



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LAS MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA Y MÉXICO:
HISTORIA Y SISTEMA MUSICAL**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:
LÉNICA REYES ZÚÑIGA

TUTOR PRINCIPAL
DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ (Facultad de Música, UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. VICTORIA ELI RODRÍGUEZ (Universidad Complutense, Madrid)
DR. ANTONIO GARCÍA DE LEÓN (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

MÉXICO, D. F. OCTUBRE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Geri

A mi tutor, Gonzalo Camacho, por haber facilitado que todo este proceso llegue a buen término. Por su solidaridad y disposición a que se solucionaran imprevistos en todo este largo camino. Por su confianza en mi capacidad de autonomía.

A los miembros del Comité Tutor, a Victoria Eli por todo el tiempo e interés dedicado a mi trabajo y por las entrevistas que hemos tenido. A Antonio García de León, por sus interesantes comentarios.

A los miembros del jurado, a Alfonso Padilla, por su detenida lectura y comentarios. Por su interés en que mi trabajo se supere. Por todo su tiempo y conversaciones tan valiosas para mí. A Marina Alonso y Fernando Nava, por su atenta lectura y comentarios, por su apoyo.

A Roberto Kolb, por su gran ayuda, solidaridad y apoyo, por estar siempre dispuesto a que este trabajo llegue a buen puerto y, por su amistad.

A José Miguel, por sus largas charlas, por las horas dedicadas a mí, su profunda lectura e intercambios de reflexiones, su generosidad para aportar sus conocimientos como experto en estos temas y su compañerismo. Por compartir su pasión por esta música. Por su amor a este proyecto que hemos iniciado desde hace años.

A Lizette, por esas largas horas de lectura e intercambio de puntos de vista. Por compartir su conocimiento con tanta generosidad y amistad. Sin su disposición y lectura cautelosa, este trabajo no hubiera madurado como lo hizo. Por seguir juntas en este camino.

A Mirna y Juan Antonio, por su gran amistad y solidaridad para que mis problemas cotidianos pudieran tener solución y pudiera concluir este proceso.

A Yekaterina García, por su ayuda en las traducciones.

A Miriam Escudero y a Estela, por su generosidad y ayuda para poder consultar documentos musicales en archivos en La Habana, Cuba.

A los trabajadores de todos los centros de documentación y archivos consultados, por su ayuda y disposición para que pudiera consultar los materiales solicitados.

A CONACYT, porque sin su apoyo este trabajo no se hubiera podido realizar.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado y a la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Música, por todos los apoyos brindados que hicieron posible que este trabajo se enriqueciera con materiales de distintos países y porque me brindó la posibilidad de participar en congresos internacionales.

A la UNAM, a la Facultad de Música, mi casa de estudios, por darme la posibilidad de continuar mi formación académica en estos tiempos tan difíciles en nuestro país. Me siento honrada y muy agradecida de formar parte de esta comunidad universitaria.

A mi hermana Emilia, por estar siempre ahí apoyándome y animándome. Por su cariño. Al Neno, por su compañía, calor y la enorme felicidad que me ha dado en este camino.

A todas las personas que, de una u otra forma, me dieron su apoyo, amistad y cariño para que esta tesis pudiera llevarse a cabo.

Contenidos

Introducción	1
Antecedentes	2
Estado de la cuestión	7
Planteamiento del problema	13
Justificación	15
Marco teórico y metodológico	15
Contenido de la tesis	27
Capítulo 1 Caracterización y análisis musical	29
1.1 Caracterización general	30
1.2 Análisis musical de motivos instrumentales	33
1.2.1 Análisis armónico	34
1.2.2 Análisis paradigmático de alturas	36
1.3 Análisis musical de las coplas	67
1.3.1 Acompañamiento de las coplas	68
1.3.2 Patrones rítmicos del acompañamiento	72
1.3.3 Catálogo de ornamentos	73
1.3.4 Análisis paradigmático de alturas	75
1.3.4.1 Verso 1	75
1.3.4.2 Verso 2	80
1.3.4.3 Verso 3	86
1.3.4.4 Verso 4	90
1.3.4.5 Verso 5	94
1.3.4.6 Verso 6	102
1.3.5 Análisis armónico	110
1.3.5.1 Verso 1	110
1.3.5.2 Verso 2	111
1.3.5.3 Verso 3	111
1.3.5.4 Verso 4	112
1.3.5.5 Verso 5	113
1.3.5.6 Verso 6	113
1.3.6 Análisis lírico	115

1.4	Análisis comparativo de las malagueñas y el fandango	118
1.4.1	Metodología de comparación	119
1.4.2	Descripción general del fandango	119
1.4.3	Corpus de fandangos	120
1.4.4	Coplas del fandango	122
1.4.4.1	Verso 1	127
1.4.4.2	Verso 2	128
1.4.4.3	Verso 3	131
1.4.4.4	Verso 4	133
1.4.4.5	Verso 5	134
1.4.4.6	Verso 6	136
1.4.5	Comparación de la copla de las malagueñas y el fandango	138
1.4.6	Patrones rítmicos	141
1.4.7	Motivos instrumentales	144
1.4.8	Las malagueñas mexicanas de Tierra Caliente	153
Capítulo 2	Las malagueñas en la música del siglo XIX: Una periodización	157
2.1	Primeras décadas del siglo (1800-1840)	157
2.2	La época de los bailables (1840-1855)	165
2.3	El renacer de la “zarzuela grande” (1855-1875)	173
2.4	La flamencomanía (1875-1895)	178
2.5	El género ínfimo y las primeras grabaciones (1895-1915)	191
2.6	Análisis estadístico cronológico	198
2.6.1	Análisis 1º: Número de representaciones de malagueñas	199
2.6.1.1	Representaciones en España	199
2.6.1.2	Representaciones en México	200
2.6.2	Análisis 2º: Malagueñas cantadas, bailadas o instrumentales	202
2.6.3	Análisis 3º: Malagueñas flamencas y no flamencas	203
2.6.4	Análisis 4º: Calificativos de las malagueñas	204
Capítulo 3	Las malagueñas en la vida social	205
3.1	Distribución geográfica	206
3.2	Ocasiones de ejecución	210
3.2.1	Ámbitos escénicos	212
3.2.1.1	Teatros	213
3.2.1.2	Al aire libre	216
3.2.1.3	Cafés	217
3.2.1.4	Centros culturales, auditorios, salones.	221
3.2.1.5	Plazas de Toros	223
3.2.1.6	Cine	224

3.2.2	Ámbitos festivos	225
3.2.2.1	Fiestas a lo humano	227
3.2.2.2	Fiestas a lo divino	233
3.2.3	Ámbito religioso	238
3.2.4	Ámbitos Cotidianos	240
3.2.4.1	Calle	241
3.2.4.2	Ámbito doméstico	247
3.2.4.3	Entornos laborales	248
3.2.4.4	Tabernas y ventas	249
3.2.5	Ámbito civil y político	250
3.2.6	Ámbito judicial	254
3.2.7	Ámbito militar	255
3.3	Prensa y edición de partituras	258
3.4	Actores sociales	265
3.5	Instrumentos musicales	275
3.6	Conceptualización y descripción de las malagueñas	286
3.7	Malagueñas ajenas a la estructura de las malagueñas	291
Capítulo 4	Las transformaciones de las malagueñas	297
4.1	Transformaciones en el baile	297
4.1.1	Baile escénico	298
4.1.2	Baile en ámbitos cotidianos	305
4.2	Transformaciones en el canto	319
4.2.1	Malagueñas con técnica vocal lírica	320
4.2.2	Canto andaluz y flamenco	329
	A modo de conclusión	349
	Líneas abiertas	359
	Bibliografía	363
	Hemerografía	376
	Partituras	380
	Materiales fonográficos	383
	Recursos en internet	384
	Índice de ilustraciones y tablas	385
	Ilustraciones	385
	Gráficas	386
	Tablas	387
	Índice onomástico	389

Índice toponímico	401
Índice de términos	405
Anexos	407
Anexo I. Catálogo de obras de malagueñas	407
Anexo II. Artistas y agrupaciones que interpretaron malagueñas	415
Bandas de música	415
Agrupaciones	416
Intérpretes en ámbitos escénicos	416
Intérpretes en ámbitos no escénicos	421
Anexo III. Publicaciones periódicas consultadas	423
Anexo IV. Catálogo de motivos instrumentales de las malagueñas	429
Anexo V. Catálogo de segmentos de coplas de malagueñas	458
Verso 1	458
Verso 2	462
Verso 3	465
Verso 4	469
Verso 5	473
Verso 6	477
Anexo VI. Catálogo de motivos instrumentales de fandangos	482
Anexo VII. Catálogo de segmentos de coplas de fandangos	509
Verso 1	509
Verso 2	510
Verso 3	511
Verso 4	512
Verso 5	513
Verso 6	514
Anexo VIII. Letras de malagueñas del siglo XIX	517

Introducción

Las malagueñas del siglo XIX son piezas musicales que tuvieron fuerte presencia en España, México y otros países de América. Su música era cantada, en ocasiones bailada e interpretada principalmente por piano o guitarra. Las primeras referencias las sitúan desde finales del siglo XVIII en España y a mediados del siglo XIX ya aparecen referidas en México. Desde esa época, en este país americano adquiere dos acepciones, por un lado, eran reconocidas como música nacional y, por otro, como una expresión musical netamente española. En la actualidad las malagueñas continúan formando parte del repertorio de diversas culturas musicales de ambos países. En México la malagueña es definida como *son*, y dependiendo de la región donde se interpreta adquiere particularidades propias. La encontramos, por ejemplo, en la región Huasteca, en Tierra Caliente, Costa Chica e Istmo de Tehuantepec. De este modo, malagueña es un son huasteco, son calentano, son de artesa y son istmeño. Por otro lado, en España forma parte del repertorio musical de regiones como Canarias, Valencia, Murcia, Aragón, Castilla la Mancha y Andalucía.

El objetivo principal de esta tesis es profundizar en el conocimiento de las variantes españolas del siglo XIX tomando en cuenta la presencia que tuvieron en los diversos ámbitos regionales mexicanos. El planteamiento principal es que las diferentes versiones de malagueñas de esa época constituyen un *sistema musical de transformaciones*, siguiendo la perspectiva del etnomusicólogo Gonzalo Camacho. Esto implica, a grandes rasgos, que cada una de ellas es en sí misma una entidad inmersa en sus propios contextos, pero, al mismo tiempo, comparten estructuras de un mismo código. De este modo, las categorizaciones genéricas usadas hasta este momento para explicar las malagueñas son puestas en cuestión. Definir este sistema implica conocer sus procesos y estructuras y, con este fin, se contemplan los ejes sincrónico y diacrónico en su estudio. Por un lado, se analizan los elementos musicales variantes e invariantes

de un corpus determinado de malagueñas españolas a través del análisis paradigmático musical. Por otro, se da cuenta de los diversos espacios de ejecución que se sucedieron a lo largo del tiempo y se cimienta la materia prima para futuras etnografías musicales de las malagueñas, herramienta fundamental de la etnomusicología con perspectiva histórica. Para ello, ha sido vital el uso de fuentes hemerográficas y bibliográficas de la época, así como de partituras editadas y manuscritas de malagueñas. Para complementar este análisis, se toman como referencia conceptos y métodos del análisis microhistórico. El ámbito temporal abarca hasta la primera década del siglo XX, momento en que la relación cultural entre España y México disminuyó drásticamente a causa de la Revolución Mexicana.

En definitiva, el trabajo que el lector tiene en sus manos muestra los componentes del sistema musical de transformaciones de las malagueñas españolas, sus estructuras musicales y las dinámicas sociales generales de las que fue parte y protagonista en el siglo XIX, tanto en España como en México.

ANTECEDENTES

Esta investigación es concebida a partir de la motivación por comprender cómo fueron los procesos de conformación de las expresiones musicales iberoamericanas, pensándolas como fruto de un devenir histórico. En los primeros años de mi formación como etnomusicóloga, en mi tesis de licenciatura (2008), estudié una expresión musical actual insertada en una región específica de México: las peteneras en la Huasteca. En el trascurso de esta investigación me percaté que en otras regiones de México también se interpretan peteneras y me propuse analizarlas como parte de un *sistema musical de transformaciones* en mi tesis de maestría. En el desarrollo de esa investigación surgió la necesidad de considerar la dimensión diacrónica de esta expresión musical para entender el modo en que se diversificó. Los resultados obtenidos en mi tesis mostraron la pertinencia de esta perspectiva (Reyes Zúñiga 2011). Es en esta indagación en la que encuentro a las peteneras muy vinculadas con otra expresión musical que a primera vista parecía tener un proceso similar desde el siglo XIX: las malagueñas. De este modo, encontré fenómenos parecidos a los descritos por la musicóloga Victoria Eli (2010) o el historiador Antonio García de León (2002) es decir, un conjun-

to de repertorios que se fueron conformando y circulando como parte de un cancionero común, ahora fragmentado, en una región histórica establecida desde tiempos de la Colonia.

Puede decirse que, de cierta manera, esta tesis doctoral es una continuación de la investigación realizada en la maestría en dos sentidos; por un lado, se estudia un sistema musical que estuvo relacionado de forma muy significativa con el de la petenera y, por otro, desde una perspectiva más amplia, supone una continuación de la tarea de definición de sistemas musicales compartidos históricamente entre México y España, camino que he decidido seguir con otras expresiones musicales. En este sentido, a lo largo de cuatro años de investigación para la elaboración de esta tesis doctoral también he podido comenzar a estudiar los llamados *sonecitos de la tierra* en México y en España, junto con el investigador José Miguel Hernández Jaramillo¹. Este conjunto de repertorios ratificó de nuevo la necesidad de estudiar sus procesos, siempre con la premisa de que así como despliegan procesos generales, también cada uno de sus elementos tiene sus procesos particulares.

En cuanto a la motivación más específica, plantear un vínculo entre las peteneras y malagueñas no es novedad. Vicente T. Mendoza en su artículo *La música tradicional de Guerrero*, afirma que la malagueña mexicana constituye un derivado de la petenera interpretada en el Coliseo de México en el s. XVIII.

Indudablemente [la petenera] deriva de la tonadilla escénica con la música popular española más representativa. De finales del siglo XVIII parte del Coliseo de México y se extiende por todo el país. Aparece en primer lugar, la petenera con su estribillo de: ¡Ay Soledad, Soledad! y tal auge alcanzó a través del tiempo y la distancia, que luego la encontramos transformada en "La Malagueña Curreña", y en "La Sanmarqueña". Viene en seguida la malagueña, cuyo influjo y prestigio ya celebraba Altamirano en los sonoros alejandrinos de "El Atoyac":

Más de repente, al aire resuenan los bordones
del arpa de la costa con incitante son,
y agítanse y preludian la flor de las canciones:
la dulce malagueña que alegra el corazón. [...]

¹ Artículo titulado "El sonecito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas a finales del Periodo Colonial", *en prensa*.

Y es la "Malagueña Curreña", de Juchitán, Azoyú, en la Costa Chica, la que tiene más parentesco con la petenera cantada en el Coliseo de México (1949, 202).

Otro autor que vincula de cierta forma las malagueñas de Guerrero con las peteneras es Raúl Hellmer, quien señala la semejanza de la copla de la malagueña curreña con la de la petenera de Veracruz (1947, 250). Esta relación entre coplas de malagueñas y peteneras aparece en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XIX.

Otro antecedente de investigación es la lectura del libro *La música preflamenca* (Hernández Jaramillo 2002), en donde se pone de manifiesto la numerosa documentación musical existente sobre la malagueña española del siglo XIX. A raíz del conocimiento de estos materiales, aunado a mi interés por el estudio de los repertorios musicales compartidos entre México y España antes referido, fue que surgió la idea de estudiar conjuntamente las malagueñas de ambos países, es decir, de descubrir si hay algún vínculo musical entre las variantes reconocidas como mexicanas y españolas.

Pese a la importante presencia en la vida musical de España y México que han tenido las malagueñas a lo largo de más de dos siglos, no se han encontrado investigaciones que hagan un estudio exhaustivo de ellas. En cambio, abundan más los escritos donde aparecen referenciadas como parte de un conjunto de repertorios regionales pero sin ningún tipo de elaboración sobre ellas (Serrano Martínez 1972; Kuri Aldana y Mendoza 1988; Ochoa Serrano y Pérez Martínez 2000; González Hernández, 2009). También hay trabajos que muestran transcripciones o arreglos (Hague 1915; Luna Ángel 2008). Dado que las malagueñas mencionadas por los autores citados corresponden con variantes que salen de la limitación temporal de esta tesis, dichos trabajos no son analizados. Asimismo, hay estudios que aluden a su origen o filiación, aspecto y autores que a continuación son comentados.

A partir de una amplia búsqueda bibliográfica se observa que tampoco hay investigaciones que se centren en vincular y comparar las diferentes versiones mexicanas y españolas. En todo caso, se puede decir que algunos autores mexicanos las relacionan puntualmente, en el sentido de considerar la malagueña mexicana como una derivación de la española, sin mostrar argumentos para sostener su afirmación. Vicente T. Mendoza, por ejemplo, señala que la malagueña de Tlapehuala es la que más rasgos musicales comparte con la variante española, la cual: "no ha perdido un sólo acento, ni el ritmo, ni el estilo de su zapateado y sí ha obtenido una sensibilidad nativa en

sus coplas” (1949, 204). En otros de sus escritos sostiene su opinión sobre la filiación española (1953; 1956; 1957).

Otro investigador que ha dedicado parte de sus trabajos a las malagueñas de Tierra Caliente es Álvaro Ochoa, quien afirma que la malagueña de esta región tiene filiaciones con la andaluza, la cual tiene, según él, herencia árabe.

Y si de filiaciones trátanse, la malagueña, igual que la petenera gaditana, al parecer provienen de la lírica popular arábigo-española; ambas muestran esa marcadísima influencia árabe que del sur de España, de la provincia andaluza, trajeron los pobladores que sentaron casa en las hondonadas calurosas del Balsas después de la conquista (2000, 63).

Esta vinculación de las malagueñas con la cultura musulmana, es comentada con más profundidad en el capítulo tercero. Otro estudioso de este tema es Raúl Eduardo González quien, por un lado, afirma que es “de claro origen hispánico” (2007a, 196) y, por otro, compara la forma estrófica de las malagueñas mexicanas con la de la malagueña flamenca para encontrar algunas semejanzas:

En cuanto a las formas estróficas, tenemos que la malagueña suele cantarse con coplas de versos octosílabos: en el caso de la malagueña flamenca, se trata de cuartetos y, sobre todo, de quintillas (Camacho, 1969: 131-143), mismas que se hallan, en México, de manera preponderante en las versiones huastecas, pero no así en las del occidente del país, donde aparecen las cuartetos y, con una abrumadora mayoría, las sextillas. Lo más común es que las coplas se canten sin estribillo; sin embargo, además de la versión arriba mencionada, se encuentran estribillos en una de Tixtla, Guerrero (Cervantes Basilio, 1966: 58) y en una de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas (Mendoza-Rodríguez, 1952: 229) (2007b, 4-5).

Aun más, este autor dedica una parte de sus escritos a comparar las malagueñas de la región de Tierra Caliente con otras variantes de malagueñas mexicanas, intentando aportar una caracterización general, siendo de las pocas encontradas:

Musicalmente, la malagueña se caracteriza por estar en modo menor –lo cual contrasta con el común del repertorio terracalienteño–, con pasajes en el relativo mayor. Tanto en la Huasteca como en la región del Balsas se encuentra la cadencia III-VI-V7. En la Tierra Caliente de Michoacán, la armonía aparece sólo con variaciones en el tono principal, en modo menor, y su relativo mayor (González Hernández 2007a, 196).

Por último, sólo se ha encontrado a un investigador español que hace mención de la existencia de las malagueñas en México, enunciando su posible origen hispano (Arrebola Sánchez 1994, 224).

Se hace evidente que aún queda mucho por dilucidar sobre los vínculos de las malagueñas mexicanas con las españolas. Los trabajos mencionados han sido los primeros pasos, pero aún insuficientes para vislumbrar un conocimiento amplio a este respecto. Por otro lado, en las fuentes revisadas se observa que hay poca información sobre las variantes consideradas mexicanas del siglo XIX. Aparecen mencionadas principalmente en novelas y poemas, fuentes aportadas por Vicente T. Mendoza y por Álvaro Ochoa², no obstante, no se ha encontrado ninguna fuente musical, ya sea en forma de transcripción o partitura editada que de luz sobre algunas de estas variantes.

En contraste, sorprende la numerosa edición de partituras, manuscritos, y referencias en la prensa que hablan de las malagueñas españolas durante todo el siglo XIX. En el siguiente apartado discuto sobre los trabajos de investigación que han abordado las malagueñas españolas del siglo XIX; sólo quiero destacar aquí que tampoco se han encontrado estudios que profundicen en este tema.

Al percatarme que las malagueñas han tenido una larga vida y una intensa presencia en México y España, y al descubrir que no hay investigaciones que me permitan partir desde algún punto, me di cuenta que plantear una comparación entre las variantes españolas y mexicanas es hablar de un proyecto de largo alcance. De este modo, esta empresa ha tenido que dividirse en etapas, haciéndose necesario caracterizar primero cada una de las variantes para poder compararlas entre sí posteriormente. Es así que decidí partir de las más antiguas y más documentadas, las malagueñas españolas del siglo XIX.

² En las obras citadas y en Ochoa Serrano (1997, 148).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como se ha mencionado, en el ámbito de la musicología y la etnomusicología no se han encontrado investigaciones que se centren específicamente en las malagueñas españolas del siglo XIX. En todo caso, se observa que sólo se mencionan como parte de un conjunto de repertorios españoles sin que se realicen análisis detallados. Los únicos escritos que le han dedicado su estudio provienen del campo de la flamencología. En casi todos aparecen las categorías de *preflamenco* o *protoflamenco* para hablar de éstas, concibiéndolas como un antecedente de las variantes flamencas actuales. En términos generales, se puede afirmar que son pocos los autores con especialización en investigación musical que las analizan, los cuales serán comentados más adelante. Por otro lado, son numerosos los que desde otras disciplinas o incluso desde su mera afición al flamenco, escriben algo sobre las malagueñas. Casi todos comparten ciertas afirmaciones, por ejemplo, que tienen un origen “folklórico”, que derivan de los fandangos³ de la provincia de Málaga, que proceden de los verdiales⁴ o que tienen un origen árabe. Hay que decir que, rigurosamente hablando, estas aseveraciones no son sustentadas más que por lo que la tradición flamencológica ha afirmado, es decir lo asumen como hecho incuestionable (Ríos Ruiz 1997; Luque Navajas 1998; Vergillos Gómez 2002; Cruces Roldán 2003b; Arrebola Sánchez 2005; entre otros).

Uno de estos casos es el de Jorge Martín Salazar, quien publica el libro *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, el cual está dedicado a explicar las variantes de cantes de malagueñas. En los preliminares se indica que el autor es un “buen aficionado con unas vivencias importantes” (Martín Salazar 1998, 2), y en su obra ofrece una clasificación de malagueñas flamencas basada en un análisis de grabaciones y de bibliografía sobre flamenco. En esta clasificación los dos primeros tipos que describe tienen relación con las malagueñas del siglo XIX:

³ El investigador mexicano Gabriel Saldívar también relaciona al fandango con las malagueñas (1934, 291).

⁴ Los verdiales son una expresión musical y dancística de tradición oral de la provincia de Málaga. Son interpretados actualmente por las llamadas “pandas de Verdiales”, conjunto instrumental compuesto, entre otros, por violines, guitarras, pandero y castañuelas. Asimismo, pueden ser cantados por cantoras y cantaores flamencos.

A.- LAS JABERAS.- Según testimonio inequívoco de Serafín Estébanez Calderón, las jabereras fueron las primeras malagueñas personales conocidas antes de mediar aún el siglo diecinueve.

B.- LA MALAGUEÑAS VIEJAS.- Así denominaremos a los que, siendo ya cantes libres e interpretados únicamente para ser escuchados, todavía conservaron el acompañamiento de guitarra acompasado procedente del baile. Su prototipo son los cantes de Juan Brea (Martín Salazar 1998, 8).

Al respecto del inciso A, en el inicio del capítulo de las jabereras, dicho autor comenta lo siguiente:

Aunque la jabeira haya alcanzado ya su autonomía, y a nadie se le ocurra ahora darle el nombre de malagueña, antes de mediar el siglo XIX fue considerada como una malagueña personal, la primera conocida como tal según testimonio de Serafín Estébanez Calderón recogido en sus Escenas andaluzas (Martín Salazar 1998, 10).

Como Martín Salazar señala, en el siglo XIX existió una expresión musical llamada jabereras, la cual ha tenido una larga presencia en la vida musical andaluza. El “testimonio” del que habla es una descripción de una fiesta en el barrio de Triana, en Sevilla, que incluye Estébanez Calderón en uno de sus relatos. He aquí lo que dice de las malagueñas:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Erase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabeira*, y la otra ciertas coplillas á quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído á la *Jabeira*, todos á una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fué la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora* (1847, 271-272).

Por tanto, Martín Salazar incurre en dos imprecisiones, primero, el considerar un relato literario como un testimonio inequívoco y, segundo, asociar la “malagueña por el estilo de la Jabeira” interpretada en la fiesta, con la expresión musical llamada jabereras. Al no aportar más datos o evidencias que sostengan este vínculo, parece ser que el único argumento que tiene para realizar dicha asociación es que “Jabeira” –el apodo de una “cantadora”–, y “jabereras” –el nombre de una expresión musical– son palabras homónimas. En consecuencia, consideramos que, desde el punto de vista

académico, su afirmación “las jaberías fueron las primeras malagueñas personales” es muy endeble.

Por otro lado, la siguiente categoría, la *B*, donde utiliza la denominación de “malagueñas viejas” es imprecisa y él mismo lo reconoce, cuando afirma:

El calificativo de viejas que aquí se da a este tipo de malagueñas está motivado, pura y simplemente, para servir de contraste con otra denominación, la de “malagueñas nuevas” que se dio a las que cantaron Chacón y Fosforito a partir del año 1886, fecha en que estos cantaores las dieron a conocer en Sevilla (Martín Salazar 1998, 15).

Como se ha visto anteriormente, este autor señala que el prototipo de estas malagueñas son las del cantaor Juan Breva, quien se hizo famoso con su interpretación a finales del siglo XIX. Pero si se toma en cuenta que se interpretaron malagueñas desde inicios del siglo, la categoría de “viejas” pierde todo su sentido. Todos estos hechos permiten cuestionar su categorización; de cualquier modo, no se puede exigir gran responsabilidad a una persona que desde sus primeras páginas reconoce que su libro está hecho desde su conocimiento como aficionado y no como un investigador profesional. Años más tarde, el musicólogo Faustino Núñez en su portal de internet *Flamencópolis* (Núñez Núñez 2011) reproduce esta clasificación, utilizándola para explicar su “sistema” de malagueñas, sin realizar una revisión crítica. Resalta el hecho de que Núñez, al ser un investigador que ha dedicado mucho tiempo al estudio del flamenco del siglo XIX, y que conozca numerosas fuentes primarias de esa época, tanto hemerográficas como musicales, no haya puesto en cuestión las afirmaciones que Martín Salazar dice sobre las malagueñas del s. XIX⁵. Por todo ello, en este trabajo no se utilizan dichas fuentes.

Uno de los medios que diversos flamencólogos están empleando en los últimos años para socializar su conocimiento es el formato de blog y portales web, lugares donde se publica información, se comparten reflexiones y utilizan fuentes primarias para hacer sus elaboraciones. En estas páginas también la malagueña del siglo XIX aparece varias veces citada. Esta práctica es muy respetable como una forma de compartir el gusto y conocimiento por una manifestación musical, mas en algunos de esos sitios no se hace investigación en el sentido estricto de la palabra. Aportar simplemen-

⁵ En la tesis doctoral de Guillermo Castro Buendía (2014) también se hacen diversas referencias a este trabajo de Martín Salazar sin que haya un posicionamiento crítico a sus postulados.

te datos no es la finalidad de la investigación, sino que requiere una elaboración interpretativa lo más seria y rigurosa posible, con un marco teórico que la sostenga y una metodología adecuada. En varios de estos textos se leen las fuentes como si cada una de ellas describiera la realidad por sí misma, no hay una crítica de las mismas ni un cuidado en contextualizarlas. Tampoco se percibe una consideración teórica a algún enfoque histórico que les permita hacer una lectura más cautelosa. Por estas razones no se utilizan estos blogs como fuente bibliográfica para esta tesis.

Otro tipo de investigaciones en la flamencología son las que intentan reconstruir aspectos de la historia del flamenco del siglo XIX a partir, principalmente, de datos hemerográficos. Si bien en ocasiones versan sobre algún personaje, situación, lugar o tema en específico, también se da el caso en que el aporte consista en la reunión y publicación de las fuentes primarias relacionadas con el flamenco. En estas obras se publican varias referencias sobre las malagueñas. Sobre todos estos casos podemos mencionar: Blas Vega (1987; 2006), Ortíz Nuevo (1996; 2012), Bohórquez (2009), Cruz Gutiérrez (2010), Navarro García y Gelardo Navarro (2011), entre muchos otros.

Uno de los libros que hablan de la malagueña del siglo XIX desde una especialización musical es *La Llave de la Música Flamenca* (Hurtado Torres y Hurtado Torres 2009, 173-176), donde los músicos David y Antonio Hurtado proponen una caracterización de ésta. Al analizar el apartado dedicado a esta expresión musical, a la que únicamente dedican poco más de dos páginas, destaca el hecho de que sólo citan una partitura y dos autores de la época que hablan de la presencia de la malagueña en ciertos contextos. Es claramente insuficiente para pretender hacer una descripción general de la malagueña si se tiene en cuenta que abundan partituras de esta época. Por otro lado, encuentro cierta ambigüedad en la descripción estructural que aportan. No queda claro si está basada en las malagueñas flamencas actuales o si se refiere a variantes del siglo XIX, dando más bien la impresión que son consideradas por los autores como un mismo fenómeno. Esto se hace más evidente cuando afirman:

Un aspecto muy importante a tener en cuenta, en relación con las malagueñas es el concepto de autoría, ya que en muchos de estos casos se sabe claramente quiénes son los creadores o compositores de estas modalidades flamencas o, al menos, a quienes la tradición atribuye su paternidad, con mucho mayor nivel de fiabilidad que en el caso de soleares, seguirillas, etc. En este sentido, podemos destacar como grandes creadores, y a su vez, intérpretes de malagueñas a cantaores como Don Antonio Chacón, Enrique el

Mellizo, Juan de los Reyes *El Canario*, la Trini, Concha la Peñaranda y Fosforito el Viejo (1869-1940) (2009, 175).

Los cantaores que mencionan en la cita son únicamente flamencos y fueron famosos desde finales de ese siglo, pero antes de ellos existe una larga lista de autores de malagueñas que no necesariamente eran considerados flamencos. Además, surgen ciertas dudas acerca del modo en que dichos autores conciben a las malagueñas. Por un lado, afirman que son una “variedad de fandango” (2009, 173), por otro, añaden:

El Fandango, junto a la Malagueña, la Rondeña, la Jabera y las granadinas – es decir, fandangos– son algunos de los primeros cantos flamencos referenciados en las listas y catalogaciones antiguas (Estébanez y Gevaert), ya con sus nombres y estructuras musicales básicas plenamente fijadas (según nos muestran las transcripciones musicales antiguas), considerándose todos estos cantos, ya en aquel momento, como tradicionales (2009, 174).

Aunque afirman que la malagueña es un fandango, no obstante, lo hacen apuntando a que en esa época se consideraba como un canto con nombre y estructura claramente definidos. Da la impresión que lo que ellos denominan “variedad” – argumento que, por cierto, sostienen con el testimonio de un solo autor de la época– implica igualdad, esto es, que la malagueña tiene la identidad del estilo de donde según ellos “proviene”, el fandango, negándole en cierto modo la suya propia. Siguiendo esta lógica, no se explicaría entonces cómo en esa época afirman que ya era reconocida por la sociedad en general como una expresión musical con un nombre diferenciado del fandango. Más aún, cuando se editaban cientos de partituras y cuando aparecen multitud de descripciones de éstas como parte del repertorio de gran éxito en los teatros y fiestas domésticas.

Otra investigación que aborda las malagueñas del siglo XIX, es la tesis doctoral de Guillermo Castro Buendía (2014). Dicho trabajo podría agruparse con el resto de trabajos flamencológicos en cuanto a su enfoque evolucionista del flamenco, siendo uno de sus objetivos “revelar un conocimiento exacto sobre el origen y desarrollo de los diferentes estilos de este género artístico [el flamenco]” (2014, 18). En este sentido, examina algunos fragmentos musicales de las malagueñas del siglo XIX, centrandolo la mayoría de sus análisis en describir lo parecidas o diferentes que son respecto a las versiones flamencas actuales. Inicialmente coincide con los autores anteriormente mencionados en que la malagueña está relacionada con el fandango:

Sin embargo, el fandango siguió cultivándose durante el siglo XIX, llegando a ser una de las formas cantables más influyentes en el emergente arte flamenco. Lo encontraremos en forma de *rondeñas* y *malagueñas* con el nuevo soporte de la guitarra de seis órdenes en tono de *Mi frigio* [...] (2014, 218).

Más adelante enfatiza: “A mediados del siglo XIX nos encontramos con que las formas de fandango que están más popularizadas son: el *fandango* propiamente dicho, las *rondeñas* y las *malagueñas*.” (2014, 219). Como sucedió con los hermanos Hurtado, se observa cierta ambigüedad sobre lo que se considera fandango y malagueñas. Páginas adelante, Castro brinda lo más parecido a una definición musical que pude encontrar de la malagueña:

Para las *rondeñas* y *malagueñas* hemos visto la utilización preferentemente de la tonalidad *Mi frigio/la menor* [...]. Ante lo cercano del nacimiento de los cantos de *rondeñas* y *malagueñas* con la imposición de los seis órdenes simples en la guitarra, establecemos la hipótesis de que pudieron nacer ya en este nuevo instrumento; al menos la malagueña, que siempre aparece en *Mi*. No sabemos si de la pluma de compositores cultos o directamente del pueblo, que quizás ya comenzaría a utilizar este tono para acompañar sus cantos con el uso de los acordes *Fa-Mi* para la introducción y entre copla y copla, aunque esta última práctica no se documenta hasta mucho después, hacia mediados del XIX en la recopilación de Eduardo Ocón (realizada entre 1854 y 1867) (2014, 274-275).

Asimismo, en esta cita hay una notoria contradicción acerca si las malagueñas del XIX aparecen siempre en el modo de *mi* o si ésta es la modalidad que se emplea preferentemente⁶. En general, como se dijo anteriormente, sus reflexiones van enfocadas a si tienen o no rasgos parecidos a las malagueñas flamencas actuales, sin profundizar en el lugar que ocuparon dentro del entorno socio-cultural donde se desarrollaron las distintas variantes durante el siglo XIX, ni en la caracterización musical de cada una de ellas.

Uno de los investigadores de la música del flamenco que influyó en el planteamiento de esta tesis fue José Miguel Hernández Jaramillo, con su libro *La Música pre-flamenca* (2002). Mas allá de la discrepancia que se tiene con el planteamiento evolucionista de este libro, encuentro gran coincidencia en la descripción que hace dicho

⁶ Como se verá en el capítulo primero (pág. 121), el 66% de las malagueñas analizadas están escritas en *Mi*.

autor de las malagueñas del siglo XIX con la forma en que se analiza en esta tesis, como se verá en el capítulo correspondiente:

La Malagueña que aparece en esta época es un estilo con compás de 3 por 4 se compone, al igual que el Fandango primitivo, de una serie de variaciones sobre el compás característico, intercalando partes donde aparece el canto, o alguna pieza instrumental que imita a este.

En estas partituras aparecen algunas variaciones o falsetas, que se hacen muy populares en las Malagueñas, llegando a ser casi características de este estilo. De hecho, se siguen conservando en el toque de guitarra de los Verdiales (2002, 121).

Considerar las malagueñas como un conjunto de variaciones o motivos en los que se intercala una copla es, a grandes rasgos, la forma de análisis que planteo en esta tesis. Sobre la discrepancia teórica, cabe señalar que en escritos posteriores Hernández Jaramillo ha transformado su postura teórica, reconociendo él mismo que la visión evolucionista, y por ende, la categoría *preflamenco* que utilizó en cierto momento no constituye ya el marco que le permite describir los procesos musicales en sus investigaciones (Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2012; Hernández Jaramillo 2015, 182). Por otro lado, es de destacar que las partituras que él menciona en su libro sirvieron como punto de partida en mi búsqueda documental musical de las malagueñas de esa época.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Plantear un estudio comparativo de una expresión musical que tiene una larga vida –más de dos siglos–, que gozó de gran popularidad y que forma parte de diversos repertorios de culturas musicales en España y México, no es una tarea fácil, menos aún cuando no hay casi nada construido en el campo de la investigación musical. Surgen numerosas interrogantes, especialmente sobre las versiones del pasado, de las que menos información se tiene. La primera de ellas es la necesidad de corroborar si es adecuado conceptualizar cada variante como parte de un conjunto de versiones, es decir, de saber si más allá del nombre, éstas están relacionadas musicalmente entre sí. Por ello, se decide comenzar realizando una caracterización estructural de las mala-

gueñas españolas del siglo XIX, al ser las más antiguas, pero sin perder de vista la presencia y vínculos que tuvo en México.

Partiendo del proceso anteriormente descrito, la pregunta principal de esta tesis es: ¿Pueden ser consideradas como parte de un sistema musical de transformaciones las distintas versiones de las malagueñas españolas del siglo XIX? A partir de esta interrogante, surgió una secundaria: ¿Qué elementos dan identidad musical a las malagueñas del siglo XIX?

Para dar una respuesta a estas cuestiones se emplea la siguiente hipótesis de trabajo: Las distintas versiones históricas de las malagueñas españolas contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que discurre a través de un eje sincrónico y diacrónico. Su longevidad está vinculada al hecho de que se fueron transformando en el plano de la ejecución, a partir de las diversas ocasiones performativas y actores participantes, en concordancia con los cambios sociales que las épocas marcaban.

La delimitación temporal del estudio abarca desde la aparición de las primeras referencias –a finales del siglo XVIII–, hasta el momento en el que las relaciones musicales entre México y España se vieron seriamente mermadas, esto es, en las primeras décadas del siglo XX, con la Revolución Mexicana. Otra de las razones por las que se decidió concluir en estos años corresponde con el hecho de que en esa época, en España, estas variantes comienzan de cierta manera a ser sustituidas por la enorme difusión y popularidad de la malagueña flamenca tal y como se conoce hoy día, llegando al punto que en la actualidad poca gente fuera de España reconoce otro tipo de variante de malagueña. Este corte temporal, ayuda a entender los procesos y relaciones producidas de las malagueñas españolas. En este sentido, de ahora en adelante se denominarán las variantes contenidas en el periodo delimitado simplemente como malagueñas.

JUSTIFICACIÓN

Aunque esta tesis sea un primer paso para futuras investigaciones, los resultados que aporta contribuyen a cubrir el gran vacío en la investigación musical respecto a la caracterización de las malagueñas del siglo XIX, una expresión musical que gozó de gran popularidad no sólo en España y México, sino que causó sensación en otros países europeos y americanos en toda la centuria. Como ya se ha mostrado, se puede decir que hasta el momento no hay otra fuente que defina de forma exhaustiva su estructura musical ni el impacto que tuvo en la sociedad española y mexicana en esa época. Por otro lado, también se aporta conocimiento en torno a las relaciones culturales que se establecieron entre México y España, y se brindan datos sobre el modo en que circulaban los repertorios musicales y los actores sociales que tomaron parte en este tránsito.

Se considera que las conclusiones obtenidas –tras el análisis de más de tres mil referencias hemerográficas, cientos de partituras, programas y otros– ayudan a revisar ciertas premisas y prejuicios que la historia de la música occidental ha transmitido en torno a la música del siglo XIX de ambos países, por lo que no sólo sus resultados pueden ser de interés para los especialistas en este tipo de música, sino que tienen un alcance a músicos e investigadores en general. Igualmente pueden ser de utilidad para otras investigaciones concretas futuras, puesto que abre muchas posibilidades a la investigación musical al proporcionar un marco panorámico sobre diversas ocasiones de ejecución españolas y mexicanas que dan cuenta de la vida musical en distintos estratos sociales de dichos países.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Dado que esta tesis es, en cierto modo, una continuación de mi tesis de maestría, el marco teórico aquí planteado corresponde con las bases del utilizado en ese trabajo (Reyes Zúñiga 2011, 10-12). Aún más, ese planteamiento ha sido la tónica de otros escritos que he realizado en estos últimos años, los cuales han estudiado otros repertorios compartidos entre México y España (Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo

2011; Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2012a; Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2012b; Reyes Zúñiga y Hernández Jaramillo 2013; Camacho Díaz, Reyes Zúñiga, *et al.* en prensa; Hernández Jaramillo y Reyes Zúñiga en prensa). En el proceso de elaboración de estos trabajos de investigación, dicho enfoque ha ido madurando y se ha ido enriqueciendo a partir de más lecturas e intercambios con otros etnomusicólogos que comparten las mismas inquietudes. El marco teórico utilizado en esta tesis es un reflejo de ese proceso que permanece en construcción y enriquecimiento. A continuación, se describen los puntos de partida y conceptos principales que se utilizan.

A pesar de que esta investigación versa sobre un fenómeno musical histórico, aspecto generalmente abordado por la musicología histórica, mi aproximación se construye desde la etnomusicología y, por lo mismo, utiliza varias de las herramientas que se han desarrollado dentro de ésta. En primer lugar, utilizo el concepto de *sistema musical de transformaciones* propuesto por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, el cual retoma la noción de sistema de transformaciones que Claude Lévi-Strauss aplicó en su estudio sobre los mitos y se alimenta de planteamientos elaborados por la semiótica de la cultura, principalmente por Iuri Lotman (1996)⁷. Esta noción une dos dimensiones que son vitales para mi tesis, la sincrónica y la diacrónica. En cuanto a la perspectiva sincrónica y desde una mirada estructuralista, Camacho explica que los hechos musicales están regidos por un código establecido que funciona partir de la semejanza y diferencia:

Por sistema musical entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de

⁷ Existen diversos autores que utilizan un concepto de sistema musical. Sin pretender agotar este tema, es posible decir que algunos de ellos lo utilizan únicamente para analizar las estructuras sonoras, como Bruno Nettl (1985 [1973]), Aretz (1952). Por otro lado, varios autores lo han empleado introduciendo la dimensión cultural y social en sus análisis, como John Blacking (2006 [1973]) y Steven Feld (2012 [1982]; 1984). Asimismo, algunos etnomusicólogos, como Brăiloiu (1984 [1973]) y Arom (2001) utilizan esta perspectiva desde un enfoque de la lingüística y antropología estructural para analizar las estructuras musicales. En México, ciertos antropólogos y etnomusicólogos han empleado el concepto de sistema musical con estos mismos enfoques estructuralistas para el estudio de prácticas musicales y dancísticas, al que le incorporan los momentos y espacios de ejecución como parte importante de su análisis, como Jesús Jáuregui (1987), Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (1996) y Miguel Olmos (1998). Como se expone en la tesis, el concepto de sistema musical de transformaciones de Camacho, es similar al de estos últimos –en el sentido de que tiene como base planteamientos de la lingüística y antropología estructural–, pero se diferencia de éstos en que incluye elementos de la semiótica de la cultura, en específico de las propuestas lotmanianas.

significado. Desde este punto de vista los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera un gran sistema comunicativo (2007a, 169).

Si bien esta noción de sistema musical ha sido elaborada principalmente para dar cuenta del conjunto de expresiones y sus relaciones dentro de una cultura musical determinada, permite cortes analíticos para identificar subsistemas y la lógica que les subyace. Desde esta perspectiva, cada subsistema se constituye en sistema en su propia dimensión. Por otra parte, la idea de un código a partir del cual se materializan sintagmas musicales, permite una aproximación a las malagueñas como variantes o concreciones de dicho código, idea que, por otra parte, se encuentra también presente en autores como Brăiloiu (1984 [1973]) y Simha Arom (1991 [1985], 2001 [1991]). De este modo, se hace posible concebir la malagueña como un sistema de transformaciones.

Una parte vital es encontrar la estructura subyacente que sostiene y organiza las malagueñas. Ahora bien, he señalado que mi objeto de estudio es una expresión musical del pasado y su desarrollo a lo largo del siglo XIX; por lo mismo, la considero como el resultado de diversos procesos, apropiaciones e intercambios dialógicos y no como un objeto estático que sólo pueda explicarse a partir de su estructura musical. Así pues, importa destacar aspectos como la forma en la que la sociedad se relacionó con esta música en cada contexto, cómo la gente se apropiaba de ella, cómo fue modificándose, cómo era interpretada en los distintos ámbitos sociales y cómo obtuvo tal popularidad. Del mismo modo, los sujetos que producen esta música se convierten en uno de los ejes de estudio. Por consiguiente, esta perspectiva retoma los planteamientos de la etnomusicóloga Regula Burckhardt Qureshi, quien subraya la necesidad del estudio de la música del pasado tomando como base el ámbito de la experiencia, de la *performance*, es decir, la música como un proceso de producciones culturales generados por agentes humanos. Para esto, ella sugiere una antropologización de la historia:

Por lo tanto, antropologizar la historia de la música debe comenzar con la recolocación del producto musical dentro del campo de la experiencia: como un proceso de producción cultural, de *performance*, de habla y recepción, todo ello generado por agentes humanos. A un nivel más profundo es-

to puede equivaler a un “indisciplinamiento” de la música, liberándola de los límites de un esencialismo íntimamente ligado a la forma textualista, de modo que puede ser devuelta a las relaciones humanas que la producen (1995, 335-336)⁸.

Desde esta perspectiva, dice la autora, las relaciones humanas que producen la música prevalecen sobre la perspectiva esencialista de la musicología histórica, donde la música es un objeto cosificado, un texto estático. En este sentido, el estudio de las ocasiones performativas es fundamental.

Ahora bien, si tradicionalmente la etnomusicología se ha preocupado por conocer músicas actuales, y si se toma en cuenta que éstas son producto de un devenir histórico, entonces, esta disciplina debería estar obligada a estudiar la música del pasado o, por lo menos, tener en cuenta que existe un vínculo directo. El etnomusicólogo Philip Bohlman, en su artículo “Fieldwork in the etnomusicological past”, hace una reflexión sobre este tema y señala que dentro del trabajo de campo el etnomusicólogo se enfrenta a ciertas paradojas temporales:

El presente, por lo tanto, está en curso, pero una vez inscrito en la etnografía, está marcado por la sintaxis del pasado. El pasado, por el contrario, se congela en una intemporalidad de la que debe ser arrancado para ser sintetizado en la presencialidad de la historia. La disyuntiva entre el pasado y el presente hace que sea cada vez más difícil para el trabajo de campo examinar cualquiera de ellos, pero es necesario examinar ambos (1997, 140)⁹.

A partir de la disyuntiva entre el presente y pasado en el momento de hacer etnografía, y de la necesidad de examinar ambos, Bohlman intenta identificar un espacio que es tanto etnográfico como histórico, esto es, un espacio discursivo donde se construyen las fronteras entre los dos tiempos, en donde la historia aparece en fragmentos de la vida diaria actual. Dichas fronteras se convierten en el campo, o más bien dicho, los campos a investigar, definiéndolos como aquellos que nos permiten experimentar

⁸ Traducción propia del original: “Anthropologizing music history must therefore begin with recasting of the musical product into the realm of experience: a process of cultural production, of performance, of utterance and reception, all generated by human agents. At a profound level this may amount to the “undisciplining” of music, releasing it from the boundaries of an essentialism closely linked to textualist form, so that it may be restored to the human relationships that produce it.”

⁹ Traducción propia del original: “The present, therefore, is ongoing, but once inscribed in ethnography, it is marked by the syntax of pastness. The past, in contrast, is frozen in a timelessness, from which it must be wrenched to be synthesized into the presentness of history. The disjuncture between past and present makes it increasingly difficult for fieldwork to examine either, but necessary to examine both.”

y representar las prácticas musicales que no son simples inscripciones del pasado o eventos sonoros de un presente inmediato. A éstos les denomina *pasados etnomusicológicos* (Bohlman 1997, 140), y describe algunas modalidades en las que las voces del pasado se hacen audibles en lo actual. Para efectos de esta tesis sólo abordaré dos de ellas. La primera refiere al pasado como tradición oral, espacio que conecta el presente y pasado de diferentes maneras:

Como marco teórico, la tradición oral puede conectar el presente con el pasado de diferentes maneras. Con frecuencia, en el imaginario popular, es la tradición oral la que permite a una comunidad o cultura creer que algún núcleo de las prácticas musicales del pasado –alguna esencia del pasado– se mantiene intacto en el presente. [...]

En la segunda mitad del siglo XX, la teoría etnográfica ha tendido, en cambio, a privilegiar los procesos de cambio que necesariamente resultan de la tradición oral. De ello se desprende que los textos musicales del presente no son aquellos del pasado, pero metonímicamente ellos representan el pasado (1997, 152)¹⁰.

De este modo, si aceptamos que los textos musicales actuales de la tradición oral son representantes metonímicos del pasado, entonces en su estructura se pueden encontrar estos rastros. Esta relación presente–pasado a través de las estructuras musicales la he podido estudiar y corroborar en otras expresiones musicales, como las peteneras mexicanas en mi tesis de maestría. Igualmente, dado que las malagueñas son prácticas del pasado, pero, a su vez, también son prácticas musicales vivas, no puedo ignorar los lazos y las fronteras existentes entre ambas. Comparto la idea de que la tradición oral es una de las modalidades para conjuntar ambos tiempos.

Otra de las modalidades que Bohlman enuncia es de cierto modo coincidente con el planteamiento de Burckhardt Qureshi, que es la de no ver a la música de otros tiempos como objeto sino como *performance*. De este modo, este pasado es distinto a

¹⁰ Traducción propia del texto original: “As a theoretical framework oral tradition may connect the present to the past in different ways. Frequently, in the popular imagination, it is oral tradition that allows a community or culture to believe that some core of musical practices from the past—some essence of the past—remains intact in the present. [...] In the second half of the twentieth century, ethnographic theory has tended instead to privilege the processes of change that necessarily result from oral tradition. It follows that musical texts of the present are not those of the past, but metonymically they represent the past”.

la historia que se escribe y narra, pues se obtienen sus significaciones más allá del texto, en un espacio donde el pasado se reactualiza en el cuerpo.

Para investigar el pasado como performance, el etnógrafo reconoce una relación de mutua dependencia entre los espacios en los que el performance musical se llevó a cabo y los actos físicos, corporales que transformaron esos espacios. [...]

La interpretación del pasado a través del performance se basa en la premisa de que los músicos interpretan con el fin de transformar activamente sus cuerpos y los espacios que ocupan. Los etnógrafos históricos, particularmente, han teorizado que esta preocupación activa hacia el potencial narrativo del cuerpo, en última instancia, hace que sea un agente para el desempeño de la historia (Comaroff 1987; Comaroff and Comaroff 1992:215-33) (Bohlman 1997, 155)¹¹.

Como menciona Bohlman, este tema ya ha sido discutido en el campo de las ciencias sociales, y menciona a dos autores, John y Jean Comaroff. Estos últimos han trabajado en destacar los aportes de la antropología histórica, en cuya base se encuentra la etnografía:

Ciertamente, podríamos argumentar que ninguna explicación humanista del pasado o del presente puede (o hace) ir muy lejos sin el tipo de comprensión que la mirada etnográfica presupone. En la medida en que la historiografía está relacionada con la recuperación de los mundos con sentido, con la interacción de lo colectivo y lo subjetivo, no puede más que confiar en las herramientas del etnógrafo (Comaroff y Comaroff 1992, xi)¹².

Desde su perspectiva, las etnografías históricas deben de revelar la unidad y la diversidad de los procesos sociales.

¹¹ Traducción propia del texto original: "To investigate the past as performance the ethnographer recognizes a mutually dependent relationship between the spaces in which musical performance took place and the physical, bodily acts that transformed those spaces. [...]The interpretation of the past through performance relies on the premise that musicians perform in order actively to transform their bodies and the spaces they occupy. Historical ethnographers, particularly, have theorized that this active concern with the narrative potential of the body ultimately makes it an agent for the performance of history (Comaroff 1987; Comaroff and Comaroff 1992:215-33)".

¹² Traducción propia del texto original: "Indeed, we would argue that no humanist account of the past or present can (or does) go very far without the kind of understanding that the ethnographic gaze presupposes. To the extent that historiography is concerned with the recovery of meaningful worlds, with the interplay of the collective and the subjective, it cannot but rely on the tools of the ethnographer.

Por lo tanto, nuestras etnografías históricas deben ser capaces de capturar la unidad simultánea y la diversidad de los procesos sociales, la incesante convergencia y divergencia de las formas predominantes de poder y significado (Comaroff y Comaroff 1992, 37)¹³.

En definitiva, el método etnográfico puede ser una herramienta efectiva para develar conocimiento de prácticas musicales del pasado. Todos estos planteamientos se relacionan directamente con el concepto básico de esta tesis, el de sistema musical de transformaciones. Hasta ahora se ha expuesto su pertinencia para estudiar la dimensión sincrónica de la música, faltando explicar su otra dimensión, el eje diacrónico. En otro de sus artículos (2007b), Camacho desarrolla este nivel. A grandes rasgos, explica que las prácticas musicales no son un fenómeno aislado, en tanto que están articuladas a otras manifestaciones de la cultura. Es así, que los sistemas musicales son resultado de las relaciones dialógicas entre los elementos del sistema con otras dimensiones culturales. Esto quiere decir que la música no puede ser estudiada únicamente como un objeto aislado de su contexto histórico, geográfico, social, económico, etcétera. Un aspecto vital en este concepto es la consideración de que los sistemas musicales no son estáticos, sino que se van transformando a lo largo del tiempo. Por eso, deben estudiarse tomando en cuenta los aspectos diacrónicos y sincrónicos:

Los sistemas musicales son dinámicos y se van transformando a través de su transcurso histórico y geográfico. La relación dialógica entre los propios elementos del sistema y de éstos con el ámbito externo, producto de otras determinaciones económico - sociales más generales, va delineando y caracterizando las prácticas musicales de un momento histórico específico. En este sentido, la música debe ser estudiada teniendo en cuenta un enfoque procesual y sistémico (Camacho Díaz 2007, 14).

Este concepto nos permite ver que los estudios estructurales no tienen por qué alejarse de los enfoques históricos¹⁴, pues justo considera ambos niveles: observar la dinamicidad de la estructura en un plano temporal y observar sus particularidades y

¹³ Traducción propia del texto original: Hence or historical ethnographies must be capable of capturing the simultaneous unity and diversity of social processes, the incessant convergence and divergence of prevailing forms of power and meaning.”.

¹⁴ En este sentido, coincido con lo que el musicólogo Alfonso Padilla afirma en su tesis doctoral: “Ningún estudio histórico es totalmente separado de una visión sistemática ni tampoco uno sistemático puede realizarse adecuadamente sin tener presente las condiciones históricas que rodean el fenómeno estudiado” (1995, 11).

relaciones en su plano sincrónico. De este modo, esta tesis intenta desentrañar estos procesos a partir de concebir a las malagueñas del siglo XIX no como un género sino como un sistema de transformaciones, no como una expresión musical aislada, sino como un conjunto de variantes que comparten un mismo código conformando un sistema musical. Con esta premisa, se hace un recorrido diacrónico, es decir, una descripción del trayecto de las malagueñas a lo largo del tiempo y, paralelamente, se realiza una lectura de corte sincrónico de sus estructuras musicales y literarias. En este sentido, se toma en cuenta tanto el análisis de sus estructuras, así como de los sujetos y procesos que las crean.

Ahora bien, es necesario hacer una aclaración: plantear la realización de una etnografía histórica de las malagueñas, aproximarse a la *experiencia*, interpretar el pasado a través del *performance*, si bien constituye un objetivo para futuras investigaciones, es una tarea que excede las posibilidades de esta tesis, principalmente por dos razones. Como todo etnomusicólogo que ha trabajado desde la etnografía del *performance* sabe, desentrañar los sentidos codificados en una ocasión performativa, así como aquéllos creados (performados) en la misma, requiere de la indagación de una serie de aspectos que exceden la unidad analítica, pero que tienen estrecha relación con ella (cosmovisión, organización social y política, elementos discursivos, entre otros). Es decir, se requiere de un análisis exhaustivo del contexto socio-cultural en el que se produce la música. El periodo temporal que aborda esta tesis (aproximadamente un siglo) y la diversidad de contextos de ejecución de la malagueña, hacen imposible, por el momento, elaborar un estudio con esa profundidad interpretativa, el cual, además, requeriría implementar otras herramientas metodológicas que permitieran analizar una gran cantidad de fuentes directas como indirectas. Por otra parte, como he insistido, hasta el momento no se había construido casi nada sobre esta expresión musical. Hacía falta un paso previo, y es justo el que se realiza en este trabajo: la cimentación de la materia prima y su sistematización. Por ello, es trascendental tener muy presente hacia dónde se está encaminando la elaboración de los resultados de esta tesis.

De modo que, aun si aquí no se ofrece una etnografía histórica en sentido estricto, se proporciona la identificación y sistematización de las ocasiones de ejecución de las malagueñas, mismas que constituyen la unidad analítica del *performance*. Es necesario insistir en que esta labor no había sido realizada previamente. Pese a estar inscrito en los límites de la identificación y la descripción, el panorama que se presen-

ta sugiere, como se verá, una serie de problematizaciones a partir de las cuales es posible, entonces, emprender un estudio con perspectiva de etnografía histórica¹⁵. En consecuencia, este trabajo se diferencia de otros que desde una musicología histórica de viejo cuño en Iberoamérica, se han conformado con hacer catálogos, cosificando y describiendo el objeto de estudio.

La sistematización de las fuentes documentales primarias, que son junto con el análisis musical las evidencias que permiten aproximarnos a las malagueñas como sistema de transformaciones, está inspirada, en parte, en conceptos y métodos desarrollados por historiadores que han investigado culturas subalternas del pasado. Como lo planteado por Carlo Ginzburg (1999; 2003) en sus estudios sobre la cultura campesina italiana del siglo XVI, en torno a la *circularidad cultural* y el *paradigma indiciario*. De acuerdo con el historiador italiano, la cultura es generada tanto por estratos dominantes como subalternos, a partir de una permanente circularidad cultural entre ambas. En este intercambio, los sectores hegemónicos arrebatan fragmentos de la cultura subalterna para transformarlos y utilizarlos como arma de legitimización social. Por otro lado, las clases subalternas conservan elementos de su propia cultura pero utilizan y transforman rasgos de la cultura dominante que también recibe. Es así que con este enfoque las culturas subalternas dejan de ser “aculturadas” pasivamente; por el contrario, tienen un papel fundamental y activo en la cultura de una sociedad (Aguirre Rojas 2003, 79). Ahora bien, llevándolo al terreno de su disciplina, Ginzburg habla de la problemática que implica hacer una historia crítica de las culturas subalternas:

No obstante, si aceptamos la hipótesis de circularidad, tenemos que admitir que ésta impone al historiador criterios de verificación distintos a los habituales. Esto se debe al hecho de que cultura dominante y culturas subalternas juegan una partida desigual, en la que los dados están trucados. Dado que la documentación expresa las relaciones de fuerza entre las clases de una sociedad determinada, las posibilidades de que la cultura de las clases subalternas haya dejado señales, aun deformadas, durante un período en el que el analfabetismo era todavía tan vasto, son muy limitadas (Ginzburg 1999, 249).

¹⁵ En este sentido, los planteamientos aquí expuestos tienen cierta afinidad con el trabajo que el musicólogo Juan Pablo Gonzalez y el historiador Claudio Rolle Cruz realizaron en su libro *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950* (2005).

A diferencia de otras posturas históricas que piensan que es imposible acceder a las culturas subalternas del pasado, dado que se caracterizan por su transmisión oral, Ginzburg plantea que es posible estudiar y reconstruir éstas a partir de un análisis microhistórico y del uso del *paradigma indiciario*, concepto que utiliza cuando se refiere a la búsqueda de indicios de casos excepcionales o atípicos que pueden resultar sumamente reveladores de los contenidos, procesos y estructuras de las culturas subalternas (Ginzburg 2003).

De esta manera, en esta tesis se apuntalan esos indicios que dan cuenta de los estratos subalternos para un posterior análisis de éstos. No es objeto de este estudio ofrecer un análisis completo, cerrado o definitivo, antes bien, se abre un camino que está lejos de estar siquiera construido. Por último, no puedo más que suscribir una cita que me motiva para elegir este marco:

El intento por desentrañar las gramáticas que conforman los distintos códigos musicales nos aproxima al funcionamiento de ese *saber-hacer*, propio de la música de otros pueblos. Nos lleva a la comprensión, por un lado, de las reglas que rigen los comportamientos alrededor de un determinado evento musical y, por otro, de los paradigmas que hacen posible la estructuración de los distintos sintagmas musicales. Al escribir los resultados de sus trabajos, el etnomusicólogo busca hacer accesible esa otra cultura musical que se miraba distante (Camacho Díaz 2001, 5).

Para mostrar que las malagueñas constituyen un sistema musical de transformaciones a partir de sus estructuras musicales, se utiliza como herramienta el análisis paradigmático musical¹⁶. Se busca definir los elementos que son susceptibles de combinación, sustitución y de permanencia dentro de los paradigmas obtenidos. De este modo, se identifican los elementos constantes que comparten las versiones de las malagueñas analizadas. Para efectuar este tipo de análisis se utiliza el *Software de Automatización del Análisis Paradigmático (SAAP)*¹⁷. Los rasgos musicales que son analizados son alturas y armonía, cuyos detalles son descritos en el capítulo correspondiente.

¹⁶ Debido a que ya hay numerosas investigaciones que han descrito detalladamente el procedimiento de este tipo de análisis, en esta tesis no explicaré cada uno de los conceptos y procedimientos que lo conforman. El lector puede consultar para mayor información: Ruwet 2011 [1966]; Nattiez (2011 [1997]); Arom (2001); Alegre González (2005); Reyes Zúñiga (2011); Hernández Jaramillo (2015), entre otros.

¹⁷ Este software automatiza las tareas básicas de este tipo de análisis, ahorrando tiempo y facilitando el trabajo al investigador. Ha sido creado por José Miguel Hernández Jaramillo y en su diseño he tomado

El enfoque metodológico de esta tesis incluyó las siguientes tareas:

1. Búsqueda documental en archivos y centros documentales de México, España y Cuba¹⁸, así como en sitios virtuales –archivos, bibliotecas y sitios de información en internet–. Con esta búsqueda se localiza la materia prima de la tesis, con la que fue posible disponer de un número considerable de partituras de malagueñas, tanto editadas como manuscritas. Por otro lado, se encuentra un total de 1941 referencias hemerográficas y bibliográficas en fuentes de la época, las cuales son analizadas en los distintos apartados de esta tesis. En las hemerotecas de ambos países no sólo se hizo una indagación específica por los términos *malagueñas* o *malagueña*, sino que se hizo una búsqueda más especializada, buscando representaciones y noticias sobre las zarzuelas u obras escénicas que las incluyeron, en total se disponen de 1476 referencias de este tipo. En el anexo III aparece la lista de casi trescientas cincuenta publicaciones periódicas consultadas. Esto requirió adquirir un conocimiento previo sobre qué obras contenían malagueñas para que fuera posible localizar el lugar donde fueron representadas. Por último, en esta fase se revisan si existen trabajos previos que sirvan de base a esta investigación.
2. Elaboración de un catálogo –hasta ahora inexistente– de obras de malagueñas del periodo estudiado (Anexo I).
3. Transcripción de las fuentes documentales, una por una, en una base de datos.
4. Asignación de una serie de etiquetas o campos de información de acuerdo con las descripciones de las referencias; todo esto para hacer factible la localización de información y sistematización. Los criterios de clasificación fueron: año, ocasión de ejecución (en dos niveles: general y particular), ubicación (en tres niveles: país, ciudad y provincia), actores, forma de eje-

parte desde el año 2009. Para más información refiérase a la tesis doctoral de Hernández Jaramillo (2015).

¹⁸ A pesar de que esta investigación se circunscribe a los países de México y España, tomé la decisión de ir a Cuba en búsqueda de documentación musical en tanto que fue uno de los países que fueron puntos obligados de las compañías escénicas españolas (Carredano y Eli Rodríguez, 2010, 169). En dicho país hay un fondo musical, el Museo de la Música, que aún conserva diversos repertorios interpretados en el Teatro del Tacón, teatro principal de La Habana.

cución (canto, instrumental, baile), instrumentos musicales con que se ejecutan, obras (si pertenece a alguna obra específica), compositor (si tiene alguna autoría), coplas (si tiene), descripción (carácter atribuido) y tipos (si se le asigna alguno).

5. Realización de análisis estadísticos basados en la información recogida y clasificada en la base de datos, a partir de las etiquetas asignadas a cada referencia documental. Este análisis proporciona abundante información general que pasa desapercibida en el análisis individual de cada referencia documental¹⁹.
6. Análisis de las fuentes primarias para la determinación de los distintos periodos en los que se desarrollaron las malagueñas a lo largo del lapso de tiempo seleccionado.
7. Análisis de las fuentes con fines de sistematización en torno a las distintas ocasiones de ejecución de las malagueñas del siglo XIX.
8. Conformación de un corpus musical de malagueñas del siglo XIX. A partir de más de un centenar de partituras encontradas, se hizo una selección de malagueñas para confeccionar un corpus de análisis tomando en cuenta dos criterios: las obras de mayor antigüedad y/o las que tuvieron presencia en México. Dada la escasez de noticias de malagueñas en México en comparación con las localizadas en España, consideré interesante incidir en el análisis de la música de las malagueñas que con certeza fueron ejecutadas en México. Esta información puede ser útil para emprender trabajos posteriores centrados en las modalidades de malagueñas que existen en dicho país en la actualidad y su posible relación con las que llegaron desde España en el periodo estudiado.
9. Transcripción de las partituras del corpus a formato digital, utilizando un software de edición de partituras. Esta fase si bien es larga, es necesaria para que puedan ser analizadas las obras con el software *SAAP*. Además se obtiene una referencia auditiva de las mismas.

¹⁹ Este análisis ha sido posible gracias a la colaboración del investigador José Miguel Hernández Jaramillo, quien gracias a su especialización me auxilió en el manejo de las herramientas tecnológicas y en la solución de las problemáticas que fueron surgiendo para la elaboración de este tipo de análisis.

10. Análisis paradigmático musical. Se realizan las fases de segmentación, agrupación y análisis empleando el software *SAAP* para obtener los paradigmas representativos²⁰. Se efectúan tres tipos de análisis: a) análisis de las secuencias de alturas predominantes, tanto en motivos instrumentales como en secciones cantadas; b) análisis de las secuencias armónicas; c) análisis de las combinaciones de los versos al ser cantados.
11. Elaboración de un catálogo de los distintos ornamentos utilizados en la copla cantada.
12. Identificación y análisis de las figuras rítmicas más utilizadas en las coplas de las malagueñas.
13. Análisis de las estructuras musicales encontradas en conjunción con los resultados contextuales e históricos. De este modo se analiza la relación entre las transformaciones estructurales que las malagueñas experimentan con el contexto histórico y las ocasiones de ejecución donde se producen.

CONTENIDO DE LA TESIS

El trabajo se conforma por cuatro capítulos principales y unas consideraciones finales a manera de conclusión. Éstos tienen carácter complementario y su orden está definido para reconstruir el sistema musical de malagueñas. En el capítulo primero se realiza un análisis de los ejemplos musicales que conforman el corpus de trabajo. Se muestran los resultados del análisis paradigmático musical obtenidos a través de la herramienta *SAAP*, con los que se corrobora la pertinencia del uso de concepto de sistema musical en las malagueñas españolas del siglo XIX. Por otro lado, se hace un análisis comparativo entre las malagueñas y el fandango, expresión musical tradicionalmente relacionada con las primeras. Asimismo, se indaga en la relación entre las malagueñas mexicanas de Tierra Caliente y los fandangos. Dichos resultados son usados para entender la información contextual obtenida y descrita en los capítulos posterior-

²⁰ Para más información sobre las fases del análisis paradigmático en el software *SAAP* véase (Hernández Jaramillo 2015).

res. De este modo, las estructuras musicales complementan el conocimiento de los procesos del sistema musical de malagueñas españolas del siglo XIX.

En el capítulo segundo se propone y contextualiza una serie de etapas, las cuales, si bien son de carácter artificial, sirven para enmarcar los momentos históricos en los que la malagueña tuvo gran presencia, tanto en España como en México. Este recorrido historiográfico está construido a partir de los datos obtenidos en las fuentes primarias; de este modo, no se siguen períodos convencionales definidos por algún autor sino que se da voz a lo que las fuentes indican. Sin una contextualización como ésta es difícil entender los procesos en los que formaron parte dichas prácticas musicales.

En el tercer capítulo se elabora una descripción de las ocasiones de ejecución, los actores –sujetos– involucrados, los instrumentos musicales utilizados, las variantes descritas, el saber construido alrededor de éstas, las emociones descritas, la gestualidad, todo esto a partir de las fuentes documentales en torno a las malagueñas españolas del siglo XIX. También se identifica el modo en que se popularizaron y difundieron, entre otras cosas. La intención es extraer la información relevante que permita entender la dimensión procesual de las malagueñas en el período seleccionado.

En el capítulo cuarto se describen las transformaciones que las malagueñas tuvieron a lo largo del periodo estudiado. Se pone de manifiesto que cada una de éstas se conformó principalmente por las ocasiones de ejecución a través del tiempo y que ocurrieron en el plano interpretativo más que en el estructural musical.

Por último, se elaboran unas reflexiones a modo de conclusión y se exponen las líneas abiertas principales encontradas a lo largo de la investigación.

Antes de comenzar, es importante decir que las citas que se incluyen en la tesis están escritas tal cual aparece en la fuente original y respetando la ortografía de la época.

Capítulo 1

Caracterización y análisis musical

En este capítulo se presenta una caracterización de las malagueñas del siglo XIX, a partir de la exposición de los resultados del análisis musical aplicado a un corpus de trabajo. El objetivo es demostrar que una gran parte de las expresiones musicales que tienen esta denominación en el siglo XIX y la primera década del XX comparan entre sí una estructura musical, pudiendo considerarse como parte de un *sistema musical de transformaciones*. Aquí se revelan los elementos que son compartidos entre ellas y los que son susceptibles de variación, ya sean alturas, ritmos o armonías.

Por otro lado, se realiza una comparación entre las estructuras musicales de las malagueñas con las del fandango del siglo XIX. La razón por la que se incluye esta sección es porque autores de esa época –y aún algunos actuales– las relacionan fuertemente, incluso las sitúan dentro de una misma familia. Dado que son dos expresiones que fueron muy importantes en la vida musical española, es relevante incidir en los aspectos por los que son vinculadas. Si bien no se hace una descripción exhaustiva del fandango, sí se exhiben las diferencias y las similitudes con las malagueñas encontradas a partir de un corpus de análisis. Por último, se aborda la problemática de las malagueñas mexicanas de Tierra Caliente, las cuales tienen estructuras similares a las del fandango.

1.1 CARACTERIZACIÓN GENERAL

De manera general, es posible afirmar que las malagueñas son piezas musicales escritas de forma mayoritaria en compás ternario, ya sea en compás de 3/8 ó 3/4. Constan de una serie de motivos instrumentales sobre la base armónica del modo frigio dominante²¹ y de coplas intercaladas –ya sean cantadas o tocadas por algún instrumento– en tonalidad mayor. En ocasiones aparecen motivos melódicos que no siempre cumplen este esquema y que suelen ser empleados por los compositores como introducción, puente o final de sus obras. Podríamos esquematizarlos de la siguiente forma²²:

[INTRODUCCIÓN] Motivos Instrumentales + Coplas [FINAL]

De acuerdo con esta estructura, se tomó la decisión de realizar el análisis musical a cada sección de forma separada, por un lado los motivos instrumentales y por otro las coplas. En los siguientes apartados se describen con detalle los resultados del análisis musical.

En el anexo I se muestra el catálogo general de malagueñas localizadas, tanto de las piezas que pude obtener como de las que constato su existencia –165 obras en total–. De dicho catálogo seleccioné 48 obras para su análisis, instrumentales y vocales, ya sea pertenecientes a alguna zarzuela o piezas sueltas. En la tabla 1 aparece el corpus de malagueñas seleccionado para realizar el análisis musical. Como se ve, son obras que abarcan desde inicios del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX; de este modo, puede considerarse que constituyen un corpus representativo del periodo estudiado. Por otro lado, al comprender una cantidad considerable de piezas es posible obtener resultados consistentes para establecer tendencias y conclusiones.

²¹ El modo frigio dominante está construido sobre la escala frigia, pero tiene el tercer grado mayor.

²² Entre corchetes aparecen las secciones opcionales. Aunque en alguna obra no aparecen motivos instrumentales, se puede considerar que es una sección necesaria en las malagueñas.

TABLA 1. CORPUS DE MALAGUEÑAS

Código	Obra	Autor	Año de publicación
MA001	Echos d'Espagne: Chansons & danses populaires - Malagueñita	Paul Lacomme y José Puig y Alsubide	ca. 1870
MA003	Álbum de Aires Populares de España - Nº 6. Malagueña	Manuel Fernández Grajal	1866
MA004	La Música del Pueblo. Colección de Cantos Españoles - Nº 44. Malagueña	Lázaro Núñez-Robres	1867
MA005	La Música del Pueblo. Colección de Cantos Españoles - Nº 5. Malagueña	Lázaro Núñez-Robres	1867
MA006	Brisas de España - Nº 14. Malagueña Flamenca Op. 74	Oscar de la Cinna	1895
MA007	Claveles de España - Malagueña	Pola Gibarola	1958
MA008	El Sol de Andalucía - Malagueña para piano	José Muñoz y Lucena	1879
MA009	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - La malagueña tirana (Malagueña)	Eduardo Ocón	1874
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36. Nuevas Malagueñas Populares para piano	Mariano Liñán	ca. 1900
MA011	Obras escogidas de varios autores - Malagueñas	José García Solá	1909
MA012	Por seguir una muger - Malagueña	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo	1851
MA013	Ecos de Andalucía. 8 Cantos populares Andaluces - Nº 1. Malagueña	Isidoro Hernández	ca. 1880
MA014	La Edad en la Boca - Nº 2 bis. Malagueña	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo	1861
MA015	Malagueñas de concierto para canto y piano	Esteban Puig	1898
MA016	Flores de España. Album de los cantos y aires populares más característicos de este país - Malagueñas	Isidoro Hernández	1883
MA017	Echos d'Espagne: chansons & danses populaires - Nº 18. Malagueña	Paul Lacomme y José Puig y Alsubide	ca. 1871
MA019	Nuevo método de guitarra por cifra - Rondeña - Malagueña	Tomás Damas	1869
MA020	Malagueña en <i>El Rasca Tripas. Semanario Musical y Literario</i> del 2 de octubre de 1882	Francisco García Vilamala	1882
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1	Rafael Cabas Galván	ca. 1880
MA025	Género Ínfimo - Nº 4. Malagueña	Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera	1901
MA027	Château-Margaux - Nº 3. Capricho cómico sobre la malagueña y la gallegada	Manuel Fernández Caballero	1887
MA038	Cantos y bailes populares españoles - Málaga. Malagueña. Op. 37	Laureano Carreras y Roure	ca. 1867
MA050	Colección de Aires Nacionales para guitarra - Nº 1. Malagueña	Francisco Rodríguez Murciano	ca. 1878
MA051	Rondeña Malagueña.	Pablo Hernández	ca. 1868
MA052	Repertorio de música española para canto y acompañamiento de guitarra. 1ª serie - Nº 17. Malagueña. Aire popular andaluz	Tomás Damas	1871
MA053	Malagueñas jaleadas para piano	Buenaventura Íñiguez	1878
MA055	Flamencomanía - Nº 2 bis. Malagueña y Tango	Ángel Rubio	1883
MA056	Ecos de Andalucía. - Rondeña Malagueña	Rafael Ayllón y Grande	1872
MA058	Malagueña (canto popular)	Juan Cansino	1878

MA059	La Joya de Andalucía. Miscelánea de aires característicos para piano - Nº 10. Malagueña	Juan Cansino	1865
MA061	Nadie se muere hasta que Dios quiere. Nº 4. Malagueña	Cristóbal Oudrid	1860
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra	Tomás Damas	1867
MA063	Los Caballeros de la Tortuga - La Jota del Ta y el Te y Malagueña	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo	1870
MA064	Viaje a la luna - Malagueña	José Rogel	1876
MA065	Malagueña facilísima para piano	Eduardo Ayucar y San Juan	1876
MA066	Rondeña Malagueña para piano. Género puro andaluz	Ventura Navas	1876
MA069	Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare - Malagueña. Chanson populaire de l'Andalousie	Narciso Paz	ca. 1813
MA072	Malagueña para piano	Enrique Rodríguez	1877
MA073	Miniaturas musicales: álbum de 5 piezas muy fáciles - Lolita (Malagueña)	Dámaso Zabalza	ca. 1879
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con seis cantos para piano	Francisco Tamayo y Montells	ca. 1879
MA083	Ortografía - Nº 5. Malagueña y Jota. (Duo de la Z y la J.)	Ruperto Chapí	1889
MA086	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes - Malagueña	José Campo y Castro	1872
MA087	La Soledad de los Barquillos y Malagueña: canción árabe con acompañamiento de piano	Sebastián Iradier	1863
MA088	¡Cuba libre! - Nº 6. Malagueña a dúo	Manuel Fernández Caballero	1887
MA089	Malagueña. Morceau caractéristique genre pour andalous-moresque pour piano, Op. 69	Oscar de la Cinna	1873
MR004	Música de Castro-Urdiales - Canción de la parranda (Aire de malagueñas)	Francisco Barbieri	1861
MA125	Cantares malagueños o sea Malagueña variada para canto y piano	Antonio Llanos	1872
MA167	Charito - Nº 4. Pieza flamenca	Joaquín Valverde Sanjuán	1891

Para facilitar los siguientes análisis, todas las obras del corpus fueron unificadas a la armadura de clave de *la menor* para reflejar que están en modo *Mi frigio dominante*.

1.2 ANÁLISIS MUSICAL DE MOTIVOS INSTRUMENTALES

Como se apuntó anteriormente, he decidido separar el análisis de las malagueñas en dos partes. Comenzaré explicando la correspondiente a los motivos instrumentales. Distintos factores participaron en la identificación de estos motivos, por un lado, me basé en los ciclos armónicos y, por otro, en la repetición. Es importante decir que casi todos comienzan y terminan en un acorde de *Mi*, en este sentido y por cuestiones de simplicidad, el final *Mi* de todos los motivos no se escribe en el entendido que siempre acaban en esta nota o alguna del acorde de *Mi mayor*.

Encontré 1038 motivos en total, que se pueden clasificar en los siguientes tipos:

- A) Motivos melódicos que están desarrollados sobre la base armónica del modo frigio dominante. Este tipo es el mayoritario, conteniendo un 68% del total.
- B) Secuencias armónicas, ya sea acordes o arpeggios, sobre *Mi frigio dominante*. Constituyen un 27% del total.
- C) Motivos melódicos que no se desarrollan en la base armónica del modo frigio, por esto mismo, son frases que son notoriamente diferentes. Son únicamente un 3% del total.
- D) Fragmentos que los compositores emplean para finalizar las malagueñas o para enlazarlas con algún número musical siguiente, en caso de ser parte de una obra más amplia. Éstos conforman un 2% del total.

Casi todos los tipos, salvo el B, se encuentran en la partitura desarrollados con una parte melódica y una armónica, ya sea en obras para piano o guitarra. Por ejemplo, en la partitura original un motivo puede aparecer de esta forma:



El motivo simplificado para el análisis, sin el acompañamiento armónico, queda de esta manera:



Asimismo, algunos motivos se encuentran desarrollados con notas pedal y, para efectos de análisis, fueron también simplificados. Por ejemplo, en el original se puede encontrar un motivo de este modo:



Al pasarlo por el proceso de reducción, queda de la siguiente forma:



Una vez identificados los motivos se procede a analizarlos.

1.2.1 ANÁLISIS ARMÓNICO

En este apartado se describen las distintas posibilidades armónicas explícitas que enmarcan los motivos instrumentales de las malagueñas del siglo XIX. Éstos tienen una base armónica estable, aunque es posible la inserción de ciertas modificaciones que les dan variabilidad sin romper la estructura base. Para ilustrar este hecho realizo dos tipos de análisis, uno a un nivel más general y otro más detallado. Antes de comenzar es importante destacar que el 15% de las variaciones no tienen armonía explícita y sólo incluyen una frase melódica, por esta misma razón no se incluyen en este apartado. En el primer nivel encuentro tres patrones genéricos, el mayoritario consiste en una alternancia del acorde de *Mi* con los de *la menor* o *Fa mayor*, volviendo siempre a la fundamental. Esta secuencia armónica se encuentra en un 51% de los motivos de todas las malagueñas analizadas. El siguiente patrón armónico despliega dos posibilidades: en la primera permanece el acorde de *Mi* en toda la evolución de los motivos instrumentales; en la segunda se comienza en el acorde de *Mi* y posterior-

mente desaparece el acompañamiento armónico, ejecutándose únicamente el motivo melódico o, en ocasiones, doblándose por octavas. Este patrón se emplea un 24% de las veces. El último corresponde con la denominada cadencia frigia o llamada también andaluza²³, usándola un 23% de los motivos instrumentales. Las distintas posibilidades descritas son ilustradas en representación paradigmática en el siguiente diagrama.

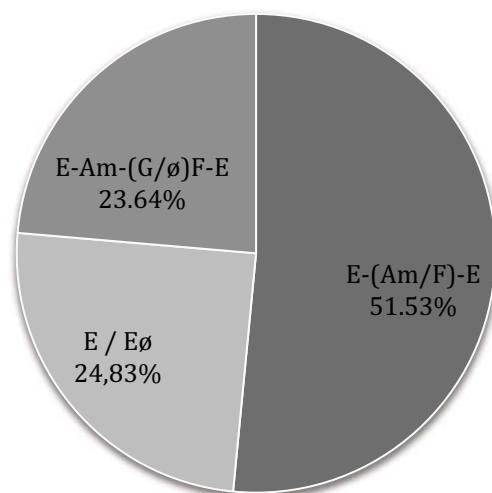


DIAGRAMA 1. ENTORNOS ARMÓNICOS DE LOS MOTIVOS INSTRUMENTALES DE LAS MALAGUEÑAS. NIVEL MACRO.

En un nivel más detallado, el análisis devela una cierta variabilidad en los patrones encontrados. Este análisis muestra la sustitución de acordes que cumplen las mismas funciones armónicas, asimismo, da cuenta de los casos en los que algunos de ellos se eliminan. En el diagrama 2 se exponen estas posibilidades. En la categoría de *otros*, que es la suma de pequeñas variantes –y que abarcan el 11% de los entornos armónicos–, es donde se presentan más sustituciones de acordes.

Resumiendo, es posible asegurar que los motivos instrumentales de las malagueñas se construyen sobre tres patrones armónicos donde es posible aumentar, disminuir o sustituir acordes, pero nunca se pierde la secuencia base. Contrastando las fechas de las obras con estos patrones no encuentro grandes modificaciones a lo largo del tiempo, esto es, que en todo el periodo analizado las malagueñas tuvieron estas posibilidades armónicas. Por tanto, es posible hablar de estructuras estables.

²³ Esta cadencia se construye de manera descendente sobre el tetracordo del modo frigio.

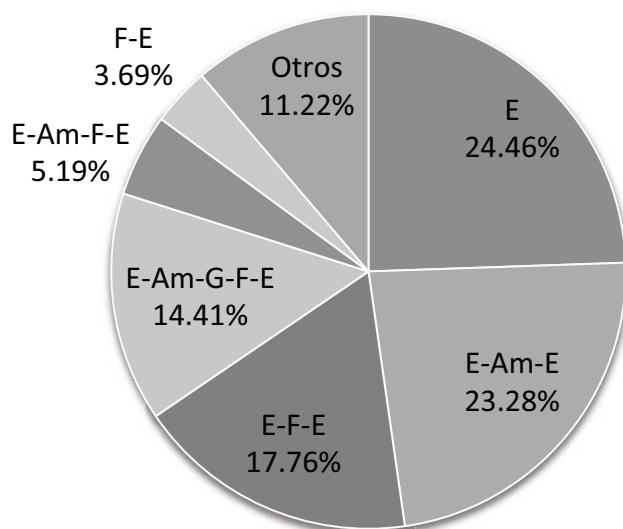


DIAGRAMA 2. ENTORNOS ARMÓNICOS DE MOTIVOS INSTRUMENTALES DE LAS MALAGUEÑAS. NIVEL DETALLADO.

1.2.2 ANÁLISIS PARADIGMÁTICO DE ALTURAS

Tal y como se indicó en la metodología, para analizar estas entidades el criterio fue separar las alturas del ritmo y de la armonía. Es importante decir que el tipo de análisis que aquí se realiza es genérico, es decir que se buscan las principales tendencias de las malagueñas. En este sentido, las particularidades de cada obra quedarán pendientes para ser retomadas en futuras investigaciones. El análisis paradigmático musical es realizado con el software *SAAP*²⁴. Para este análisis sólo tomaré en cuenta los motivos pertenecientes al tipo A (explicado en la página 33), en tanto que es el tipo mayoritario. Cada motivo identificado es considerado un segmento de análisis²⁵. El total de estos segmentos o motivos encontrados son 703, de los cuales 397 son diferentes, todos ellos pueden ser consultados en el anexo IV. La agrupación se hizo de acuerdo con la similitud de alturas.

²⁴ Para una descripción detallada del procedimiento de análisis paradigmático empleado véase mi tesis de maestría (2011) y para más información sobre el análisis a través del software *SAAP* véase la tesis doctoral de José Miguel Hernández Jaramillo (2015).

²⁵ Las fases del análisis paradigmático que empleo, a muy grandes rasgos, consisten en la segmentación de las piezas del corpus según determinados criterios, la agrupación de dichos segmentos por el de similitud y la representación paradigmática de cada uno de los grupos resultantes, donde se muestran los elementos constantes y variantes.

En virtud de que en esta tesis se pretende exponer las tendencias mayoritarias, en este apartado sólo incluyo los grupos que reúnen un mayor número de segmentos. Seis cumplen estas características y contienen entre todos un 77% de los segmentos totales. En el siguiente diagrama se muestran los grupos principales obtenidos:

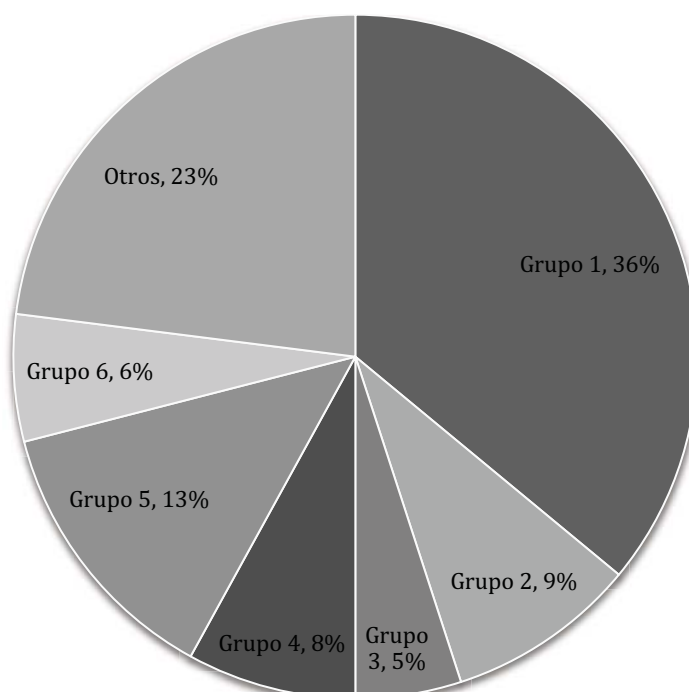


DIAGRAMA 3. DISTRIBUCIÓN DE SEGMENTOS POR GRUPOS

Aquí se puede observar que sólo un 23% de los motivos forma parte de modelos que no se consideran característicos. Por otro lado, el grupo 1 es el que contiene el mayor número de segmentos, cuyos paradigmas son desplegados a continuación. La nomenclatura usada para identificarlos está compuesta por un número que indica el primer nivel de agrupación y una letra que refiere al segundo nivel. Para cada paradigma se indica, en primer lugar, el número de segmentos que lo componen, entre paréntesis el porcentaje de dichos segmentos respecto del total. Posteriormente se aprecian los segmentos diferentes junto con el número de ocurrencias o veces que se repiten, al inicio entre corchetes, seguido de la representación paradigmática de los mismos. Esta representación contiene los elementos constantes y aquellos susceptibles de ser sustituidos, incluyendo los porcentajes de interpretación de cada *punto de sustitución*.

ción (Arom 2001 [1991]). También se consigna el ICS (Índice de Cohesión de Segmentos) que provee el SAAP²⁶, además de las piezas en las que aparecen dichos segmentos.

PARADIGMAS DEL GRUPO 1

Este grupo de paradigmas incluye los motivos instrumentales más distintivos del corpus de malagueñas. Contiene el 36 % de los segmentos totales. Dado que en el interior de este grupo hay, asimismo, grupos de segmentos con cierto grado de identidad a partir de la sistemática repetición de modelos de elaboración melódica, tomé la decisión de distinguirlos, si bien también por razones de similitud todos ellos pueden ser comprendidos en el grupo que nos ocupa. Para dar cuenta de dichos modelos únicamente represento los que aparecen en tres o más obras, con el objetivo de exponer aquellos que fueron usados con más frecuencia por diferentes autores.

PARADIGMA 1A

La primera *clase de equivalencia* (Arom 2001 [1991]) del paradigma contiene las diferentes posibilidades de inicio, en la que es posible ver que todas arpegian el acorde de *Mi*²⁷. Después del inicio, todos los segmentos comparten seis alturas constantes y finalizan con otra clase de equivalencia, donde sólo un 0.77% de los segmentos realiza un final diferente. Aunque la pieza más antigua del corpus en la que aparece este patrón está datada sobre 1850, éste se ha encontrado en otra pieza más antigua, como la canción del *Requiebro* de Manuel Sanz (1825). En este sentido, puede pensarse que es un préstamo y apropiación que tuvieron las malagueñas, convirtiéndose con el tiempo en uno de sus sellos representativos.

²⁶ “El ICS es un valor porcentual, que representa el grado de similitud que existe entre los distintos segmentos que componen el grupo analizado” (Hernández Jaramillo 2015, 114)

²⁷ Aunque en sentido estricto dichos comienzos comparten una altura: la nota *si*, se ha optado por no explicitarla como un elemento constante del paradigma por claridad de exposición. Esto se hace con todos los demás de este grupo.

Total Segmentos: 130 (18.49 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 95%; E: 3%; E-Am-(G/ø)-F-E: 2%

Segmentos que lo componen:

The image displays ten musical staves, each representing a different starting point (paradigm) for a melodic segment. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The staves are labeled with Roman numerals indicating the starting note: [117] for the first staff, [3] for the second, [2] for the third, [2] for the fourth, [1] for the fifth, [1] for the sixth, [1] for the seventh, [1] for the eighth, [1] for the ninth, and [1] for the tenth. The notes are represented by circles with stems, and some have flags above them.

Paradigma²⁸:

²⁸ Las notas o secuencias de notas que están dentro de llaves constituyen puntos de sustitución y están numeradas por números romanos. Éstas son las distintas formas con las que se puede interpretar dicha sección del motivo. Las secuencias de notas que están fuera de las llaves son las notas constantes, que aparecen en todos los segmentos. Los paradigmas no se leen de forma lineal, justo lo que muestra es la posibilidad de variantes, combinaciones y sustituciones que puede contener. En este ejemplo el paradigma tiene diez posibilidades de inicio, al que le siguen seis notas constantes y tiene dos formas de finalizar. Debajo de cada punto de sustitución aparece el porcentaje que indica las veces que es interpretado con respecto al total del grupo.

ICS: 74.00 %

Staff	Chord	Percentage
I	C1	90.00 %
I	C2	99.23 %
II	C1	2.31 %
II	C2	0.77 %
III	C1	1.54 %
IV	C1	1.54 %
V	C1	0.77 %
VI	C1	0.77 %
VII	C1	0.77 %
VIII	C1	0.77 %
IX	C1	0.77 %
X	C1	0.77 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA059	N. 10 Malagueña (Juan Cansino, 1865)
MA003	N. 6 Malagueña (Manuel Fernández Grajal, 1866)
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA001	Malagueñita (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1870)
MA063	La Jota del Ta y el Te y Malagueña. (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1870)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA064	Malagueña (José Rogel, ca. 1876)

MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)
MA055	N. 2 bis Malagueña y Tango (Ángel Rubio, 1883)
MA006	N. 14 Malagueña Flamenca Op. 747 (Oscar de la Cinna, 1895)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)

PARADIGMA 1B

Puede constituir una versión simplificada del anterior. Mantiene una estructura similar pues comienza con un acorde de *Mi* y finaliza con una cadencia andaluza. Es importante resaltar que para este nivel de análisis las alturas en diferentes octavas han sido consideradas como idénticas.

Total Segmentos: 9 (1.28 %)

Estructura armónica: E-Am-(G/ø)-F-E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 94.98 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA053	Malagueñas jaleadas (Buenaventura Íñiguez, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)

PARADIGMA 1C

Este paradigma comienza con el acorde *Mi* arpegiado y realiza una línea en forma de “v” invertida, que termina en la nota *la*₅, salvo en una excepción.

Total Segmentos: 4 (0.57 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 75%; E: 25%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 63.94 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA025	Género Ínfimo. N.º. 4 Malagueña (Joaquín Valverde y Tomás Barrera, 1901)

PARADIGMA 1D

Es semejante al anterior, con variantes en la secuencia de alturas; no obstante, perfila la misma línea melódica. Lo contienen sólo tres piezas.

Total Segmentos: 6 (0,85 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 33%; E: 67%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 73.90 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA086	Malagueña (José Campo y Castro, 1872)
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)

PARADIGMA 1E

Este modelo es el segundo más frecuente en las malagueñas y abarca segmentos de trece piezas diferentes. En el corpus aparece desde finales de la década de los años sesenta, continuando hasta la primera década del siglo XX.

Total Segmentos: 39 (5.55 %)

Estructuras armónicas: E: 3%; E-Am-(G/ø)-F-E: 97%

Segmentos que lo componen:

[25]
 [4]
 [3]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]

Paradigma:

Staff	Column C1 (%)	Column C2 (%)
I	69.23 %	94.87 %
II	10.26 %	2.56 %
III	7.69 %	2.56 %
IV	2.56 %	
V	2.56 %	
VI	2.56 %	
VII	2.56 %	
VIII	2.56 %	

C1 C2

ICS: 74.82 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA013	N. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, 1880)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)

PARADIGMA 1F

Tanto este como el siguiente paradigma, 1g, también está compuesto de un inicio sobre un acorde arpegiado de *Mi* y de una cadencia andaluza más elaborada comparada con, por ejemplo, el paradigma anterior.

Total Segmentos: 5 (0.71 %)

Estructuras armónicas: E: 17%; E-Am-(G/ø)-F-E: 83%

Segmentos que lo componen:
Paradigma:

ICS: 46.84 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA004	N. 44 Malagueña (Lázaro Núñez-Robres, 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

PARADIGMA 1G

Total Segmentos: 4 (0.57 %)

Estructuras armónicas: E: 75%; E-Am-(G/ø)-F-E: 25%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Segment	Staff I	Staff II	Staff III	Staff IV
C1	50.00 %	25.00 %	25.00 %	25.00 %
C2	50.00 %	50.00 %	50.00 %	50.00 %
C3	50.00 %	25.00 %	25.00 %	25.00 %
C4	25.00 %	25.00 %	25.00 %	25.00 %

ICS: 71.91 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA086	Malagueña (José Campo y Castro, 1872)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)

PARADIGMA 1H

También puede considerarse una variación del anterior. No es tan evidente aquí la cadencia andaluza, pero mantiene una intención descendente hacia el *mi* como los anteriores.

Total Segmentos: 7 (1.00 %)

Estructuras armónicas: E: 20%; E-Am-(G/ø)-F-E: 80%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Measure	Staff I (%)	Staff II (%)	Staff III (%)	Staff IV (%)
C1	57.14	14.29	14.29	14.29
C2	42.86	28.57	28.57	
C3	85.71	14.29		
C4	42.86	28.57	14.29	14.29

ICS: 58.37 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA003	N. 6 Malagueña (Manuel Fernández Grajal, 1866)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)

PARADIGMAS DEL GRUPO 2

Los paradigmas del grupo 2 se caracterizan por tener una línea melódica ascendente. Este, al igual que el grupo anterior, tiene modelos melódicos sistemáticos, desglosados a continuación.

PARADIGMA 2A

El paradigma 2a comienza con un acorde arpegiado sobre *Mi* y desarrolla una línea ascendente hacia la nota *fa*₆.

Total Segmentos: 20 (2.94%)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 42%; E: 58%

Segmentos que lo componen:

The image displays eight musical staves, each representing a segment of the paradigm. Each staff begins with a bracketed number indicating its frequency: [9], [3], [2], [2], [1], [1], [1], and [1]. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The segments show an ascending melodic line starting from a chord on the note G4 (Mi) and moving towards the note A5 (fa₆). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The segments vary slightly in their starting notes and the presence of accidentals, but all follow the general ascending contour.

Paradigma:

ICS: 81.69 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA016	Flores de España. Malagueña (Isidoro Hernández, 1883)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA073	Lolita. Malagueña (Dámaso Zabalza, ca. 1879)
MA006	N. 14 Malagueña Flamenca Op. 747 (Oscar de la Cinna, 1895)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)
MA007	Malagueña (Pola Gíbarola, 1958)

PARADIGMA 2B

Similar al anterior, diferenciándose de aquel en una línea ascendente más corta y menos alturas constantes consecutivas. Se encuentra en once piezas del corpus.

Total Segmentos: 33 (4.69 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 73%; E: 27%

Segmentos que lo componen:

A musical score for guitar, consisting of 14 staves of music. Each staff begins with a fret number in square brackets: [7], [5], [4], [4], [2], [2], [1], [1], [1], [1], [1], [1], [1], and [1]. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The melody is a simple, repetitive pattern of notes across the fretboard.

Paradigma:

**Piezas en las que aparecen:**

Códigos	Piezas
MA059	N. 10 Malagueña (Juan Cansino, 1865)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA019	Rondeña Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA013	Ecos de Andalucía. N.º. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, ca. 1880)
MA088	Cuba Libre. N.º. 6 Malagueña a dúo (Manuel Fernández Caballero, 1887)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)
MA007	Malagueña (Pola Gibarola, 1958)

PARADIGMAS DEL GRUPO 3

La característica de este grupo es que el inicio no desarrolla un arpeggio sobre el acorde de *Mi*, sino que se desarrolla por grados conjuntos, en ocasiones de forma cromática, concluyendo con una línea ascendente con esa misma característica.

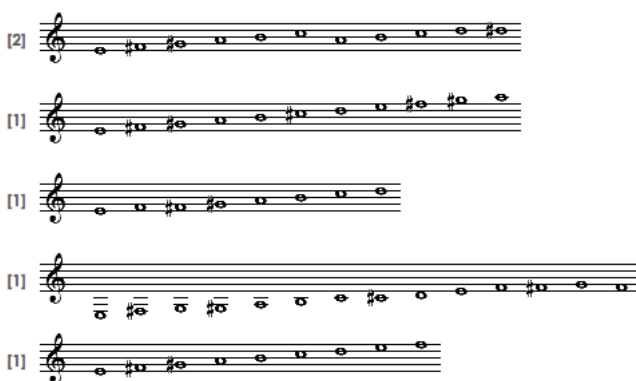
PARADIGMA 3A

Está presente en cinco piezas. Tiene seis notas constantes. De nuevo es importante recordar que las alturas en diferentes octavas se consideran semejantes.

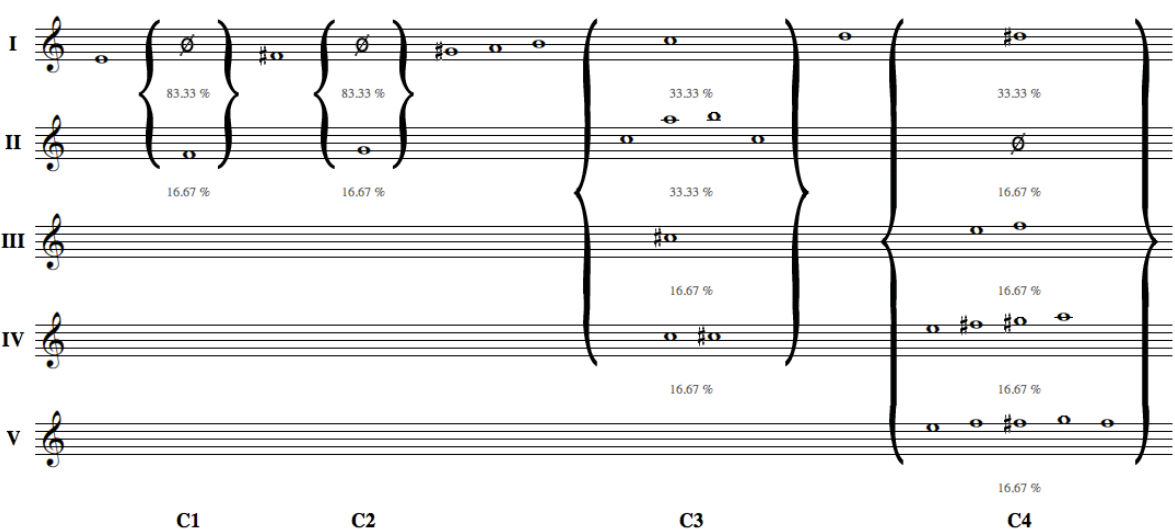
Total Segmentos: 6 (0.85 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 75%; E: 25%

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



Segmento	Voz I	Voz II	Voz III	Voz IV	Voz V
C1	83.33 %	16.67 %			
C2	83.33 %	16.67 %			
C3	33.33 %	33.33 %	16.67 %	16.67 %	16.67 %
C4	33.33 %	16.67 %	16.67 %	16.67 %	16.67 %

ICS: 57.12 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA006	N. 14 Malagueña Flamenca Op. 747 (Oscar de la Cinna, 1895)

PARADIGMA 3B

Es prácticamente idéntico al anterior pero fue diferenciado para ofrecer una mayor claridad. El final es siempre de la misma forma y aparece en cinco piezas.

Total Segmentos: 8 (1.14 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 25%; E: 75%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

I: 87.50 % (C1), 62.50 % (C2), 62.50 % (C3), 62.50 % (C4), 87.50 % (C5)
 II: 12.50 % (C1), 37.50 % (C2), 37.50 % (C3), 37.50 % (C4), 12.50 % (C5)

ICS: 72.44 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)

PARADIGMAS DEL GRUPO 4

El grupo cuatro se caracteriza por un patrón que dibuja una “v” invertida o “m”. Parte mayoritariamente desde mi_5 por grados conjuntos, como sucede en el grupo 3, y vuelve al mismo lugar de inicio.

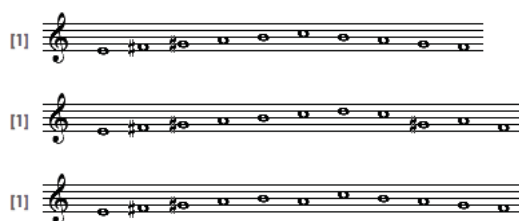
PARADIGMA 4A

El 4a constituye el paradigma más simplificado de todos los de este grupo, haciendo una “v” invertida.

Total Segmentos: 3 (0.43 %)

Estructura armónica: E-(Am/F)-E: 100%

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 76.37 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)

PARADIGMA 4B

Este paradigma es un poco más elaborado que el anterior, y delinea una figura de “m”.

Total Segmentos: 7 (1.00 %)

Estructura armónica: E-(Am/F)-E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 64.42 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA006	N. 14 Malagueña Flamenca Op. 747 (Oscar de la Cinna, 1895)

PARADIGMA 4C

Realiza la misma figura que el anterior pero es más desarrollado y con un registro de mayor extensión.

Total Segmentos: 7 (1.00 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 33%; E: 50%; E-Am-(G/ø)-F-E: 17%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 72.73 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA055	N. 2 bis Malagueña y Tango (Ángel Rubio, 1883)

PARADIGMA 4D

Al igual que los anteriores de este grupo, tiene constantes las primeras cinco alturas consecutivas, pero todos sus segmentos finalizan en un *sol#* en lugar de la nota *fa*.

Total Segmentos: 5 (0.71 %)

Estructura armónica: E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 97.00 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA061	N. 4 Malagueña (Cristóbal Oudrid, 1860)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)

PARADIGMA 4E

Realiza un movimiento ascendente y descendente, y tiene un registro más amplio que los anteriores.

Total Segmentos: 5 (0.71 %)

Estructura armónica: E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 52.23 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA053	Malagueñas jaleadas (Buenaventura Íñiguez, 1878)

PARADIGMAS DEL GRUPO 5

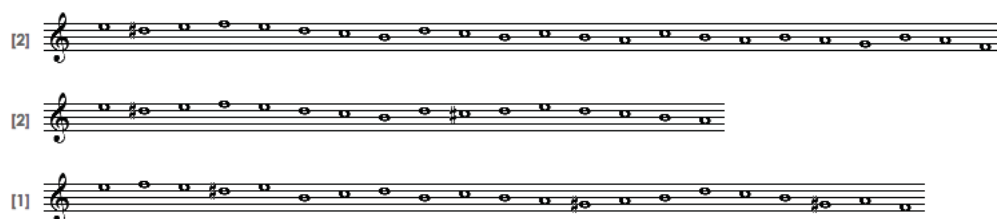
Los paradigmas del grupo 5 se caracterizan por delinear un trazo descendente desde la nota *mi*₆, generalmente sinuoso, hacia la nota *mi*₅²⁹.

PARADIGMA 5A

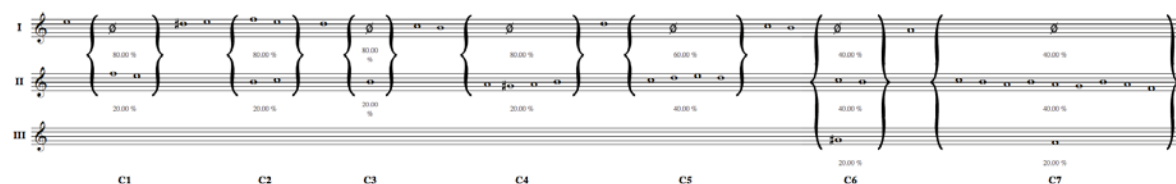
Total Segmentos: 5 (0.71 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 75%; E: 25%

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 44.67 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA058	Malagueña (canto popular) (Juan Cansino, 1878)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA013	N. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, 1880)

²⁹ Recuérdese que todos los motivos acaban en la nota *mi*, para simplificar el paradigma no se escribe.

PARADIGMA 5B

Posee más notas constantes consecutivas que el anterior, sin embargo hay más variación en el final.

Total Segmentos: 10 (1,42 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 90%; E: 10%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 95.00 %

Piezas en las que aparecen:

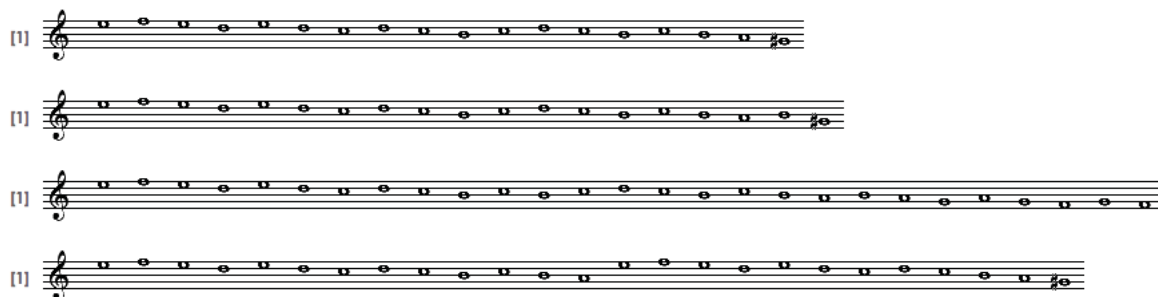
Códigos	Piezas
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA065	Malagueña fácil para piano. (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)

PARADIGMA 5C

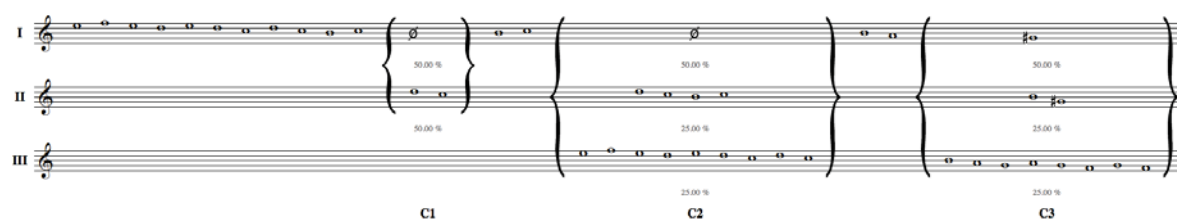
Total Segmentos: 4 (0.57 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 33%; E: 67%

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 86.03 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)

PARADIGMA 5D

Dibuja una forma zigzagueante, ya sea en pares de notas o en grupos de tres. Sólo uno de los segmentos desciende para volver al registro agudo.

Total Segmentos: 5 (0.71 %)

Estructura armónica: E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 64.12 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)

PARADIGMAS DEL GRUPO 6

Los paradigmas de este grupo desarrollan los motivos sin el acorde inicial de *Mi*.

PARADIGMA 6A

Desarrolla una cadencia andaluza comenzando desde la nota *la*. Aparece en dos piezas para guitarra y una para piano.

Total Segmentos: 4 (0.57 %)

Estructura armónica: E-Am-(G/ø)-F-E: 100%

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

I 50.00 % 50.00 % 50.00 %

II 50.00 % 50.00 % 25.00 %

III 25.00 %

C1 C2 C3

ICS: 88.77 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)

PARADIGMA 6B

Este paradigma dibuja una línea ascendente desde la nota la_5 al registro agudo. Se encuentra en siete piezas.

Total Segmentos: 17 (2.42 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 100%

Segmentos que lo componen:

A musical score consisting of 11 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written in a sequence that generally ascends across the staves, with some staves containing accidentals (sharps and naturals). The first staff is labeled with a bracketed '6', the second with a bracketed '2', and the remaining nine staves are each labeled with a bracketed '1'.

Paradigma:

ICS: 97.67 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano , ca. 1850)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)
MA007	Malagueña (Pola Gíbarola, 1958)

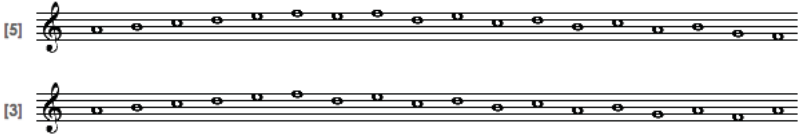
PARADIGMA 6C

El último paradigma de este grupo dibuja un movimiento distinto, pues traza una línea de “v” invertida que desciende de forma escalonada.


Total Segmentos: 8 (1.14 %)

Estructuras armónicas: E-(Am/F)-E: 100%

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 78.61 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA016	Flores de España. Malagueña (Isidoro Hernández, 1883)
MA013	N. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, 1880)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)



Se ha demostrado que la mayoría de los segmentos comparten secuencias de alturas similares. Es importante que haya sido posible agrupar los motivos o segmentos de obras de diferentes periodos en un espectro temporal de más de un siglo. En este sentido, se puede ver que hubo motivos instrumentales que apenas fueron cambiando con el paso del tiempo, como los contenidos en los paradigmas 1a, 1b, 1c, 1e, 2a, 2b, 3a, 4b y 6b. Éste es un hecho significativo pues puede indicar que eran reconocidos como característicos de las malagueñas. En contraste, destaca que también exhiben una gran posibilidad de variación, dando lugar a los compositores a desplegar su creatividad en un marco armónico determinado.

La similitud de alturas de los motivos instrumentales es un rasgo de importancia y aparentemente tiene independencia de los grupos armónicos encontrados, toda vez que cada modelo melódico puede desarrollar uno o dos modelos armónicos. Por ejemplo, los motivos instrumentales que se reflejan en el paradigma 1a o en numerosas variantes de éste, aparecen escritos de forma indistinta con la armonía *Mi-la menor-Mi* o *Mi-Fa-Mi*, es decir, las opciones mayoritarias mostradas en el diagrama 1. Sin embargo, la línea melódica realiza una cadencia frigia: *la-Sol-Fa-Mi*. En este sentido, a pesar de que en dicho diagrama se hace una separación de estas tres secuencias armónicas, éstas pueden considerarse en un macro-nivel como semejantes. De este modo, se refuerza la idea de que a pesar de la diversidad existente en dichos motivos, hay algo más general que las contiene y las hace parte de una unidad.

1.3 ANÁLISIS MUSICAL DE LAS COPLAS

Una de las características principales de las malagueñas es que casi siempre tienen coplas. Todas las obras del corpus de análisis las poseen y están siempre en tonalidad mayor. De modo general están destinadas al lucimiento vocal, aspecto que es constantemente resaltado en las fuentes hemerográficas o incluso en las mismas partituras. La mayoría de las coplas usa el recurso de los ornamentos, especialmente en el último verso, como se verá en los siguientes apartados. Por ejemplo, en la obra *La Malagueñita en Ronda*, en una nota al pie aparecen los dos siguientes comentarios:

- (1) Estas coplas se cantan generalmente sin atenderse al preciso valor de las figuras, sosteniendo mucho algunas notas, como las que llevan la indicación *ten*; y con entera libertad respecto á aumentar notas de adorno, según el buen sentido del egecutante.
- (2) En estas terminaciones suelen los cantores del pueblo tambien añadir una *fermatita* á su capricho; de lo cual resulta, que en cada repeticion del cantar es la fermata diferente. Esto le da variedad, hace aplaudir y meter bulla á los concurrentes, y desear se repita otra coplita (Pinilla 1880, 3).

Este apunte de que la copla se canta a voluntad del cantante se repite en otras obras (Hernández ca. 1868, 3; García Vilamala 1880, 5). Para mostrar los resultados

del análisis, comienzo con la descripción de los principales patrones rítmicos del acompañamiento instrumental de la copla identificados.

1.3.1 ACOMPAÑAMIENTO DE LAS COPLAS

Para el canto de las malagueñas existen dos tipos de acompañamiento. En el primero de ellos, el piano, guitarra, orquesta u otro, mantiene un tiempo constante cuando los cantantes o cantaores cantan la copla. Este hecho se puede observar, por un lado, al analizar las partituras que conforman el corpus, especialmente en las fechadas antes del año 1876, en las que no se anota una disminución de tiempo y el acompañamiento está siempre presente. Por ejemplo, en las malagueñas de la zarzuela *Nadie se muere hasta que Dios quiere* (1860) de Cristóbal Oudrid (1825-1877) el acompañamiento aparece de la siguiente forma:

ILUSTRACIÓN 1. MALAGUEÑAS DE *NADIE SE MUERE HASTA QUE DIOS QUIERE* (C. OUDRID)

Una ligera modificación en algunas de las malagueñas es que al inicio de la copla se detiene el acompañamiento, pero al terminar el primer verso es retomado hasta el último, donde se puede volver a interrumpir para que el cantante luzca su voz.

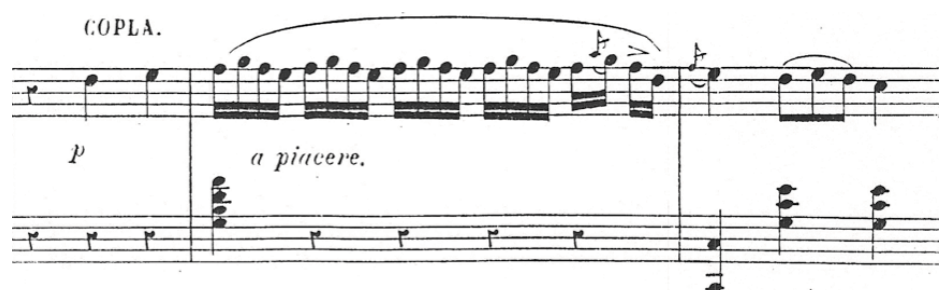


ILUSTRACIÓN 2. INICIO DE COPLA DE LAS MALAGUEÑAS PARA PIANO DE ENRIQUE RODRÍGUEZ (1877)

Otro ejemplo lo encuentro al escuchar ciertas grabaciones de finales del siglo XIX o principios del XX. Por ejemplo, en una de las malagueñas de la cantante Rosario Soler, a quien me referiré en el capítulo 4, es posible escuchar que en la primera copla el pianista se detiene, sólo en el primer verso, como en el ejemplo anterior, para retomar el acompañamiento a partir del segundo verso.

El otro tipo de acompañamiento instrumental detectado es cuando éste realiza trémolos o acordes estáticos o, en su caso, doblando la voz del canto. La primera partitura del corpus con esta modificación es la malagueña de José Rogel (1829-1901), perteneciente a la zarzuela *Viaje a la luna* (Rogel 1876):

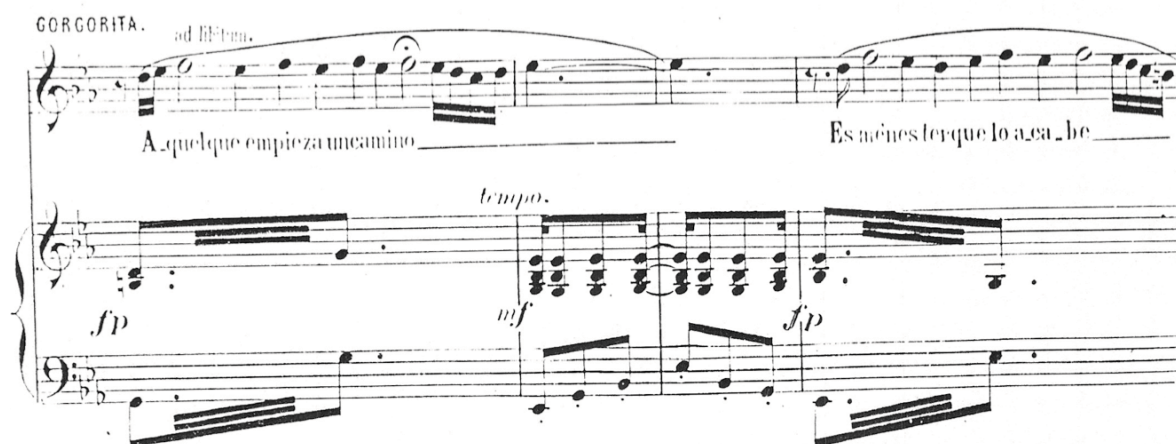


ILUSTRACIÓN 3. INICIO DE LA COPLA DE LAS MALAGUEÑAS DE VIAJE A LA LUNA (JOSÉ ROGEL)

Otra variante se observa en las malagueñas de la zarzuela *Charito* (1891) de Joaquín Valverde Sanjuán (1875-1918), en las que aparece el doblamiento de la voz, no obstante, se tocan los acordes de transición hacia el otro verso:



ILUSTRACIÓN 4. ACOMPAÑAMIENTO DE LA COPLA DE LA MALAGUEÑA DE LA ZARZUELA *CHARITO* (J. VALVERDE)

Esto mismo sucede en las malagueñas de la zarzuela *Género ínfimo* (Valverde Sanjuán y Barrera 1901). Un ejemplo interesante lo encontramos en la partitura *La más flamenca*, de Francisco Tamayo (1879), pues en sus seis coplas realiza todos estos tipos de acompañamiento, es decir, el constante y los correspondientes a las Ilustraciones 2 y 3. De estos acompañamientos hay que apuntar que en el corpus elegido el predominante es el constante, apareciendo los otros tipos sólo en las zarzuelas mencionadas.

En cuanto al *tempo*, a inicios del siglo XX aparece una nueva forma de acompañar las malagueñas, específicamente en las flamencas, en las cuales el acompañamiento en la copla es pausado y discreto. De este modo, el *tempo* es considerablemente más lento que en las del siglo XIX. Además, la guitarra interpreta únicamente pequeños motivos al finalizar cada verso como transición al siguiente mientras la voz respira. En correspondencia con este cambio musical dejaron de bailarse las malagueñas flamencas y los versos se hicieron más largos, aumentando los melismas para el lucimiento vocal. Lo anterior se puede escuchar en algunas grabaciones, por ejemplo de los cantores Antonio Chacón (1869–1929), Pastora Pavón (1890-1969), entre otros. Sin embargo, también en el flamenco se sigue haciendo hoy día música con estructura similar a las de las malagueñas como los verdiales, cantes *abandolaos* o fandangos de Lucena, donde el acompañamiento guitarrístico es constante y bastante más rápido, como en las malagueñas del siglo XIX. Este acompañamiento constante también se observa en otras variantes regionales en España como las de Canarias.

En lo que respecta a las malagueñas instrumentales, y más concretamente las que conforman el corpus, suelen tener un acompañamiento constante, excepto una, *Malagueñas jaleadas* (1878) para piano de Buenaventura Íñiguez, en la que el acom-

pañamiento es interrumpido para aparecer sólo en las transiciones entre versos, tal y como se realiza actualmente en las malagueñas flamencas, como acabo de comentar:



ILUSTRACIÓN 5. INICIO DE COPLA DE LAS *MALAGUEÑAS JALEADAS* DE BUENAVENTURA ÍÑIGUEZ

Íñiguez fue un sacerdote y músico que ocupó el puesto de primer organista de la Catedral de Sevilla y fue muy renombrado en su época. De acuerdo con la prensa, sus *Malagueñas jaleadas* fueron “la delicia de los aficionados á este género de música nacional.” (Guichot y Parody 1880, 1). Esta partitura tuvo buena difusión y, de hecho, fue una obra que el mismo músico utilizaba como material de enseñanza en sus clases privadas de piano³⁰.

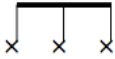






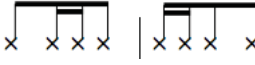

Mariano Liñán, por ejemplo, en sus *Nuevas malagueñas populares para piano* (1900), alterna los diferentes tipos de acompañamiento. En el resto de partituras puramente instrumentales la opción mayoritaria, como ya comenté, tiene un tipo de acompañamiento constante.

³⁰ *La Andalucía* (Sevilla), 11 de julio de 1878: 2.

1.3.2 PATRONES RÍTMICOS DEL ACOMPAÑAMIENTO

En la tabla siguiente reúno los patrones rítmicos mayoritarios que se emplean en el acompañamiento instrumental de las coplas de malagueñas escritas en 3/8³¹.

TABLA 2. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/8









Patrón	Figura	Porcentaje
		29%
		45%
		22%
		2%
		2%

A pesar de que las dos primeras figuras están escritas con el mismo patrón rítmico, tomé la decisión de separarlas porque, como se puede ver en los porcentajes, es relevante distinguir si se usa con acordes o aparece el acompañamiento arpegiado. Es importante destacar que generalmente se ejecutan en secuencia de patrones repetidos, por lo menos dos compases, y muy pocas veces aparecen dos figuras diferentes combinadas.

Por otro lado, en la tabla 3 es posible ver los patrones encontrados en las coplas escritas en compás de 3/4. Al igual que en la tabla anterior, decidí separar las mismas figuras rítmicas por su marcada diferencia de interpretación, si se toca arpegiado o con acordes. Considero que sólo así se puede ver la intención sonora que se quiere lograr en las obras, de lo contrario, se perdería la diversidad que genera cada cambio:

³¹ La última columna se refiere al porcentaje respecto del total de coplas del corpus, tanto las escritas en 3/8 como las de 3/4.

TABLA 3 . PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/4

Patrón	Figura	Malagueña
		76%
		2%
		7%
		7%
		7%

1.3.3 CATÁLOGO DE ORNAMENTOS

Como se ha indicado, una de las principales características de las malagueñas es la cantidad de ornamentación que tienen, sobre todo en la parte cantada. Por esta razón, he realizado un catálogo de los ornamentos que aparecen en las coplas de las obras del corpus. En las tablas 4 a 7 se exponen los distintos tipos de adornos complejos localizados, excluyendo las apoyaturas simples, de una o dos notas. Las apoyaturas conforman el 55.97% de los ornamentos, donde destaca el número 22 que comprende más de la mitad de todos ellos. También hay una gran variedad de grupetos, los cuales suponen el 37.80% del total de ornamentos. De manera minoritaria encontramos algunos glisandos (4.81%) y trinos (1.42%).

Si se realiza un análisis cuantitativo del número de notas de los ornamentos con respecto al total de notas de las coplas de las malagueñas del corpus, el resultado es que el 36.62% de las coplas corresponden a los primeros. Para tener una referencia de si este valor es alto o no, fue comparado con las coplas del corpus de fandangos–el cual será explicado más adelante– en las que este valor es del 9.13%. Por tanto, es posible concluir que la abundancia de ornamentación vocal es un rasgo importante en las malagueñas, reflejo de que era un canto de lucimiento para el o la intérprete, como se podrá corroborar en los siguientes capítulos con el análisis contextual y las descripciones de interpretaciones de malagueñas.

TABLA 4. GRUPEOS








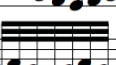






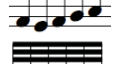






Nº	Figura	Empleo
1		4,46%
2		8,02%
3		13,73%
4		1,43%
5		1,07%
6		0,18%
7		0,36%
8		0,36%
9		0,71%
10		0,18%
11		0,36%
12		0,18%
13		0,18%
14		0,89%
15		0,71%
16		0,89%
17		0,89%
18		0,89%
19		0,89%
20		0,71%
21		0,71%

TABLA 5. APOYATURAS






Nº	Figura	Empleo
22		52,94%
23		0,18%
24		1,25%
25		0,89%
26		0,71%

TABLA 6. TRINOS





Nº	Figura	Empleo
27		0,71%
28		0,71%

TABLA 7. GLISANDOS

Nº	Figura	Empleo
29		1,60%
30		3,21%

1.3.4 ANÁLISIS PARADIGMÁTICO DE ALTURAS

Al igual que los motivos instrumentales, las coplas son analizadas separando la altura, el ritmo, la armonía y los ornamentos, estos últimos mostrados en el apartado anterior. El criterio de segmentación fue por verso, obteniendo 419 segmentos distintos (mostrados en el anexo V), siendo agrupados a su vez en seis conjuntos: V1, V2, V3, V4, V5 y V6, correspondiendo con la estructura lírica. Asimismo, se subagruparon los segmentos de acuerdo con el criterio de similitud. El interés principal es conocer si los intérpretes de coplas de malagueñas seguían determinados modelos. Al igual que ocurrió con los motivos instrumentales, en este apartado sólo muestro aquellos paradigmas que engloban un mayor número de segmentos, a saber, 29. Los segmentos que comprenden estos paradigmas constituyen el 40.20% del total, con este dato se pone de manifiesto la diversidad de versos que tienen las coplas.

1.3.4.1 VERSO 1

Número total de segmentos: 82								
Segmentos diferentes: 63 (76.83 %)								
Número de paradigmas: 25								
Alturas de inicio y final del verso³²:								
	Do	Re	Mi	Fa	Sol	Sol#	La	Si
Inicio	13%	11%	16%	5%	19%	5%	11%	21%
Final	73%		19%			8%		

Este verso presenta una gran variedad de formas. Hay 63 segmentos diferentes de los 82 totales. En éstos predomina un patrón de finalización muy definido, compuesto por la secuencia descendente *mi-re-do* (el 42.68 % de los segmentos concluye de esta manera). La nota de inicio de este verso admite diversas posibilidades y como se puede ver en la tabla anterior no hay una gran diferencia de porcentajes entre éstas. Por el contrario, en la nota final sí hay una tendencia clara a concluir en *do*.

³² Los porcentajes de comienzo y final de los versos están redondeados.

Al igual que en el análisis paradigmático de los motivos instrumentales, se puede considerar la existencia de grandes paradigmas que contienen comportamientos melódicos sistemáticos distinguibles. Éstos últimos son los que se exponen. En el verso 1 encuentro dos grupos: V1a y V1b.

PARADIGMAS V1A

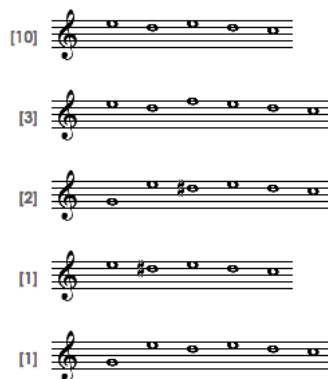
Un 36% de las malagueñas comienza con segmentos incluidos en estos paradigmas. Este paradigma fue subdividido en tres para ilustrar con mayor claridad los modelos melódicos que desarrolla.

PARADIGMA V1A.1

Si se observan las piezas que contienen este modelo, es posible notar que este inicio es de los más antiguos y tiene una predominancia en los años sesenta y setenta del siglo XIX. No obstante, vemos que pervive aún hacia finales del siglo. Entre las obras que lo contienen las hay de diverso tipo: de zarzuela, de guitarra, para canto y piano y de piano solo.

Total Segmentos: 17 (20.73 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 67.24 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA087	La Soledad de los Barquillos y Malagueña (Sebastián Iradier, 1863)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA063	La Jota del Ta y el Te y Malagueña (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1870)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA052	N. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA073	Lolita. Malagueña (Dámaso Zabalza, ca. 1879)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)
MA007	Malagueña (Pola Gibarola, 1958)

PARADIGMA V1A.2

Se diferencia del anterior principalmente por su inicio. Lo desarrollan cuatro piezas del corpus.

Total Segmentos: 5 (6.10 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

I
 II
 III

C1 C2

ICS: 69.52 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA167	Charito. Nº. 4 Pieza flamenca (Joaquín Valverde Sanjuán, 1891)
MA006	N. 14 Malagueña Flamenca Op. 747 (Oscar de la Cinna, 1895)

PARADIGMA V1A.3

Finaliza de igual modo en *re₆-do₆*. Está presente en cinco piezas, una de éstas es una obra de zarzuela y el resto son obras de salón o de concierto.

Total Segmentos: 8 (9.76 %)**Segmentos que lo componen:**

[4]
 [3]
 [1]

Paradigma:

I
 II

C1 C2

ICS: 80.95 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA016	Flores de España. Malagueña (Isidoro Hernández, 1883)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)

PARADIGMAS V1B

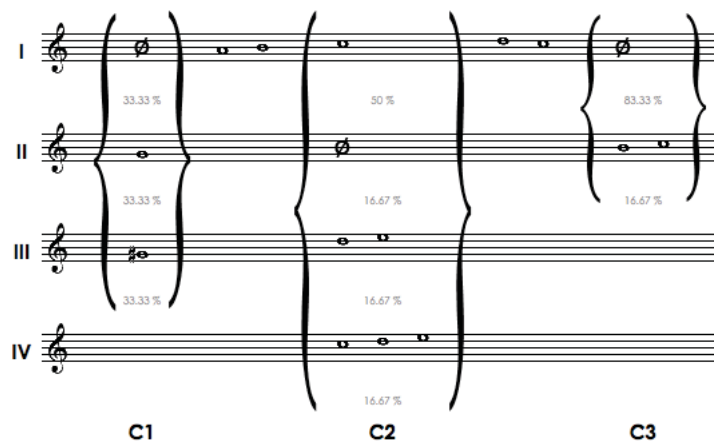
Con una línea melódica diferente del grupo anterior (V1a), dibuja un trazo ascendente que finaliza con un ligero descenso por lo general en *re₆-do₆*.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 53.83 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA052	N. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)

1.3.4.2 VERSO 2

Número total de segmentos: 82

Segmentos diferentes: 63 (76.83 %)

Número de paradigmas: 17

Alturas de inicio y final del verso:

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si \flat	Si
Inicio	46%	2%	14%		33%		2%	3%
Final		2%		29%	2%	65%	2%	2%

A continuación se exhiben los cinco paradigmas que representan los modelos melódicos mayoritarios, el 45% del total de segmentos. Tienen como característica común un final descendente con predominancia de la secuencia *re-do-si-la* (uno de cada tres segmentos de este verso finaliza con este patrón). Como se ve en la tabla de alturas el inicio de este verso realiza dos tendencias principales; por el contrario, en la nota final la tendencia mayoritaria es concluir en la nota *la* y en menor medida en *fa*. Fue dividido en dos grupos para mostrar con detalle dichos modelos melódicos encontrados.

PARADIGMAS V2A*PARADIGMA V2A.1*

Este paradigma dibuja al inicio una clara línea ascendente desde la nota *sol*₅ hasta el *re*₆, para descender hacia la nota *la*₅.

Total Segmentos: 8 (9.76 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 63.16 %

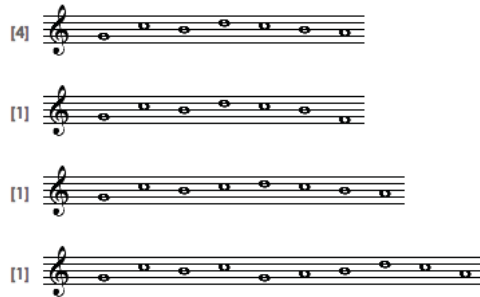
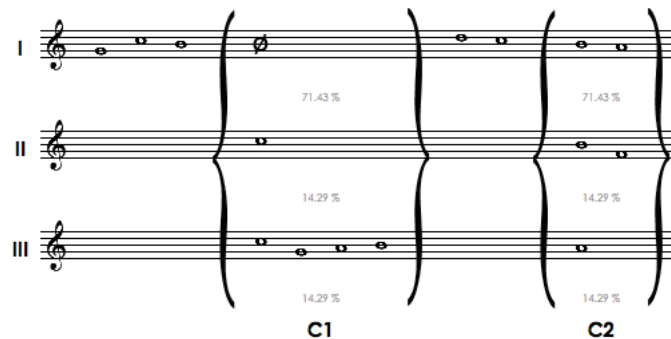
Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA014	N. 2 bis Malagueña (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1861)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA016	Flores de España. Malagueña (Isidoro Hernández, 1883)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA053	Malagueñas jaleadas (Buenaventura Íñiguez, 1878)
MA013	Ecos de Andalucía. N.º. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, ca. 1880)

MA007 Malagueña (Pola Gíbarola, 1958)

PARADIGMA V2A.2

Realiza el mismo movimiento que el anterior, sólo que en lugar de hacer el dibujo ascendente por grados conjuntos, se hace a través de un salto de cuarta justa. Esta modalidad aparece en las malagueñas de los años sesenta e inicio de los setenta.

Total Segmentos: 7 (8.54 %)**Segmentos que lo componen:****Paradigma:****ICS:** 61.91 %**Piezas en las que aparecen:**

Códigos	Piezas
MR004	Canción de la parranda. Aire de malagueñas (Francisco Barbieri, 1861)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA063	La Jota del Ta y el Te y Malagueña (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1870)
MA052	N. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)

PARADIGMAS V2B

PARADIGMA V2B.1

Comienza en la nota *do*₆, y tiene un secuencia descendente del *mi*₆ al *la*₅.

Total Segmentos: 8 (9.76 %)

Segmentos que lo componen:

Seven musical staves showing individual segments of the paradigm. The first staff is labeled [2] and contains a descending sequence of notes. The following six staves are each labeled [1] and contain variations of the same sequence.

Paradigma:

A musical score for six voices (I-VI) illustrating the paradigm. Brackets indicate the occurrence of specific notes across the staves, with percentages for each occurrence. The notes are labeled C1, C2, C3, and C4 at the bottom.

Segment	Percentage
Segment 1 (C1)	25%
Segment 2 (C2)	12.5%
Segment 3 (C3)	12.5%
Segment 4 (C4)	12.5%
Segment 5 (C1)	87.5%
Segment 6 (C2)	87.5%
Segment 7 (C3)	87.5%
Segment 8 (C4)	87.5%

ICS: 62.40 %

Piezas en las que aparecen:

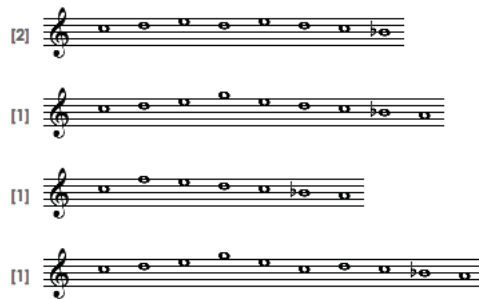
Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA055	N. 2 bis Malagueña y Tango (Ángel Rubio, 1883)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

PARADIGMA V2B.2

Es similar al anterior, se diferencia principalmente porque incluye un *sib* en sus segmentos.

Total Segmentos: 5 (6.10 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

Segment	Staff I	Staff II	Staff III	Staff IV
C1	80 %	20 %		
C2	40 %	20 %	20 %	20 %
C3	60 %	40 %		

ICS: 55.74 %

Piezas en las que aparecen:

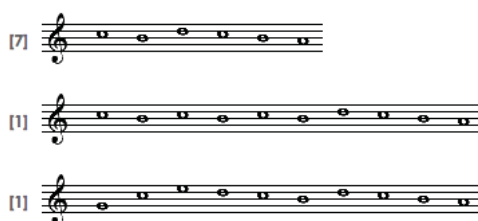
Códigos	Piezas
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA167	Charito. N.º. 4 Pieza flamenca (Joaquín Valverde Sanjuán, 1891)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

PARADIGMA V2B.3

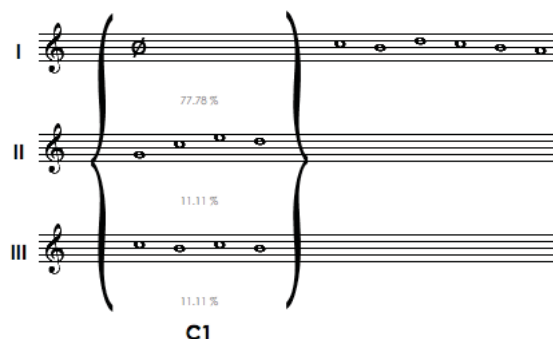
Contiene seis elementos constantes consecutivos. Aparece de manera idéntica en seis piezas diferentes. Se encuentra en obras que abarcan un periodo temporal amplio, entre 1851 y 1901.

Total Segmentos: 9 (10.98 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 89.58 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)

MA083	N. 5 Malagueña y Jota. (Duo de la Z y la J.) (Ruperto Chapí, 1889)
MA025	Género Ínfimo. N.º. 4 Malagueña (Joaquín Valverde y Tomás Barrera, 1901)

1.3.4.3 VERSO 3

Número total de segmentos: 83

Segmentos diferentes: 70 (84.34 %)

Número de paradigmas: 27

Alturas de inicio y final del verso:

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	Sol#	La	Sib	Si
Inicio	9%	6%		30%	7%	1%	40%	1%	6%
Final	39%		27%		34%				

Los segmentos del tercer verso siguen determinadas tendencias tanto en su inicio como en su finalización. Casi la mitad de ellos comienza por las secuencias ascendentes *la-si-do* (28.92%) o *fa-sol-la* (15.66%), y dos de cada tres finaliza con las secuencias descendentes *mi-re-do* (26.51%), *si-la-sol* (20.48%) o *sol-fa-mi* (19.28%). La primera de ellas es similar a la que se producía en el primer verso, que también concluía con el acorde de *do*. A continuación muestro los tres paradigmas mayoritarios que contienen el 30.12 % de los segmentos totales. En ellos se pueden comprobar las secuencias de inicio y fin descritas.

PARADIGMA V3A

Este paradigma contiene segmentos que aparecen en doce piezas, siendo el mayoritario del tercer verso. Posee una estructura muy estable teniendo en cuenta que el ICS supera el 90%. Este modelo ya se observa desde la mitad del siglo XIX.

Total Segmentos: 13 (15.66 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 90.55 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA087	La Soledad de los Barquillos y Malagueña: canción árabe. (Sebastián Iradier, 1863)
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA014	N. 2 bis Malagueña (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1861)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA073	Lolita. Malagueña (Dámaso Zabalza, ca. 1879)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)
MA007	Malagueña (Pola Gibarola, 1958)

PARADIGMA V3B

Todos los segmentos que conforman este paradigma parten de la secuencia *fa-sol-la* para alcanzar la nota *do*₆ y descender a *sol*₅. Este modelo está contenido en seis piezas.

Total Segmentos: 6 (7.23 %)

Segmentos que lo componen:

Five musical staves showing different segments of the paradigm. The first staff is labeled [2] and the others [1]. Each staff shows a sequence of notes on a treble clef staff.

Paradigma:

A musical staff diagram showing four variations (I, II, III, IV) of the paradigm. Brackets indicate segments C1 and C2 with associated percentages:

- Segment C1: 50% (I), 33.33% (II), 16.67% (III)
- Segment C2: 50% (I), 16.67% (II), 16.67% (III), 16.67% (IV)

ICS: 75.43 %

Piezas en las que aparecen:

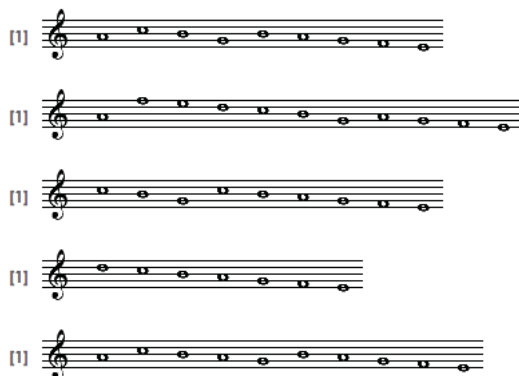
Códigos	Piezas
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA016	Flores de España. Malagueña (Isidoro Hernández, 1883)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA013	Ecos de Andalucía. Nº. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, ca. 1880)

PARADIGMAS V3c

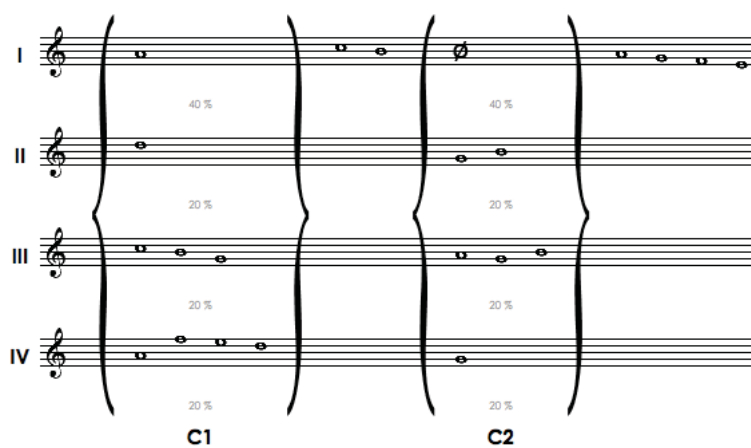
Se caracteriza porque todos sus segmentos tienen una secuencia descendente desde *do*₆ hasta *mi*₅.

Total Segmentos: 5 (6.02 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 72.58 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)

1.3.4.4 VERSO 4

Número total de segmentos: 82

Segmentos diferentes: 71 (86.59 %)

Número de paradigmas: 24

Alturas de inicio y final del verso:

	Do	Re	Mi	Sol	Si
Inicio	21%		27%	52%	
Final		20%		39%	41%

En el cuarto verso predominan tres inicios ascendentes, el mayoritario es la secuencia *sol-la-si* (20.73 %), el siguiente con *mi-fa-sol* (14.63 %) y el último con *do-re-mi* (9.76 %). Por otro lado, prevalece un final con las secuencia de alturas descendentes *re-do-si* (32.93 %) y otro con *si-la-sol* (19.51 %). Como se observa en la tabla, este verso únicamente comienza con tres alturas posibles, *do*, *mi*, o *sol*, y finaliza con *re*, *sol* o *si* (las notas del acorde de *sol*), a diferencia de los demás versos donde existen más opciones de inicio y fin. Los cuatro paradigmas más representativos contienen entre todos 27 segmentos, el 32.93 % del total.

PARADIGMAS V4A

Dibuja una línea melódica descendente partiendo mayoritariamente de la nota *sol*₆. Este modelo se encuentra principalmente en piezas para piano y guitarra, aunque también aparece en una malagueña de zarzuela.

Total Segmentos: 11 (13.41 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Interval	Percentage
C1	72.73 %
C2	45.45 %
C3	90.91 %
II	18.18 %
III	9.09 %
IV	9.09 %

ICS: 82.94 %

Piezas en las que aparecen:

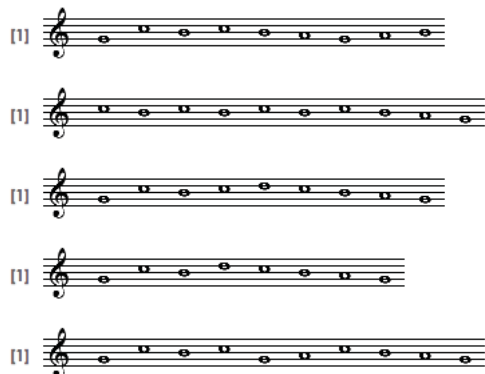
Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA038	Málaga. Malagueña. Op. 37 (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)
MA073	Lolita. Malagueña (Dámaso Zabalza, ca. 1879)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)

PARADIGMAS V4B

Este modelo lo realizan sobre todo obras para canto. Aparece en dos malagueñas de zarzuela, en una acompañada con guitarra y en otra a piano.

Total Segmentos: 5 (6.10 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

C1
C2
C3

ICS: 63.33 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA064	Malagueña (José Rogel, ca. 1876)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA083	N. 5 Malagueña y Jota. (Duo de la Z y la J.) (Ruperto Chapí, 1889)

PARADIGMAS V4c

Se caracteriza por tener una secuencia de seis alturas consecutivas ascendente partiendo de la nota *mi*₅. Se halla en piezas instrumentales y de zarzuela.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 80.26 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA167	Charito. N.º. 4 Pieza flamenca (Joaquín Valverde Sanjuán, 1891)
MA025	Género Ínfimo. N.º. 4 Malagueña (Joaquín Valverde y Tomás Barrera, 1901)

PARADIGMAS V4D

El último paradigma mostrado del verso 4 tiene cinco segmentos, dos de ellos diferentes. Cuatro piezas del corpus lo contienen.

Total Segmentos: 5 (6.10 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 82.55 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA086	Malagueña (José Campo y Castro, 1872)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

1.3.4.5 VERSO 5

Número total de segmentos: 82

Segmentos diferentes: 74 (90.24 %)

Número de paradigmas: 50

Alturas de inicio y final del verso:

	Do	Re	Mi	Fa	Fa#	Sol	La	Si
Inicio	8%	22%	7%	8%	1%	28%	8%	18%
Final	35%		54%			11%		

En este verso también predominan los finales descendentes *la-sol-fa-mi* (36.59%) o bien *mi-re-do* (18.29%). Los seis paradigmas más representativos incluyen 36 segmentos (43.90%). Este verso es el que despliega más variabilidad.

PARADIGMAS V5A

PARADIGMA V5A.1

Tiene dos secuencias consecutivas de alturas constantes en todos sus segmentos, destacando la de finalización. Suele aparecer en piezas para canto o en zarzuelas.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:

Five musical staves showing the components of the paradigm. The first staff is labeled [2] and the others [1]. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff.

Paradigma:

A musical staff diagram showing five staves (I-V) with two columns of notes (C1 and C2) and percentages indicating the frequency of each note in each column.

Staff	C1 (%)	C2 (%)
I	33.33 %	33.33 %
II	16.67 %	33.33 %
III	16.67 %	16.67 %
IV	16.67 %	16.67 %
V	16.67 %	

ICS: 74.24 %

Piezas en las que aparecen:

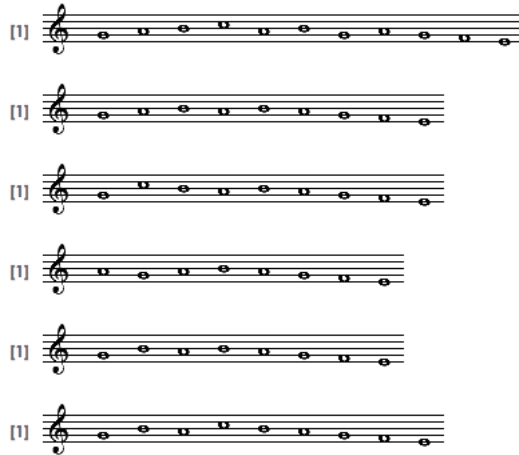
Códigos	Piezas
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA064	Malagueña (José Rogel, ca. 1876)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA027	N.3 Capricho cómico sobre la malagueña y la gallegada (M. Fernández Caballero, 1887)

PARADIGMA V5A.2

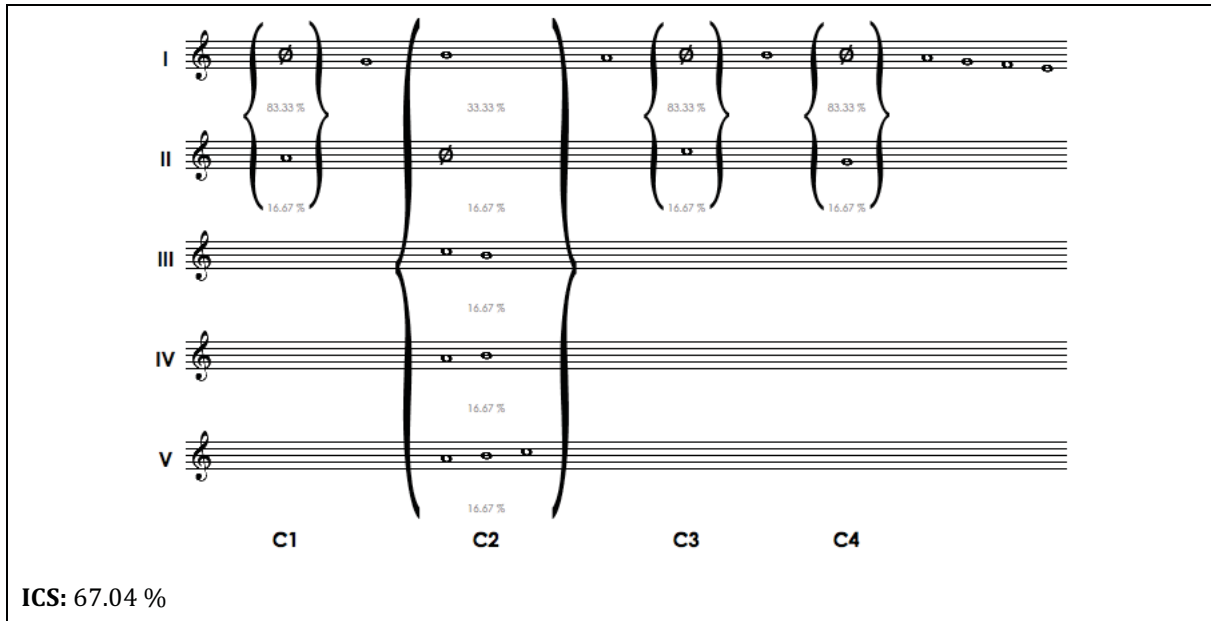
Los segmentos de este paradigma parten casi todos de la nota *sol*₅ y también utiliza una de las secuencias descendentes finales representativa. Este modelo es utilizado principalmente por obras para piano y aparece de manera significativa en la década de 1870.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



Piezas en las que aparecen:

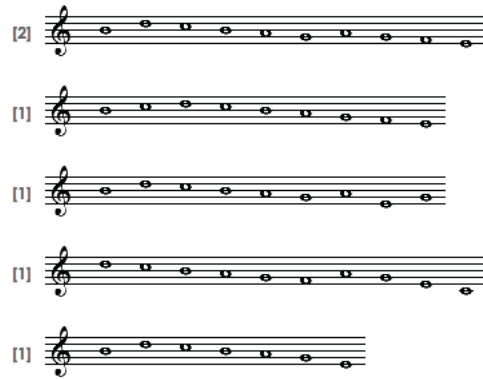
Códigos	Piezas
MA059	N. 10 Malagueña (Juan Cansino, 1865)
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA058	Malagueña. Canto popular (Juan Cansino, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)

PARADIGMA V5A.3

Se caracteriza por tener una secuencia de cinco alturas consecutivas constantes que desciende predominantemente al *mi*₅. A diferencia de los anteriores, tiene el *re*₆ como nota más aguda.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:

**Paradigma:**

Staff	C1 (%)	C2 (%)	C3 (%)
I	66.67 %	33.33 %	66.67 %
II	16.67 %	16.67 %	16.67 %
III	16.67 %	16.67 %	16.67 %
IV		16.67 %	
V		16.67 %	

ICS: 69.77 %

Piezas en las que aparecen:

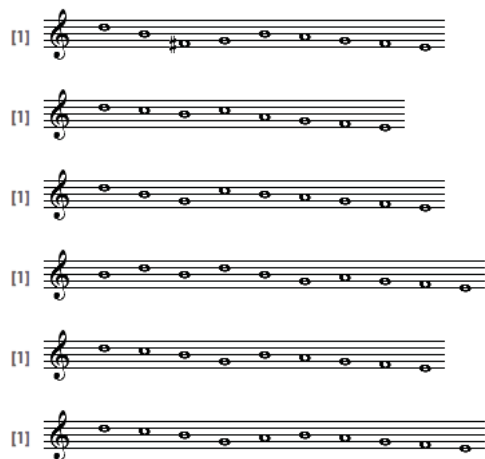
Códigos	Piezas
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA086	Malagueña (José Campo y Castro, 1872)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA013	Ecos de Andalucía. N.º. 1 Malagueña (Isidoro Hernández, ca. 1880)

PARADIGMA V5A.4

Es similar al anterior, con la diferencia de que la secuencia de alturas consecutivas se realiza hacia el final, concluyendo en la nota *mi*₅. Aparece en obras para piano y de zarzuela.

Total Segmentos: 6 (7.32 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

Staff	C1 (%)	C2 (%)	C3 (%)
I	83.33	16.67	66.67
II	16.67	16.67	16.67
III	0	16.67	16.67
IV	0	16.67	0
V	0	16.67	0
VI	0	16.67	16.67

ICS: 60.59 %

Piezas en las que aparecen:

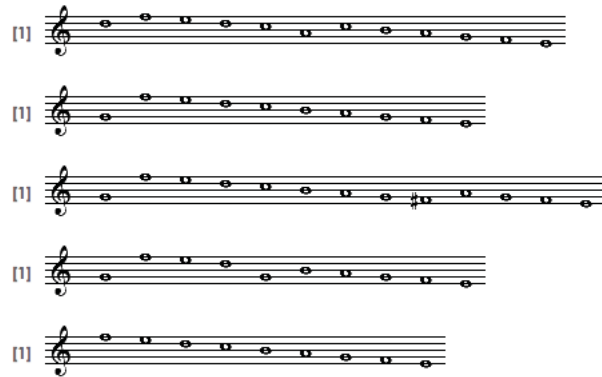
Códigos	Piezas
MA061	N. 4 Malagueña (Cristóbal Oudrid, 1860)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA167	Charito. Nº. 4 Pieza flamenca (Joaquín Valverde Sanjuán, 1891)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)

PARADIGMA V5A.5

Contiene los segmentos con mayor rango de alturas, los cuales dibujan una línea descendente desde la nota fa_6 hasta el mi_5 .

Total Segmentos: 5 (6.10 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 73.21 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA088	N. 6 Malagueña a dúo (Manuel Fernández Caballero, ca. 1906)

PARADIGMAS V5B

PARADIGMA V5B.1

Este paradigma realiza la secuencia final *mi-re-do* referida anteriormente. De acuerdo con las piezas del corpus, es un tipo de verso que aparece primero en una obra de zarzuela –la cual, como veremos en otros capítulos gozó de mucho éxito– y es retomado por otros compositores en obras para piano o guitarra.

Total Segmentos: 7 (8.54 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 71.52 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA089	Malagueña (Oscar de la Cinna, 1873)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA072	Malagueña (Enrique Rodríguez, 1877)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)

1.3.4.6 VERSO 6

Número total de segmentos: 84

Segmentos diferentes: 76 (90.48 %)

Número de paradigmas: 26

Alturas de inicio y final del verso:

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	Sol#	La	Sib	Si
Inicio	38%	4%	16%	6%	13%	3%	14%	1%	5%
Final			97%			1%			1%

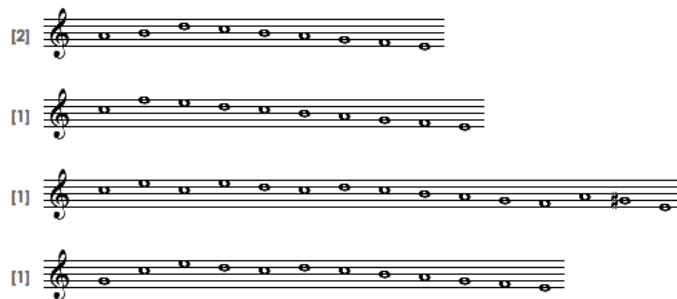
El último verso de las coplas también desarrolla dos patrones descendentes bien definidos para concluir: *la-sol-fa-mi* (32.14%) y *fa-la-sol#-mi* (21.43%). Casi todas las coplas de malagueñas finalizan con la nota *mi* (97%). Los siete paradigmas más representativos incluyen el 46.43% del total (39 segmentos). Conviene recordar que es el verso que contiene más ornamentos pero éstos fueron separados en el análisis correspondiente.

PARADIGMAS V6A*PARADIGMA V6A.1*

Contiene segmentos de obras de la segunda mitad del siglo XIX. Aparece en una obra para guitarra y en otras para canto y piano, o piano solo. Se caracteriza por finalizar con una larga secuencia de notas descendente.

Total Segmentos: 5 (5.95 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 66.86 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA050	N. 1 Malagueña para guitarra (Francisco Rodríguez Murciano, ca. 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

PARADGIMA V6A.2

Representa a segmentos que realizan una línea melódica en forma de “v” invertida. Se encuentra tanto en obras vocales como en instrumentales.

Total Segmentos: 5 (5.95 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 64.32 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA053	Malagueñas jaleadas (Buenaventura Íñiguez, 1878)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA055	N. 2 bis Malagueña y Tango (Ángel Rubio, 1883)
MA011	Malagueñas (José García Solá, 1909)

PARADIGMA V6A.3

Este paradigma corresponde con segmentos que concluyen con la secuencia melódica descendente que va de un *do*₆ al *mi*₅. Se halla en piezas para piano o canto y piano.

Total Segmentos: 6 (7.14 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 80.37 %

Piezas en las que aparecen:

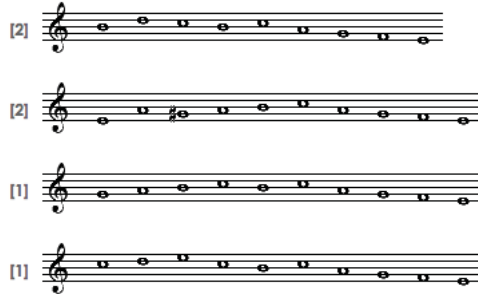
Códigos	Piezas
MA017	N. 18 Malagueña (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1871)
MA056	Rondeña Malagueña (Rafael Ayllón y Grande, 1872)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA008	Malagueña para piano (José Muñoz y Lucena, 1879)
MA023	Malagueñas del Canario, Op. 1 (Rafael Cabas Galván, ca. 1880)
MA010	Nuevo Pot-pourri Malagueño, Op. 36 (Mariano Liñán, ca. 1900)

PARADIGMA V6A.4

Es similar al anterior, pero con algunas modificaciones en la secuencia descendente. Es común en obras de todo tipo, instrumentales y para canto, incluyendo piezas de zarzuela.

Total Segmentos: 6 (7.14 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

C1

ICS: 64.64 %

Piezas en las que aparecen:

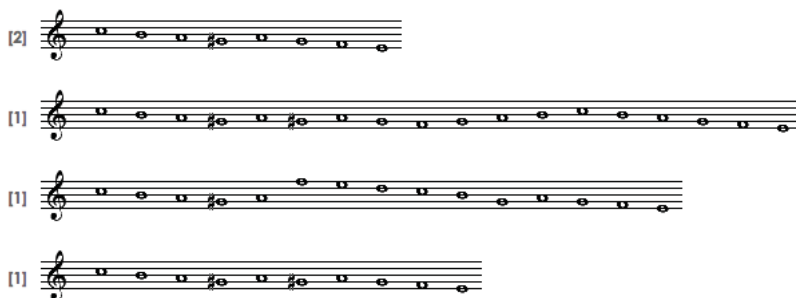
Códigos	Piezas
MA004	N. 44 Malagueña (Lázaro Núñez-Robres, 1867)
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA064	Malagueña (José Rogel, ca. 1876)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)
MA015	Malagueñas de Concierto (Esteban Puig, 1898)

PARADIGMAS V6B

Contiene segmentos que aparecen tanto en piezas antiguas como en otras que con el tiempo fueron consideradas ya flamencas.

Total Segmentos: 5 (5.95 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 83.29 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA087	La Soledad de los Barquillos y Malagueña. Canción árabe (Sebastián Iradier, ca. 1850)
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA001	Malagueñita (Paul Lacome y José Puig y Alsubide, ca. 1870)
MA052	Núm. 17. Malagueña. Aire popular andaluz (Tomás Damas, 1871)
MA074	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos (Francisco Tamayo y Montells, ca. 1879)

PARADIGMAS V6C

Este paradigma tiene segmentos cuyo final mayoritario es una secuencia descendente a la nota *mi*₆. Este tipo de verso se observa en zarzuelas de la mitad del siglo XIX y en piezas para guitarra y piano de los años setenta y ochenta.

Total Segmentos: 7 (8.33 %)

Segmentos que lo componen:

Five musical staves showing different segments of a melody. The first two staves are labeled [2] and the last three are labeled [1]. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff.

Paradigma:

A musical diagram showing four staves (I, II, III, IV) with brackets indicating segments. Percentages are shown for each segment: 57.14% for the first segment (C1) and 71.43% for the second segment (C2). The percentages for the other staves are 14.29%.

ICS: 83.71 %

Piezas en las que aparecen:

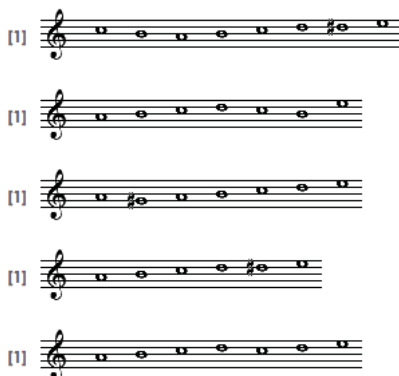
Códigos	Piezas
MA012	Malagueña. Por seguir una muger (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1851)
MA061	N. 4 Malagueña (Cristóbal Oudrid, 1860)
MA062	A mi morena. Malagueña característica para guitarra (Tomás Damas, 1867)
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA066	Rondeña Malagueña (Ventura Navas, 1876)
MA020	Malagueña (Francisco García Vilamala, 1882)

PARADIGMAS V6D

El último paradigma mostrado en este apartado se caracteriza por dibujar una secuencia de alturas ascendente hacia el *mi*₆.

Total Segmentos: 5 (5.95 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 70.82 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
MA051	Rondeña Malagueña (Pablo Hernández, ca. 1868)
MA019	Rondeña - Malagueña (Tomás Damas, 1869)
MA063	La Jota del Ta y el Te y Malagueña (Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo, 1870)
MA125	Cantares malagueños. Malagueña variada (Antonio Llanos, 1872)
MA065	Malagueña fácil para piano (Eduardo Ayucar y San Juan, 1876)

Con este análisis de alturas de las coplas ha sido posible comprobar que no hay modelos de coplas correspondientes con tipos de malagueñas (de canto, de piano, guitarra, etcétera) ni con piezas asociadas a determinadas épocas. Asimismo, los versos no parecen seguir una “lógica” en este sentido. Por otro lado, también ha sido posible comprobar que la mayoría de los versos tienen modelos que presentan en su interior subgrupos que constituyen variantes paradigmáticas. Además es posible destacar que hay un predominio de secuencias descendentes de 3 ó 4 alturas para finalizar los versos y de líneas ascendentes para el inicio.

1.3.5 ANÁLISIS ARMÓNICO

El análisis armónico de las coplas se hizo verso por verso, en concordancia con el criterio de segmentación de las alturas. Hay obras en las que únicamente aparece la línea melódica de la copla, sin especificar acompañamiento armónico. En estos casos los segmentos correspondientes aparecen como “sin armonía”. A continuación muestro todas las estructuras identificadas, así como el peso que cada una tiene sobre el total de estructuras del verso.

1.3.5.1 VERSO 1

El rasgo principal de la estructura armónica del verso 1 es que siempre concluye con el acorde de *Do*. Habitualmente, antes de finalizar en este acorde se pueden realizar otros acordes de paso, como por ejemplo *Mi* o *Sol* 7^a. La siguiente tabla con-signa las estructuras identificadas:

TABLA 8. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 1

Estructura	Peso
C	55,42%
E-C	16,87%
G7-C	13,25%
G-C	2,41%
<i>Sin armonía</i>	2,41%
C-G-C-G7-C	1,20%
C-G7-C	1,20%

E-Am-C	1,20%
E-G-C	1,20%
E-G7-C-G7-C	1,20%
E7-C	1,20%
F-C	1,20%
G7-G-C	1,20%

1.3.5.2 VERSO 2

El segundo verso parte del acorde de *Do* –conclusión del primero–, y habitualmente finaliza en *Fa*. Otras estructuras menos frecuentes concluyen en *Fa*, re *menor*, *Sol*, *Sol 7ª* o *Do 7ª* como podemos ver en la siguiente tabla:

TABLA 9. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 2

Estructura	Peso
C-F	69,88%
F	8,43%
C-C7-F	7,23%
C-Dm	3,61%
C-C7	2,41%
C-G7	2,41%
C7-F	1,20%
C-G	1,20%
C-G7-C-C7-F	1,20%
C-G7-F	1,20%
<i>Sin armonía</i>	1,20%

1.3.5.3 VERSO 3

El tercer verso, al igual que el primero, siempre finaliza en *Do*, empleándose habitualmente el *Sol* o el *Sol 7ª* como acordes de paso. Podría pensarse que cumple la función de repetición del primer verso, aunque no siempre se realiza la misma secuencia melódica.

TABLA 10. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 3

Estructura	Peso
F-C	59,52%
F-G7-C	9,52%
C	7,14%
G7-C	5,95%
F-G-C	3,57%
G-C	2,38%
Dm-G-C	2,38%
F-G7-G-C	1,19%
Dm-G7-C	1,19%
F-Am-G7-C	1,19%
F-C-F-G7-C	1,19%
F-Dm-C-G7-C	1,19%
F-Dm-G-C	1,19%
F-G7-C-G-C	1,19%
<i>Sin armonía</i>	1,19%

1.3.5.4 VERSO 4

La estructura armónica del cuarto verso también manifiesta una tendencia, concluyendo siempre con *Sol* o *Sol 7^a*, y en ocasiones utiliza el acorde de paso *Re*.

TABLA 11. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 4

Estructura	Peso
C-G	54,22%
C-G7	20,48%
G	7,23%
C-D7-G	6,02%
C-G-G7	3,61%
<i>Sin armonía</i>	2,41%
C-C7-G	1,20%
C-G-D-G	1,20%
C-G-D-G-D-G	1,20%
C-G7-C-D-G	1,20%
G-D-G	1,20%

1.3.5.5 VERSO 5

Normalmente la estructura de este verso se basa en el eje *Sol-Do*, aunque hay algunos casos excepcionales que concluyen en *Mi* o *la menor* o que anticipan el *Fa* propio del último verso. La siguiente tabla incluye todas las posibilidades identificadas:

TABLA 12. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 5

Estructura	Peso
G-C	45,78%
G7-C	20,48%
C	9,64%
G-G7-C	7,23%
G7-C-F	3,61%
G-C-F	2,41%
G-C-G-C	2,41%
G7-C-G7-C	1,20%
F-E	1,20%
G-C-G7-C	1,20%
G-C7-F-C	1,20%
G-G7-C-G7-C	1,20%
G7-Am	1,20%
<i>Sin armonía</i>	1,20%

1.3.5.6 VERSO 6

El último verso normalmente concluye en *Mi* para regresar al modo frigio dominante, pasa previamente por *Fa* o *re menor*, o en algún caso completando la cadencia andaluza *la menor-Sol-Fa-Mi*. También aparece el acorde de *si disminuído*, con séptima o sin ella, siempre para resolver al *Mi frigio*. Un acorde que en ocasiones tiene esta misma función es el de *re menor* –el cual, cuando cumple dicha función, aparece marcado con un asterisco en la siguiente tabla–. Como se puede comprobar, la variabilidad de estructuras en este último verso es considerablemente superior a la del resto.

TABLA 13. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 6

Estructura	Peso
F-E	35,29%
C-F-E	34,12%
C-Bdim7-E	3,54%
Am-F-E	2,35%
C-F-Bdim7-E	2,35%
C-F-Dm*-E	2,35%
C-E	2,35%
E	2,35%
F-Bdim7m-E	2,35%
F-Dm*-E	2,35%
Bdim-E	1,18%
Bdim7m-E	1,18%
C-Dm-Am-G-F-E	1,18%
C-Dm*-E	1,18%
C-F-Bdim-E	1,18%
Dm-F-Bdim-E	1,18%
Dm*-E	1,18%
F-Em-Dm-C-Bdim-E	1,18%
Sin armonía	1,18%

Considerando únicamente las posibilidades mayoritarias encontradas, la estructura general armónica de los versos de las malagueñas se puede esquematizar de la siguiente manera:

Verso 1º: Tónica

Verso 2º: Subdominante

Verso 3º: Tónica

Verso 4º: Dominante

Verso 5º: Tónica

Verso 6º: Subdominante y vuelve a la tonalidad original (modo frigio dominante)

1.3.6 ANÁLISIS LÍRICO

En el anexo VIII incluyo las coplas de malagueñas que he encontrado tanto en las partituras que he podido recolectar –no únicamente las del corpus de análisis–, como en prensa y otros textos³³. Como podemos observar, la inmensa mayoría de las estrofas son de cuatro versos (92%), aunque también aparecen, en menor medida, estrofas de cinco versos (7%) o incluso de tres (1%)³⁴. Un segundo aspecto que llama la atención es la enorme variabilidad de coplas de malagueñas que se escribían. De un total de 336 coplas localizadas, 304 son diferentes, por lo que descartamos la existencia de coplas características mayoritarias. De hecho, las que más se repiten lo hacen sólo 4 veces (la tabla 14 muestra las coplas que aparecen más de una vez). Esto hace patente la gran creatividad que la malagueña suscitó, también en el plano literario.

Analizo a continuación la forma en que se cantan estas estrofas, para ello tomo las malagueñas del corpus, que también usan en su mayoría estrofas de cuatro versos octosílabos –el 96% de las coplas–, y únicamente dos de ellas utilizan una estrofa de cinco versos, la tercera de *La más flamenca* de Francisco Tamayo y Montells (ca. 1879) y la segunda copla de las *Malagueñas del Canario* de Rafael Cabas Galván (ca. 1880).

De las 85 coplas que aparecen en las obras del corpus, 31 de ellas corresponden con versiones instrumentales donde no se indican qué versos deben ser cantados, y 54 son vocales o instrumentales con indicación del texto de los versos. Para realizar un análisis lírico me baso en estas últimas. En la mayoría –cincuenta– se cantan 6 versos, contando las repeticiones de alguno de ellos. Únicamente en cuatro obras se altera este número: en *Malagueña de Ecos de Andalucía* de Isidoro Hernández (ca. 1880) y el *Capricho cómico sobre la malagueña y la gallegada* de la zarzuela *Château-Margaux* (1887) de Manuel Fernández Caballero (1835-1906), se cantan cinco versos, ambas con la estructura de repeticiones A-B-C-D-A. En la obra *Canción de la parranda. Aire de malagueñas* de la obra *Música de Castro-Urdiales* (1861) de Francisco Barbieri (1823-1894) se interpretan 9 versos con la estructura A-B-A-C-D-D-D-B-A, y en la obra *Mala-*

³³ Este material constituye un documento de utilidad para los estudios en torno al cancionero de la lírica en Iberoamérica.

³⁴ A tenor de estos datos, considero que cuando Celsa Alonso afirma que las quintillas de octosílabo son “típicas de la malagueña” en el siglo XIX (Alonso 1998, 245), incurre en una imprecisión.

gueña y Jota de la zarzuela *Ortografía* (1889) de Ruperto Chapí (1851-1909) se cantan siete versos con la estructura A-A-B-C-D-C-D.

TABLA 14. COPLAS DE MALAGUEÑAS QUE APARECEN EN MÁS DE UNA OCASIÓN

Copla	Veces
Adios Málaga la bella / tierra donde yo nací / para todos fuiste madre / y madrastra para mi	4
Dos besos tengo en el alma / que no se apartan de mí / el último de mi madre / y el primero que te di	4
Cuando salí de Marbella / hasta el caballo lloraba / que me dejé una morena / que al sol sus rayos quitaba	3
El canario y la mujer / no se deben dejar solo / al canario por el gato / y a la mujer por el novio	3
Los ojos de mi morena / son lo mismo que mis males / grandes como mis fatigas / negros como mis pesares	3
Tienen las malagueñitas / la sal de Dios en los labios / y en la punta de la lengua / azúcar canela y clavo	3
Agua menudita llueve / pronto caerán las canales / ábreme la puerta niña / que soy aquel que tú sabes	2
Asomate a esa vergüenza / cara de poca ventana / y echame un jarro de sed / que me estoy muriendo de agua	2
Ay pobrecita de mi / que doy suspiros al aire / y el aire se me los lleva / y no los recoge nadie	2
Dame con ese puñal / y dirás que yo me maté / y en el color de la sangre / verás si bien te quiero	2
El aguardiente de Ocaña / lo llevan a Puerto Rico / y repican las campanas / como si fuera el Obispo	2
El día en que tú naciste / nacieron todas las flores / en la pila del bautismo / cantaron los ruiseñores	2
La pena y la que no es pena / todo es pena para mí / ayer penaba por verte / y hoy peno por que te ví	2
Llorando por ti en la playa / mi llanto en el mar cayó / y como era tan amargo / el agua fuera lo echó	2
Los pajaritos y yo / nos levantamos a un tiempo / ellos a cantar al alba / y yo a llorar mi sentimiento	2
Málaga tiene la fama / del vino y del aguardiente / de las muchachas bonitas / y de los hombres valientes	2
Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio / contigo porque me matas / y sin ti porque me muero	2
Ni la fuente mas risueña / ni el canario más sonoro / ni la tórtola en su breña / llorarán como yo lloro / gotas de sangre por ella	2
Qué importa que salga el sol / con campanillas de plata / si para alumbrarme a mí / la luz de tus ojos basta	2
Señor Alcalde Mayor / no prenda usted a los ladrones / porque tiene usted una hija / que roba los corazones	2
Tu cariño es como un toro / que a donde le llaman va / el mío es como una piedra / donde lo ponen se está	2
Una noche muy oscura / fui a llorar mi sentimiento / al pie de tu sepultura / y me contestó el silencio / la muerte no tiene cura	2
Y con esto me despido / adiós público del alma / al que le guste mi canto / mil gracias da la gitana	2
Yo no se si la razón / es la causa de penar / lo que se que el que más piensa / es aquel que sufre más	2

De las cincuenta coplas restantes, los seis versos cantados se combinan hasta en nueve formas diferentes, mostradas en la tabla 15 junto con la frecuencia de cada una de las combinaciones. La primera, A-A-B-C-D-A es la mayoritaria, y tiene algunas variantes, las que finalizan con el verso D, E, o B.

TABLA 15. COMBINACIONES DE VERSOS EN COPLAS DE MALAGUEÑAS CANTADAS

Verso 1	Verso 2	Verso 3	Verso 4	Verso 5	Verso 6	Ocurrencias
A	A	B	C	D	A	60%
A	A	B	C	D	D	12%
B	A	B	C	D	A	8%
A	B	A	C	D	A	4%
A	B	A	C	D	B	4%
A	A	B	C	D	E	4%
A	B	C	D	C	A	4%
A	A	B	C	D	B	2%
A	B	B	C	D	A	2%



Con el análisis de tres elementos musicales de las malagueñas –altura, ritmo y armonía–, aunado a la estructura lírica, es posible afirmar que las obras con dicho nombre poseen estructuras comunes y son partes de un *sistema musical de transformaciones*. Una de las características principales encontradas es que esta expresión musical tiene una gran variabilidad. Si bien está constreñida a ciertos condicionantes tales como la presencia de la copla, o a realizar la modulación al tono mayor cuando se canta esta última, pueden realizarse modificaciones en las alturas o pequeños cambios en la armonía produciendo una diversidad de motivos instrumentales o líneas melódicas en las coplas. De cualquier modo, sí es posible hablar de tendencias y modelos: tanto en la secuencia de alturas, en la armonía o en la estructura lírica se observa que hubo patrones mayoritarios. Este dato se revela al obtener los porcentajes de presencia en las obras analizadas. Por último, se hace evidente que las coplas están pensadas para lograr un lucimiento vocal tomando en cuenta la cantidad de ornamentos que se incluyen en los versos.

Por tanto, es posible decir que las malagueñas perduraron un largo periodo de tiempo, por lo menos en lo referente a esta tesis poco más de un siglo, y si tomamos en cuenta que las modas musicales fueron cambiando y que diversas personas interpretaron malagueñas, se corrobora con este análisis que éstas tuvieron una estructura musical muy sólida y estable, que dota a esta expresión musical de una identidad particular reconocible.

1.4 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS MALAGUEÑAS Y EL FANDANGO

Diversos escritos del siglo XIX –y algunos actuales– relacionan al fandango con las malagueñas, considerándolas como un “derivado” del primero. Músicos como Eduardo Ocón (1833-1901) han hecho alusión a este vínculo, quien, en su popular edición *Cantos Españoles*, dice: “Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes” (1874, 80). Esta cita ha sido repetida por diversos investigadores actuales, del flamenco principalmente, para sostener que la malagueña es de la familia del fandango. Incluso algunos autores ya del siglo XXI van más allá y aseguran que la malagueña tiene las mismas estructuras que las del fandango, tal y como se apuntó en el capítulo introductorio.

Estos cantes [malagueñas, granaínas y cantes de levante] son –hablando en rigor– variedades del Fandango, puesto que absolutamente todas sus características poéticas, melódicas y armónicas son exactamente las mismas que las de cualquier fandango (Hurtado Torres y Hurtado Torres 2009, 173).

De todos los escritos que he consultado, ninguno realiza un análisis exhaustivo para demostrar esta filiación, más bien es enunciada como si fuera una tesis aceptada por todos. Algunos autores sí intentan hacer algún ligero análisis de cierto ejemplo concreto, o proveen descripciones generales, como detallar los entornos armónicos de éstos. Sin embargo, hasta el momento no he encontrado ningún estudio que se haya dado a la tarea de comprobar si realmente los fandangos y malagueñas están relacionados, y si lo están, determinar en qué se parecen y en qué se diferencian. En las referencias hemerográficas encontradas cuando se mencionan estas dos expresiones musicales casi siempre es para enunciarlas como parte del repertorio popular español, pero no se hace alusión a algún tipo de vínculo. Dado que mi intención es realizar una caracterización de las malagueñas del siglo XIX, resulta importante dilucidar qué tipo de relación es la que existe entre ambas expresiones musicales. Decidí hacer un análisis comparativo musical de las estructuras de la malagueña con las del fandango del siglo XIX. No pretendo realizar un análisis exhaustivo del fandango –rebasaría los límites impuestos en esta tesis–, sino que sólo resaltaré las semejanzas y diferencias que

hay entre ambas expresiones musicales³⁵. Asimismo, con base en los resultados obtenidos, abordo las malagueñas mexicanas de Tierra Caliente, toda vez que, como se verá, plantean un problema de indagación, ya que pese a denominarse malagueñas, presentan estructuras vinculadas con las del fandango.

1.4.1 METODOLOGÍA DE COMPARACIÓN

El fandango ha sido tratado como las malagueñas, en el sentido de que se ha separado el análisis en dos partes: análisis de coplas, ya sea cantadas o instrumentales, y análisis de motivos instrumentales. Se unifica la tonalidad de todas las obras a la misma que se utilizó con las malagueñas, *la menor* para reflejar que se encuentran en modo *Mi* frigio dominante. Se realiza el análisis paradigmático a la secuencia de alturas y se buscan similitudes, tanto en paradigmas como en segmentos individuales. Asimismo, se hace un análisis rítmico del acompañamiento de la copla y análisis armónico. Por último, se hace un análisis de intervalos asociados a los versos.

1.4.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL FANDANGO

En primer lugar es necesario hacer una descripción de los rasgos generales del fandango. La descripción de las malagueñas que he realizado en la página 30 podría funcionar perfectamente para caracterizar en este nivel al fandango:

Es posible afirmar de manera general que [...] son piezas musicales escritas de forma mayoritaria en compás ternario, ya sea en compás de 3/8 ó 3/4. Constan de una serie de motivos instrumentales sobre la base armónica del modo frigio dominante y de coplas intercaladas –ya sean cantadas o tocadas por algún instrumento– en tonalidad mayor. En ocasiones aparecen motivos melódicos que no siempre cumplen este esquema y que suelen ser empleados por los compositores como introducción, puente o final de sus obras. Podríamos esquematizarlos de la siguiente forma:

³⁵ Algunos de los resultados que aquí expongo fueron expuestos en un trabajo previo (Reyes Zúñiga 2015)

[INTRODUCCIÓN] Motivos Instrumentales + Coplas [FINAL]

A partir de lo anterior, parecería confirmarse lo que varios autores han aseverado, incluyendo el mismo Ocón, acerca del vínculo entre ambas expresiones. Pero si se toma en cuenta que en las descripciones de la época, tanto el fandango como la malagueña estaban muy bien diferenciados –no aparecen comentarios que aludan a alguna confusión de la gente que interpretaba y escuchaba estas piezas–, entonces es legítimo preguntarse en qué se diferencian.

1.4.3 CORPUS DE FANDANGOS

La tabla 16 recoge el corpus de fandangos del siglo XIX sometidos a análisis. Tal y como se puede ver, las 27 obras elegidas efectivamente abarcan gran parte de dicho siglo.

Doce de los compositores de esta lista escribieron también malagueñas. Este hecho es relevante porque será posible contrastar si estos autores diferenciaban ambas expresiones o si las consideraban como espacios para intercambiar motivos y coplas. Éstos son: Narciso Paz, Tomás Damas, Dámaso Zabalza (1835-1894), Eduardo Ocón, Francisco Asenjo Barbieri, Isidoro Hernández (1847-1888), Jocaste Posayoc (José Campo Castro), Juan Cansino (1828-1897), Laureano Carreras y Roure (1848-1887), Lázaro Núñez-Robres (1827-1896), Manuel Fernández Grajal (1838-1920) y Paul Lacome (1838-1920).

Haciendo una revisión de la armadura de clave de las partituras analizadas de fandangos y malagueñas, se observa que la mayoría de los primeros, un 67%, están escritos en *re menor*, es decir, que se encuentran en *La frigio dominante*, contrastando con las malagueñas, que la mayoría se encuentra en *Mi frigio dominante*, con un 66%. Por otro lado, en el resto de obras de malagueñas este modo se puede construir a partir de una mayor diversidad de notas fundamentales, mientras que en los fandangos sólo hay cinco diferentes.

TABLA 16. CORPUS DE FANDANGOS

Código	Obra	Autor	Año
FA001	Repertorio de música española para canto con acompañamiento y guitarra. Nº 12. Fandango y coplas	Tomás Damas	1871
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango)	Lázaro Núñez-Robres	1854
FA003	Fandango para piano	Lázaro Núñez-Robres	ca. 1868
FA004	Fandango variado	Tomás Damas	1871
FA005	Fantasia de Aires Nacionales - Fandango	F. J. Jiménez Delgado	1870
FA006	España y sus cantares. Popurri brillante - Fandango	Dámaso Zabalza	1878
FA007	La Joya de Andalucía - Nº 8. Fandango	Juan Cansino	1865
FA008	Chorizos y polacos - Fandango	Francisco Barbieri	1876
FA009	Polo del contrabandista - Fandango	Valentín Borrero	1876
FA010	Música de Castro-Urdiales - El primitivo fandango	Francisco Barbieri	1861
FA011	Música de Castro-Urdiales - Fandango	Francisco Barbieri	1861
FA012	Flores de España - Fandango	Isidoro Hernández	1883
FA013	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - Fandango con ritornello	Eduardo Ocón	1874
FA014	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - Fandango	Eduardo Ocón	1874
FA015	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes - Fandango	Jocaste Posayoc	1872
FA016	Deuxième collection d'airs espagnols avec accompent de piano et guitare - Fandango	Narciso Paz	ca. 1813
FA017	El Fandango. Arreglo con acompañamiento de piano y guitarra	José Jesús Pérez	ca. 1870
FA018	Colección fácil de aires populares - Nº 4. Fandango	José Gonzalo	1870
FA019	Album de aires populares - Nº 3. Fandango	Manuel Fernández Grajal	1866
FA020	Ecos de Andalucía - Nº 4. Fandango	Isidoro Hernández	ca. 1880
FA021	Tradiciones populares andaluzas - Nº 7. Fandango	Isidoro Hernández	ca. 1868
FA022	Andalucía - Fandango	Laureano Carreras y Roure	ca. 1867
FA023	Five Spanish waltzes - Fandango	A. Fernández de Córdoba	1840
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales & caractéristiques - Fandango	Paul Lacome	ca. 1874
FA025	Pot-pourri de aires nacionales con nuevos cantos y variaciones compuesto para piano - El fandango y la Jota	Florencio Lahoz	1865
FA026	Souvenirs d'Andalousie - Fandango	L. M. Gottschalk	ca. 1856
FA027	Fandango Alegre	Daniel Steibelt	ca. 1810

Al hacer la separación de los motivos instrumentales y coplas, encuentro que los fandangos contienen, en proporción, menos coplas que las malagueñas, como se observa en la siguiente tabla.

TABLA 17. MOTIVOS INSTRUMENTALES Y COPLAS DE MALAGUEÑAS Y FANDANGOS DEL SIGLO XIX

Corpus	Partituras	Motivos	Coplas
Fandangos	27	534	26
Malagueñas	48	969	81

1.4.4 COPLAS DEL FANDANGO

Las coplas de los fandangos están constituidas de cuatro versos octosílabos diferentes y contando las repeticiones de algunos versos se canta un total de 6 versos, al igual que las malagueñas. De modo similar, la sección de las coplas en los fandangos está en una tonalidad mayor. En este sentido, es posible utilizar el mismo esquema armónico-lírico presentado en el apartado de las malagueñas (pág. 114):

Verso 1º: Tónica

Verso 2º: Subdominante

Verso 3º: Tónica

Verso 4º: Dominante

Verso 5º: Tónica

Verso 6º: Subdominante y vuelve a la tonalidad original (modo frigio dominante)

Tal y como se hizo con las malagueñas, separé las notas de adorno de las coplas para obtener una estructura básica. Como se puede ver en la siguiente gráfica, la cantidad de ornamentos en la copla de los fandangos es muy inferior a la de las malagueñas, siendo ya éste un rasgo diferenciador importante entre ambos. Mientras que en las malagueñas hay un 36% de ornamentos en todos los versos, en los fandangos sólo un 9%.

DIAGRAMA 4. ORNAMENTOS DE LA MALAGUEÑA

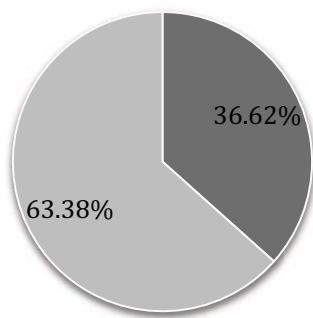
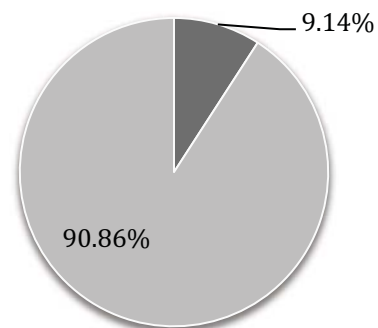


DIAGRAMA 5. ORNAMENTOS DEL FANDANGO



■ Ornamentos ■ No ornamento

Por otro lado, es interesante destacar que un 78% de los fandangos tienen copla (ya sea cantada o instrumental), en contraste con el cien por cien de las malagueñas del corpus, otro dato significativo, el cual señala la importancia de ésta en las malagueñas.

DIAGRAMA 6. OBRAS DE MALAGUEÑAS CON COPLAS

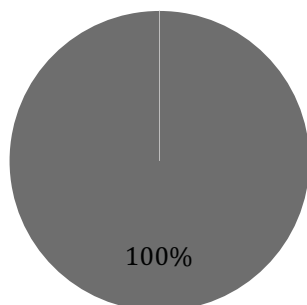
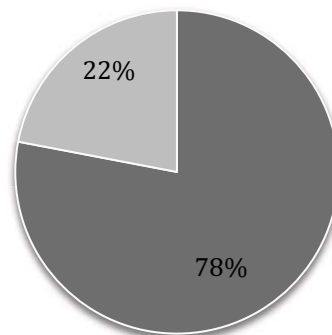


DIAGRAMA 7. OBRAS DE FANDANGOS CON COPLAS



■ Con copla ■ Sin copla

De los fandangos que contienen copla, un 14% tiene más de una, a diferencia de las malagueñas, en las que esto ocurre en un 41%. Lo anterior, de nuevo, refuerza la importancia de la copla en las malagueñas en contraste con los fandangos.

DIAGRAMA 8. Nº DE COPLAS EN OBRAS DE MALAGUEÑAS

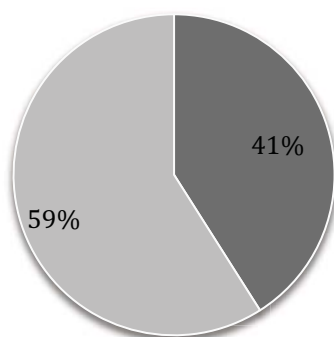
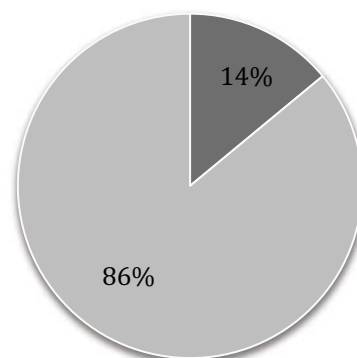


DIAGRAMA 9. Nº DE COPLAS EN OBRAS DE FANDANGOS



■ Más de una ■ Una copla

En la siguiente tabla se muestran las notas de comienzo y final de las coplas de fandangos y malagueñas con el objeto de explicitar detalladamente la estructura relacionada con la secuencia de alturas. Es importante recordar que todas las obras están

homologadas a la modalidad de *Mi frigio dominante* y que los datos mostrados son valores redondeados. De modo general, se observa que los fandangos tienen un rango mucho más limitado de acción que las malagueñas. Por ejemplo, en las notas de inicio, en el verso 1, la mayoría de los fandangos comienza en *mi*, teniendo tres posibilidades más. Por el contrario, aunque gran parte de las malagueñas comienzan con un *si*, su porcentaje no está a gran distancia del resto. Los demás versos se comportan de manera similar, a excepción del 5º y 6º, donde vemos que el abanico de posibilidades en el fandango ya coincide con las malagueñas.

TABLA 18. NOTAS DE COMIENZO Y FINAL EN LAS COPLAS DE MALAGUEÑAS Y FANDANGOS

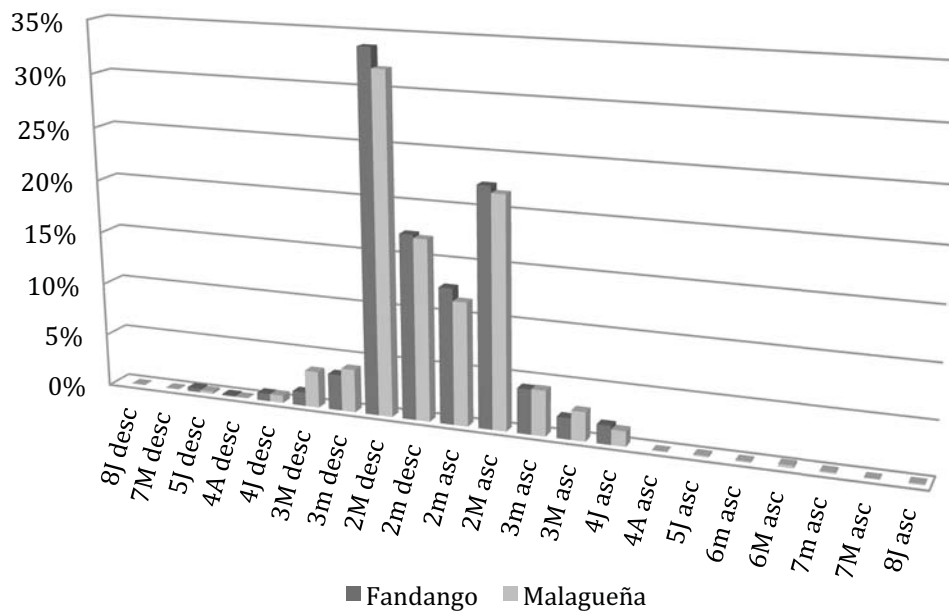
Verso		Verso 1		Verso 2		Verso 3		Verso 4		Verso 5		Verso 6	
Armonía		Mi-Do		Do-Fa		Fa-Do		Do-Sol		Sol-Do		Do-Fa-Mi	
		F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.
Nota Inicio	Do	18%	13%	61%	46%	7%	9%	45%	21%	5%	8%	14%	38%
	Re		11%		2%	7%	6%			19%	22%	10%	4%
	Mi	53%	16%	11%	14%			15%	27%		7%	14%	16%
	Fa		5%			13%	30%			10%	8%	10%	6%
	Fa#										1%		
	Sol	24%	19%	28%	33%		7%	40%	52%	19%	28%	10%	13%
	Sol #	6%	5%				1%						3%
	La		11%			73%	40%			10%	8%	33%	14%
	Si b				2%		1%						1%
	Si		21%		3%		6%			38%	18%	10%	5%
Nota final	Do	71%	73%			53%	39%			25%	35%		
	Re				2%			25%	20%				
	Mi	24%	19%			13%	27%			70%	54%	70%	97%
	Fa			28%	29%			5%					
	Sol	6%	8%		2%	33%	34%	35%	39%	5%	11%		
	Sol #											30%	1%
	La			72%	65%								
	Si b				2%								
Si				2%			35%	41%				1%	

En cuanto a las notas finales, ambas expresiones tienen un comportamiento más parecido, salvo en el verso 2º, donde, de nuevo, las malagueñas presentan más diversidad. Un aspecto muy relevante es la nota final del 6º verso, donde vemos que ambos terminan sobre todo en la fundamental del modo frigio, no obstante, el fandango

go tiene muy presente el final en *sol#*, nota que las malagueñas prácticamente no usan.

Analizar el rango de intervalos que hay entre todos los versos también nos da información importante. En la siguiente gráfica se observa, de nuevo, que los fandangos tienen ligeramente menos margen de acción, es decir que no utilizan un amplio espectro de intervalos: no pasan de una cuarta justa ascendente, y, aunque se amplía el rango hacia abajo, vemos que pasando los valores de tercera ya son muy minoritarios. Por el contrario, las malagueñas, si bien también de forma mayoritaria están en una misma proporción que los fandangos, vemos que ocupan un rango más amplio y que hay más diversidad de intervalos, tanto ascendente como descendente, llegando hasta una octava hacia los dos lados.

DIAGRAMA 10. RANGO DE INTERVALOS GENERAL DE COPLAS DE LAS MALAGUEÑAS Y FANDANGOS



Ahora bien, el rango de intervalos que hay entre la primera y la última nota desglosado por versos se muestra en la siguiente tabla. De forma general, en el primer verso de los fandangos se observa que la mayoría finaliza en una tercera mayor descendente, generalmente de un *mi* a un *do*, y ya a una distancia bastante lejana hay otras posibilidades. En el segundo y tercer verso observamos que no rebasan la cuarta

justa, no obstante, en los dos últimos versos hay una mayor correlación entre ambas expresiones musicales.

TABLA 19. RANGO DE INTERVALOS POR VERSOS DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS

Verso	Verso 1		Verso 2		Verso 3		Verso 4		Verso 5		Verso 6	
Armonía	Mi-Do		Do-Fa		Fa-Do		Do-Sol		Sol-Do		Do-Fa-Mi	
	F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.	F.	M.
10m asc								1%				
9M asc								3%				
7M asc								1%				
7m asc							5%	1%	5%			
6m asc	6%	2%										
5J asc		2%		2%		1%	10%	15%			10%	8%
4J asc	6%	13%		10%		1%				4%		
3M asc	6%	6%		2%		3%	5%	15%			5%	13%
3m asc		5%		2%	33%	16%	5%	6%	5%		5%	
2M asc		2%	11%	22%		9%	15%	4%	5%	3%	5%	4%
2m asc		13%	11%	6%		3%			5%	3%		
Unísono	18%	6%			7%		20%	21%		7%	14%	14%
2m desc		5%		2%	7%	10%	20%	6%	10%		19%	8%
2M desc		10%	17%	11%	40%	19%	5%	6%	5%	7%		
3m desc	6%		61%	32%		1%			14%	15%	14%	13%
3M desc	41%	13%				3%			5%	1%	5%	3%
4J desc		3%		2%	13%	14%	10%	10%	5%	16%	10%	6%
4A desc				2%		1%				1%		1%
5J desc	6%	8%		10%		4%			33%	20%	5%	5%
6m desc	12%	3%				1%	5%	6%	5%	3%	5%	25%
6M desc		5%				1%				4%		
7m desc						7%			5%	9%	5%	
7M desc		2%								1%		
8J desc		3%				3%		4%		3%		
9m desc						1%				1%		
9M desc										1%		
10M desc		2%										

A continuación mostraré los resultados del análisis paradigmático musical. Empleando el software SAAP se segmentaron las coplas del fandango por verso, se agruparon por similitud en 6 grupos: V1, V2, V3, V4, V5 y V6, tal y como se hizo con las malagueñas. Todos los segmentos resultantes pueden consultarse en el anexo VII.

1.4.4.1 VERSO 1

PARADIGMA V1A

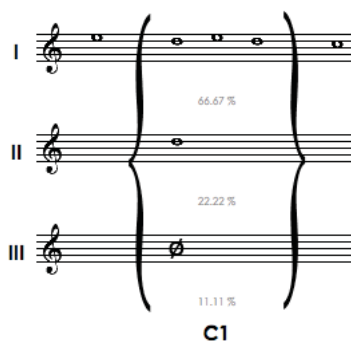
Constituye el principal patrón de los primeros versos de los fandangos. Consiste en una transición de una tercera descendente entre el *mi*₆ y el *do*₆. Este modelo se encuentra ya desde los fandangos más antiguos del corpus y, como se puede ver, pervive hasta las últimas décadas del siglo. Únicamente lo componen tres segmentos diferentes.

Total Segmentos: 9 (34.62 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 68.12 %

Piezas en las que aparecen:

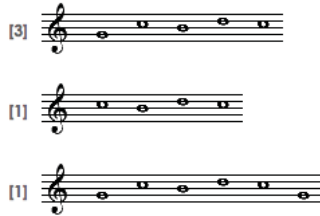
Códigos	Piezas
FA016	Deuxième collection d'airs espagnols - Fandango (Narciso Paz, ca. 1813)
FA025	Pot-pourri de aires nacionales - El fandango y la Jota (Florencio Lahoz, 1865)
FA007	La Joya de Andalucía - N ^o 8. Fandango (Juan Cansino, 1865)
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA003	Fandango para piano (Lázaro Núñez-Robres, ca.1868)
FA005	Fantasia de Aires Nacionales. Fandango (F. J. Jiménez Delgado, 1870)
FA002	Los jardines de Valencia. Fandango (Lázaro Núñez-Robres, 1854)
FA012	Flores de España. Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA V1B

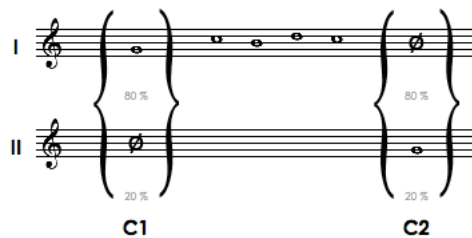
Este grupo tiene a casi todos sus elementos como notas estructurales constantes, variando en un porcentaje considerablemente bajo sólo al inicio y al final.

Total Segmentos: 5 (19.23 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 82.38 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA001	Repertorio de música española. Nº 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)

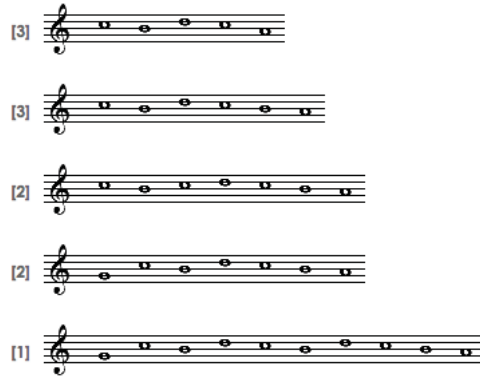
1.4.4.2 VERSO 2

PARADIGMA V2A

Es el más recurrente del segundo verso y se halla en siete piezas. Representa un patrón de alturas similar al paradigma V1b del primer verso comentado anteriormente, finalizando en *la*₅.

Total Segmentos: 11 (42.33 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 71.74 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA021	Tradiciones populares andaluzas - N° 7. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1868)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)
FA001	Repertorio de música española. N° 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA V2B

Como se puede ver, este paradigma tiene un mayor desarrollo melódico hacia un registro más alto que el anterior, pero realiza un movimiento descendente *do₆-la₅* o *do₆-sib₅-la₅*. Se encuentra en siete piezas.

Total Segmentos: 8 (30.77 %)

Segmentos que lo componen:

[3]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]
 [1]

Paradigma:

I
 II
 III
 IV
 V
 VI

C1
 C2

62.5 %
 37.5 %
 25 %
 12.5 %
 12.5 %
 12.5 %
 12.5 %
 12.5 %
 12.5 %

ICS: 73.34 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA025	Pot-pourri de aires nacionales. El fandango y la Jota (Florencio Lahoz, 1865)
FA019	Album de aires populares - N° 3. Fandango (Manuel Fernández Grajal, 1866)
FA006	España y sus cantares. Popurri brillante- Fandango (Dámaso Zabalza, 1878)
FA003	Fandango para piano (Lázaro Núñez-Robres, ca.1868)
FA005	Fantasia de Aires Nacionales - Fandango (F. J. Jiménez Delgado, 1870)

FA009 Polo del contrabandista - Fandango (Valentín Borrero, 1876)

FA002 Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)

1.4.4.3 VERSO 3

PARADIGMA V3A

Este es el grupo más frecuente del tercer verso, compuesto por cinco segmentos diferentes. Contiene seis alturas constantes, comenzando y terminando siempre en *la*₅ y *sol*₅, respectivamente. Este modelo aparece en siete piezas de la segunda mitad del siglo.

Total Segmentos: 8 (30.77 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Segment	Staff I	Staff II	Staff III	Staff IV
C1	62.5 %	25 %	12.5 %	12.5 %
C2	62.5 %	12.5 %	12.5 %	12.5 %
C3	50 %	37.5 %	12.5 %	12.5 %

ICS: 60.15 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA021	Tradiciones populares andaluzas - N° 7. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1868)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)
FA020	Ecos de Andalucía - N° 4. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1880)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA V3B

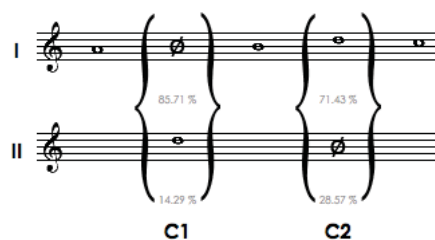
Dibuja una línea melódica ascendente y, como se mencionó en los análisis de intervalos, el rango de alturas es bastante pequeño, va de un la_5 a un do_6 . Este modelo aparece en la pieza más antigua del corpus.

Total Segmentos: 7 (26.92 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 66.90 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA016	Deuxième collection d'airs espagnols - Fandango (Narciso Paz, ca. 1813)
FA017	El Fandango. Arreglo con acompañamiento de piano y guitarra (José Jesús Pérez, ca. 1870)
FA001	Repertorio de música española. N° 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)

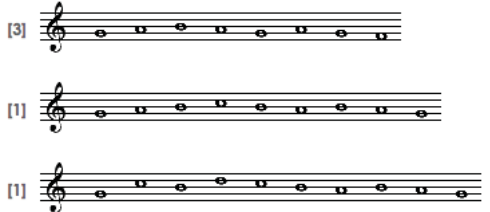
1.4.4.4 VERSO 4

PARADIGMA V4A

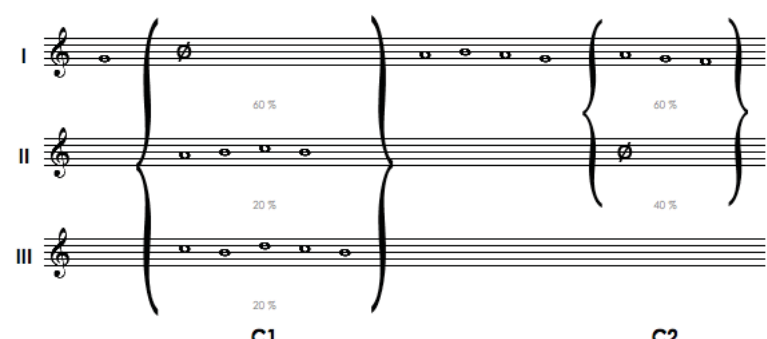
Este grupo está conformado por tres segmentos diferentes. El paradigma resultante contiene cuatro alturas constantes, los puntos de variación se encuentran en el inicio y final.

Total Segmentos: 5 (19.23 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 55.15 %

Piezas en las que aparecen:

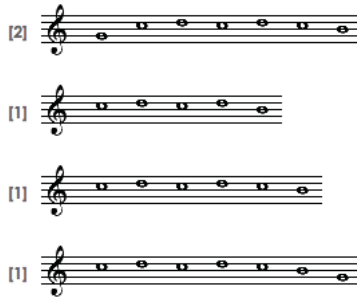
Códigos	Piezas
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales - Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA020	Ecós de Andalucía - N° 4. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1880)

PARADIGMA V4B

Los segmentos de este grupo están compartidos en dos obras de un mismo compositor. Tiene cinco segmentos diferentes, pero tal y como se observa en el paradigma los puntos de sustitución son pocos.

Total Segmentos: 5 (19.23 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 77.80 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA001	Repertorio de música española. Nº 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)

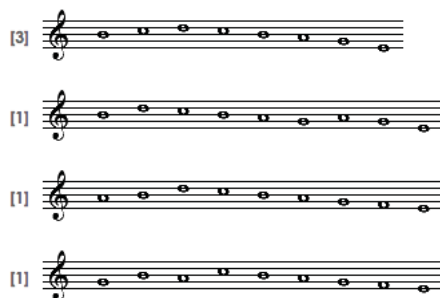
1.4.4.5 VERSO 5

PARADIGMA V5A

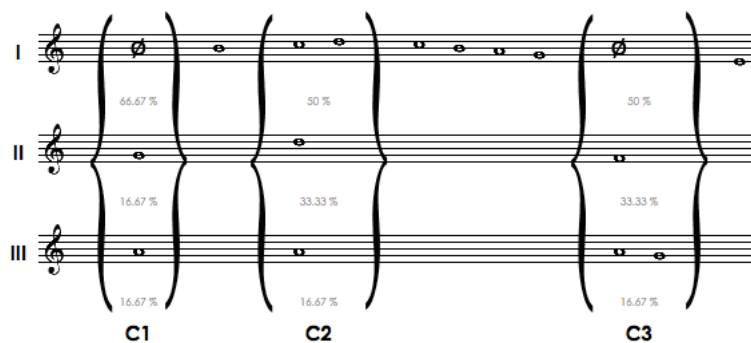
Este modelo de verso aparece en cinco piezas del corpus, se caracteriza por tener una secuencia de alturas constantes descendente en la parte final partiendo de un *do*₆ al *mi*₅.

Total Segmentos: 6 (24%)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 61.97 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA025	Pot-pourri de aires nacionales - El fandango y la Jota (Florencio Lahoz, 1865)
FA019	Album de aires populares - N° 3. Fandango (Manuel Fernández Grajal, 1866)
FA003	Fandango para piano (Lázaro Núñez-Robres, ca.1868)
FA005	Fantasia de Aires Nacionales - Fandango (F. J. Jiménez Delgado, 1870)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)

PARADIGMA V5B

Este paradigma representa, de nuevo, las dos piezas de un mismo compositor, Tomás Damas. De los cinco segmentos que lo conforman, los puntos de variación se encuentran al inicio y al final.

Total Segmentos: 5 (20%)

Segmentos que lo componen:

Five musical staves, each labeled with a circled '1' in the first measure. The staves show a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fifth staff includes a sharp sign (#) before the B4 note.

Paradigma:

Paradigma musical notation with four staves (I, II, III, IV) and two columns (C1, C2). Brackets indicate percentages for each staff in each column:

- Staff I: 60% in C1, 40% in C2
- Staff II: 40% in C1, 20% in C2
- Staff III: 20% in C1, 20% in C2
- Staff IV: 20% in C1, 20% in C2

ICS: 70.18 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA001	Repertorio de música española. N° 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)

1.4.4.6 VERSO 6

PARADIGMA V6A

Representa el final más frecuente compartido en los fandangos, se halla en seis piezas.

Total Segmentos: 10 (34.48 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 51.98 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA021	Tradiciones populares andaluzas - N° 7. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1868)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales - Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)
FA020	Ecos de Andalucía - N° 4. Fandango (Isidoro Hernández, ca. 1880)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA V6B

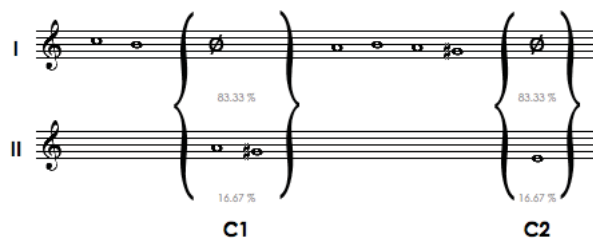
Este paradigma también es habitual. Los segmentos son muy similares, conteniendo seis alturas constantes. De nuevo, al igual que en el paradigma anterior se finaliza con un *sol*_{#5} o un *mi*₅.

Total Segmentos: 6 (20.69 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 84.15 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA025	Pot-pourri de aires nacionales - El fandango y la Jota (Florencio Lahoz, 1865)
FA001	Repertorio de música española. N° 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)

1.4.5 COMPARACIÓN DE LA COPLA DE LAS MALAGUEÑAS Y EL FANDANGO

Al hacer una comparación de cada uno de los segmentos de las coplas de malagueñas y fandangos, encuentro sólo siete segmentos idénticos entre ambas expresiones musicales. Si se observa de nuevo la tabla 17, que ilustra el número de coplas de fandangos y malagueñas analizadas, se evidencia que estos segmentos compartidos constituyen un porcentaje muy bajo. Este dato es muy significativo porque indica que ninguno de los autores “confundieron” las secuencias de malagueñas y de fandangos.

Podría pensarse que los compositores que escribían fandangos o malagueñas tenían esquemas diferenciados de cada una de estas expresiones musicales.

DIAGRAMA 11. SEGMENTOS IDÉNTICOS ENTRE VERSOS DE MALAGUEÑAS Y FANDANGOS

Diagrama 11 muestra cinco versos de malagueñas y fandangos con sus respectivos esquemas melódicos:

- Verso 1:** Muestra dos esquemas melódicos idénticos en una línea de música.
- Verso 2:** Muestra un único esquema melódico.
- Verso 3:** Muestra dos esquemas melódicos idénticos en una línea de música.
- Verso 4:** Muestra un único esquema melódico.
- Verso 6:** Muestra un único esquema melódico.

Al comparar los paradigmas de las coplas de malagueñas y fandangos encuentro que únicamente un par de ellos son muy similares. En el segundo verso, el paradigma V2b.3 de la malagueña es parecido al V2b del fandango, los cuales comparten casi íntegramente las mismas alturas constantes:

PARADIGMA V2B.3 (MALAGUEÑA)

Diagrama que muestra tres versiones (I, II, III) de un esquema melódico en una línea de música, con porcentajes de similitud entre ellas:

- Entre I y II: 77.78 %
- Entre I y III: 11.11 %
- Entre II y III: 11.11 %

El símbolo **C1** se encuentra debajo del diagrama.

PARADIGMA V2A (FANDANGO)

Musical score for Paradigma V2A (Fandango) showing three staves (I, II, III) and three measures (C1, C2, C3). The annotations indicate the following percentages:

Staff	Measure	Percentage
I	C1	72.73 %
I	C2	81.82 %
I	C3	72.73 %
II	C1	18.18 %
II	C2	18.18 %
II	C3	27.27 %
III	C1	9.09 %

De igual modo, en el quinto verso, el paradigma V5a.3 de las malagueñas es similar al V5a del fandango:

PARADIGMA V5A.3 (MALAGUEÑA)

Musical score for Paradigma V5A.3 (Malagueña) showing five staves (I, II, III, IV, V) and three measures (C1, C2, C3). The annotations indicate the following percentages:

Staff	Measure	Percentage
I	C1	66.67 %
I	C2	33.33 %
I	C3	66.67 %
II	C1	16.67 %
II	C2	16.67 %
II	C3	16.67 %
III	C1	16.67 %
III	C2	16.67 %
III	C3	16.67 %
IV	C2	16.67 %
V	C2	16.67 %

PARADIGMA V5A (FANDANGO)

Musical score for Paradigma V5A (Fandango) showing three staves (I, II, III) and three measures (C1, C2, C3). The annotations indicate the following percentages:

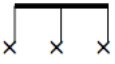

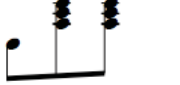


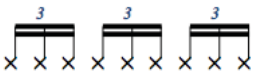



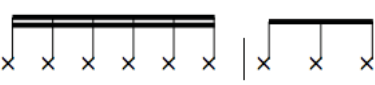

Staff	Measure	Percentage
I	C1	66.67 %
I	C2	90 %
I	C3	90 %
II	C1	16.67 %
II	C2	33.33 %
II	C3	33.33 %
III	C1	16.67 %
III	C2	16.67 %
III	C3	16.67 %

1.4.6 PATRONES RÍTMICOS

Analizando el acompañamiento de las coplas encontramos diferencias considerables entre los fandangos y malagueñas. En primer lugar, la mayoría de los fandangos analizados están escritos en 3/4 (15 piezas) y sólo seis piezas en 3/8; mientras que las malagueñas, por el contrario, la mayoría están escritas en 3/8 (27), aunque muy cerca se encuentra el número de piezas en 3/4 (24). En una primera escucha, se percibe que las coplas del fandango tienen más movimiento, y al analizarlas esto se hace evidente. Otro dato relevante es que los fandangos siempre presentan acompañamiento en sus coplas, mientras que un 11% de las malagueñas pueden cantarse ya sea sin acompañamiento, con acordes o con la voz doblada por el instrumento. Esto, aunado a la cantidad de ornamentos ya mencionado, refuerza lo que se encontró en el análisis de las malagueñas: que en ellas hay más intención de lucimiento vocal que en los fandangos.

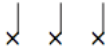





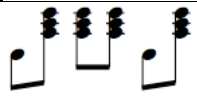

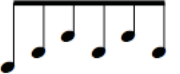
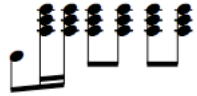


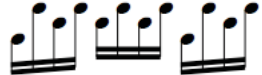






En la siguiente tabla incluyo los patrones rítmicos principales encontrados en los fandangos, añadiéndoles los de las malagueñas, ya mostrados en páginas anteriores. Comenzando con los fandangos que están escritos en 3/8, se observa que tienen un patrón coincidente con el de las malagueñas, aunque estas últimas tienen mayor variedad.

TABLA 20. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/8 DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS

Patrón	Figura	Malagueñas	Fandango
		13%	8%
		20%	23%
		10%	-
		1%	-
		1%	-
		-	4%

Por otro lado, la mayor parte de los fandangos que están en compás de 3/4 utilizan el patrón de corcheas, el cual despliega una cierta diversidad. Podría pensarse que este ritmo es el que le aporta la dinamicidad escuchada. También encontramos patrones compuestos, pero estos son minoritarios. Por el contrario, las malagueñas que están escritas en este compás utilizan en mayor medida los valores de negra, ya sea con acordes o en arpeggios y esto hace que se escuchen más pausadas.

TABLA 21. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/4 DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS

Patrón	Figura	Malagueñas	Fandango
		41%	4%
		1%	-
		-	15%
		-	8%
		-	4%
		4%	4%
		4%	-
		-	8%
		-	4%
		-	11%
		-	4%
		-	4%
		4%	-

Sobre la comparación de la estructura de las coplas de fandangos y malagueñas es posible resumir lo siguiente:

- La mayoría de los fandangos está escrita en la armadura de *re menor* (*La frigio dominante*) / Una gran parte de las malagueñas está escrita en *la menor* (*Mi frigio dominante*).
- Hay fandangos que no contienen copla / Casi nunca hay malagueñas sin copla.
- En las malagueñas hay mayor número de obras que contienen más de una copla / En los fandangos hay una tendencia a presentar únicamente una copla.
- Las coplas de malagueñas son muy ornamentadas / Las coplas de los fandangos tienen poca ornamentación.
- En las malagueñas, el espectro de notas de comienzo posibles es muy amplio / En los primeros cuatro versos del fandango, el rango de notas está muy limitado.
- Recurrente final de malagueña en *Mi* / La nota final del fandango puede ser *Mi* o *Sol#*.
- El rango de intervalos de las malagueñas es amplio / El espectro interválico del fandango es un poco más limitado.
- Hay un uso recurrente de notas largas en el acompañamiento de las malagueñas / El fandango tiene más variación rítmica en el acompañamiento de la copla.
- El acompañamiento de las malagueñas puede ser interrumpido en ciertas secciones de la copla / En el fandango no hay coplas *a capella*.

Con esta información podemos sugerir que aunque las coplas de fandangos y malagueñas se encuentran en un entorno armónico similar, son entes diferenciados, pues los compositores no usan la misma secuencia de alturas para los versos de uno u otro. La información obtenida en este análisis confirma lo que se dice en los periódicos de la época: que las malagueñas eran, las más de las veces, una forma cantada. Por otro lado, los fandangos fueron principalmente descritos como una forma bailada, y el acompañamiento de las coplas refuerza esta descripción.

1.4.7 MOTIVOS INSTRUMENTALES

Como se ha indicado, la parte instrumental de los fandangos se encuentra en modo frigio dominante. Para hacer el análisis comparativo de los motivos instrumentales de fandangos y malagueñas utilicé criterios semejantes a los empleados en las malagueñas. Se muestran los motivos diferentes en el anexo VI. Al igual que las malagueñas, los fandangos también contienen secciones armónicas, las clasificadas como del tipo B (ver pág. 33) y son motivos que no desarrollan ninguna línea melódica. Pueden aparecer tanto en arpeggios como en secuencia de acordes. La alternancia de acordes más frecuente es la de *Mi-la menor*. Por otro lado, también en los fandangos aparecen motivos con cadencia andaluza, no obstante, las malagueñas contienen muchos más motivos con esta cadencia que los fandangos: 165 y 44 motivos, respectivamente.

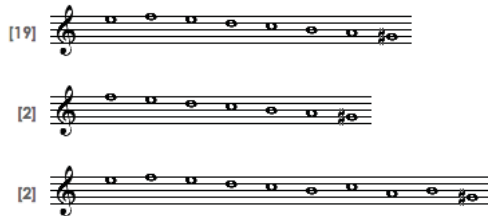
A continuación, se ilustran los paradigmas más frecuentes de los motivos instrumentales del fandango, esto es, los que contienen más de diez segmentos cada uno. Abarcan casi la cuarta parte del total.

PARADIGMA 1A

Este modelo es uno de los que se suele emplear en el inicio de los fandangos. Once piezas del corpus comienzan de este modo y cuatro las contienen en otro lugar de la parte instrumental.

Total Segmentos: 23 (4.36 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

ICS: 81.28 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA016	Deuxième collection d'airs espagnols. Fandango (Narciso Paz, ca. 1813)
FA023	Five Spanish waltzes - Fandango (A. F. de Córdoba, 1840)
FA011	Música de Castro-Urdiales - Fandango (Francisco Barbieri, 1861)
FA010	Música de Castro-Urdiales - El primitivo fandango (Francisco Barbieri, 1861)
FA019	Album de aires populares - N° 3. Fandango (Manuel Fernández Grajal, 1866)
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA003	Fandango para piano (Lázaro Núñez-Robres, ca. 1868)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA001	Repertorio de música española. N° 12. Fandango y coplas (Tomás Damas, 1871)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)
FA015	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes - Fandango (Jocaste Posayoc, 1872)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA008	Chorizos y polacos - Fandango (Francisco Barbieri, 1876)
FA009	Polo del contrabandista - Fandango (Valentín Borrero, 1876)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)

PARADIGMA 1B

Representa los motivos que se pueden ejecutar como continuación del anterior.

Total Segmentos: 16 (3.04 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 82.58 %

Piezas en las que aparecen:

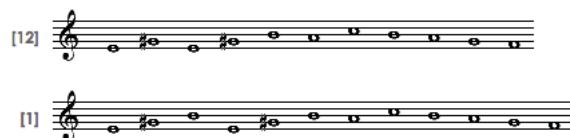
Códigos	Piezas
FA016	Deuxième collection d'airs espagnols. Fandango (Narciso Paz, ca. 1813)
FA023	Five Spanish waltzes - Fandango (A. F. De Córdoba, 1840)
FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA008	Chorizos y polacos - Fandango (Francisco Barbieri, 1876)
FA009	Polo del contrabandista - Fandango (Valentín Borrero, 1876)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)

PARADIGMA 2A

Es similar al más característico de la malagueña, el 1a, y es uno de los pocos compartidos. Estos motivos aparecen en pocas ocasiones en el fandango. En el corpus de análisis de los fandangos lo encuentro sólo en tres piezas (13 veces), mientras que en el de las malagueñas, en 24 (117 ocasiones).

Total Segmentos: 13 (2.47 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:



ICS: 95.25 %

Piezas en las que aparecen:

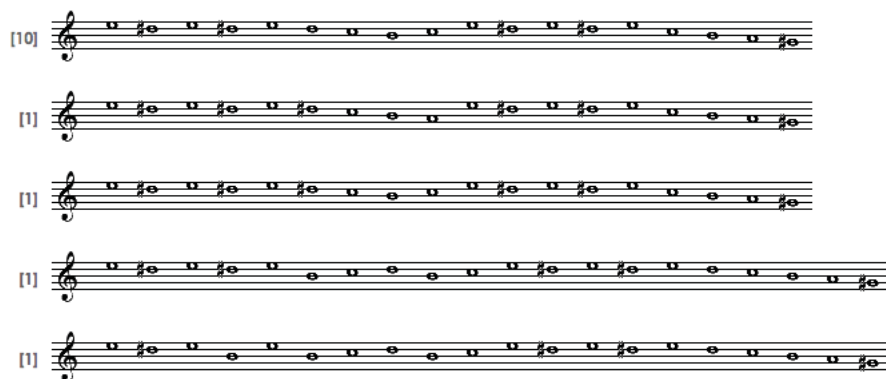
Códigos	Piezas
FA026	Souvenirs d'Andalousie - Fandango (L. M. Gottschalk, ca. 1856)
FA007	La Joya de Andalucía - N° 8. Fandango (Juan Cansino, 1865)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA 3A

Del grupo 3 sólo se muestra el paradigma principal. Está conformado por catorce segmentos que aparecen en cinco piezas diferentes.

Total Segmentos: 14 (2.66 %)

Segmentos que lo componen:



Paradigma:

The musical score consists of three staves labeled I, II, and III. It is divided into five segments, C1 through C5, each enclosed in a bracket. The percentages for each segment are as follows:

Segment	Staff I (%)	Staff II (%)	Staff III (%)
C1	92.86 %	7.14 %	0 %
C2	71.43 %	14.29 %	14.29 %
C3	85.71 %	14.29 %	0 %
C4	92.86 %	7.14 %	0 %
C5	85.71 %	14.29 %	0 %

ICS: 63.36 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA019	Álbum de aires populares - N ^o 3. Fandango (Manuel Fernández Grajal, 1866)
FA018	Colección fácil de aires populares - N ^o 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA013	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - Fandango con ritornello (Eduardo Ocón, 1874)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA 4A

Este paradigma y los dos que le siguen son muy similares y muy característicos del fandango, suman entre los tres más del 10% de los motivos y se suelen ejecutar habitualmente a continuación del paradigma anterior. En total, los paradigmas del grupo cuatro aparecen en poco más de la mitad de las piezas del corpus (14 piezas).

Total Segmentos: 21 (3.98 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Staff	Segment 1 (C1)	Segment 2 (C2)	Segment 3 (C3)
I	76.19 %	42.86 %	71.43 %
II	9.52 %	19.05 %	29.57 %
III	9.52 %	14.29 %	
IV	4.76 %	9.52 %	
V		4.76 %	
VI		4.76 %	
VII		4.76 %	

ICS: 77.78 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA027	Fandango Alegre (Daniel Steibelt, ca. 1810)

FA022	Andalucía - Fandango (Laureano Carreras y Roure, ca. 1867)
FA018	Colección fácil de aires populares - N° 4. Fandango (José Gonzalo, 1870)
FA017	El Fandango. Arreglo con acompañamiento de piano y guitarra (José Jesús Pérez, ca. 1870)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA013	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - Fandango con ritornello (Eduardo Ocón, 1874)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)
FA012	Flores de España - Fandango (Isidoro Hernández, 1883)

PARADIGMA 4B

Total Segmentos: 19 (3.61 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

Cluster	Staff I	Staff II	Staff III	Staff IV
C1	89.47 %	10.53 %		
C2	73.68 %	10.53 %	10.53 %	5.26 %
C3	84.21 %	10.53 %	∅	5.26 %

ICS: 73,28 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos Piezas

FA010	Música de Castro-Urdiales - El primitivo fandango (Francisco Barbieri, 1861)
FA015	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes - Fandango (Jocaste Posayoc, 1872)
FA024	Le tour de monde en dix chansons nationales. Fandango (Paul Lacome, ca. 1874)
FA002	Los jardines de Valencia (Fandango) (Lázaro Núñez-Robres, 1854)

PARADIGMA 4C

Total Segmentos: 14 (2.66 %)

Segmentos que lo componen:

Paradigma:

ICS: 83,70 %

Piezas en las que aparecen:

Códigos	Piezas
FA005	Fantasia de Aires Nacionales - Fandango (F. J. Jiménez Delgado, 1870)
FA004	Fandango variado (Tomás Damas, 1871)
FA013	Spanische Lieder (Cantos Españoles) - Fandango con ritornello (Eduardo Ocón, 1874)
FA008	Chorizos y polacos - Fandango (Francisco Barbieri, 1876)

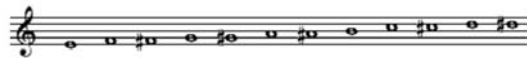
En términos generales, es posible afirmar que el fandango también tiene mucha variación en sus motivos instrumentales. Ya se ha señalado que este apartado no pretende ser un análisis exhaustivo de esta expresión, sino que se resaltan únicamente las diferencias y similitudes con las malagueñas. Sin embargo, gracias a este análisis, ha sido posible verificar que los fandangos del siglo XIX tienen motivos representativos que heredan de los del siglo XVIII y éstos rara vez se hacen en las malagueñas.

Se puede decir que entre los fandangos y malagueñas apenas hay motivos compartidos. Además del expuesto en el paradigma 2a, encuentro en el corpus sólo dos tipos melódicos similares:

- Hay motivos que hacen una escala ascendente o descendente sobre *mi*. Por ejemplo, el fandango realiza este motivo (segmento 194 mostrado en el anexo):



y en la malagueña (segmento 315 del anexo) puede aparecer de este modo:



- Las malagueñas retoman muy pocas veces el motivo característico del fandango. En ninguna obra del corpus de análisis encuentro esta situación, sin embargo, en otras que están en el catálogo de malagueñas pude observar que incluyen algunos. Por ejemplo, las malagueñas de García Navas (ca. 1912), del compás 1 al 5, realizan motivos del fandango representados en el paradigma 1a –como el segmento 141–, y de los compases del 9 al 13 realizan algo similar a los segmentos del grupo cuatro, motivos parecidos a los segmentos número 196 ó 197 del anexo de fandangos.

En suma, los fandangos y las malagueñas tienen motivos instrumentales que les dan identidad a cada uno de ellos, haciéndolos reconocibles y discernibles. En este sentido, musicalmente hablando, el hecho por el que algunos autores de la época los hayan emparentado se puede explicar sólo si se consideran sus rasgos más generales.

1.4.8 LAS MALAGUEÑAS MEXICANAS DE TIERRA CALIENTE

En la región de Tierra Caliente, los conjuntos instrumentales que interpretan malagueñas pueden ser, entre otros, los usualmente denominados de *tamborita*, constituidos por uno o dos violines, una guitarra sexta y una tamborita, que es la que le da nombre a este conjunto (González, 2007), y pueden ser también los conjuntos de arpa grande, compuestos generalmente por violines, arpa, guitarra de golpe y vihuelas. La malagueña de la región calentana es parte de los denominados *gustos*. Se encuentra en modo menor y se interpreta con una gran variedad de coplas, siendo muy propicia a la improvisación.

He realizado un análisis de los motivos melódicos que el violín ejecuta en un par de interpretaciones de malagueñas de músicos de esa región, para compararlos con los identificados en el análisis musical descrito arriba. En concreto, utilicé una versión del músico Juan Reynoso (2002 [1985]) y otra del Conjunto Totolapa de Filiberto Salmerón (1993), ambas interpretadas por conjuntos de tamborita. Los motivos instrumentales que realiza el violín están ejecutados sobre la base armónica tónica-dominante en modo menor, empleándose en la primera obra un paso por el VI grado antes de caer en la dominante. De principio, resalta que esta estructura es la empleada en los motivos instrumentales de los fandangos que conocemos de los siglos XVIII y XIX. Aunque esta estructura armónica aparece ocasionalmente en las malagueñas españolas del XIX, no es la mayoritaria. De los diferentes motivos transcritos, me detendré en el siguiente, que es empleado frecuentemente en ambas obras:



ILUSTRACIÓN 6. MOTIVO INSTRUMENTAL EMPLEADO EN LAS MALAGUEÑAS DE TIERRA CALIENTE

Este motivo lo podemos encontrar en fandangos del siglo XIX, por ejemplo en el *Fandango con Ritornello* de Eduardo Ocón (Ocón Rivas 1874, 86-88), cuya parte de violín es de la siguiente forma:



ILUSTRACIÓN 7. MOTIVO INSTRUMENTAL EN EL *FANDANGO CON RITORNELLO* (EDUARDO OCÓN)

A su vez, estos motivos instrumentales de Ocón son parecidos a los de obras anteriores y están, de hecho, en el mismo orden, por ejemplo en el *Fandango Alegre* para piano (Steibelt ca. 1810, 130) aparecen de la siguiente forma:

ILUSTRACIÓN 8. VARIACIONES DEL *FANDANGO ALEGRE*

En el manuscrito original de esta obra, el primero de los motivos corresponde con una sección identificada como “paseo”, que se realiza entre las secciones denominadas “diferencias”. El segundo forma parte de esta última sección. Por tanto, vemos que estos motivos están presentes en los fandangos al menos desde inicios del siglo XIX. Retomando los motivos de las malagueñas de Tierra Caliente, se observa que son una combinación de la primera parte del primer motivo y la segunda parte del segundo. En el corpus de malagueñas analizado, únicamente se ha encontrado una secuencia similar en la malagueña *A mi querida hija Concha* de Juan Cansino (1878), que se muestra en la ilustración 9.



ILUSTRACIÓN 9. FRAGMENTO DE LA MALAGUEÑA DE JUAN CANSINO (1878)

Por tanto, a reserva de hacer una investigación profunda a este respecto, se puede pensar que la malagueña que actualmente se ejecuta en Tierra Caliente, específicamente la que interpretan los conjuntos llamados *de tamborita*, contiene estructuras características del fandango, como el paradigma 3a de los motivos instrumentales. He mostrado que entre las malagueñas y el fandango del siglo XIX es poco frecuente que se compartan motivos característicos. También mencioné el hecho de que, a pesar de las diferencias que presentan, en esa época hubo autores que las describían como semejantes o emparentadas. En este sentido, vemos de nuevo que las malagueñas y fandangos aparecen relacionados en este ejemplo de Tierra Caliente: tiene denominación de malagueña, pero tiene secuencias armónicas así como motivos melódicos propios del fandango. Queda mucho por investigar en este terreno; como he explicado en el capítulo introductorio, una de las metas a largo plazo es poder vincular las malagueñas españolas del siglo XIX con las mexicanas actuales y considero que con este trabajo se están sentando las bases para poder emprender en un futuro tareas de esta envergadura. Por lo pronto, se abre una pista a seguir a este respecto.



Con el análisis comparativo entre el fandango y las malagueñas del siglo XIX he podido encontrar que existen similitudes en la parte de la copla y en su composición armónica. Sin embargo, a pesar de esta similitud, los versos mantienen una cierta identidad en tanto que los compositores no repiten secuencias melódicas en una y otra expresión musical. Por otro lado, también demuestra el análisis que casi no hay motivos instrumentales característicos compartidos entre ambos.

Si se recuerda la cita de Eduardo Ocón enunciada en la página 118, donde sostiene que la malagueña es un fandango, es posible decir que sólo se cumple en términos muy generales. Acercando la lente, entre ambas hay bastantes más diferencias que las que él enuncia. Su frase “no diferenciándose entre si más que en el tono y alguna variante en los acordes” no se cumple. No juzgo lo que Ocón quiere decir, pues en cierto nivel puede tener razón, sin embargo, si se quiere hacer un estudio profundo del fandango y malagueñas, es ineludible un análisis musical detallado. Es necesario y urgente que se haga un análisis exhaustivo en otras expresiones musicales que han sido descritas de forma muy general, y sobre las cuales no se hacen investigaciones profundas. La lista de piezas en esta situación es enorme. Dado que hasta el momento no he encontrado un análisis comparativo de estas características, podría decir que los resultados que aquí presento, aunque no son algo cerrado o definitivo, marcan una tendencia en un número considerable de piezas.

Por último, las malagueñas de Tierra Caliente se revelan como un fenómeno que plantea problemáticas no previstas cuando no se conocen los resultados del análisis aquí realizado. Hasta el momento, no he encontrado ningún estudio que sugiera el vínculo hallado entre dichas malagueñas y los fandangos del siglo XIX; por el contrario, pareciera darse por sentada su filiación con las malagueñas españolas y, particularmente, con las flamencas. Aunque se podría pensar que estos resultados apoyan la tesis de que la malagueña deriva del fandango, lo cierto es que éste es un caso que no puede ser generalizado y menos aún si se considera que para la década de 1840 –que es cuando aparece la primera mención de la malagueña calentana–, las malagueñas ya están constituidas con características propias y distinguibles de los fandangos.

Si bien todos los resultados presentados en este capítulo se han obtenido bajo criterios específicos, éstos ya conforman una base para seguir construyendo conocimiento sobre las malagueñas e incluso del fandango. La intención de este capítulo ha sido abrir un camino para futuras investigaciones.

Capítulo 2

Las malagueñas en la música del siglo XIX: Una periodización

Este capítulo tiene como objetivo principal enmarcar los distintos periodos por los que atravesaron las malagueñas a lo largo del siglo XIX y principios del XX, rango de tiempo en el que fue una de las expresiones musicales predilectas en distintos ámbitos de la sociedad española y mexicana. Esta periodización no pretende imponer barreras estáticas a las distintas realidades que fueron ocurriendo en el transcurso del tiempo, sino que intenta explicar las tendencias principales en torno a éstas, tanto en la vida escénica como en entornos privados de ambos países. En el capítulo se demuestra cómo las malagueñas se fueron actualizando y adaptando a los cambios sociales y culturales sin perder el lugar protagonista del que gozó desde los primeros tiempos, sobre todo en el repertorio escénico.

2.1 PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO (1800-1840)

El siglo XIX comienza con una España que mantenía con muchos problemas un régimen colonial que había perdurado más de tres siglos. Poco le quedaba a este sistema político, pues en las primeras décadas del siglo comenzó a fracturarse en el momento en el que la mayoría de territorios americanos fueron obteniendo su independencia. Adicionando a esta crisis, entre 1808 y 1813 se produce la invasión napoleónica, hecho que debilitaría aún más al caduco régimen absolutista español. Uno de los movimientos sociopolíticos desatados a partir de esta ocupación fue el nacionalismo en el que, aunque a lo largo del siglo transcurrió con diversos matices, surgieron dife-

rentes formas de creación y exaltación de estereotipos de “españolidad”. Las malagueñas fueron partícipes en el reforzamiento de este sentimiento durante el proceso de construcción de dicho país como nación soberana, no sólo en esta época, sino en todo el siglo.

En lo musical, el género de la tonadilla era el referente en los escenarios del ámbito hispánico desde la segunda mitad del siglo XVIII. Consistía en piezas breves que se incluían en los intermedios de las comedias y se componían de números musicales y de baile. Gozaron de tanta aceptación que con el paso de los años fueron convirtiéndose en una forma más larga y compleja. Sus representaciones se extienden a las dos primeras décadas del siglo XIX, y en ellas se insertan una gran variedad de expresiones musicales asociadas a colectivos sociales subalternos (Lolo 2003; Ruiz Mayordomo 2003).

En una de estas tonadillas, *El viejo enamorado* (1779) de Pablo Esteve (1730-1794), cuya partitura manuscrita se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid, aparece la siguiente copla: “que la malagueña pretendo cantar por si buestra pena os puedo alibiar”, y en la repetición de la melodía: “que la malagueña volberé a cantar por si vuestra pena puedo templar”. ¿Podríamos plantear que ésta es la primera referencia que tenemos de la malagueña? El musicólogo Faustino Núñez no duda de que es su antecedente y afirma que:

María Antonia la Caramba cantando una malagueña más de un siglo antes de que El Mellizo o Chacón hicieran sus creaciones. Esta música no es una malagueña, pero sí es un baile en 3/8 que indica un claro antecedente del género, primeroailable y después cantable, esencial para el repertorio flamenco (Núñez Núñez 2008, 46).

A mi entender, Núñez comete el desacierto de pensar, a priori, que la malagueña de esa época tenía que ser similar a las actuales o a las de finales del siglo XIX que ya son consideradas flamencas o, en su defecto, a las que él conoce³⁶. Esto lo demuestra al afirmar rotundamente que “no es una malagueña” sin aportar ningún referente que le permita sostener este argumento. Por otro lado, la suposición de que puede ser

³⁶ A la luz del análisis paradigmático efectuado en el capítulo anterior, durante todo el siglo XIX las malagueñas tuvieron presencia como una expresión musical en pleno derecho, con características particulares e identificables. Para Núñez pareciera ser que el único referente de malagueñas es la variante flamenco, hábito que, por otra parte, caracteriza a los flamencólogos, para quienes todo lo previo al flamenco no es sino gérmenes inacabados que vienen a desembocar en esta variante.

un antecedente por coincidir en el nombre y en el compás, podría ser válida siempre y cuando la plantee como tal. Desafortunadamente el autor lo expone como un asunto resuelto y cerrado, en lugar de formularlo como una hipótesis, única manera, a tenor de la escasa información que hay en este tema, de plantear dicho argumento.

Al analizar la música de este fragmento, el cual comienza por la frase que aparece en la ilustración 10, se observa que se produce una modulación desde la tonalidad de *Re mayor*³⁷ a la de *Fa# frigio dominante*.

ILUSTRACIÓN 10. FRAGMENTO DE *EL VIEJO ENAMORADO* DE PABLO ESTEVE (1779)

Posteriormente aparecen dos coplas estructuradas como las malagueñas del siglo XIX, compuestas de cuatro versos octosílabos con repetición de los dos primeros, es decir, seis en total. A esta estructura base se añaden, tal vez como forma de remate, tres versos hexasílabos, construidos armónicamente sobre *Re frigio dominante*.

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| 1 Sepa el que piensa que es tuno | 1 Desde Cádiz a la Corte |
| 2 que con mozas no ay ninguno | 2 van las muchachas en coche |
| 3 porque ellas al malsabido | 3 de Madrid a San Fernando |
| 4 le trastornan el sentido | 4 van las muchachas en carro |
| 5 sepa el que piensa que es tuno | 5 desde Cádiz a la Corte |
| 6 que con mozas no ay ninguno | 6 van las muchachas en coche |
| 1 e a e a e a | 1 e a e a e a |
| 2 que ya banbolea | 2 que viva la pepa |
| 3 e a e a e a | 3 e a e a e a |

Al final de la copla, al retornar al modo mayor, aparece en el manuscrito la anotación “deja de bailar”, lo que indica claramente que la copla, además de cantada era bailada. Aunque el fragmento referido está en modo frigio dominante y el número de

³⁷ Aunque en la armadura de clave pareciera que está en sol mayor, la melodía se desarrolla en re mayor.

los versos cantados coincide con la estructura de la copla, la música no se corresponde con las estructuras musicales de las malagueñas del corpus de análisis, en términos de los patrones de elaboración melódica identificados en el primer capítulo. En las estructuras encontradas en esta tesis, la copla está siempre en tonalidad mayor y en este caso está en modo frigio. No obstante, es significativa la presencia del modo frigio en este trozo musical en el que se habla de la malagueña como forma cantada. Tomando en cuenta este hecho, ha sido posible encontrar un posible vínculo de esta tonadilla con la malagueña de la zarzuela *Por seguir a una muger* (1851) de Joaquín Gaztambide (1822-1870). Esta pieza, de la cual se hablará más adelante, está compuesta de dos partes bien diferenciadas. Una primera, que sigue la estructura de la malagueña (compás 1 al 96), esto es, tiene motivos instrumentales sobre *Mi frigio dominante* y la copla en tonalidad mayor, y una segunda parte donde se produce una modulación a *La mayor* (97- 160). Dentro de esta segunda parte hay una vuelta al modo *Mi frigio dominante* durante dieciocho compases (compás 113 al 131, mostrados en la ilustración 11).



ILUSTRACIÓN 11. MOTIVO DE *POR SEGUIR A UNA MUGER* (FLAUTA)

Es en dicho fragmento donde se puede observar una similitud con los cuatro primeros versos –cada uno de cuatro compases– de la malagueña de la tonadilla *El viejo enamorado*, mostrado en la ilustración siguiente.



ILUSTRACIÓN 12. MOTIVO DE LA TONADILLA *EL VIEJO ENAMORADO* (VOZ)³⁸

³⁸ Fragmento transportado a *Mi frigio dominante* para facilitar su comparación.

Comparando los fragmentos de ambas piezas, se observa que presentan similitud en el plano melódico, como se muestra en la ilustración 13. Además, comparten una misma estructura armónica. Asimismo, en ambos casos, esta sección en modo frigio dominante aparece intercalada en secciones en modo mayor.

The illustration shows four pairs of musical staves. Each pair consists of a 'Tonadilla' staff (top) and a 'Gaztambide' staff (bottom). A vertical red line is drawn between the second and third measures of each pair, separating the first two verses from the last two. The labels 'Verso 1º', 'Verso 2º', 'Verso 3º', and 'Verso 4º' are centered below the 'Gaztambide' staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The 'Tonadilla' staves show a melodic line with various intervals and rests, while the 'Gaztambide' staves show a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

ILUSTRACIÓN 13. COMPARACIÓN DE MOTIVOS (VERSOS) DE *EL VIEJO ENAMORADO* Y *POR SEGUIR A UNA MUJER*

En el libreto de dicha zarzuela, escrito por Luis Olona, cuando se describe esta escena, justo en este fragmento donde se intercala el modo mayor con el modo frigio, se lee lo siguiente: “Vamos á bailar un polo que se junda medio Málaga” (1863 [1851], 27). De este modo, lo que se está interpretando en lo que Gaztambide llama polo, presenta similitudes con el verso de la tonadilla citada. Se abre aquí una línea de investigación para poder dilucidar si la el fragmento de la zarzuela de Gaztambide retoma el tema de la tonadilla, si fue mera casualidad, o si éste constituyó una música conocida en el ambiente musical de la época que quizás se asociaba de algún modo con las malagueñas. Dado que no he encontrado más material musical de la época con el que se pueda contrastar, lo único que se puede sugerir es que es un indicio de procesos de dialogismo que probablemente terminaron generando “textos musicales” como las malagueñas. Este tema queda abierto a la espera de que se pueda obtener más material de análisis.

Las músicas más populares entre la sociedad de la época eran incluidas en tonadillas y llevadas a las tablas de los coliseos y, del mismo modo, aquellas que triunfaban en éstos eran rápidamente difundidas entre la población. Artistas itinerantes,

mendigós y ciegos que las cantaban eran algunos de los agentes que propiciaban esta difusión. Partituras de estas obras eran editadas y vendidas en tiendas de música, y en las poblaciones se podían adquirir innumerables pliegos de cordel que contenían coplas para ser cantadas con la música de las canciones más populares del momento. Precisamente una de las primeras referencias que tenemos de malagueñas aparece en un pliego anónimo titulado *Coplas de seguidillas y Tiranas jocosas, Malagueñas y Polos* (1807). Contiene tres hojas con coplas de seguidillas y una cuarta con quince estrofas de cuatro versos octosílabos que pueden ser cantados por tiranas, malagueñas o polos. Esto es un indicador de que la malagueña ya era conocida por la gente en esa época y, aunque no tenemos la certeza de que sea la misma malagueña que conocemos, al menos la métrica es coincidente. En ese mismo año aparece un anuncio en la prensa madrileña de la venta de la partitura de una “canción gitana” para guitarra titulada *La malagueña sevillana*³⁹, la cual no he podido localizar hasta este momento.

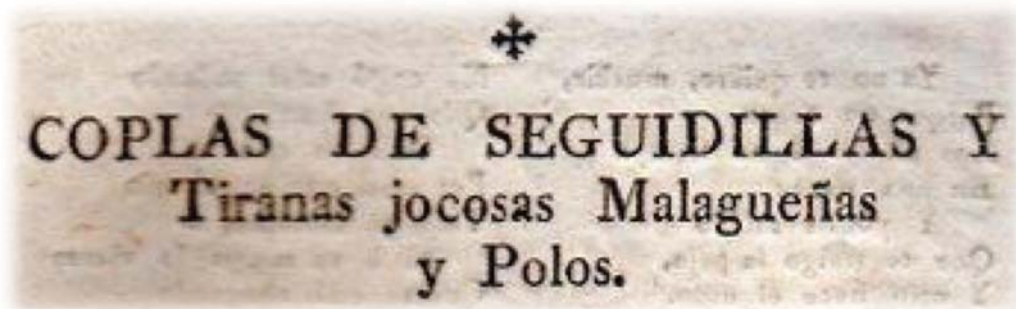


ILUSTRACIÓN 14. PLIEGO DE CORDEL DE COPLAS DE MALAGUEÑAS (1807)⁴⁰

La partitura más antigua de malagueña que poseo está datada en torno a 1813 y pertenece a la colección *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare* de Narciso Paz, editada en París. Aparece con el nombre *Malagueña: Chanson populaire de l'Andalousie*, y esta obra sí se ajusta estructuralmente a los patrones de las malagueñas, de hecho, está incluida en el corpus de análisis descrito en el capítulo anterior. Curiosamente, la melodía de la copla y letra de esta malagueña sería publicada por Paul Lacome años más tarde en la obra *Échos de Espagne*, con el nombre de *Rondeña* (Lacome ca. 1871).

³⁹ *Diario de Madrid*, 17 de octubre de 1807: 469-470.

⁴⁰ Imagen disponible en <http://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/coplas-seguidillas-tiranas-jocosas-malaguenas-polos-sevilla-1807-guerra-independencia~x31261328> (consultado el 21 de septiembre de 2015).

En estos primeros años de siglo también hay noticias de la venta de partituras en Madrid de *la Malagueña*, como se conocía entonces, junto a otras obras como *la Bola o el Potrito*, casualmente piezas que también formaban parte de la colección de Narciso Paz. Dado que no hay constancia que estas partituras hayan sobrevivido hasta nuestros días, no podemos saber si son reediciones de la obra de Paz o bien son versiones diferentes: “Canciones con acompañamiento de guitarra: la Bola, la Marinerita, el Ole, la Malagueña, el Potrito, Polo en la ópera del Criado fingido; y la Cabatina para piano, cantada por la señora Correa en la ópera de los Pretendientes.”⁴¹.

Por otro lado, hay noticias de la presencia de la malagueña en Cuba desde el primer cuarto de siglo. En 1817 es cantada en el Teatro Principal: “el Sr. Covarrubias, que representará un soldado de humor alegre, muy gracioso y análogo a su carácter, cantará acompañado de la guitarra, la malagueña”⁴². En la década de los treinta es el artista Andrés del Castillo el que la ejecuta en repetidas ocasiones en la isla. En 1830 la canta en el Teatro Principal dentro de la obra *Las 4 provincias de España*. En 1833 la incluye en el sainete *Primera parte del Soldado Fanfarrón* y en 1834 en *La casa de locos*: “en el que el Sr. Castillo que hace de un loco andaluz cantará la Malagueña”⁴³. En 1835 también la cantó en el Teatro del Diorama: “Concluirá la función cantando Don Andrés del Castillo la graciosísima canción conocida por Déjala venir, acompañado de guitarra y orquesta, finalizando con la Malagueña.”⁴⁴. Por tanto, encontramos a Andrés del Castillo en los escenarios cubanos entre 1830 y 1835. Se sabe que previamente había residido en México, al menos desde 1806⁴⁵. Por otro lado, una nota de prensa en 1833 nos dice que Andrés del Castillo era andaluz⁴⁶, por lo que es posible proponer el recorrido de este cantante de la siguiente forma: Andalucía-México-Cuba. Esta movilidad de músicos era bastante habitual en la época y constituyó uno de los factores que propició una difusión geográfica de repertorios musicales. Casos como el de Andrés del Castillo hacen plantear la posibilidad de la llegada de la malagueña a los escenarios de México en los últimos años del periodo colonial, traída por músicos españoles.

⁴¹ *Diario de Madrid*, 5 de noviembre de 1818: 7.

⁴² *Diario del Gobierno de La Habana*, 18 de septiembre de 1817. Vid. (Ortiz Nuevo 2012b, 40).

⁴³ *Diario de La Habana*, 8 de mayo de 1834. Vid. (Ortiz Nuevo 2012b, 78).

⁴⁴ *Diario de La Habana*, 31 de mayo de 1835. Vid. (Ortiz Nuevo 2012b, 85).

⁴⁵ Aparece referenciado varias veces en la prensa de la época, por ejemplo en *Diario de México* (Ciudad de México), 13 de abril de 1806: 412.

⁴⁶ *El Diario de la Habana*, 13 de julio de 1833. Vid. (Ortiz Nuevo 2002, 234).

En la década de los treinta tenemos también noticias de la presencia de malagueñas en el levante español. Las referencias nos muestran cómo ya están impregnadas en la sociedad, apareciendo en escenas de la vida cotidiana.

[...] No hay sino recorrer los días festivos las campiñas de Valencia; no hay sino trasladarse en esos días als Abres dels albats, á la Malaena, á la sequia de Versa, á la Volta del rosignol, á la Pechina y á todos los lugares que destinan los jornaleros para sus frachatelas y diversiones. Allí se verán centenares de parejas tendidas en el suelo cantando y bebiendo al mismo tiempo; veráse á la risueña muchacha con un vestido tan blanco como sus manos, y un pañuelo tan colorado como sus mejillas, jugar con su amante improvisando bailes, chancearse con su padre arrojándole el sombrero ó escondiéndole su palo; [...] verásele empuñar la bulliciosa pandera, y hacer resonar los aires con alegres malagueñas [...] (Sabater 1839, 334-335).

Además de este episodio campestre, también se menciona en una serenata en la localidad alicantina de Villena, práctica habitual de cortejo donde la música era protagonista:

Las Bodas de Villena. [...] Después que una linda y robusta muchacha, ha tenido la suerte de agrandar á un ágil y fornido mozo; luego que ambos á hurtadillas y aprovechando el descuido, muchas veces estudiado, de una madre severa han logrado manifestarse su recíproco cariño, principia ya la etiqueta, y el mal aventurado rapaz se mira en la precisión de festejar á su amada atronando los oídos de sus vecinos con una guitarra perpétua, y llenando de envidia á las que la oyen y saben que no suena para ellas. Si todas las noches no percibiese la voz de su amante que unida á la melodía del instrumento nacional la dice repetidos elogios en trovos antiguos y al son de una malagueña, la novia se tuviera por infeliz, y tal vez el amor se apagaría. Pero no sucede así, pues todos procuran contentar á sus queridas, ya por sí mismos, ya por sus amigos ó valiéndose de ciegos mercenarios que son á la vez los portadores del caduceo, y los secretarios de los amantes no filarmónicos. La tolerancia de los padres de la joven á estas músicas nocturnas suele ser un buen indicio de aprobación, y el amante alentado con él implora el ascenso paterno. [...]. N.B.S.⁴⁷.

⁴⁷ "Costumbres provinciales" *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 25 de agosto de 1839: 271.

2.2 LA ÉPOCA DE LOS BAILABLES (1840-1855)

Aunque el baile había sido un elemento imprescindible de la vida escénica durante las primeras décadas del siglo XIX, es aproximadamente a partir del año 1840 cuando iría adquiriendo un gran protagonismo en España, desplazando en popularidad a las obras teatrales:

Las gentes iban entonces al teatro, más que á oír las obras dramáticas, á ver *matalarañas, fin-flanes, pas de buré* y demás gracias terpsicóricas, y más aún á ver los encantos de las que tales gracias ejecutaban. Por eso dijo un ingenio de la época:

«La Fuoco, la Guy y la Nena
bailan juntas el fandango,
mientras que tocan el tango
Calderón y Juan de Mena.»

Entonces tenía el baile tanta importancia en los teatros como la declamación, y las compañías de boleros y boleras se publicaban en la misma forma que las de cómicos y cómicas (González y Fernández 1902, 154).

El periodista Roberto Castrovido (1864-1941) comenta que la “pasión” por el baile se convirtió en algo “epidémico”:

Se bailó siempre tras el drama o la comedia en los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid y en todos los de España; pero de 1840 a 1855 la coreografía se trocó de afición en pasión, fué algo epidémico cual la gripe y borró o atenuó entonces la manía filarmónica y superó a la actual fiebre deportiva (1927, 40).

Una serie de figuras del baile español triunfarían tanto en España como en Europa en este periodo, como la pareja Dolores Serral y Mariano Camprubí, la austriaca Fanny Elssler (1810-1884), la francesa Marie Guy-Stéphan (1818-1873), la italiana Sofia Fuoco (1830-1916), las sevillanas Manuela Perea “La Nena” (1828-¿?) y Petra Cámara o la gaditana Josefa Vargas (1828-¿?), entre otras. Los *bailables* que se ejecutaban en los espectáculos eran obras compuestas por una serie de bailes interpretados por los solistas o el cuerpo de baile. Como veremos a continuación, las malagueñas se incluirían en éstos con gran éxito: “Pepa Vargas, que alborotó en la Cruz con el Ole, la Malagueña y el Jaleo de Jerez” (Castrovido Sanz 1927, 41).

En la colección de carteles teatrales de Valencia conservados en la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de Valencia –sitio que recoge unos 3600 carteles teatrales entre los años 1839 y 1876– la malagueña está representada en casi medio centenar de ocasiones en este periodo. En 1844 y 1845 se anuncia como un “padedú español” o *paso a dos*, bailado por la pareja Dolores Montañés y Vicente Perales⁴⁸.

TEATRO.

FUNCIÓN EXTRAORDINARIA

para el **Lunes 22 de Abril de 1844.**

❁ ❁ ❁

Después de una Sinfonía se pondrá en escena el drama histórico y caballeresco en cuatro actos y en verso,
original de *D. Mariano José de Larra*, titulado

MACIAS.

Hace ya algun tiempo que esta bellissima composicion no habia aparecido en este teatro, y la empresa cree que al volver a presentarla en escena, hace un obsequio al público de esta Capital. Su argumento es ya tan generalmente conocido, que sería superfluo reproducirlo de nuevo; porque no hai un solo aficionado que no recuerde al célebre *Doncel de Villena*, cantado por nuestro distinguido Juan de Mena, y en nuestros dias por el malogrado poeta *Larra*, y aquellas escenas vehementes, caballerescas y heroicas espresadas en una versificación armoniosa y dulce, y sostenidas con unos caracteres bien dibujados y dramáticos.—El público tuvo ademas la complacencia de tributar en otro tiempo repetidos aplausos al director de escena *Sr. Montañó* que con tanta propiedad y entonacion ha copiado la mente del poeta en el trovador del Marques de Villena. La empresa no duda del éxito de esta funcion, que siempre ha sido tan completamente acogida, y cuya ejecucion ha merecido multiplicados elogios del público y de la prensa de esta ciudad.

A continuacion los bailarines españoles la *Señorita Montañés* y el joven *Perales*, deseosos de tributar al público una muestra de su gratitud, han dispuesto ejecutar el lindo Padedú español

LA MALAGUEÑA.

Cuyo paso, perteneciente al nuevo género de baile nacional, ha sido recibido en los teatros de Barcelona con extraordinaria aceptacion.

Dándose fin á la funcion con el divertido sainete,

PERICO EL EMPEDRADOR,

ó

EL CIEGO DE LOS CUCURUCHOS.

En el que el *Sr. del Rio* desempeña la parte del protagonista con aquella gracia y chiste que tanto le distingue.

PERSONAJES Y ACTORES EN EL DRAMA.

Elvira <i>Sra. M. Toral.</i>	×	Noño <i>M. Gonzalez.</i>
Beatriz <i>Planellas.</i>	×	Paje <i>E. del Rio.</i>
Macias <i>Sra. P. Montañó.</i>	×	Rui Pero <i>J. Planellas.</i>
Marques de Villena. <i>J. Cejudo.</i>	×	Fortun <i>F. Lon.</i>
Hernan Pérez. <i>L. Lugar.</i>	×	

A 3 reales en. A las 8.

Por disposicion de la Autoridad se previene al público que no se repetirá ninguna de las representaciones que se ejecuten, ni se aumentará con otras que no estén anunciadas.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.



 
Parnaseo Universitat de Valencia
<http://parnaseo.uv.es>

ILUSTRACIÓN 15 CARTEL DE LA FUNCIÓN DEL 22 DE ABRIL DE 1844 EN EL TEATRO DE VALENCIA⁴⁹

⁴⁸ Encontramos a esta pareja bailando el “siempre aplaudido padedú español de la malagueña” en Palma de Mallorca un año antes. *Diario constitucional de Palma* (Palma de Mallorca), 12 de junio 1843: 4.

⁴⁹ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Función extraordinaria para el lunes 22 de abril de 1844”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 14 de febrero del 2015).

Es relevante que en esta época se cataloga al baile de la malagueña dentro del “nuevo género de baile nacional”, es decir, nuevas creaciones, entre las que también se encontraban el *jaleo de Jerez*, el *vito*, las *mollares*, etcétera, adquiriendo la popularidad que en su momento tuvieron el *bolero*, el *fandango*, el *zorongo*, la *cachucha* o el *zapa-teado*, entre otros, bailes que desde hacía décadas triunfaban en los escenarios. Estas propuestas coreográficas constituirían un nuevo impulso al baile español y la malagueña fue protagonista de este proceso.

La investigadora Rocío Plaza apunta que, dada la precariedad económica que tuvo el sector artístico en esa época, los empresarios de algunos teatros de Andalucía solían intercambiarse sus compañías a lo largo de las temporadas, hecho que permitió que bailes, tales como la malagueña, pudieran circular por las ciudades de Sevilla, Córdoba y Cádiz (Plaza Orellana 2013, 215-217). Esta circulación permitió la diversificación de coreografías y de modos de interpretación. En específico, esta autora menciona que el baile de la malagueña sufrió modificaciones al presentarse en 1847 en Sevilla anunciada como *La Malagueña y el torero* (2013, 216). A este respecto me parece importante señalar que, ciertamente, diversas fuentes corroboran esta variedad de coreografías; sin embargo, en relación a la afirmación de Orellana, hay que decir que no necesariamente todas las piezas que incluyen este nombre deben de considerarse como tales. Charles Davillier (1823-1883) en su *Viaje por Andalucía* aporta una pista que ayuda a pensar que, en efecto, este baile no correspondía con una malagueña. En su estancia en Málaga comenta lo siguiente:

[...] En el patio se acogen durante los grandes calores, y en él tienen lugar durante las hermosas tardes del verano las tertulias, reuniones en las que se bailan a veces algunos pasos andaluces, como el *polo del contrabandista* o la *malagueña del torero*. También se cantan al son de la guitarra esas coplillas tan populares en Andalucía, que se llaman malagueñas.

El ritmo de las malagueñas es un poco extraño, rudo si se quiere, pero no tiene absolutamente nada de vulgar ni de frívolo. Lo mismo puede decirse de las cañas, carceleras, playeras, rondeñas y otros cantos populares de Andalucía (Davillier 2009 [1874], 177-178).

En su descripción separa el baile de *la malagueña del torero* del canto de malagueñas, y, de hecho, se detiene en este último para hablar sobre su ritmo. Considero que si hubieran estado relacionados la música y el baile, Davillier se hubiese referido a

ese vínculo. De cualquier modo, esto sólo puede ser sugerido a la espera de que se encuentre más documentación al respecto. Existe una partitura de Francisco García Navas de *la malagueña y el torero* que aún es utilizada para la enseñanza del baile bolero hoy día (García Navas 1910). Al analizar esta música podemos decir que no comparte rasgos con las malagueñas que se han abordado en esta tesis y descarto considerarla como una variante de la misma. No tengo ningún elemento para sugerir que esta partitura pueda relacionarse con la coreografía bailada en 1847 en Sevilla o en otros teatros, pero sí es un indicio para alertarnos de la precaución que se debe tener a la hora de considerarla como una variante de la malagueña.



ILUSTRACIÓN 16. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA "LA MALAGUEÑA Y EL TORERO" (ALICE GUY, 1905)

En México aparecen noticias de la malagueña como baile en la década de 1850, anunciada como *paso de la malagueña*⁵⁰, bailada por parejas; también anunciada como las *lindas malagueñas*⁵¹, bailada por Mercedes y Francisca Pavía, Luis Pavía y José Camacho. Hasta 1860 se encuentran noticias en México del baile de la malagueña. También aparece anunciada *la malagueña y el torero* obra que, como vimos, no es posible por el momento considerarla como una malagueña.

⁵⁰ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 7 de abril de 1850: 388.

⁵¹ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 31 de mayo de 1855: 4.

Además de las referencias en los teatros mexicanos, existen narraciones que ya se refieren a ellas como mexicanas, específicamente en estados del occidente de México. La primera de ellas aparece en una nota periodística de 1841, donde se habla del estado de Michoacán:

El andaluz no echaría de menos en las tierras bajas el genio bullicioso y alegre de sus paisanos, al verse protegido en medio de un pueblo rico y músico que excitara en él los más dulces recuerdos, haciendo resonar los aires por medio de la guitarra, del violín y de la harpa, con los sonos melodiosos de la malagueña y del jarabe⁵².

Es interesante que la describen siendo interpretada por un conjunto tradicional de esa región y como un son melodioso, junto con el jarabe, lo cual nos indica que ya estaba bastante asimilada en las culturas musicales de esa región. A este respecto, investigadores como Álvaro Ochoa acreditan que ya en el siglo XIX hay diferentes referencias a la existencia de grupos de arpa tocando en fandangos en esa y otras regiones aledañas (Ochoa Serrano 2000, 32-39).

Hacia finales de la década de 1860 surgen otras referencias de malagueñas mexicanas, mencionadas en la novela *Calvario y Tabor*, de Vicente Riva Palacio (1868). En esta obra habla de dos tipos de malagueñas, una cantada en la costa del estado de Guerrero, y la otra en el estado de Michoacán. En la primera no se especifica muy bien el lugar más allá del estado, y es descrita como lánguida y melancólica:

La joven seguía el camino del río cantando alegremente una de esas lánguidas y melancólicas "malagueñas" que forman el encanto de aquellas gentes [...].

-Adios, Pedro -contestaba la joven graciosamente; y seguía cantando:

Corazón, pues tú quisiste
 Querer a quien, no te amó,
 Que vivas o mueras triste
 ¿Tengo yo la culpa ? no,
 Corazón, pues tú quisiste (Riva Palacio 1868, 9).

⁵² "Departamento de Michoacán", *Diario del Gobierno de la República Mexicana* (Ciudad de México), 3 de mayo de 1841: 82.

Haciendo un rastreo sobre esta copla, encuentro que está presente en la comedia publicada en 1654 titulada *La Fuerza de la ley* de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669) (1856 [1654]). Evidentemente no pertenece a una malagueña, pero en la obra de Moreto sí corresponde con una copla cantada por músicos, de esta forma:

Corazón, pues tú quisiste
Amar á quien te perdió,
Que mueras o vivas triste
¿Qué culpa te tengo yo? (Moreto y Cabaña 1856 [1654], 92).

No aparece en ninguna de las coplas de malagueñas del siglo XIX localizadas, pero no descarto la posibilidad de que se encuentre en alguna obra musical de esa época formando parte del repertorio que circuló entre España y México. La copla cumple con las características de tener cuatro versos octosílabos, como la de las malagueñas, aunque es obvio que es propia de muchas otras expresiones musicales tanto mexicanas como españolas.

Volviendo a la novela de Riva Palacio, en un momento donde el autor describe el carácter de los habitantes masculinos de Guerrero, menciona de nuevo las malagueñas, pero esta vez las caracteriza de forma distinta: “Impetuosos y ardientes en sus amores, belicosos y susceptibles en sus relaciones sociales, son capaces de hacerse matar por la mirada de una mujer, o por la picante sátira de un verso de la Malagueña;” (Riva Palacio 1868, 28).

Ya no son las “lánguidas y sentidas”, descripción que en diversas ocasiones se han hecho de las malagueñas en España, sino ahora son propicias a la sátira. En este sentido, esta descripción se aproxima a las características de las malagueñas actuales, si no de esa región, muy cerca de ese lugar⁵³, donde la copla se usa para improvisar, usada para todo tipo de ocasiones, incluyendo aquellas en las que lo masculino se pone en juego. De esta forma nos lo explica el investigador Raúl Eduardo González:

La versión escrita de “La malagueña” que Celedonio Serrano presenta en *El Coyote* tiene sin duda fundamento en el folclor calentano, en las ejecuciones que podían escucharse en las bodas en la primera mitad del siglo pasado, o

⁵³ Desafortunadamente no queda muy clara la región donde está situando la primera parte de la historia, sólo habla que es del estado de Guerrero. Dichos estados, Michoacán y Guerrero son colindantes y comparten diversos rasgos culturales. De cualquier modo, la música circuló evidentemente entre estos estados.

bien, en las cantinas, lugares hasta hace poco exclusivos de los varones, en los que se privilegia un tipo de coplas que difícilmente podrían escucharse en otros ámbitos con la melodía de esta canción: las de contenido picaresco cuando no de declaradas alusiones sexuales. Este tipo de coplas —que pueden ser cantadas también en “La india”— se consideran exclusivas para la audiencia masculina en la región, y propias, sobre todo, de los borrachos o de la borrachera (2007b, 9).

En la cita, el autor hace referencia a unas coplas de malagueñas que el escritor mexicano Celedonio Serrano Martínez inserta en su obra *El Coyote*, en el contexto de un banquete de boda, tal y como se cantaban en la región de Tierra Caliente⁵⁴ (Serrano Martínez 1951, 221-233).

También en esta novela de Riva Palacio, concretamente en el libro tercero, el autor describe un fandango en el pueblo que él llama San Luis, en los alrededores de Zitácuaro, Michoacán. Una vez más hace referencia a instrumentos musicales tradicionales de la región y las describe como “alegres”:

En un espacioso palenque, que durante la tarde servía para los combates de gallos, y se convertía por las noches en salón de baile, un músico con una arpa y otro con una vihuela, preludiaban alegres malagueñas (Riva Palacio 1868, 55).

Otra referencia a malagueñas mexicanas, de nuevo en el estado de Guerrero, está en el poema *Al Atoyac*, de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), escrito en 1864 y publicado por primera vez en 1871. Menciona la presencia del arpa como instrumento principal y la define como dulce malagueña:

Mas de repente, al aire resuenan los bordones
 Del arpa de la costa con incitante son,
 Y agítanse y preludian la flor de las canciones,
 La dulce *Malagueña* que alegra el corazón (Altamirano 1885 [1871], 39).

En este periodo, en un ámbito diferente al escénico, encontramos referencias en la novela *Adela y Matilde ó los cinco últimos años de la dominación española en el Perú*, donde los soldados cantan malagueñas. Esta obra aparece en una publicación de 1843, y si bien es un relato literario que no necesariamente debe reflejar un hecho

⁵⁴ La región denominada Tierra Caliente comprende una parte de los estados de Guerrero, Michoacán y el Estado de México.

real, sí es sintomático que el autor no considerara un hecho inverosímil que la tropa cantara malagueñas. Por tanto, este indicio nos hace ver que ya por aquellos años la malagueña ha penetrado en la sociedad española.

¿Han traído por ventura carne? Sí señor, una partida de húsares de las que salieron a carnear ha regresado con algunas reses, que se han distribuido á los cuerpos: bastante lo denota la gritería que hay en el campo. ¿No oye V. cómo cantan unos la malagueña y otros el cielo gaucho?. ¿Quién pudiera producir esta alegría mas que la carne de vaca que da vueltas sobre la llama en las baquetas de los fusiles? (Soler 1843, 2)⁵⁵.

Constatamos también la presencia del cante de las malagueñas interpretadas por la gente en Sevilla. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) en “Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora”, perteneciente a la obra *Escenas Andaluzas*, nos relata cómo se cantó en las comunidades gitanas que vivían en el barrio sevillano de Triana, como parte de los espectáculos que ofrecían en patios y casas privadas:

La copla tenía principio en un arranque á lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo á dar salida á las desidencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fué cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso (Estébanez Calderón 1847, 272).

También menciona las malagueñas en otro episodio de esta obra, “El roque y el bronquis” (Estébanez Calderón 1847, 166), por lo que se puede pensar que formó parte del repertorio habitual de estos artistas gitanos trianeros en esa época. En 1843 se narra cómo los jóvenes andaluces bailan la malagueña en los corrales de vecinos para celebrar la fiesta de la Cruz (Tenorio 1844, 28-29), como se verá en el capítulo cuarto.

⁵⁵ También aparece publicado en *El boletín del ejército* (Madrid), 15 de agosto de 1843: 2.

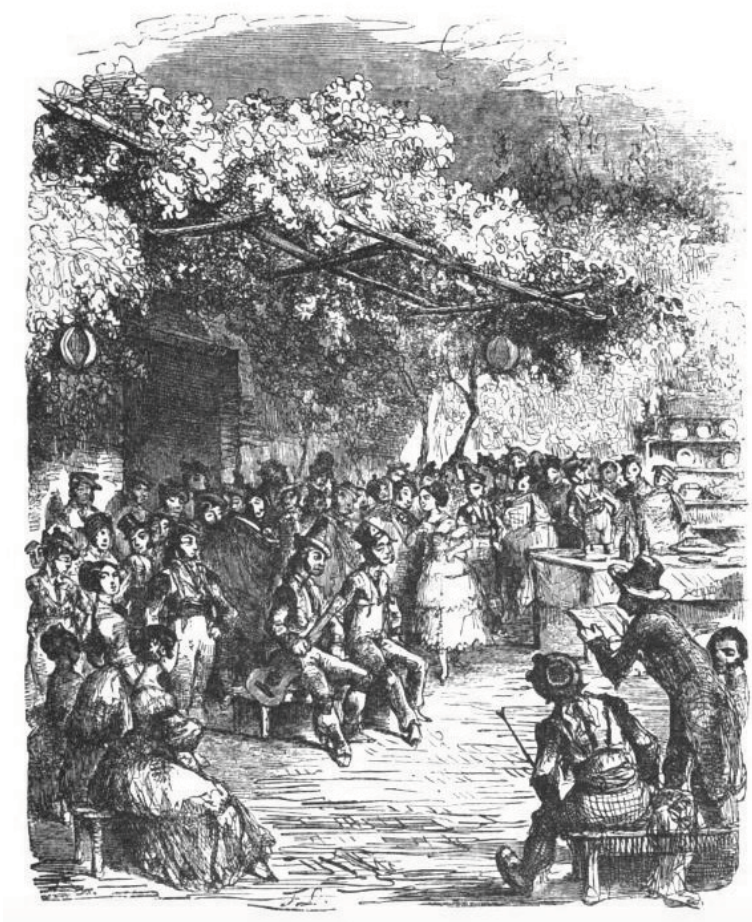


ILUSTRACIÓN 17. FUNCIÓN DESCRITA EN *ASAMBLEA GENERAL* (ESTÉBANEZ CALDERÓN 1847)

2.3 EL RENACER DE LA “ZARZUELA GRANDE” (1855-1875)

Si bien a lo largo de la década de los cincuenta el baile continuó siendo protagonista, la zarzuela comienza a ocupar un lugar predominante en los escenarios españoles. Compositores como Cristóbal Oudrid, Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando (1822-1888), José Inzenga (1828-1891) o Joaquín Gaztambide entre otros, dan inicio a su producción zarzuelera en esta década, constituyendo un renacer del género: “Las segunda mitad del siglo XIX abarca el periodo de esplendor de la zarzuela, en él toma la forma definitiva que hoy conocemos y asociamos con ella” (Regidor Arribas 1996, 17). M^a Pilar Espín ofrece una explicación a este fenómeno:

Al mediar el siglo XIX, exactamente en 1851, comienza la andadura de nuestra renacida zarzuela moderna impulsada por dos hechos que van a ser de trascendental importancia en la historia de nuestro teatro lírico: la creación de la Sociedad del Circo, y el estreno de una zarzuela que por primera vez contaba con una extensión de tres actos, *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Francisco Asenjo Barbieri (Espín Templado 1996, 57).

El investigador Serge Salaün afirma que este hecho coincide con el acceso al poder económico y político de una burguesía alta que utilizó al teatro como medio para “representarse”:

La zarzuela grande (tres o más actos) coincide con la primera fase de su expansión, con músicas y temas españolizados y con intrigas donde la moral política (favorable a una concepción liberal, moderada, “moderna”, de la monarquía y de las relaciones entre clases sociales) muestra a las claras un proyecto ideológico envuelto en una estética (musical y literaria) decididamente más nacional (2001, 130).

En este contexto, los autores comienzan a introducir malagueñas en sus zarzuelas, aunque no con la abundancia que veremos en el último cuarto del siglo. Así, Joaquín Gaztambide las emplea en *Por seguir a una mujer* (1851)⁵⁶, *La edad en la boca* (1861) o *Los caballeros de la tortuga* (1870) y Cristóbal Oudrid en *Nadie se muere hasta que Dios quiere* (1860). En la primera de estas obras, *Por seguir a una mujer*, la malagueña se anuncia como el tercer número de música e incluye tanto canto como baile: “3º Malagueña, por el Sr. Talens, coros y bailarines”⁵⁷. Como vemos, en los primeros años de la década de los cincuenta, aún en pleno auge del baile, era habitual encontrar números bailados incluidos en las zarzuelas.

En México, varias de estas zarzuelas tuvieron mucho éxito. La zarzuela más antigua encontrada que contiene una malagueña representada en este país es *Por seguir a una muger* de Joaquín Gaztambide, puesta en escena en 1854 en el Teatro Nacional (Olavarría y Ferrari 1961 [1895], 555) y estuvo en cartelera muchos años. He aquí un programa anunciándose en 1864:

⁵⁶ Junto con Barbieri, Hernando, Oudrid e Inzenga

⁵⁷ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Gran función para el jueves 29 de enero de 1852”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 15 de febrero del 2015).

GRAN TEATRO NACIONAL

[...]

Por la tarde a las 4 en punto

¡¡¡¡GRAN RIFA GRATIS!!!!

PROGRAMA.

Precedida de una magnífica obertura, se pondrá en escena el precioso viaje zarzuela, en cuatro actos y se titula

POR SEGUIR A UNA MUGER

La zarzuela está adornada con siete bonitas piezas de música, ensayadas y dirigidas por el profesor D. José Antonio Fernández, y nominadas como sigue:

- 1.º -Coro de introducción.
- 2.º -Graciosa gallegada.
- 3.º -La Malagueña coreada.
- 4.º -Coro de marineros.
- 5.º -Hermoso brindis al capitán Barracas.
- 6.º -Coro de moros
- 7.º -Gran coro final con estrofas⁵⁸.

Otro ejemplo de estas zarzuelas en México es *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, obra que también tuvo mucho éxito; generalmente en la prensa aparecen comentarios sobre lo bien que eran interpretadas las malagueñas:

[...] Del Sr. Carratalá diremos que nada dejó que desear.

En “Nadie se muere hasta que Dios quiere” que es una pieza llena de *vis* cómica, como todas las del célebre escritor D. Narciso Serra, que está salpicada de oportunos chistes y que encierra bajo su forma lijera, un gran pensamiento filosófico, la Srta. Hueto encantó á la concurrencia. La artista que nos ocupa se distingue en esa pieza como actriz y como cantante. ¡Qué gracia y verdad en la declamación! ¡Qué gusto, dulzura y expresion en aquellas preciosas malagueñas que nos cantó! El público, justo apreciador del mérito, la escuchó con entusiasmo, y le envió repetidas salvas de aplausos⁵⁹.

⁵⁸ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 16 de enero 1864: 3-4.

⁵⁹ *La Colonia Española* (Ciudad de México), 18 de mayo de 1874: 3.



ILUSTRACIÓN 18. IMAGEN ADJUNTA AL CARTEL DE *POR SEGUIR Á UNA MUGER*⁶⁰

Al final de este periodo, en España se produce una decadencia del baile, el cual fue relegado al ambiente del café cantante de manera análoga a lo que sucedió en el ámbito europeo: “En la segunda mitad del siglo XIX el ballet cae en franca decadencia. [...] Tanto en Inglaterra como en Francia, el ballet fue desapareciendo de los teatros principales y descendió al *music-hall*, donde fue expirando poco a poco.” (Markessinis 1995, 115). En la siguiente crónica del año 1902, el doctor y crítico teatral Anastasio Anselmo González y Fernández (1870-1940) conocido como “Alejandro Miquis” relata con detalle este proceso, señalando que la causa de este “eclipse” se debió a la saturación de bailes que en la década de los setenta se produjo en Madrid. Esto coincidiría con las referencias performativas que tenemos de las malagueñas de esta época:

⁶⁰ Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX, “Gran función extraordinaria para el martes 27 de enero de 1852”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 15 de febrero del 2015).

Después la estrella de Terpsícore sufrió un eclipse casi lógico como reacción tras de los grandes bailes de espectáculo del Circo de Rivas, y las bailarinas fueron á refugiarse en teatros de tercer orden, Martín y la Infantil fueron los últimos asilos, y en ellos hubo «Baile al fin de cada acto», después de que los cancanes con poca ropa hubieron alejado de la Infantil y Capellanes á cuantos con ese espectáculo creyeran ofendida la moral.

En Martín y en la Infantil—la Infantil antigua, tan típica y llena de color y cuya historia será necesario escribir—vivió el baile vida lánguida, pero ni aún allí pudo perdurar, y desapareció al fin. El eclipse hubiera sido total sin las *bailarinas*, que, renovando las tradiciones de Gades, mantuvieron el fuego sacro en los cafés cantantes. Terpsícore había venido muy á menos (González y Fernández 1902, 159).

Aunque hay información de los bailes espectáculo en el Circo de Rivas en la década de los setenta en Madrid, Narciso Díaz de Escobar (1860-1935) marca el final de la década de los sesenta como la época en que los espectáculos de baile van desapareciendo de los teatros.

Poco a poco fué aquel contagioso entusiasmo por el baile desapareciendo, aunque todavía tuvo llamaradas hacia 1869, cuando la Pinchiaria deleitaba con su *Espíritu del Mar*, baile de gran espectáculo.

Mas el *can-can*, francés, con su caudal sicalíptico, alejó de los teatros a la mayoría del público femenino y se inició una nueva senda, que perdura en nuestros días, aunque se cubra con máscara distinta, en apariencia (Díaz de Escobar 1927, 81).

A finales de esta década, coincidiendo con la caída de la monarquía de Isabel II y el comienzo del periodo revolucionario, surge el denominado *género chico*⁶¹, consistente en obras más breves –normalmente de un solo acto– para adecuarse a la duración del “teatro por horas” que comienzan a programarse para abaratar los precios de las entradas (Zurita 1920, 6, 11). Este hecho supuso una mayor democratización del teatro, y fue modificando el modo en que la sociedad se relacionó con éste:

Lo que dio en llamarse *género chico*, más que una estructura dramática fue un *tono* que alentó un dinamismo transgresor, *degenerador* de las formas y

⁶¹ De acuerdo con las musicólogas Victoria Eli y Consuelo Carredano, México y Cuba fueron los países de América donde este género tuvo mayor presencia y éxito en los teatros (Carredano y Eli Rodríguez 2010, 213).

convenciones asimiladas por la tradición como paradigmas del valor estético y parámetros de la cultura identificada con las formas de dominio y control ideológico. Un tono irreverente, desclasificador, iconoclasta con que la cultura popular perpetra su venganza contra la clase dominante que le ha secuestrado en la cárcel de los preceptos el frenesí y la vitalidad de sus tradiciones.

El surgimiento del llamado *género chico*, supuso una invasión. Una especie de motín popular, una toma de la Bastilla teatral. Un asalto a los coliseos y casas de comedias, una sublevación en la *zarzuela*. En consecuencia, otro teatro, otros autores, otros escenarios, un nuevo tipo de actores y especialidades actorales, otros personajes, casi siempre típicos, en los mejores casos arquetípicos, pero sobre todo, un nuevo público y una nueva relación entre el teatro y la sociedad (Tavira 1996 (1956), XIII) .

Este cambio no fue fácil, y como veremos, tuvo muchos detractores y críticas desde los estamentos hegemónicos⁶². De este periodo es también la *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas* (1873) de Francisco Barbieri que también incluye malagueñas.

2.4 LA FLAMENCOMANÍA (1875-1895)

Este periodo histórico va a estar caracterizado por el tremendo auge que tuvo el flamenco –y no solo en los cafés cantantes–, hasta el punto de ocupar un lugar principal en la vida musical española. Este fenómeno fue conocido en la época como *flamencomanía* o también *flamenquismo* y con estos términos nos referiremos al mismo de aquí en adelante. Quizás la mejor síntesis de lo que supuso nos la ofrece el testimo-

⁶² De hecho, Serge Salaün afirma que la democratización del género chico fue un fenómeno que no duró mucho tiempo: “Si el género chico, en sus comienzos, pudo parecer abierto a capas realmente populares (‘a real la pieza’, consumición incluida, menos formalidad en todo), a mitad de camino entre el café concierto y el teatro, con un repertorio híbrido de condensado de obras teatrales, canciones, bailes, etc., la recuperación por los sectores burgueses es inmediata: los locales más bien incómodos del principio son rápidamente sustituidos por teatros confortables y modernos, quedando prácticamente excluido el público popular (obrero y campesino), de hecho, por los precios.” (2001, 131)

nio del periodista y político español Roberto Castrovido quien, desde la perspectiva que dan los años, relataba de la siguiente forma en 1928 lo que vivió en esta época:

¡Aún hay flamencos en Madrid! [...] Subsista el tipo. Hay flamencos; pero no hay, en buena hora lo digamos, *flamenquismo*. Esta enfermedad social fue aguda en el reinado de Alfonso XII. Señores, nobles, señoritingos llevaban en los labios una copla de Juan Breva, codiciaban el trato con toreros y gustaban de vestir a lo chulapón. Se hablaba entonces de flamencomanía, y se declamaba en el púlpito, en la Prensa y en la Academia de Jurisprudencia contra el flamenquismo, al que se atribuían crímenes de resonancia (Castrovido Sanz 1928, 1).

Diversas fuentes de la época apuntan a que este auge del flamenquismo se produjo en España al comienzo de la etapa política conocida como la Restauración borbónica, con la proclamación en 1875 de Alfonso XII como rey, tras el periodo revolucionario y la primera república.

Este periodo de flamenquismo comenzó con la restauración y se ha ido cada vez desarrollando más, y así como el período revolucionario se distinguió por el gran número de ateneos, sociedades y centros donde se hablaba, quizás demasiado, se discutía con calor y se trataban todas las cuestiones divinas y humanas, el periodo de la restauración se ha distinguido por el carácter *flamenco*⁶³.

Algunos periodistas concluían categóricamente que “*Lo flamenco invade á España.*” (Ortega Munilla 1885, 202) y aludieron a un proceso de expansión geográfica: “El flamenquismo ha hecho que lo andaluz pase de provincial ó regional á nacional.” (Gómez de Baquero 1897, 134). El flamenquismo, por tanto, fue un fenómeno nacional y se extendió por toda España:

En 1880 regresó á la Península el maestro Soler lleno de ilusiones y con valerosos ánimos para proseguir trabajando. [...] ver por las glorias y tradiciones de la zarzuela. La flamencomanía, el can-can, lo grotesco y burdo, la chulería en todo su esplendor reinaba en Madrid, como en provincias, y Soler no pensó ya en el teatro y se entregó de lleno a la composición (Díaz y Pérez 1895, 449).

⁶³ *La República* (Madrid), 6 de julio de 1888: 1. (Está citando a un artículo de *El Resumen* que no conocemos.)

Estas críticas al flamenquismo provocaron la reacción de algunos intelectuales andaluces que trataron de hacer una diferenciación del ambiente flamenco madrileño del que había en Andalucía. El astigitano Benito Mas y Prats (1846-1892), amante y defensor de las costumbres andaluzas, desliga el flamenco andaluz de la “manifestación adulterada” del flamenquismo.

No son las costumbres andaluzas disolución y desvergüenza; no hay en nuestros hogares, flamencos gárrulos ni chulas mal educadas; [...]. Dedúcese de aquí que la mujer andaluza no es por naturaleza andariega, ni aficionada, como creen algunos, á consumir sus ocios en los cafés y en las tabernas; [...]. No hay que buscar aquí, sin embargo, como ya hemos dicho, ese desenfreno que parece ser la característica de la flamenca; la misma gitana es poco dada al vicio, y suele poseer una virtud á prueba de dádivas.

[...] Esta es la cuestión que importa dilucidar á los andaluces, para que el flamenquismo no pueda perjudicar su buen nombre; para que no pueda asegurarse por los que explotan las aficiones del chulo y del flamenco de Lavapiés que Andalucía es una jaula de locos.

[...] Creer que Andalucía puede estudiarse en uno de estos cubículos del vicio, es creer el absurdo, porque Andalucía no está en ellos: esa manifestación del flamenquismo, ya adulterada, será siempre espúrea y exótica en nuestras ciudades y aun en nuestras aldeas [...] (Mas y Prats 1889, 90).

Las fuentes documentales también constatan que el flamenquismo traspasó las fronteras nacionales. En París, se hace referencia a que fue muy popular en cierta época: “Sin embargo, tanto en los teatros, como en los cafés, donde á la par que se cena se rinde culto á Terpsícore, nótase un descenso de flamenquismo, pues, pese a los esfuerzos del congreso de profesores de baile, el *Kake-Walk* triunfa en toda la linea.”⁶⁴. En México, Enrique de Olavarría y Ferrari (1844-1919) nos constata que el flamenco está en auge en la capital en 1895, aunque en referencia a su presencia teatral. En específico lo asocia con el género chico:

[...] las empresas de míseros recursos, que periódicamente nos traen cuadros de ópera, las más de las veces menos que medianos, son las que han hecho retraerse al público y dividídole en dos grandes fracciones; la una, la de buen gusto, que sabiendo que no ha de verle satisfecho, se aburre tran-

⁶⁴ “París” *La Época* (Madrid), 12 de octubre de 1903: 1.

quilamente en su casa; y la otra, la de mal gusto ó que carece de paladar artístico, que toma lo que se le da y llena los teatros *por tandas* y hace la fortuna de los empresarios de zarzuela del género *chico, flamenco*, nutrido de majaderías poco decentes, de vulgares efectos *gordos* y de esos rebuscados retruécanos y gracias *verdes* que tanto halagan al depravado gusto. Este es el único espectáculo en auge actualmente en la Capital (Olavarría y Ferrari 1961 [1895], 1753).

En España también hubo esta asociación del flamenco con el género chico y, de hecho, la siguiente cita, haciendo referencia a las peleas y escándalos que frecuentemente había en estos teatros, pronostica el fin del género chico a causa del flamenquismo:

Voy en seguida. Cabalmente ahora hay por las calles y por los teatros unos estrépitos fenomenales. ¿Y qué es eso? –preguntarán los lectores de provincias. Y digo los de provincias porque los vecinos de Madrid, aun cuando no vayan al teatro, es imposible que no hayan escuchado las descomunales pe-loterías.

Pues eso es, amados señores míos, que están reventando al género chico teatral. ¿Se extrañan ustedes? No se extrañen, que es lo que ustedes oyen. A cada cerdo dicen que le llega su San Martín, y he aquí que al cerdo del flamenquismo le llegó el suyo (Dioseis 1903).

Este fenómeno fue transversal a todos los estratos socio-económicos, y algunos autores se lamentan de que “la flamencomanía, que se ha apoderado en España de todas las clases sociales” (Tin 1888, 2). Encontramos numerosas noticias de que personas pertenecientes a sectores acomodados participan activamente del flamenquismo, y en éstas se explica esta situación como una degradación o “envilecimiento” de la sociedad. Por ejemplo, según Ángel Salcedo:

El flamenquismo lo invade todo, y sirve admirablemente á este fin supremo de la sociedad moderna, á la igualdad, que no eleva al inferior, sino que degrada y envilece á todo lo que debiera estar elevado..... [...].

La falta de cultura envilece á la sociedad. El ansia desmedida de la igualdad entendida como degradación de todo lo superior la encanalla. El pobre blasfema. El rico y el de la clase media blasfeman también, y hablan en flamenco (Salcedo Ruiz 1888, 281).

Todas estas noticias nos confirman la gran popularidad que tuvo el flamenco en la sociedad española en esos años. Esto afectó a las prácticas y producciones musicales donde, a juicio de algunos, había un “uso y abuso de flamencomanía” (Bofill 1886). Cuando *El Liberal* habla de que en Madrid “El aire está poblado de soleas, sevillanas, malagueñas y jaleos; el cante flamenco resuena por todas partes, se escapa por las puertas de los cafés y por las ventanas de los teatros” (García Ladevese 1882, 2), muestra cómo en 1882 el flamenco ya había acaparado la atención no sólo de los cafés cantantes, sino de los teatros. La mayoría de las crónicas que aparecen en prensa están marcadas por el rechazo al flamenquismo y a la inclusión de temas flamencos en obras escénicas.

En cambio, los teatros por horas continúan lloviendo piezas y más piezas, llenas de groserías, atestadas de flamenquismo y enteramente vacías de sentido común, señal ésta inequívoca de la decadencia de nuestro arte dramático nacional, porque los años de cosechas peores son los en que abunda más la yerba (Pérez Nieva 1889, 771).

Esta proliferación de temas flamencos en obras escénicas se puede explicar a partir de la demanda de un público que llenaba los teatros, con los consiguientes beneficios que reportaba a las empresas, actores y compositores. Como muestra tomo el tremendo éxito que tuvo en los últimos años del siglo el Teatro *Eldorado*, situado en la barcelonesa Plaza de Cataluña, programando obras de corte flamenquista:

Gracias á ese espectáculo modernista, que por una aberración del gusto, va echando hondas raíces en nuestra desquiciada nación, el teatro de la Plaza de Cataluña se ha convertido en un filón inagotable, pues las representaciones se cuentan por llenos; al revés precisamente de lo que sucedía cuando en su escenario se representaban producciones de peso y calidad, y lo pisaban artistas de veras. Con escasas y honrosas excepciones, cuanto allí se oye y ve, está cortado por idéntico patrón; el del flamenquismo, que sólo tiene razón de ser en los cafés cantantes y ante auditorios *sui generis*. Pero eso gusta al público, á cierta clase heterogénea y hartamente numerosa de público, que todo lo toma á risa, y... asistiendo cada noche al bullanguero *Eldorado*, pasa la vida riendo (A. B. Jorro [pseud.] 1898, 336).



ILUSTRACIÓN 19. TEATRO ELDORADO EN 1890 (BARCELONA)

Las malagueñas, junto con las peteneras, fueron protagonistas principales de este periodo. Como veremos en el siguiente capítulo, éstas estuvieron presentes en todos los ámbitos de la sociedad española y se representan en teatros y cafés cantantes:

No hacemos más que señalar hechos; antes se oían discursos, se presenciaban manifestaciones que disgustaban a las gentes sensatas y de orden; ahora no se escuchan más que ecos de peteneras y malagueñas, rumores de palmas y golpes de bastón llevando el compás sobre el tablado; pero todo esto sucede á altas horas de la noche, no hierde tan directamente á la vista, y solo sale á la superficie cuando un crimen lo arroja como el mar al cadáver, ó como aparecen los restos del barco desecho por las olas⁶⁵.

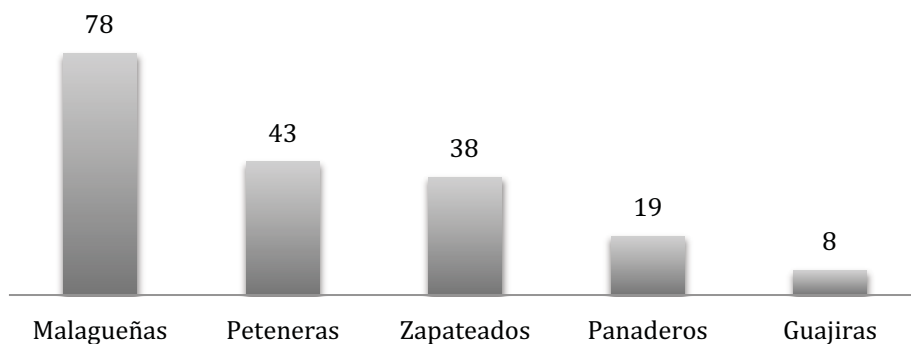
Se editan multitud de obras de salón, vocales e instrumentales, entre las que se cuentan las malagueñas⁶⁶. Su presencia en las obras líricas es importante –se han localizado malagueñas en casi ochenta obras–, siendo la expresión musical andaluza con

⁶⁵ *La República* (Madrid), 6 de julio de 1888: 1.

⁶⁶ La musicóloga Victoria Eli sostiene que el aumento de ediciones de piezas instrumentales se debió a la creación de sociedades filarmónicas y academias de música, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX (Eli Rodríguez 2010, 294).

más presencia, como se puede ver en la gráfica 1, donde se compara con otras expresiones también muy populares, como la petenera o el zapateado⁶⁷.

GRÁFICA 1. PRESENCIA DE ALGUNAS EXPRESIONES MUSICALES ANDALUZAS EN ZARZUELAS



La diferencia del número de representaciones de la malagueña respecto a las otras expresiones musicales es considerable. Estos números tan elevados se explican, entre otros factores, porque las malagueñas y peteneras eran del gusto del público que asistía a estas funciones, tal y como lo muestra la siguiente cita:

En las tablas domina igualmente lo flamenco. Apenas hay pieza en los teatros por horas en que no se busque ocasión de ingerir unas peteneras ó malagueñas para que el público pague esa adulación servil á sus gastos con algunos aplausos, olvidando las insulseces de la obra⁶⁸.

Comienzan a componerse obras cuyo eje temático se centra en los cafés cantantes o ambientes flamencos, como por ejemplo la zarzuela *Una tiple de café* (1876) de Casimiro Espino (1845-1888), que contiene malagueñas; o la obra para piano *La más flamenca. Gran Malagueña con seis cantos* (1879) de Francisco Tamayo y Montells, que comienza con la indicación “Afinación de la Guitarra”, para que el piano simule los sonidos que produce un guitarrista al afinar su instrumento. Más adelante, en la misma obra aparece en varias ocasiones la indicación “Imitación á la Guitarra”, lo cual puede ser muestra de un intento de reproducir el ambiente flamenco en la interpretación de la malagueña.

⁶⁷ Los datos cuantitativos de la petenera han sido obtenidos del análisis realizado tanto en mi tesis de maestría como en la de José Miguel Hernández Jaramillo (2009), quien además amablemente cedió los datos correspondientes a los zapateados, panaderos y guajiras, los cuales forman parte de su tesis doctoral en curso.

⁶⁸ “La plaga flamenca” *La Época* (Madrid), 9 de julio de 1888: 1.



ILUSTRACIÓN 20. PORTADA DE LA PARTITURA DE *LA MÁS FLAMENCA* (1879)⁶⁹

También se observa en esta época que las malagueñas son introducidas en algunas óperas para adaptarlas, en lo que cabe, al gusto español. Por ejemplo, en Valencia, en la función de la ópera *El Barbero de Sevilla* de Rossini, se cantan unas malagueñas en la parte correspondiente con la lección de música, y así se anuncia como reclamo en el siguiente cartel:

TEATRO PRINCIPAL

GRAN FUNCIÓN DE OPERA ITALIANA

[...]

Se pondrá en escena la ópera en dos actos, dividida en tres cuadros, del Mtro. Rossini, titulada EL BARBERO DE SEVILLA

[...] y en la lección de música de la ópera unas MALAGUEÑAS⁷⁰.

⁶⁹ Partitura disponible en la Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/bXKTw5mKs5/BNMADRID/303530145/9> (consultado el 9 de enero de 2015).

⁷⁰ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Gran función de ópera italiana para el sábado 5 de abril de 1873. 80 y última de abono”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 15 de febrero del 2015).

También ocurrió algo similar con la ópera *Carmen* de George Bizet (1838-1875), obra que inicialmente no fue acogida por el público español con el entusiasmo esperado:

OPERA.—Todavía no ha acabado de captarse todas las simpatías de nuestro público Carmen, pero acabará por llevárselas ó el gusto se ha perdido.

Hay esa prevención inexplicable contra la música de Bizet, de que no es española debiendo serlo, porque el libro de la ópera es un asunto español y no comprendemos que haya quien sostenga que la música española ha de ser solo canciones populares.

El Barbero de Sevilla, El Trovador, La forza del destino y tantas otras óperas de libro español tienen música italiana y á nadie se le ha ocurrido protestar como se protesta contra Carmen. No comprendemos tampoco que una Carmen española haya de expresarse lo mismo en sus alegrías que en sus penas cantando malagueñas ó peteneras.

La música de Carmen es buena, muy buena; con esto basta⁷¹.

Quizás por esa razón se tuvieron que realizar algunos cambios en la partitura, como la inclusión de unas malagueñas. Así lo constatan algunas referencias como la siguiente:

Hoy, para la función de inocentes, se cantará según parece algo de *Favorita*, de *Jone* y de *Cármén*. Noticias de autorizado origen nos permiten afirmar que en el segundo acto de esta última ópera, el simpático *Escamillo*, conocido en el mundo por José Ferrarim cantará unas malagueñas que le ha enseñado ex profeso el barbian de Morales.

¡Quien había de decir que Ferrarim el buen Ferrari, andando el tiempo resultaría competidor de Juan Breva!⁷²

Fue la sevillana Elena Fons (1873-?) una de las principales intérpretes de esta ópera adaptada al gusto *flamenquista*, con la que obtendría innumerables éxitos en México y en España, como lo refleja esta crónica de Gerona (España):

⁷¹ "Noticias teatrales" *La República* (Madrid), 15 de diciembre de 1888: 3.

⁷² "Teatro Principal" *El Isleño* (Palma de Mallorca), 28 de diciembre de 1894: 3.

Con la hermosa partitura de Bizet. «Carmen» inauguróse la temporada de ópera en nuestro Teatro Principal y antes de ocuparnos de su ejecución, seámos permitido insertar una breve biografía de la eminente diva Elena Fons de Angioletti, ya que su figura artística se destaca grandemente del cuadro presentado por la empresa y que su mágico nombre ha sido el cebo para la confección del abono y la causa principal del éxito alcanzado por los organizadores de esta clase de espectáculos. [...]

Por donde la artista llega á los límites del arte es en el duo que se desarrolla en las inmediaciones de la Plaza de Toros de Sevilla: voz, actitud, pasión, todo se encarna en Elena Fons; el público se identifica con la protagonista y queda electrizado hasta la última nota que extingue la navaja del celoso y desgraciado sargento. La resurrección de la cigarrera con las Carceleras de las «Hijas del Zebedeo» y las «Malagueñas», que ella misma se acompaña al piano con toda la sal y la sandunga de la tierra de María Santísima, no tiene precedente en nuestro Teatro Principal y la ovación tributada, bastaría para dejar satisfecho al artista mas descontentadizo. [...] ⁷³.

En México también hubo necesidad de insertar malagueñas en la ópera *Carmen*. La primera noticia que encuentro se halla en el programa de un concierto de la Banda de Zapadores de México, en 1881:

Tocará hoy y mañana en la noche en la Exposición de Flores, de ocho á doce, bajo los siguientes programas:

Sea el primero

[...]

6º-Carmen.-La malagueña.-Bizet

[...]

Director, Miguel Rios Toledano⁷⁴.

El hecho que corrobora que las malagueñas se incluyeron formalmente en la ópera *Carmen* en los teatros de México, es la publicación de un artículo de prensa de 1883, donde el músico Gustavo E. Campa (1863-1934) hace un análisis de la partitura de esta ópera y justo al comentar el cuarto acto, el crítico comenta lo siguiente:

⁷³ "Carmen" *Heraldo de Gerona* (Gerona), 24 de octubre de 1901: 3.

⁷⁴ "La Música en el Zócalo" *La Patria* (Ciudad de México), 14 de abril de 1881: 2.

La Malagueña que se ejecuta en el entreacto es agradable, de elegante corte y finamente instrumentada; distínguese en ella la melodía lánguida y expresiva del oboe, cortada por el diseño de flautas y clarinetes, reproducido en el desarrollo, así como también el motivo inmediato en Fa mayor juguetón, animado y entusiasta. La vuelta de la primera idea por medio de los unisonos de las cuerdas y la conclusión gradualmente debilitada hasta los últimos compases, son dignas de mencionarse por su bonito efecto y sencilla disposición.

El estilo general de la pieza es absolutamente español, y tan exacto, tan sostenido, que con dificultad se convence uno de que la composición sea obra de un francés (Campa Best 1883, 3).

Hasta el momento no he podido conocer si realmente Bizet compuso una malagueña. Dado que es una ópera que en la actualidad sigue gozando de mucha popularidad y no se ha comentado nada al respecto, podría pensarse que esta partitura fue un añadido de algún músico español. Casi un año después de este artículo, en el mismo periódico se publica una nota sobre la función de *Carmen* en el Teatro Nacional, en donde se sigue hablando de las malagueñas en esta obra: “En el prelude del último acto predomina una malagueña melancólica. Después de un animado coro y brillante marcha, viene el duo final que es la gran página de la ópera” (Titania [pseud.] 1884).

Además de esta ópera, en México triunfan varias zarzuelas que contienen malagueñas en este periodo, entre ellas *Salón Eslava*, de Joaquín Valverde (1846-1910), estrenada en 1883 y representada durante veinticinco años en casi todas las temporadas; *Los Carboneros* (1879); *el Lucero del Alba* (1880) y *Chateau Margaux* (1888) de Manuel Fernández Caballero, representada esta última repetidamente hasta 1913. Una muestra del éxito de las malagueñas en estas zarzuelas es la siguiente crónica de una función en Xalapa:

Nuestro corresponsal en Jalapa nos manifiesta que con un lleno colosal en el Teatro Caus, se presentó el cuadro Compañía Pereda, en unión con el Sr. Roberto Fernández [Fergolí mexicano,] cuyos trabajos han sido muy aplaudidos.

El domingo 4 se presentó la primera tiple Sra. Soledad González, siendo aplaudida con entusiasmo en las zarzuelas «Los Carboneros» y «Chateau

Margaux,» especialmente en esta última en la que se vió obligada á repetir nueve veces las malagueñas que canta acompañándose con la guitarra⁷⁵.

Por último, hay que señalar que no siempre hubo críticas al fenómeno del flamenquismo y que, además de sus detractores, también tuvo sus defensores, entre ellos Miguel Moya, quien escribía alabando las bondades artísticas del flamenco en 1881:

Este espectáculo en otras épocas, tuvo mucha importancia, pero hoy está eclipsado. En cambio, el que parecía que pasó para no volver, y hoy sin embargo, tiene mas importancia que nunca, es el género que se llama *flamenco*, baile y cante andaluz.

¡Esto si que arrebatata al público! Alguien habrá que no entienda la belleza de las situaciones dramáticas concebidas por Lope de Vega ó la armónica sonoridad de los versos de Calderón, y esto es natural, si los intérpretes son cómicos de café. ¿Pero quién en este país no se entusiasma con los acordes de una guitarra, á las que los expertos dedos de un consumado tocador arranca las inspiradas y sentidas notas de unas malagueñas? ¿Quién no se sentirá arrebatado por el baile andaluz, aéreo, espiritual y material á la vez, donde cada movimiento es una promesa de felicidad, un abismo de belleza que se descubre para quedar cerrado inmediatamente burlando el deseo, dejando en nuestra imaginación el ardiente recuerdo de un instante de dicha? ¿Quién no ve en el canto andaluz una serie sublime de inspirados acentos que brotan del fondo del alma para expresar todas las penas y todos los deseos?

Por eso las mesas de los cafés cantantes donde hay *cante andaluz*, se llenan completamente desde las primeras horas de la noche, de un público que no las abandona hasta que el espectáculo termina; por eso á las puertas de esos establecimientos se vé siempre gran concurrencia que tumultuosamente se agolpa atraída por el peculiar sonido de las castañuelas; por eso hoy como ayer y como siempre, ese género será la vida de los cafés cantantes (Moya 1881, 26-27).

No ha sido posible determinar con precisión hasta cuándo estuvo en vigor el flamenquismo, pero sí se percibe una cierta decadencia desde los últimos años del siglo. En 1898 encontramos la siguiente noticia:

⁷⁵ "Ecos Teatrales. España Artística" *El Popular* (Ciudad de México), 10 de julio de 1897: 1.

Una prueba de buen gusto es que va decayendo el flamenquismo, y que ya cansa las chulas y los golfos cuando salen en los teatros. La zarzuela, que durante tanto tiempo se ha alimentado con ellos, busca mejores caminos con producciones como *María del Carmen* y *Curro Vargas* (Gutiérrez Abascal “Kasabal” 1898).

En 1902 también se constata este declive:

Quando de las costumbres va desapareciendo el pernicioso exceso de flamenquismo; cuando en la literatura se deja conveniente proporción de manoladas y chulerías; cuando en los cafés se ponen trabas á la invasión de la torería, impidiendo que formen la exclusiva clientela tertulias de maletas y admiradores de *ídem*; tertulias de las que, en definitiva, huyen también los buenos toreros, la flamencomanía encuentra un baluarte en regiones oficiales⁷⁶.

La flamencología tradicionalmente ha denominado este periodo “la época de los cafés cantantes” o también la “edad de oro” del flamenco, estableciendo una delimitación temporal entre 1850 y 1920 (Cruces Roldán 2003a, 169; Blas Vega 2006, 15). En el portal web *Flamencópolis* se afina un poco más esta propuesta subdividiendo este periodo en dos, el de los “cafés de cante”, entre 1864 y 1908, y el de la “edad de oro” entre 1909 y 1936 (Núñez Núñez 2011). En este periodo se describe al flamenco como aún perteneciente a núcleos familiares, con una paulatina profesionalización de los artistas en los cafés cantantes, cerrando la descripción del mismo con la aparición de las primeras grabaciones discográficas. Según la flamencología, las actuaciones en los cafés cantantes serían las primeras manifestaciones escénicas y profesionalizadas del flamenco, hecho que contrasta radicalmente con lo que aquí se ha demostrado, es decir, que el flamenco fue protagonista en los teatros en el periodo aquí explicado y no sólo en entornos subalternos o familiares. Considero que dichas periodizaciones son insuficientes para describir el intenso momento que, en lo musical, se produjo en la España finisecular, donde el flamenco y más particularmente las malagueñas, ocuparon un papel protagonista.

⁷⁶ “Flamenquerías oficiales” *El Heraldo de Madrid*, 25 de septiembre de 1902: 1.

2.5 EL GÉNERO ÍNFIMO Y LAS PRIMERAS GRABACIONES (1895-1915)

En los últimos años del siglo XIX se populariza un tipo de espectáculo denominado *género ínfimo*, una especie de sucesor o sustituto del género chico (Zurita 1920, 95) que triunfaría tanto en España como en México. Consistía en obras o zarzuelas con una tanda de piezas breves intercaladas, en ocasiones con audiciones fonográficas o proyecciones cinematográficas en las que las expresiones musicales del flamenco continuaron teniendo un papel relevante. En el *Diccionario Akal de Teatro* lo definen de esta manera: “Género Ínfimo.- Modalidad del género chico determinada por sus concesiones a las variedades y la opereta, por la breve duración de las obras y por su carácter picante.” (Gómez García 2007, 356). En efecto, es denominado así por la duración de los espectáculos, si el género chico duraba poco, el ínfimo menos aún.

Un aspecto por el que algunos críticos y periodistas de esta época se escandalizaron fue por la “ligereza” de ropa y del gusto que despertaba en el público este género, pues entrado ya el siglo XX abundan las notas de alarma frente a estos espectáculos: “¿Es que el público va teniendo sentido común, y paladar, y decencia, y se cansa de tanta pornografía y de tanta bazofia y de tantos dicharachos de rata ó de verdulera en ejercicio de sus funciones?” (Dioseis 1903, 711). Y, en efecto, todo indica que hubo un cambio en los teatros con estos espectáculos.

El “género ínfimo”, entre 1895 y 1915, no es más que la explotación a ultranza, por los escenarios tradicionales, de la canción y del erotismo escénico. Los teatros para sobrevivir, compiten sin escrúpulos con el music-hall, limitando cada vez más sus espectáculos a sartas de cuplés y exhibición de carnes desnudas (Salaün 2001, 139).

A pesar de la campaña de desprestigio y escándalo emprendida principalmente por los estamentos hegemónicos de la época, lo que es cierto es que fue un género que tuvo muchísima aceptación; basta revisar la cartelera publicada en prensa en esos años para verificarlo. Resulta interesante la reflexión de Serge Salaün acerca de la crítica exacerbada sobre el erotismo de estas obras. De acuerdo con dicho autor, ésta se puede explicar a partir del temor que tuvo la hegemonía a dos situaciones: la primera, de carácter sanitario, se debía al miedo del aumento de las enfermedades venéreas; la segunda, a una emancipación de la sexualidad que promoviera revueltas que fueran

contra los valores sociales y económicos que se habían construido en ese momento (2001, 145).

Desafortunadamente, en la actualidad continúa en algunos investigadores un prejuicio hacia este género. Si lo hay con el género chico, mucho más con el ínfimo, de hecho, muchas veces se asocia la palabra “ínfimo” a la calidad, y aparece descrito como un género en el que se crearon obras de bajo nivel compositivo. Esta situación es discutida en el artículo *El género ínfimo. Un arte de ser bribones* (Jassa Haro y Mejías García 2007), donde sus autores exponen ciertas posturas establecidas ofreciendo argumentos para hacer una reivindicación de este fenómeno tan importante y que ha sido ignorado o desacreditado por cierta parte de la musicología actual. No puede ser éste el espacio para profundizar en esta problemática, pero coincido en que estas zarzuelas merecen ser despojadas de prejuicios, los cuales afectan a la construcción de conocimiento sobre la música escénica en España e Iberoamérica en ese periodo.

De cualquier modo, como he dicho, a pesar de las censuras fue un fenómeno imparabable, y este hecho fue reconocido por la crítica teatral: “El género ínfimo es el que por el momento priva, acaso porque también es el que en la actualidad resulta más cultivado por sus empresarios.” (Demi-Vierge [pseud.] 1902, 15). Con éste, el baile vuelve a ser protagonista en los escenarios, de ahí que fue definido como el “género de las coupletistas y las bailadoras”⁷⁷. Anastasio González y Fernández en su interesante artículo “Bailarinas Españolas” destaca este fenómeno de la siguiente forma:

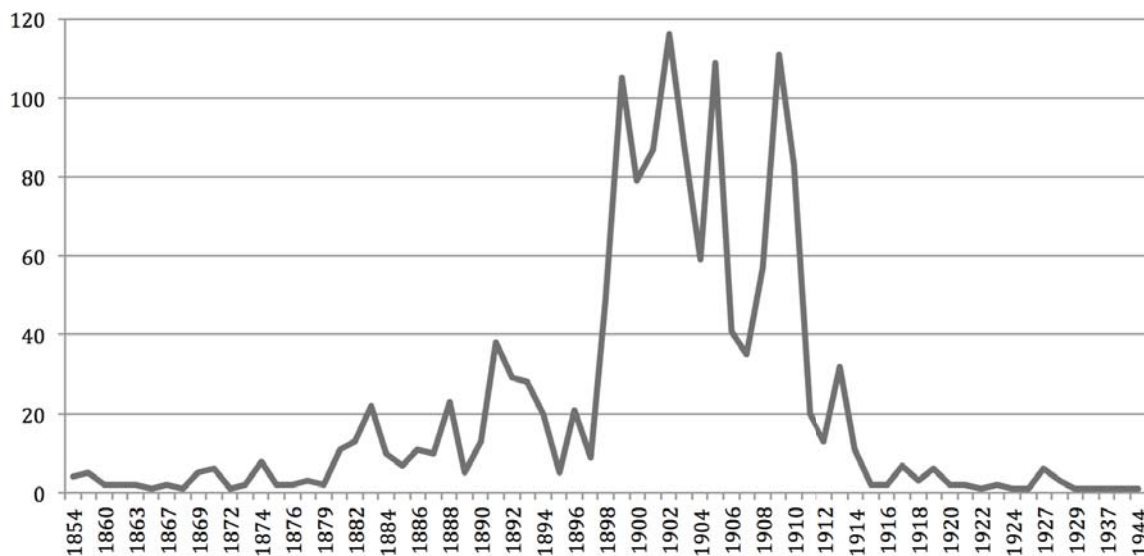
Aquella proposición no fue aceptada, y el baile siguió conformándose con, aparecer á salto de mata y en clase de *bolo* en los teatros, hasta que surgió el género ínfimo, esa especie de término medio entre el tablado de café y el escenario de teatro, que, sin embargo, es á veces más artístico que otros géneros cultivados pomposamente en escenarios de más fuste.

El género ínfimo marca el definitivo renacimiento del baile español desde sus comienzos en el Salón de Actualidades, en el Salón Bleu y en el Salón Rouge; hasta ahora no ha habido ningún espectáculo de ese género en que las bailarinas no hayan desempeñado papel principalísimo (González y Fernández 1902, 159).

⁷⁷ “Crónica granadina” *La Alhambra* (Granada), 15 de septiembre de 1907: 408.

Como era de esperar, las malagueñas fueron también protagonistas en obras de este género. Pongo de ejemplo la vida escénica de México para mostrar esta presencia. En la gráfica 2 aparece el número de representaciones (eje y) de zarzuelas que contienen malagueñas en México en el periodo de 1854-1944 (eje x) que he localizado en la Hemeroteca Nacional de México. Como se puede apreciar con claridad, aunque en el periodo del flamenquismo, entre 1880 y 1897, se produce un incremento considerable de estas zarzuelas, es en la época del género ínfimo, entre 1898 y 1914, cuando es más significativo ese aumento, llegando a producirse casi ciento veinte representaciones en el año 1902.

GRÁFICA 2. REPRESENTACIONES DE ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS EN MÉXICO



La primera zarzuela del género ínfimo que triunfa en México es *La buena sombra*, con música de Apolinar Brull (1845-1905) y letra de los hermanos Álvarez Quintero, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 4 de marzo de 1898 y en México en el Teatro Principal el 5 de junio del mismo año. En la crónica del estreno mexicano se destacó la música de las malagueñas:

Es un magnífico cuadro de costumbres sevillanas el que con delicado gusto y acertado tino han traspasado de la vida real á la escena los hermanos Álvarez Quintero. [...] En ella sobresalen, en el primer cuadro, unas malagueñas de esas que se cantan por allá (Tremolina [pseud.] 1898).

Tengo contabilizadas casi doscientas representaciones en México de este sainete, lo que da muestra de su éxito. Un año más tarde se estrena en dicho país *Instantáneas*, que será la zarzuela con malagueñas más representada en México⁷⁸ (he localizado doscientas setenta y nueve funciones en total), programándose cada temporada hasta 1910. Con música de Tomás López Torregrosa (1868-1913) y Joaquín Valverde Sanjuán y libreto de Carlos Arniches (1866-1943) y José López Silva (1861-1925), se estrenó en Madrid el 28 de junio de 1899 en el Teatro El Dorado de Madrid. En menos de dos meses, el 26 de agosto, se estrenó en el Teatro Principal de la Ciudad de México, y fue tal su éxito que ese mismo año tenemos noticias de su representación en otros estados de la República como Monterrey, Veracruz, Nuevo Laredo o Puebla.

Otras obras escénicas que contienen malagueñas y que fueron enormemente populares en México en esos años fueron *La Macarena* (1901), *La Torre del Oro* (1902) o *Venus Salón* (1905). Esta última obra, aunque se estrenó en México en 1900, no gustó mucho, según las crónicas, y se dejó de programar. En 1905 se volvió a estrenar reformada y adaptada a los gustos del momento y tuvo un éxito rotundo, hecho que se puede constatar por las más de doscientas cincuenta representaciones que hubo en México. Los cambios que se introdujeron, entre otros, son una escena final donde un grupo de manolas y andaluzas arropan a una cantaora en una *juerga*, donde se cantan tientos y malagueñas y se termina bailando unos tangos flamencos. Esta dosis extra de flamenquismo que se inyectó a la obra pudo ser uno de los artífices de su éxito.

Fue entre la numerosa colonia española de aquel tiempo en México donde las malagueñas tuvieron mayor acogida. Además de ser público asiduo a los teatros donde las compañías provenientes de España presentaban los nuevos éxitos del género ínfimo, organizaban festejos, recepciones o reuniones donde se cantaban o bailaban piezas musicales españolas, como malagueñas, peteneras junto con jotas o zortzikos.

La Colonia Española de México ha dado una prueba más de su proverbial patriotismo, con la espléndida recepción y agasajos que ha hecho al Comandante y Oficiales del cañonero «Nueva España» que, como hemos informado ya, se haya anclado en las aguas de Veracruz.

⁷⁸ Al hacer una revisión de la partitura completa de esta obra, no identifiqué ningún número que se denomine malagueña, pese a existir varias referencias en prensa que indican su interpretación dentro de esta zarzuela. Este podría ser uno de los casos en que las malagueñas fueron introducidas para satisfacer el gusto del público, tal y como sucedió en *Carmen* de George Bizet.

[...] La parte juvenil de la reunión comenzó entonces un baile de jotas, malagueñas, peteneras y demás aires españoles, que no sabemos hasta qué hora terminaría⁷⁹.

También eran habituales en las *Fiestas de Covadonga*, una de las principales fiestas de la colonia española en México. Se celebraba a mediados de septiembre y entre sus actos se hacía una romería al aire libre en el Parque del Tívoli de la capital mexicana.

Casi toda la tarde se estuvieron tocando jotas, malagueñas, peteneras, etc., que eran bailadas por entusiastas parejas de jóvenes españoles, llenos de júbilo al oír los aires de su patria y satisfechos con el recuerdo de fiestas análogas, presenciadas en otro tiempo bajo el cielo de la lejana nación hispana⁸⁰.

Por otro lado, es a finales del siglo XIX cuando surge otro hecho que sería trascendental para las malagueñas y la música en general: la aparición de las primeras grabaciones fonográficas comerciales con las que la música podía ser escuchada en cualquier momento y lugar donde haya un fonógrafo. Gracias a ellas podemos disponer de fuentes musicales directas no sólo de la música de las malagueñas, sino también de cómo se interpretaban:

En la tarde de ayer disfrutamos en la morada de los Sres. de Lima de una agradable matinée que hicieron transcurrir veloces las horas.

El maravilloso aparato fonográfico nos dejó oír con precisión extremada fragmentos de las más populares zarzuelas, cuentos, canto flamenco, conversaciones, etcétera, etc.

Después se escucharon algunos cilindros impresionados con la habilidad característica en nuestro querido amigo don Juan Fernández Teruel.

Además se marcaron películas con malagueñas, á las que imprimió toda la sal de la tierra, el distinguido joven D. Jose Luis Fernández Pinzón, así como matizó con la delicadeza que sabe el wals de Las Golondrinas, de Becquer y el aria de barítono de La Tempestad. [...] ⁸¹.

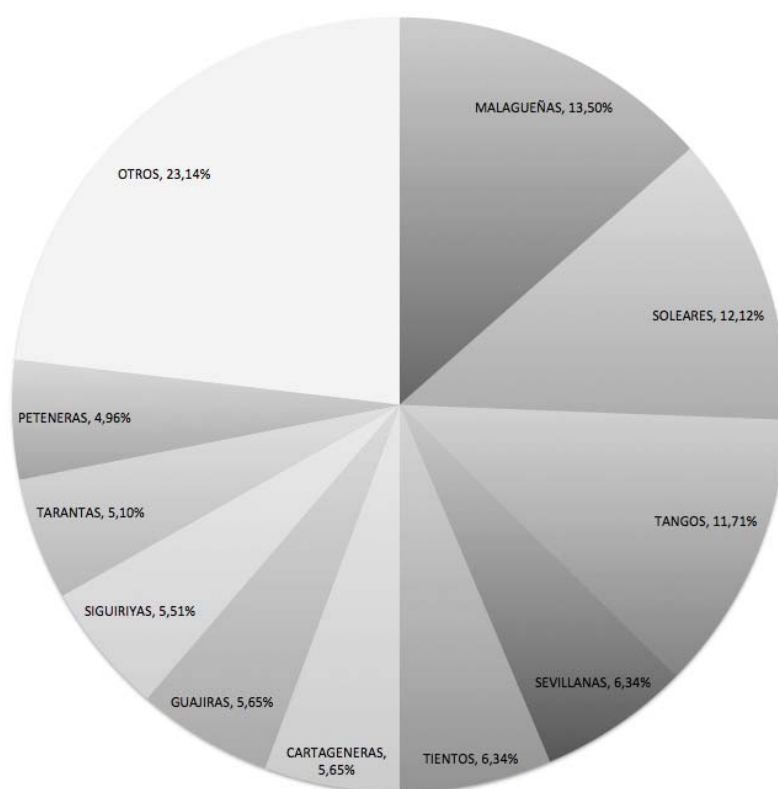
⁷⁹ "El banquete en el Casino Español" *Voz de México* (Ciudad de México), 27 de mayo de 1897: 3.

⁸⁰ "Las fiestas de Covadonga. En el Tívoli" *El Tiempo* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1899: 2.

⁸¹ "Desde San Fernando" *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 17 de agosto de 1899: 2.

Consultando la base de datos de grabaciones de flamenco del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco (2013), podemos observar el papel que las malagueñas ocuparon en la producción discográfica flamenca hasta el año 1915. Como vemos en la gráfica 3 fue el cante más grabado por delante de otros, como las soleares o tangos, llegando casi al centenar de grabaciones en este periodo. Con estos resultados podemos intuir que la malagueña seguía siendo el cante predilecto por los aficionados al flamenco.

GRÁFICA 3. GRABACIONES DE FLAMENCO HASTA 1915



El impacto que tuvo la invención del fonógrafo fue determinante para las prácticas musicales de la época y, por tanto, de la malagueña. Al ser posible la portabilidad y la repetición, los géneros se fueron estandarizando y la presencia de música en vivo decae, también debido a la irrupción de otro fenómeno mediático: el cinematógrafo. El género ínfimo y el flamenquismo pasan de moda a partir de la segunda década del siglo XIX y con él las malagueñas, que quedarían presentes en España hasta nuestros días únicamente tanto en el ámbito flamenco como en variantes regionales. En México, de igual manera, sólo perduraron las regionales. Dejaron de ser una expresión musical

nacional e internacional en boga, una moda que, por cierto, había durado muchos años.

A partir de la Revolución Mexicana la influencia española, que hasta entonces aún existía en México decae considerablemente. Apenas aparecen noticias de celebraciones o actos de la colonia española y la música también experimenta un cambio, dejándose de programar paulatinamente en los teatros zarzuelas y obras ibéricas. La presencia de la malagueña, asociada la mayoría de las ocasiones hasta ese entonces a música española y de los españoles, comienza a languidecer hasta prácticamente desaparecer de la escena mexicana a partir del año 1915. Eran tiempos de cambio en los escenarios mexicanos:

La Revista mexicana da comienzo, a finales del siglo pasado y en las dos primeras del presente, como un acto de afirmación costumbrista. Los paisajes, el habla, los tipos populares de la tradición vernácula hispana debe llevarse sus cuadros a otra parte, o al menos, dejar que en las estructuras de sus sainetes y zarzuelas se escuche el correr de las aguas mexicanas, el humilde cantar de sus trovadores. Esta etapa de transición de la zarzuela mexicana a la Revista Costumbrista está llena de analogías y adaptaciones: a **La Verbena de la paloma**, le siguen **La Verbena de Guadalupe**, y **La Verbena de Santa Rita**; **La Gran Vía** es en escenarios mexicanos **La Gran Avenida** (Museo Nacional de Culturas Populares 1984, 94).

Y no es que no se hubieran compuesto zarzuelas o parodias mexicanas anteriormente, sino que en esta ocasión la situación política y social que México estaba atravesando contribuyó a la proliferación de obras de corte nacionalista, aunque también de corte político, escritas principalmente por periodistas o por gente involucrada en la política. De acuerdo con Armando de María y Campos, no hubo demasiada censura, aunque en ocasiones sí ocurrían eventos violentos o trágicos. Este autor afirma que, en general, no se pudo acallar este género chico político mexicano (María y Campos 1996 [1956]). La fuerte inestabilidad política y social, con una desigualdad y pobreza alarmante en la población rural, aunque también urbana, fueron caldo de cultivo para la Revolución Mexicana iniciada en 1910, y los mismos escenarios fueron usados para mandar mensajes; en éstos se desató una guerra de símbolos y consignas políticas (Pérez Monfort 2007, 64). Fueron tiempos en los que hubo diversos protagonistas, tanto de los estratos hegemónicos como de los subalternos, tiempos en donde se creó la necesidad de reafirmación de un sentimiento de patriotismo, una reivindi-

cación de símbolos nacionales en busca de una homogeneización del significado de nación (*Ídem*, 252-254), en definitiva, momentos de suma complejidad que no pueden ser descritos aquí. Sólo diremos que las malagueñas españolas ya no tuvieron cabida en la sociedad mexicana, pero sí las variantes nacionales, que cada vez fueron ganando terreno y haciéndose visibles poco a poco, hasta llegar el punto, desde la segunda década del “nuevo” siglo, en que algunas de sus variantes fueron inspiración para nuevas creaciones de corte “nacionalista” que gozaron de fama mundial. Me refiero particularmente a la “Malagueña Salerosa”, canción retomada de la tradición mexicana que hasta el momento goza de mucho éxito, un arma de doble filo, pues dicha versión volvió prácticamente a invisibilizar al resto de las variantes..., pero ese es otro cantar⁸².

2.6 ANÁLISIS ESTADÍSTICO CRONOLÓGICO

Como ya se comentó en el apartado de metodología del capítulo introductorio, los resultados expuestos en varios capítulos de esta tesis están basados en las casi dos mil referencias de malagueñas localizadas en prensa y documentos de la época y las aproximadamente mil quinientas noticias de zarzuelas que contienen malagueñas referenciadas en la Hemeroteca Nacional de México. Con este enorme corpus de cerca de tres mil quinientas referencias ha sido posible realizar análisis estadísticos sobre diversos aspectos para mostrar tendencias del comportamiento de las malagueñas a lo largo del tiempo. Expondré a continuación algunos de los resultados para evidenciar la manera en la que los datos están alineados con el devenir histórico de la malagueña durante el siglo XIX, el cual acabo de exponer.

⁸² En un trabajo previo profundicé en este aspecto (Reyes Zúñiga 2014).

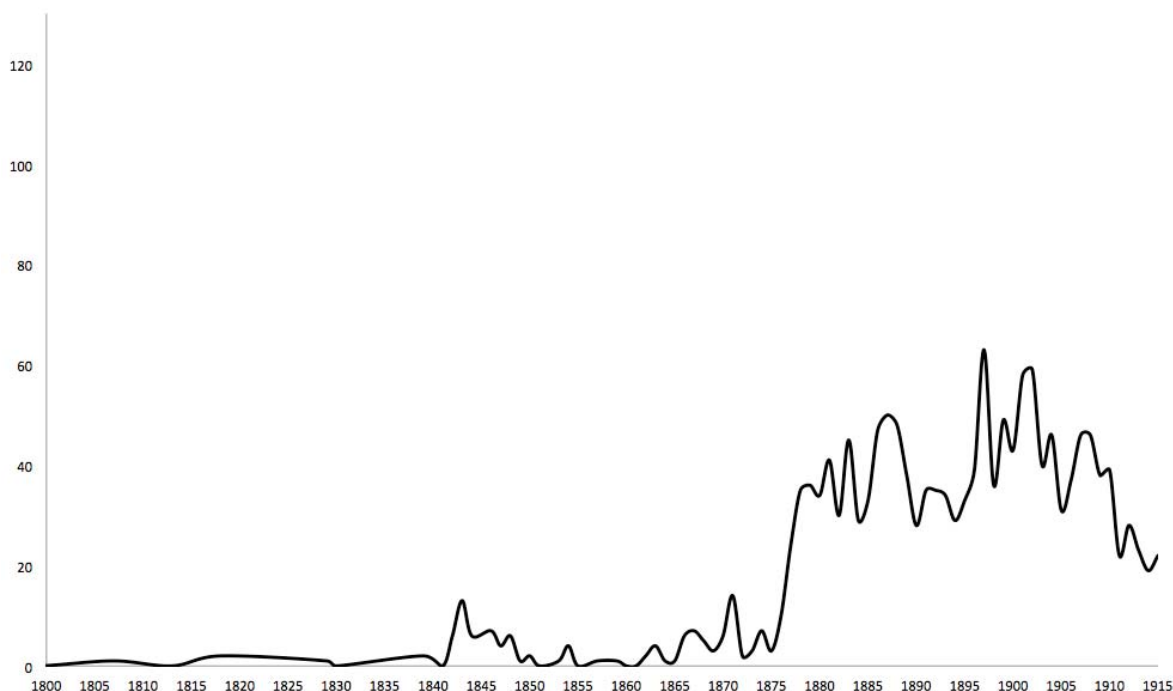
2.6.1 ANÁLISIS 1º: NÚMERO DE REPRESENTACIONES DE MALAGUEÑAS

El primero de los análisis corresponde con un estudio cuantitativo del número de referencias de las malagueñas, tanto en España como en México, a lo largo del periodo estudiado.

2.6.1.1 REPRESENTACIONES EN ESPAÑA

En la siguiente gráfica, el eje y refleja el número de representaciones y el eje x los años entre 1800 y 1915:

GRÁFICA 4. REPRESENTACIONES DE MALAGUEÑAS EN ESPAÑA (1800-1915)



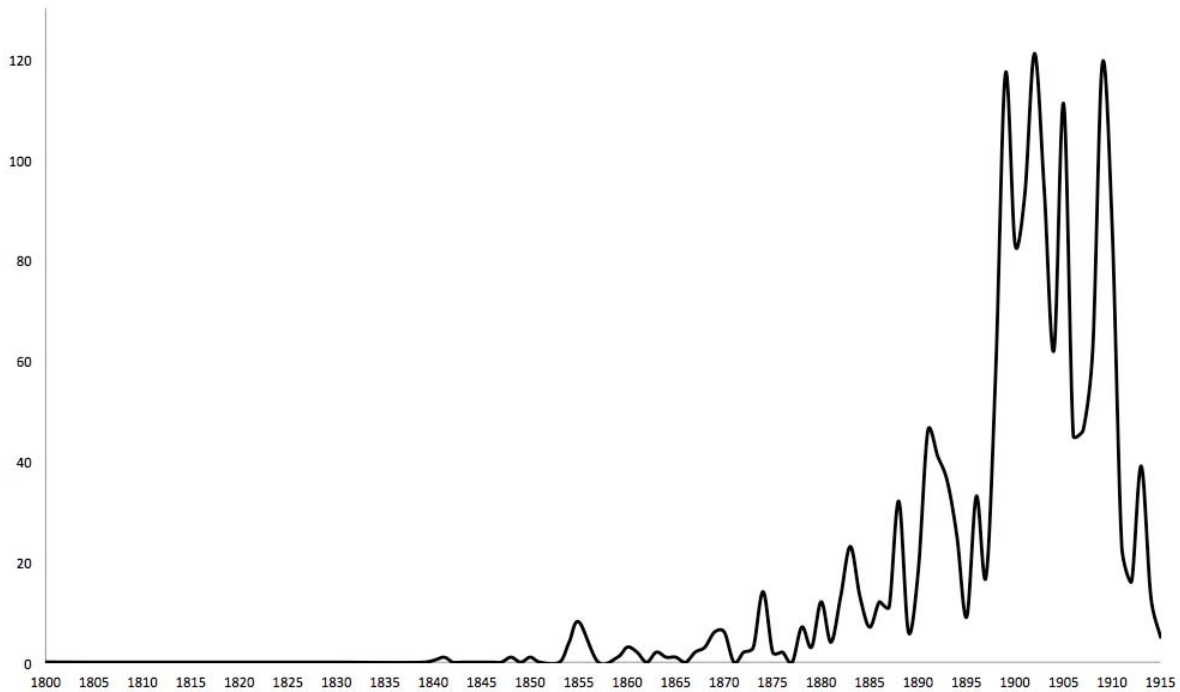
Se observa un primer repunte de representaciones en la década de los cuarenta coincidiendo con la época de los bailables y, sobre todo, un ascenso a partir del año 1875 cuando comienza el flamenquismo. También se evidencia un descenso correspondiente con la ligera decadencia del flamenquismo entre 1889 y 1896 aproximadamente, y un último periodo de popularidad desde 1897, en el momento en el que es

una de las protagonistas del género ínfimo. A partir de 1910 la malagueña deja de interpretarse tan frecuentemente.

2.6.1.2 REPRESENTACIONES EN MÉXICO

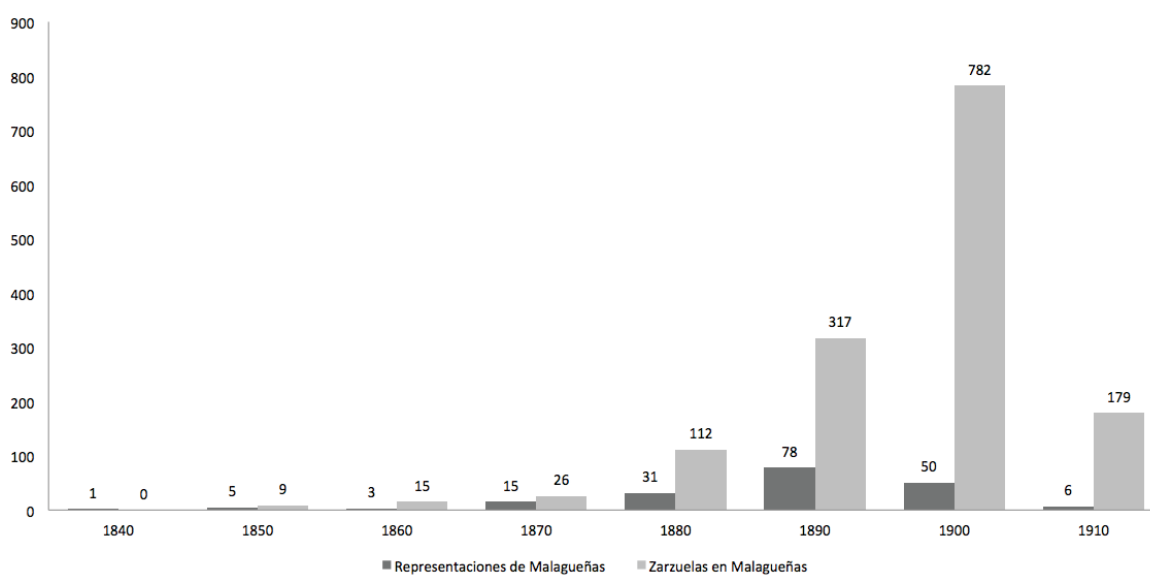
En la búsqueda de referencias hemerográficas en México encontré menos información explícita sobre esta expresión musical, esto es, una menor cantidad de resultados a partir de la búsqueda por su nombre. Por lo anterior, se hizo necesario realizar una exploración exhaustiva –además de las ejecuciones de malagueñas– sobre las representaciones de las zarzuelas que las contenían. En la gráfica 5 se recogen los resultados de dicha búsqueda. Sin tomar en cuenta las primeras referencias de los años cuarenta, es principalmente a partir de los ochenta cuando más se interpretan, sobre todo desde 1898, en el momento en el que triunfa el género ínfimo. Desde 1910 van perdiendo popularidad. Todos estos comportamientos demuestran una tendencia análoga a lo sucedido en España.

GRÁFICA 5. REPRESENTACIONES DE MALAGUEÑAS EN MÉXICO (1800-1915)



Con el objeto de poner de manifiesto cuántas referencias corresponden con malagueñas como piezas sueltas y cuántas como parte de zarzuelas, se muestran desglosadas por décadas en la siguiente gráfica:

GRÁFICA 6. MALAGUEÑAS Y ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS EN MÉXICO POR DÉCADAS



Como se puede observar, es gracias a ésta búsqueda exhaustiva por zarzuelas que se descubre que las malagueñas tuvieron una gran presencia en los escenarios mexicanos. Si no se hubiera realizado, por ejemplo, se habría pensado que a partir de la década de 1890 las malagueñas apenas se interpretaron en los teatros de México. A continuación se muestran las zarzuelas que contienen malagueñas más representadas en México, junto con el número de representaciones que hemos localizado.

TABLA 22. ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS MÁS REPRESENTADAS EN MÉXICO

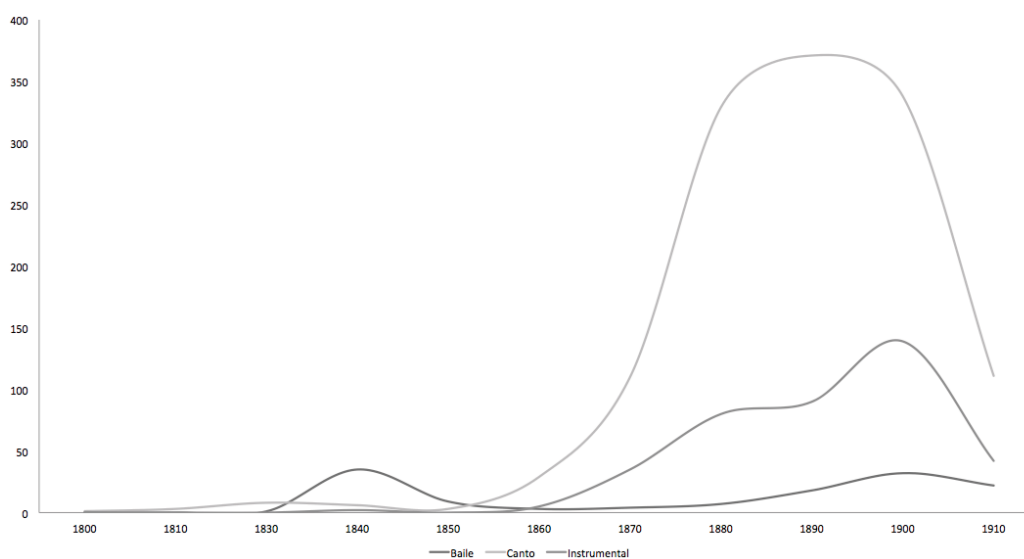
Zarzuela	Compositor	Estreno	Representaciones
Instantáneas	T. L. Torregrosa y J. Valverde	1899	279
Venus Salón	Calleja y Lleó	1905	260
La buena sombra	Apolinar Brull	1899	195
La Torre del Oro	Gerónimo Giménez	1902	178
Salón Eslava	Joaquín Valverde	1882	83
Chateau Margaux	Manuel Fernández Caballero	1887	73
La Macarena	José Orozco	1882	62
Los Carboneros	Francisco Barbieri	1877	60
El Lucero del Alba	Manuel Fernández Caballero	1879	49
Por seguir a una muger	Joaquín Gaztambide	1851	33

Este primer análisis es un reflejo del devenir histórico de las malagueñas en ambos países. Es posible ver que en México éstas tuvieron mayor presencia en las obras de zarzuela. La diferencia de criterios de búsqueda no permite realizar un análisis estadístico conjunto de ambos países, de cualquier modo, nos permite observar un comportamiento análogo.

2.6.2 ANÁLISIS 2º: MALAGUEÑAS CANTADAS, BAILADAS O INSTRUMENTALES

Realizo un segundo análisis estadístico cronológico basado en la forma en que se ejecutan las malagueñas –bailadas, cantadas o instrumentales– a lo largo del tiempo. Se ilustra por décadas en la gráfica siguiente.

GRÁFICA 7. MALAGUEÑAS BAILADAS, CANTADAS O INSTRUMENTALES POR DÉCADAS



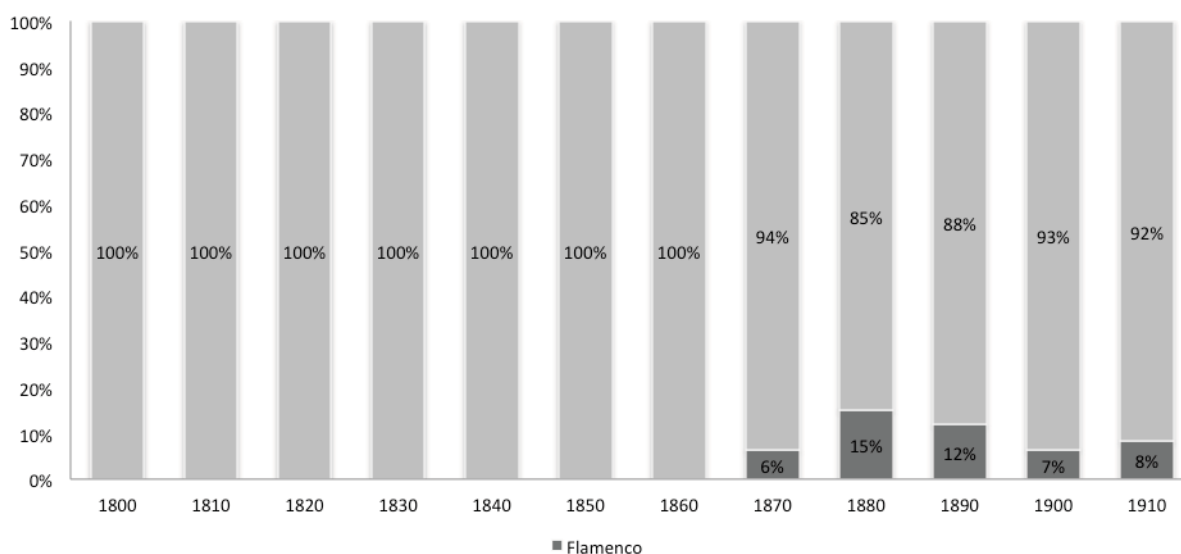
Como se puede observar claramente el baile de la malagueña (trazo más oscuro) tuvo su momento de esplendor en la época de los bailables en la década de los cuarenta, resurgiendo en los últimos años del siglo XIX y principios del XX coincidiendo con el género ínfimo. El canto (trazo más claro), tiene una gran importancia en la época del flamenquismo, donde la malagueña es el canto por antonomasia, prolongándose durante el género ínfimo. Es en las últimas décadas del siglo XIX cuando las malagueñas instrumentales tienen una mayor presencia. En éstas la copla siempre estuvo presente, ya sea interpretada por el instrumento para el que fue escrita o, si la ejecutaba

algún conjunto instrumental, un solista se encargaba de hacer la voz correspondiente a la copla. De cualquier modo, tal y como se explica en el capítulo de análisis musical, no se encontraron modificaciones sustanciales en la estructura en estas variantes. De nuevo los resultados de este análisis estadístico están alineados con las etapas históricas por las que pasó la malagueña.

2.6.3 ANÁLISIS 3º: MALAGUEÑAS FLAMENCAS Y NO FLAMENCAS

Otro aspecto interesante a estudiar estadísticamente es la frecuencia con que las malagueñas fueron consideradas como parte del flamenco. Como podemos observar en la gráfica 8, hasta la década de los setenta no comienza a asociarse la malagueña al flamenco, es decir, en la época del flamenquismo, a pesar de que hacía más de dos décadas que otras expresiones musicales ya eran consideradas flamencas.

GRÁFICA 8. PORCENTAJE DE MALAGUEÑAS FLAMENCAS Y NO FLAMENCAS POR DÉCADAS

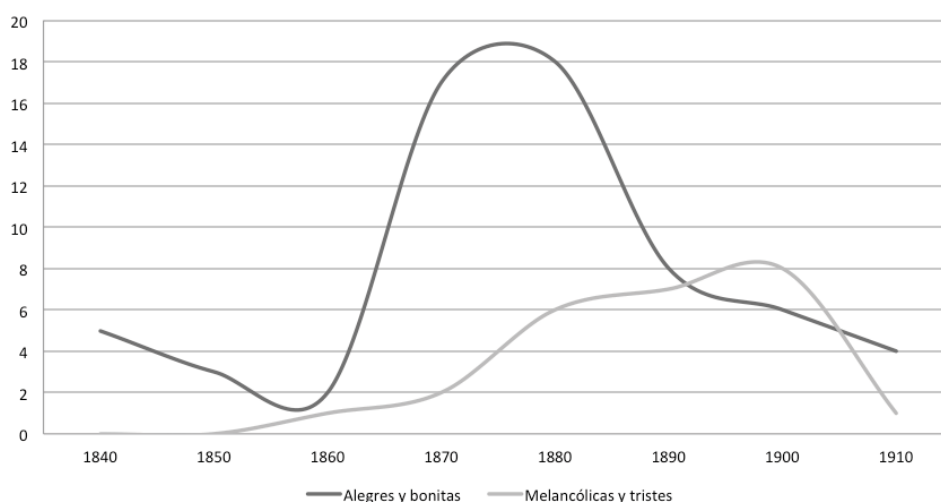


En este punto es importante indicar que sólo se contabilizaron las referencias que se explicitaban con la palabra flamenco, no se tomaron en cuenta las que aludían a cantos andaluces u otras denominaciones similares. Tal vez esta sea la razón por la que no superan el 15% de las referencias en ninguna década.

2.6.4 ANÁLISIS 4º: CALIFICATIVOS DE LAS MALAGUEÑAS

A lo largo del periodo estudiado, a las malagueñas se le han asignado una serie de calificativos para describir su carácter o su interpretación. A todos ellos los he tratado de resumir en dos tipos genéricos: a) alegres y bonitas, b) melancólicas y tristes.

GRÁFICA 9. CALIFICATIVOS DE LA MALAGUEÑA POR DÉCADA



A lo largo del siglo se van incrementando las referencias a las malagueñas como melancólicas y tristes, sobre todo en la época del flamenquismo, a la vez que iban decayendo las referencias de malagueñas alegres y bonitas. Otro hecho a destacar es que ambos calificativos, aparentemente contradictorios, convivieron siempre.



En este capítulo explico los distintos momentos que la malagueña atravesó en el panorama musical español y mexicano en el transcurso del siglo XIX y principios del XX. Muestro las diferentes tendencias, preferencias y modas que se fueron siguiendo a lo largo de dicho periodo, y la forma en la que la malagueña fue adaptada a estos cambios sin perder un lugar importante en los escenarios. Para un mejor entendimiento, se describieron estos cambios a través de una propuesta de periodización basada en las fuentes hemerográficas. Estas etapas son sólo una herramienta para insertar las malagueñas en las realidades sociales que ocurrieron en un marco temporal concreto.

Capítulo 3

Las malagueñas en la vida social

El presente capítulo tiene por objetivo realizar una descripción general de las ocasiones de ejecución de las malagueñas del siglo XIX en España y México, efectuando para ello una disección de sus contextos y resaltando sus particularidades. Asimismo, se detallan los espacios geográficos, los actores sociales involucrados, los instrumentos musicales utilizados y los modos de difusión y divulgación que tuvieron en la prensa. Por otro lado, también se presentan algunos análisis estadísticos que nos permitirán visualizar tendencias en determinados ámbitos. Dado que no es posible profundizar en cada una de las ocasiones, sólo lo haré en las más representativas, de acuerdo con lo que indican las referencias. Se parte de la idea que lo presentado en este capítulo puede servir de material para elaborar etnografías musicales, de este modo, se intenta resaltar la mayor información posible, así como se abren ciertas líneas de investigación.

Tal y como sucedió en el capítulo anterior, los datos se obtuvieron principalmente a partir de la información hemerográfica. Una de las razones por la que se decidió tomar como fuentes principales este tipo de materiales es porque son documentos que aportan numerosa información sobre la vida musical cotidiana de las sociedades españolas y mexicanas. No obstante, no pierdo de vista que al ser producidas por determinados actores sociales, las descripciones constituyen representaciones de su visión de la realidad. En este sentido, lo que se resalta son las presencias de las malagueñas en determinados contextos, sin considerar los juicios de valor que aquéllos que escriben puedan realizar al respecto. Al estar digitalizada una gran cantidad de revistas y periódicos, se posibilita hacer una amplia y exhaustiva revisión: 1941 citas transcritas, etiquetadas y analizadas y 1476 citas consultadas de representaciones de zarzuela que contienen malagueñas en México. Aunque esta información se puede

complementar con otras fuentes documentales, para este primer momento considero que es material suficiente, con ayuda del análisis estadístico, para construir conocimiento que sirva de base sobre las malagueñas. La descripción se apoya en citas obtenidas de las referencias, pero se advierte que en el texto se utilizarán las mínimas para no hacer una lectura cansada.

3.1 DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

En primer lugar, considero importante contextualizar geográficamente la difusión que tuvieron las malagueñas en el periodo estudiado. De acuerdo con la documentación analizada, fueron ampliamente difundidas en México y España. En el siguiente mapa se muestra una localización específica donde se mencionan noticias de interpretaciones de malagueñas. Aunque el ámbito de estudio esté bien definido, los dos países mencionados, en el mapa se incluyeron otras ubicaciones a las que también hicieron referencia ciertas fuentes, como Francia, Filipinas, Argentina o Estados Unidos, entre otros. Esta información nos ayuda a entender la gran expansión que tuvieron las malagueñas.



ILUSTRACIÓN 21. PRESENCIA GENERAL DE MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX EN EL MUNDO

A continuación se muestran los mapas detallados de cada país. Primero, el de España:



ILUSTRACIÓN 22. MALAGUEÑAS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.

Tal y como se advierte en la ilustración 22, las malagueñas se localizan en poblaciones cercanas a las principales vías de comunicación y están distribuidas en prácticamente todo el territorio. Esto sugiere una correspondencia con la circulación de compañías teatrales, de músicos ambulantes, de comerciantes y ferias en las que transitaban materiales, repertorios y noticias. A pesar de que habitualmente fueron asociadas a una región particular, Andalucía, el mapa refleja que su interpretación no se limitó a dicha región.

En México encontramos prácticamente la misma circunstancia, pero es necesario hacer una puntualización: el número de referencias de malagueñas españolas es muchísimo mayor que las consideradas mexicanas.



ILUSTRACIÓN 23. MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

Se observa que las malagueñas españolas estuvieron presentes en numerosos estados de la República Mexicana, del norte, centro y sur, esencialmente en ciudades situadas en las vías principales de comunicación. La mayoría de puntos de ubicación corren en el eje que va del Golfo de México hacia el Pacífico, espacio de intenso intercambio económico en la época colonial. Las referencias de malagueñas propias de México del siglo XIX están localizadas, como se vio en el capítulo anterior, únicamente al lado del Pacífico, en los estados de Guerrero y Michoacán. Esta información remite a lo que el historiador Antonio García de León ha mencionado sobre la relación entre la música y los complejos económicos:

[...] este cancionero es la muestra de la capacidad creativa asociada a los grandes complejos económicos, a la construcción de un espacio histórico particular durante los siglos coloniales. Los indicios que hoy muestra son, curiosamente, una de las mejores herramientas para la reconstrucción histórica y cultural de este espacio. Por ello insistimos en que no es posible analizarlo sin remitirlo a la historia, y que en sí mismo constituye también una fuente histórica invaluable (García de León 2002, 12).

Como apunta García de León, la música también da información sobre los espacios que tenían que ver con la circulación de materiales y actividades económicas en todo el país. En este caso en particular, además de poder inferir sobre aspectos relativos a la organización de las compañías de teatro en las distintas ciudades, también podemos conocer la forma en la que el repertorio musical circulaba con dichas compañías. Esta información puede ser vital si se quiere entender por qué y cómo encontramos hoy día una serie de expresiones musicales con un mismo nombre en distintas regiones sin que éstas sean consideradas como entidades relacionadas. El caso de las malagueñas actuales es un ejemplo claro, y sucede tanto en México como en España. Como se ha señalado, existen variantes de malagueñas en distintas regiones de ambos países, todas ellas interpretadas de acuerdo con las características culturales de cada región y rara vez son vinculadas entre sí, ya sea desde los ámbitos académicos o desde la propia gente que produce y vive esta música. Para entender este tipo de fenómenos resulta vital hacer un seguimiento, a partir de las fuentes históricas, de cómo y dónde fueron circulando las músicas en el pasado.

Con respecto a la presencia de las malagueñas españolas en diversos estados de México, se observa que su enorme difusión se debió principalmente a las compañías teatrales. La mayor parte de las referencias encontradas corresponden a diarios publicados en la Ciudad de México en los que se anunciaban las giras de artistas en el interior de la República Mexicana. Analizando la ubicación de las representaciones de zarzuelas que contienen malagueñas en México, mostradas en la tabla 23, podemos comprender la enorme expansión geográfica de la música escénica. Esta tabla está basada en los datos hallados sobre todo en la Hemeroteca Nacional de México además de ciertas fuentes bibliográficas (Hidalgo 1966; Olavaría y Ferrari 1961 [1880-1884, 1895]; Mañón 2009a [1932]; Mañón 2009b [1942-1943]).

La mayoría de fuentes hemerográficas consultadas son de la Ciudad de México, por tanto, el número de representaciones encontradas en dicha ciudad es muy superior al resto de ubicaciones. Para completar esta tabla y hacer un mapa más completo hubiera sido necesario revisar en archivos locales los documentos que den información al respecto: periódicos, carteles, programas de teatro, etcétera, labor que sobrepasa los objetivos de esta tesis.

TABLA 23. LUGARES EN MÉXICO DONDE SE REPRESENTARON ZARZUELAS QUE CONTIENEN MALAGUEÑAS

Ciudad	Repr.	Ciudad	Repr.
Ciudad de México	1301	Atlixco	1
Guadalajara	25	Ciudad Camargo (Chihuahua)	1
Veracruz	14	Ciudad Porfirio Díaz (Piedras Negras, Coahuila)	1
Puebla	13	Contepec	1
San Luis Potosí	7	Guaymas	1
Orizaba	6	H. Matamoros (Tamaulipas)	1
Guanajuato	5	Irapuato	1
Culiacán	4	Jalisco	1
Jalapa	4	Lampazos	1
Monterrey	4	León	1
Torreón	4	Lima	1
Campeche	3	Maravatío	1
Chihuahua	3	Mérida	1
Córdoba	3	Mineral del Oro	1
Mazatlán	3	Morelia	1
Querétaro	3	N. Laredo	1
San Juan Bautista (Tabasco)	3	Rio Blanco, Orizaba	1
Zacatecas	3	Santiago Ixcuintla (Nayarit)	1
Hidalgo	2	Tampico	1
Huatusco	2	Tehuacán	1
Oaxaca	2	Tepic	1
Pachuca	2	Teziutlán	1
Tacambaro	2	Toluca	1
Texcoco	2	Zamora	1
Aguascalientes	1		

3.2 OCASIONES DE EJECUCIÓN

A lo largo del siglo XIX encontramos las malagueñas insertas en una gran diversidad de ocasiones de ejecución, las cuales abarcan una parte importante de las actividades humanas de la sociedad, en su mayoría la urbana occidental. Si bien en las fuentes se hace cierta mención de la vida rural, son más abundantes las noticias sobre la vida en las ciudades.

Para mostrar que las malagueñas tuvieron una presencia significativa, sobre todo en la sociedad española, he realizado una categorización de ámbitos en tres niveles –que va de lo general a lo particular– de las ocasiones descritas en las fuentes documentales. A cada una de las referencias documentales se le asignó un ámbito específico, tomando en cuenta los contextos y las descripciones, diferenciando y sistemati-

zando los distintos momentos de la vida social que éstas mayoritariamente describen. Esta clasificación no implica que sus categorías son absolutas, –antes bien, esto se hace con un fin meramente analítico–, de hecho, algunas de estas características necesitan ser definidas transversalmente, es decir, en relación con algún otro aspecto contextual. Esta complejidad da cuenta de la dinamicidad de las malagueñas, así como de la gran circulación que tuvieron en los ámbitos sociales. En la tabla 24 se muestra el nivel superior de esta clasificación. Se compone de siete categorías, las cuales son desglosadas a lo largo del apartado. Dado que en México las tendencias son distintas, éstas serán comentadas separadamente.

TABLA 24. OCASIONES DE EJECUCIÓN. NIVEL GENERAL

Ocasiones de ejecución	España	México
Ámbitos escénicos	73,17%	80,00%
Ámbitos festivos	15,99%	8,97%
Ámbitos cotidianos	6,83%	3,45%
Ámbito militar	1,97%	2,07%
Ámbito civil y político	1,06%	3,45%
Ámbito judicial	0,63%	0,00%
Ámbito religioso	0,35%	2,07%

En las columnas de cada país se incluye un valor porcentual que refleja el número de referencias de cada ámbito, para mostrar el peso que cada uno de ellos tuvo con respecto a los otros. De esta sistematización se hace evidente que el número más abundante es el relativo a las representaciones escénicas en ambos países. Los ámbitos cotidianos aparecen en segundo lugar, aunque con bastante distancia con respecto al primero. Se observa también que el porcentaje de noticias de malagueñas en México en los entornos civiles, políticos o judiciales es mayor que en España. Cabe señalar que los porcentajes sólo indican las noticias que se dan de las malagueñas en la prensa y no forzosamente son reflejo de su presencia real⁸³.

⁸³ No se pierda de vista que en la prensa se da prioridad a las noticias referentes a la esfera pública.

3.2.1 ÁMBITOS ESCÉNICOS

La categoría de ámbitos escénicos comprende interpretaciones de malagueñas donde se establece una diferenciación clara entre ejecutantes y público, y que generalmente hay un pago de por medio, es decir, que la profesionalización es un factor importante. Un aspecto a destacar es el hecho de que en todo el siglo XIX y primeras décadas del XX aún están muy presentes las compañías artísticas y agrupaciones españolas en México, ya sea que se hayan establecido como residentes o que estén en dicho país como parte de sus giras. Las referencias indican un descenso de espectáculos de estas compañías hasta la segunda década del siglo XX. Estos ámbitos constituyen la categoría con mayor número de referencias de malagueñas y despliegan una gran diversidad de espacios. La tabla 25 muestra una subclasificación en dos niveles.

TABLA 25. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS ESCÉNICOS

Ámbitos escénicos	España	México
Teatros	49,86%	69,66%
Teatros	49,79%	68,97%
Teatrillo/Jacalón	0,07%	0,69%
Al aire libre	8,24%	0,69%
Plazas, calles y quioscos	8,10%	0,69%
Centros deportivos	0,14%	0,00%
Cafés	7,68%	0,00%
Café	4,86%	0,00%
Café cantante	1,97%	0,00%
Casino	0,85%	0,00%
Centros culturales, auditorios, etc.	2,89%	6,90%
Plaza de toros	2,11%	0,00%
Cine	1,69%	1,38%
Otros	0,70%	1,38%
Palacios, casas, etc.	0,49%	0,00%
Hoteles	0,21%	0,00%
Hospitales	0,00%	1,38%
TOTAL	73,17%	80,00%

Las referencias indican que el espacio escénico donde tuvieron más presencia las malagueñas fue en el teatro, tanto en México como en España. Sin embargo, en otros ámbitos escénicos encontramos un comportamiento diferente; en España, el segundo lugar lo tienen los cafés mientras que en México lo constituyen los auditorios de menor formato.

3.2.1.1 TEATROS

En la categoría de teatros están incluidos tanto los principales escenarios de las ciudades, como los de menor presupuesto. El tipo de público descrito en las fuentes corresponde principalmente a personas adineradas, desde miembros de la realeza hasta la burguesía, aunque no se ignora que en los teatros había una sección para sectores menos acomodados. Es sabido que en estos escenarios se alternaban compañías de ópera, de zarzuela⁸⁴, de volatines o circo, además de los conciertos que se hacían por la visita de algún o alguna cantante, instrumentista o agrupación. En todo este espectro de funciones se interpretaron malagueñas como parte del repertorio de estas compañías, o bien, como un añadido para complacer al público. Era anunciada como música “popular”, “nacional”, “andaluza”, entre otros calificativos.

Para ilustrar la presencia de malagueñas en el repertorio de las compañías de ópera, se muestra el siguiente programa del Teatro Principal de Madrid en el año de 1874:

TEATRO PRINCIPAL.-Funcion para hoy.- A las ocho y media, la ópera en seis actos, *Fausto*.

Funcion para mañana lunes, beneficio de doña Matilde Bona.

Gran academia.- Acto primero de *La Traviata*.- Acto tercero de *Lucía*.- *Introduccion, Casta Diva*; y gran duo de tiples do *La Norma*, *Wals de Venzano* y las malagueñas del *Suspiro*. Entrada general, 4 rs⁸⁵.

Otro ejemplo, proveniente de México, de una función de 1894 en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México:

Teatro Arbeu.- Para hoy anuncia la Empresa Alcaráz Hermanos y Compañía, pondrá en escena esta tarde, á las cuatro, “La Tempestad,” Romanza de “Traviata,” “I Feroci Romani,” Malagueñas, Peteneras y Estreno de la ópera cómico-trágica “Los Payasos.” Dicha función será á beneficio de Emilio Carriles, teniendo lugar en ella la presentación de la Tiple madrileña Soledad Gonzalez⁸⁶.

⁸⁴ No se entra en este trabajo en la discusión de lo que ha sido la zarzuela a lo largo del tiempo. En el término zarzuela incluyo los distintos tipos escénicos que surgieron: tanto los denominados género grande, chico, pasillo-lírico, juguete cómico, etcétera.

⁸⁵ “Espectáculos” *El Constitucional: Diario liberal de Alicante* (Alicante), 28 de junio de 1874: 3.

⁸⁶ “Gacetilla” *El Correo Español* (Ciudad de México), 21 de enero de 1894: 2.



ILUSTRACIÓN 24. TEATRO ARBEU (CIUDAD DE MÉXICO)⁸⁷

Asimismo, las compañías de espectáculos circenses y acróbatas llevaron malagueñas en su repertorio y, en este caso particular, revela que también eran escuchadas por el público infantil:

Antes de anoche se verificó en el Teatro Principal la última función de la serie que ha dado en esta ciudad la compañía acrobata y gimnasta dirigida por el Sr. Venus.

La concurrencia fue bastante numerosa y escogida, saliendo muy satisfecha de los trabajos ejecutados en los que se distinguieron, como siempre, la señorita Antonia en los ejercicios sobre el trapecio y el arrojado Sr. Petrini en los que practicó en las argollas.

La Srta. Manuela Venus, con clara voz y buena entonación cantó Las Malagueñas, siendo extraordinariamente aplaudida, particularmente la copla.

Barrio de la *Treniá*

⁸⁷ Imagen publicada en página <http://ciudadanosenred.com.mx/el-teatro-arbeu/> (consultado el 20 de septiembre de 2015).

Que desgrasiadito fui te,
El primer día del año
¡Cuántas bombas recibiste! [...]

La función terminó con la Pantomima «El Papamoscas de Burgos» que hizo las delicias del público infantil⁸⁸.

Un ejemplo de conciertos instrumentales en los teatros es el que se dio en Alicante, por algunos guitarristas de prestigio como Luis Soria (1851-1935):

A las ocho menos minutos de la noche, empezó anteayer una menuda lluvia que privó al público de asistir al clásico coliseo donde tenía lugar una variada función en la que tomaban parte los distinguidos guitarristas señores Toboso, Soria y Moreno. [...]

El señor Toboso, nos dejó oír en el último número una preciosa jota que le fué extraordinariamente aplaudida, y á continuación el señor Soria ejecutó unas malagueñas que merecieron los honores de la repetición⁸⁹.

Por último, pero no por ello menos importante, se incluye un ejemplo de programa de teatro anunciando una compañía de zarzuela, en el cual se utiliza a las malagueñas como un reclamo publicitario:

Beneficio del Sr. Navarrete.- El bajo de la compañía de zarzuela que actúa con gran éxito en nuestro Teatro principal, Sr. Navarrete, ha hecho publicar para la función de su beneficio que tendrá lugar esta noche el siguiente humorístico programa: [...]

Número cuarto.- La zarzuelita cómica muy solicitada por el público: Nadie se muere, hasta que Dios quiere.

Y, en ella, con ese estilo,
y esa gracia sin igual,
y esa voz llena de encanto,
y esa dulzura simpar,
la Williams, muy cariñosa
á la voz de la amistad,
cantará unas malagueñas..
¡vaya si las cantará! (Navarrete 1885, 3).

⁸⁸ "Gacetillas" *La Crónica Meridional* (Almería), 17 de octubre de 1876: 3.

⁸⁹ *El Eco de la Provincia* (Alicante), 28 de marzo de 1884: 3.

3.2.1.2 AL AIRE LIBRE

Como se observa en la tabla 25, el segundo lugar de representaciones escénicas en España lo ocupan los espectáculos en la calle, principalmente por las funciones que las bandas y conjuntos ofrecían en las plazas y quioscos de las ciudades. Si bien más adelante se verá con más detalle el fenómeno de las bandas, aquí se reproduce uno de los programas de concierto en una plaza menorquina donde se anuncian malagueñas:

A continuacion publicamos el programa de las piezas que la banda de música del regimiento infantería de Toledo debe tocar en la plaza de la Constitucion de 9 á 12 de la noche y no durante la inauguracion de la Asociacion de Católicos, como digimos en el número de ayer.

- 1ª Himno á Pio IX
- 2ª Sinfonía la Medalla de Or.
- 3ª Gran terzetto de Guillermo Tell.
- 4ª Fantasía de Saxhofon.
- 5ª Gran vals de cornetín
- 6ª Malagueñas.
- 7ª El Molinero de Suiza.
- 8ª Himno para fin de fiesta⁹⁰.

En México, aunque con mucha menor proporción, también algunas bandas interpretaron malagueñas en el Zócalo de la ciudad:

La Música en el Zócalo

Tocará hoy y mañana en la noche en la Exposición de Flores, de ocho á doce, bajo los siguientes programas:

Sea el primero [...]

6º-Carmen.-La malagueña.-Bizet [...]

Director, Miguel Rios Toledano⁹¹.

⁹⁰ *La Crónica de Menorca*, 18 de junio de 1871: 3.

⁹¹ *La Patria* (Ciudad de México), 14 de abril de 1881: 2.

3.2.1.3 CAFÉS

Desde inicios del siglo XIX hay muchas referencias de la existencia de cafés en México y España como espacios para hacer tertulias, consumir bebidas y comida y, años más tarde, escuchar representaciones musicales (García López 2002, 245-248; Vázquez Astorga 2014). Había cafés para todo tipo de público. De acuerdo con las referencias, la presencia de las malagueñas en los cafés se produce sobre todo a partir de 1880, formando parte del repertorio de diversos conciertos. En la segunda mitad del siglo XIX surgieron los llamados cafés cantantes, lugares, como ya se ha mencionado en el capítulo segundo, donde la gente acudía sobre todo para escuchar flamenco y otras músicas de moda en la época, como el can-can. Según Isaura García (2002, 247) y Clementina Díaz y de Ovando (2013, 62-66), en México se anunció, al parecer por primera vez, la apertura de un café cantante en 1869, hecho que fue descrito por Guillermo Prieto (1818-1897) en el *Monitor Republicano*:

[...] se anuncia que en las vecindades del Hotel de Iturbide tendremos un *Café Cantante*.

¿Qué será eso de *Café Cantante*? Preguntaba con curiosidad infantil á mi amigo Cerapio Chilarafo, que es el registro de todas las diversiones públicas [...].

Pues ahora figúrese vd. Fidel de mi alma, que en el fondo del café habrá un tablado, ó si se quiere un teatrillo, con sus bastidores y su concha y todos sus menesteres, y mientras vd. bebe y brinda, y come y gusta.... le está á vd. haciendo Varguitas el mismísimo de las vistas disolventes, una de esas sus suertes prodigiosas que parecen cosas de encantos ó de pacto con el mismo diablo.

Haga vd. de cuenta que está gustando y oyendo á la vez unos cantos como de cielo ó viendo descoyuntarse á esas bailarincitas que vuelan y caen en las puntas de los piés, y se curvean y se estiran y se desarticulan, de modo que duelen las coyunturas de solo mirarlas.

Hágase el cargo, señor Fidel, lo que será estar comiendo y ver una de estas comedias ó zarzuelas que tanto nos alegran y alborotan. Por último, momento habrá en que mesas y sillas se *arrejuntan* á las paredes y se volverá el café un salón de baile, en que las danzas, las cuadrillas, las varsovianas y los schotis, calienten la sangre, pongan en combustión las almas, vuelen colas de túnico, y crinolinas y castañas y bucles de hombre floten en aquel mar de

luz y de ruido.... á los acentos de ¡hola mozo! Y al sonar los tapones y las palmadas de los bríndis, y el dinero en el mostrador (Prieto 1869, 1).

A pesar de lo atractivo que parecía un lugar de estas características, Díaz y de Ovando e Isaura García apuntan a que los cafés cantantes no tuvieron éxito en los estratos hegemónicos de México, afianzándose en cambio en espacios subalternos:

Si en 1869 el Café Cantante fue un fiasco, en 1882 se encontraban varios cafés cantantes en las calles de Vergara y Coliseo; estos cafés de mala muerte habían degenerado en tabernas, en verdaderos antros en los cuales eran cotidianos los escándalos, denunciados en la prensa (Díaz y de Ovando 2013, 83).

Corroborando con la prensa de la época, en efecto, abundan las noticias de escándalos y crímenes en estos lugares. Todo parece indicar que los cafés cantantes fueron muy diferentes en España, pues mientras que en ese país estuvieron muy relacionados con el flamenco desde la segunda mitad del siglo, y a ellos asistían personas de todos los niveles socioeconómicos, en México no encontramos ninguna noticia que indique la presencia de esta música en ellos, además, se relacionó siempre con estratos subalternos. Esta diferencia entre ambos países la refleja un artículo en la prensa mexicana de 1888:

Contrastan los cafés cantantes de Madrid que se describen en el siguiente artículo con los que aquí hay y que no son más que especulaciones por altos empleados dueños de ellos, meseras mesulinas, brillo de puñales á ciertas horas y una tolerancia grosera para los escándalos. [...]

En los verdaderos cafés cantantes hay “cantarina”. Una mujer jóven casi siempre, que por el día se dedica á coser y por la noche con un vestido de percal muy almidonado y flamante, el pelo convertido en un laberinto de rizos y sortijillas, y un tiesto de rosas en el pelo, tal es la abundancia que lleva, hace competencia á la Nilson y á la Lucca, cantando habaneras, malagueñas, jota aragonesa, zarzuelas, melodías cursis, y todo lo que á los parroquianos que le hacen amor se les ocurre.

Este espectáculo tuvo mucha importancia en otras épocas, pero hoy está eclipsado. En cambio, el que parecía que pasó para no volver, y hoy, sin embargo, se impone á todos, el que provoca tempestades de aplausos y circulares del ministerio de la Gobernación, es el género “flamenco”, baile y cante andaluz y gitano. [...]

Por eso las mesas de los cafés cantantes donde hay “canto” andaluz se llenan completamente desde las primeras horas de un público que nos las abandona hasta que el espectáculo termina; por eso á las puertas de esos establecimientos se ve siempre gran concurrencia que tumultuosamente se agolpa atraída por el peculiar sonido del taconeo, de los bastonazos y de las castañuelas; por eso hoy, como ayer y como siempre, ese género será la vida de los cafés cantantes (Moya 1888, 2).



ILUSTRACIÓN 25. “UN CAFÉ CANTANTE” DE JOSÉ MARÍA ALARCÓN CÁCERES⁹²

Esta cita pone de manifiesto las dos diferencias principales entre los cafés de España y México ya comentadas, la presencia del flamenco y el ambiente descrito. Haciendo una búsqueda hemerográfica en la prensa mexicana hasta principios del siglo XX, no encontré ninguna noticia que aportara indicios sobre el tipo de música que se interpretaba en estos lugares. Las noticias que aparecen sólo hacen referencia a los escándalos, pleitos y quejas de vecinos que surgían a causa de estos establecimientos.

⁹² *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 30 de abril de 1890: Suplementos en colores.

Como apunta Díaz y de Ovando, estos cafés cantantes fueron muy similares a las pulquerías y tabernas, según se observa en la siguiente cita de 1894:

En la 2ª Demarcación de Policía se hizo constar que Saucedo estaba en su completo juicio y la García en el segundo período de la embriaguez, y María Refugio García declaró que la tarde en que la hirió su amante había tomado mucho pulque, y que Saucedo la llevó a un café cantante de la calle de la Alhóndiga, donde se libaron siete botellas de pulque entre Refugio García, Saucedo y dos amigos; que tan sólo porque el estado de ebriedad en que ella se hallaba y no queriendo ir con él la hirió con dos lesiones con una daga que Saucedo usaba y con la que la amenazaba á menudo [...] ⁹³.

No encontré ninguna referencia de malagueñas en cafés cantantes de México, por el contrario, en España abundan noticias de su interpretación en estos espacios, descritas como variante flamenca.

Desde finales del siglo XIX, en estos recintos también se ofrecieron audiciones de gramófonos, donde la gente se reunía para escuchar las novedades que iban surgiendo. Las malagueñas son también protagonistas de esta nueva forma de espectáculo. Por ejemplo, en Madrid se da el siguiente testimonio:

[...] y los gramófonos cantan con perfecta claridad; de tal modo, que te puedes dar el gusto de encerrarte entre las cuatro paredes de tu casa (ó de otra parte) y oír desde *Los murmullos de la selva*, verbigracia, hasta los dulces arrullos del *Mochuelo* y de la Engracia; desde el celebrado «divo» que figura en el «elenco» del Real, hasta el *guasivo* cultivador del flamenco; desde el tenorino «biondo» hasta el negro de los tangos; desde el «cantaor» de «jondo», que vive de los fandangos y malagueñas y «tientos» y seguidillas gitanas, al que gime á los acentos de las obras wagnerianas...

Buscando ayer distracción á las amarguras que afligen mi corazón, me introduje en un café; y en lugar de la guitarra, el piano ó el violín, me dieron una *tabarra* (de esas que no «tienen fin») los discos de un «gramophone» de «primissimo cartel» y de la marca *Odeón*. [...]

Yo salí del café con tan gran dolor de cabeza, que necesité tomar dos sellos de antipirina y me tuve que frotar las sienas con *migrenina*, no obstante lo cual pasé toda la noche en un ¡ay!... Bien dijo quien dijo que *mejor están en bombay*... [...] (Miranda 1911, 4).

⁹³ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 17 de diciembre de 1894: 2.

3.2.1.4 CENTROS CULTURALES, AUDITORIOS, SALONES.

Este ámbito corresponde con los salones, centros culturales o auditorios de pequeño formato que generalmente estuvieron vinculados a círculos, sociedades o clubes literarios y filarmónicos. En éstos se dio una vida musical muy activa. La musicóloga Victoria Eli enumera algunas de las prácticas relacionadas con la música en estos espacios:

[...] la construcción de teatros, la organización de temporadas y la representación de óperas y zarzuelas; la creación de centros encaminados a desarrollar la actividad artística y a propiciar una vida de concierto – por medio de intérpretes invitados extranjeros y nacionales o a cargo de aficionados, donde se hacía música para el entretenimiento y recreación de los asociados–; la organización de conjuntos instrumentales y orquestas, generalmente ocasionales, y la enseñanza de la música para brindar formación musical a los socios, a la vez que favorecer su participación en la programación de conciertos. En algunas oportunidades la instrucción musical se extendía a artistas locales y a aquellas personas con escasos recursos económicos que no podían obtener por otra vía la enseñanza. Éstos fueron los principales objetivos del quehacer artístico en el terreno institucional, a los que se sumaron el incremento de la edición de partituras y el estímulo del comercio de la música (Eli Rodríguez 2010, 267).

Las referencias de malagueñas relacionadas con estos espacios abarcan desde los últimos años del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. No obstante, de acuerdo con el musicólogo Emilio Casares estos sitios constituyeron una parte vital de la vida musical en España desde la tercera década del siglo.

Por ello, el primer núcleo importante y el más numeroso en cantidad de la música española del XIX, se genera al servicio de dos instituciones, el salón y el café concierto. En torno a ellos se da una importante producción que constituye el núcleo mayor de música editada: en torno a ambos viven y se calman las ansias musicales de gran parte del público español; sirvieron para introducir en la música a amplias capas de la sociedad española y para dar a conocer gran parte de la creación musical del momento; también, en torno a ambos, se produce la música más puramente romántica, es decir, el mundo de la pequeña forma.

El entendimiento de ambas entidades pasa por definir que la actividad musical romántica, tanto creativa como de difusión, tuvo dos mundos de algu-

na manera contrarios: por una parte, la gran forma y el gran edificio de conciertos y de ópera y, por otra, la pequeña forma, el salón burgués y el café (Casares Rodicio 1995, 41).

Si bien en esta cita Casares apunta a un mayor acceso a la música, más adelante subraya que el salón fue un espacio menos “democrático” que los cafés, dado que eran los estratos hegemónicos, la aristocracia y la burguesía, los que mayoritariamente acudían a éste. Lo mismo ocurrió en México. El importante papel que tuvieron los salones en la vida cultural hegemónica nos ayuda a entender el por qué en estos lugares encontramos, después del teatro, la mayoría de referencias de malagueñas en ámbitos escénicos en México. Por ejemplo, es en estos foros donde se reunía la colonia española para festejar eventos, realizar conciertos de beneficencia, reuniones, etcétera:

La Beneficencia Española. El gran concierto de hoy

La Estudiantina armada de bandurrias y guitarras cantará malagueñas, zortzicos, jotas y hasta peteneras. Acaso nos haga oír aquel cantar henchido de melancolía, lleno de profunda tristeza que no hay español que no recuerde lejos de su patria:

Dos besos tengo en el alma
Que no se apartan de mí:
El último de mi madre
Y el primero que te dí⁹⁴.

Otro ejemplo es esta otra cita, de un evento específico para la colonia española:

De nuestra Colonia. Centro Asturiano

Ha quedado ya definitivamente puntualizado el programa de festejos para el día de los Reyes Magos, seis del actual.

Es el siguiente:[...]

SEGUNDA PARTE [...]

“Malagueñas,” G. Gómez guitarra. Señor Guillermo Gómez⁹⁵.

⁹⁴ *El Correo Español* (Ciudad de México), 25 de noviembre de 1893: 1.

⁹⁵ *El Correo Español* (Ciudad de México), 4 de enero de 1911: 2.

3.2.1.5 PLAZAS DE TOROS

Las plazas de toros fueron muy importantes como vehículo de difusión de las malagueñas. Únicamente en España encuentro referencias de su interpretación en estos recintos. Desde 1857 aparecen en el repertorio de las compañías, ya sea de música, baile o cante que amenizaban las corridas. He aquí un ejemplo donde son bailadas por una compañía de boleros en 1881:

PLAZA DE TOROS DE PALMA.

NOVILLOS DE MUERTE.

Gran funcion para el Domingo 1º de Mayo de 1881.

(CON PERMISO DE LA AUTORIDAD.)

PRIMERA PARTE. BAILE DE BOLEROS

por la compañía de aficionados que dirige el maestro GOSTINET.

1º Sinfonía.

2º La ordiña.

3º El Ramillete.

4º Boleros de capricho.

5º Las Pujadas.

6º Malagueñas.

7º Baile compuesto por un aficionado francés.

8º Cuarteto.

9º El Jarabe.

10º La Moda

11º Boleros de Madrid. [...] ⁹⁶.

También aparecen interpretadas por bandas y cantadas por agrupaciones flamencas o estudiantinas. Lo cierto es que eran muy apreciadas por el público, y era habitual que se ejecutaran como preámbulo de la corrida:

ANÉCDOTAS

LA VERGÜENZA TORERA

del bravo Manuel Domínguez [...]

Una hora antes de hacer el paseo, la música entusiasmaba á la muchedumbre con las alegres notas del Jaleo de Jerez y las malagueñas acompañadas á

⁹⁶ "Plaza de Toros de Palma" *La Opinión* (Palma de Mallorca), 30 de abril 1881: 4.

compás por los 13.000 espectadores que ocupaban la plaza con palmas y bastones como si puestos de acuerdo se hubiesen ensayado antes de la corrida⁹⁷.



ILUSTRACIÓN 26. BANDA DEL 2º REGIMIENTO DE ZAPADORES MINADORES EN VALENCIA (1903)⁹⁸

3.2.1.6 CINE

En esta categoría circunscribo las malagueñas que se presentaban en vivo como complemento de las primeras proyecciones de películas, formato de espectáculo habitual en la primera década del siglo XX, tanto en España como en México. El fenómeno del cine en los inicios del siglo tuvo concepciones diferentes a las actuales y el sociólogo Juan Felipe Leal ayuda a entender cómo fue su proceso en México. De acuerdo con este autor, primero la palabra cine se usaba para designar al aparato que era llevado a diferentes lugares para proyectar películas cortas y, posteriormente este concepto ya fue asociado a un establecimiento fijo:

El periodo que va de 1905 a 1908 registra el cambio hacia otra identificación mental: el cine es la sala, un centro de reunión social en que, además de

⁹⁷ "Anécdotas" *El Defensor de Córdoba*, 22 de julio de 1901: 2.

⁹⁸ Imagen publicada en el portal web *La Música del Arma de Ingenieros* <http://musicaingenieros.webcindario.com> (consultado el 20 de septiembre del 2015).

encontrarse con los conocidos, se disfruta de la nueva diversión. Ese año abre la primera sala dedicada en exclusiva al cine en la ciudad de México: el Teatro Riva Palacio. “Ir al cine” consiste –aunque muy vagamente todavía– en visitar con asiduidad el salón que se conoce por su nombre y donde se establecen patrones de organización que forman públicos con los espectadores antes aislados y poco identificables como grupo social específico. [...] la pujanza del cinematógrafo fue tal que desplazó rápidamente otras diversiones públicas e incluso las asimiló a sus propios fines. [...] Si al inicio el cine era complemento de otros entretenimientos, sobre todo de las llamadas “variedades”, los términos se invirtieron en la medida en que aumentó la duración de las películas y pudo confeccionarse un programa de alrededor de una hora y media sin tener que recurrir a actos de prestidigitación, audiciones de fonógrafo o bailables (Leal, Flores V. y Barranza 2006, 18-19).

Un ejemplo de estas funciones con espectáculos en vivo es el que el grupo español *Los Piripitís* ofreció en el cinematógrafo “Salón Mejicano”, interpretando unas malagueñas dentro de su repertorio:

Entre los muchos salones de Cinematógrafo que hay en esta capital, uno de los que ofrecen mayores atractivos es indiscutiblemente el “Salón Mejicano”, establecido en la calle del Empedradillo.

Aparte de que en este salón hay infinidad de vistas que constituyen otras tantas novedades, siendo todas en absoluto agrado del público, los empresarios se preocupan constantemente de dar la mayor variedad al espectáculo, y así vemos que últimamente contrataron á los notables Piripitís [...].

Anoche cantaron unos tangos, una farruca y unas malagueñas como pocas veces se ha oído, obteniendo por parte del público las más entusiastas ovaciones⁹⁹.

3.2.2 ÁMBITOS FESTIVOS

Los ámbitos englobados en esta categoría ocupan el segundo lugar dentro de los espacios donde más se interpretaron malagueñas. Aquí se agrupan todas las oca-

⁹⁹ *El Correo Español* (Ciudad de México), 16 de julio de 1907: 2.

siones de ejecución pertenecientes al conjunto de fiestas relacionadas con los ámbitos de lo humano y lo divino, conceptos planteados por Gonzalo Camacho¹⁰⁰:

Uno corresponde al ciclo de fiestas en donde se ofrece y se conmemora a las divinidades, el otro, al conjunto de fiestas relacionadas con el ciclo de vida de los individuos. Esta conceptualización se corresponde con la visión émica de algunos músicos tradicionales de ésta y otras regiones de nuestro país, quienes distinguen ‘música a lo divino’ y ‘música a lo humano’. Analizando la direccionalidad de la acción social correspondiente a los actos festivos, tendríamos que en el primer caso se dirige a las deidades (divino), mientras que en el segundo a los hombres (humano). Lo anterior implica que estamos ante la construcción de tiempos y espacios diferenciados que van a encauzar las conductas sociales de los individuos y en particular las prácticas musicales. [...] es necesario señalar que ambos ciclos festivos deben ser concebidos como entidades semióticas que conforman *paternes* a través de los cuales se construyen las relaciones dialógicas. En este caso, la música va a ser uno de los elementos a través de los cuales se lleva a cabo este diálogo semiótico (Camacho Díaz 2007, 169-170).

Siguiendo a este autor, como se observa en la tabla 26, desglosé las noticias referentes a ámbitos festivos en estas dos grandes categorías, de acuerdo con el tipo de festividad. Las referencias más abundantes están dentro de las fiestas a lo humano, en donde se comprenden las fiestas del ciclo de vida y recreativas. En cuanto a la categoría de lo divino, se incluyen fiestas denominadas “populares”, por ejemplo, romerías, verbenas y fiestas patronales. Partiendo de que en estas fiestas hay una diferenciación en el tipo de prácticas musicales y conductas sociales, también es necesario recordar que no son categorías totalmente separadas, es decir, que hay muchas festividades donde se instauran ambos tiempos de celebración. En la mayoría de los casos que se expondrán aquí suele ocurrir que, aunque una parte de las acciones están dirigidas a lo divino, en éstos se instauran espacios y momentos vinculados a lo humano. Como apunta Camacho, entre estos espacios se construyen entidades dialógicas.

¹⁰⁰ Retoma estas categorías de músicos de comunidades en México. En la tradición poética denominada *canto a lo poeta* en Chile, consistente en cantos de décimas también realizan esta categorización (Astorga Arredondo, 2000). Asimismo, al menos desde el siglo XVII, en España ya era usual utilizar las mismas categorías para distinguir éstas temáticas en una forma musical denominada “tonos”. Esta conceptualización resulta útil para escapar de conceptos como lo “sagrado” y lo “profano” a los que suele recurrir la musicología confundiénolas con “religioso” y “no religioso”. En lo que respecta a mi aproximación desde la etnomusicología, entiendo a lo sagrado en el sentido que le otorga Mircea Eliade (1981 [1957]).

TABLA 26. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS FESTIVOS

Ámbitos festivos	España	México
A lo humano	12,96%	3,45%
Fiestas privadas	8,87%	2,76%
Fiestas de ciclo de vida	2,89%	0,00%
Ferias	1,20%	0,00%
Fiestas conmemorativas	0,00%	0,69%
A lo divino	3,03%	5,52%
Fiestas populares	3,03%	5,52%
TOTAL	15,99%	8,97%

3.2.2.1 FIESTAS A LO HUMANO

El tipo mayoritario de fiestas dedicadas al esparcimiento humano donde se interpretaron malagueñas, fueron las fiestas privadas. En esta subcategoría se incluyen tanto las más ostentosas como las de menor formato de los entornos hegemónicos, así como aquéllas vinculadas con los estratos subalternos¹⁰¹. De acuerdo con la musicóloga Celsa Alonso, la proliferación de las fiestas y tertulias privadas de la burguesía desde la segunda década del siglo XIX contribuyó a que las canciones y aires nacionales tuvieran una fuerte propagación en la sociedad, aumentando progresivamente la demanda de música editada (Alonso 1998, 81-83). En España las malagueñas tienen una importante presencia en las fiestas privadas ofrecidas en hogares, ya sea en reuniones espontáneas o las de ciclo de vida:

[...]-Decididamente renuncio á los espectáculos públicos-pensó.-Me voy á una casa modesta, donde no haya que ir de frac, donde disfrute de las expansiones de una familia de la clase media.

Pero apenas entró y saludó á veinte ó treinta personas formales que allí había, cuando el jefe de la familia aquella, que era todo un magistrado de esta Audiencia, le dijo:

-Va Vd. Á oír á las niñas unas malagueñas.

Y las niñas, que acaban de llegar de un colegio francés, se sentaron al piano y cantaron una tras otra:

Agua menudita llueve,

Cayendo están las canales,

¹⁰¹ No obstante, hay que indicar que son las de los estratos hegemónicos las que tuvieron mayor presencia en la prensa.

¡ábreme, niña la puerta,
que soy aquel que tú sabes!

-Muy buenas noches-dijo el cronista, y se marchó á la calle. [...] El cronista se fue a dormir pensando en todo esto y repitiendo: ¡Cómo está Madrid villa del oso y del madroño, corte de las Españas!¹⁰².

La abundante presencia que tuvieron las malagueñas en celebraciones del ciclo de vida, como bodas, bautizos, cumpleaños y onomásticas son muestra de lo enraizadas que estuvieron en la sociedad española en las últimas décadas del siglo XIX, especialmente en Andalucía. En éstas encontramos ejemplos donde pueden estar presentes el tiempo de lo divino y de lo humano, donde son las prácticas musicales y conductas las que marcan el límite entre cada uno de estos espacios. De acuerdo con las referencias, son las fiestas onomásticas las más habituales en la época, sobre todo en entornos aristocráticos y burgueses, donde las malagueñas solían compartir protagonismo con otros temas andaluces como peteneras, sevillanas o guajiras, así como con los bailes de sociedad de moda en la época como rigodones o valeses.

En la finca que detrás de la Cruz de Caravaca, posee nuestro amigo D. Santiago Frías Lirila, se celebró anoche una gran fiesta organizada por aquel para celebrar la víspera de su fiesta onomástica.

El Sr. Frías invitó á ella á sus más íntimos y á gran número de señoras y señoritas, reinando mucha alegría.

Los asistentes fueron obsequiados espléndidamente por el Sr. Frías y señora, no faltando tampoco los clásicos bailes de la tierra y unas Malagueñas magistralmente cantadas.

Para dar mayor esplendor á la fiesta, el Sr. Frías encargó un bonito castillo de fuegos artificiales, el cual fué quemado á la puerta del cortijo, á los acordes de la música. [...] ¹⁰³.

Las bodas son otro momento de celebración donde la comida, la bebida y la música no pueden faltar. Numerosas descripciones en prensa atestiguan la presencia de malagueñas en el convite de los novios, es decir, en el momento en que concluye la ceremonia religiosa y se instaura la fiesta a la pareja. Un hecho habitual es encontrarlas en las fiestas de los toreros, por la estrecha relación que existía entre el flamenco y

¹⁰² *El Arga* (Pamplona), 8 de febrero de 1881: 2-3.

¹⁰³ "Fiesta onomástica" *La Crónica Meridional* (Almería), 25 de julio de 1897: 3.

el toreo, como por ejemplo en la de Tomás Alarcón “Mazzantinito” (1879-1916), donde canta el famoso picador apodado “Badila”.

Con ocasión de la boda de un bravo y simpático novillero, hijo de Madrid, ofrecieron días pasados los alrededores de San Antonio de la Florida, un espectáculo genuinamente español, digno de haber sido inmortalizado por el pincel del inmortal Goya, [...].

El torero que ingresaba en la respetable Hermandad de los casados, era Tomás Alarcón Mazzantinito, y la contrayente una joven señorita de gran belleza física, que lucía con inimitable gracia la clásica mantilla blanca. [...]

Y una vez la boda celebrada, se organizó en uno de los merenderos de la Florida la fiesta de la que hablabamos, fiesta rumbosa y alegre, en la cual no todo fue chotises y habaneras íntimas, sino que se bailaron sevillanas y se cantaron malagueñas y guajiras. ¡Dígalo el veterano y popular Badila, que se halla afónico desde entonces!¹⁰⁴.

Otro ejemplo es la boda del torero Antonio Fuentes (1869-1938) celebrada en Sevilla en 1896, en donde estuvo presente el cantaor Antonio Chacón (1869-1929). Sobre su interpretación de malagueñas se habla en el siguiente capítulo.

Con toda la esplendidez y rumbo acostumbrado por las celebridades taurinas, se ha celebrado, en Sevilla, la boda del simpático diestro, muy conocido de todos los públicos, Antonio Fuentes.

Tanto á la ceremonia como á la típica fiesta que se celebró después, concurrieron importantes personas de la sociedad sevillana, entre las cuales se hallaban los más afamados ganaderos y los más conocidos diestros contemporáneos.

En la característica fiesta por todo lo alto hubo baile y canto jondo como no podía ser menos, asistiendo, como lo verificaron los más famosos cantaores de malagueñas, Chacón y Juanillo Alonso. [...] ¹⁰⁵.

También los bautizos fueron momentos importantes de celebración y fiesta. En 1911 aparecen las malagueñas, precisamente, para celebrar el bautizo de un hijo del torero Antonio Fuentes.

¹⁰⁴ “Crónica Madrileña” *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 3 de diciembre de 1903: 1.

¹⁰⁵ “Sevilla. Boda suntuosa” *El Correo de España* (Buenos Aires), 3 de mayo de 1896: 23.

Ha tenido un robusto niño con toda felicidad, la esposa del famoso matador de toros Antonio Fuentes. Fué padrino del bautizo el rico hacendado de Córdoba S. Justo Hormiga y Sañudo. La fiesta duró todo el día, reinando mucha alegría y cantándose seguidillas, malagueñas y todo el repertorio de esta índole, siendo todos aclamados; el vino surtió sus efectos sin graves consecuencias. Alegría y ...nada más¹⁰⁶.

Otro tipo de eventos que en ocasiones solía contar con música, eran los funerales o velaciones de angelitos, como podemos ver en esta narración de 1909 en Murcia, donde los vecinos del niño difunto bailan “tandas de malagueñas”:

[...] Ya uno de sus lindos cuadros de costumbres murcianas, lo describió Martínez Tornél, al trazar el del Velatorio de un ángel, y recientemente, el autor de Vida huertana, á quien he citado varias veces, lo describe a su vez en el artículo que titula Los Auroros, haciendo constar que la noticia del fallecimiento de un niño, acaecido en cualquier barraca ó caserío, circula «como un relámpago, por los cuatro vientos del Partido, y la gente joven» se da «cita en la casa mortuoria para pasar una noche de diversión á costa de tan sensible desgracia, sin tener en cuenta para nada el dolor...de los desconsolados padres.»

«Poco antes de las ocho-escribe el Sr. [Luis]Orts, pintando un caso, empezaron á llegar las familias del vecindario, predominando los mozos y las mozas, que iban provistos de guitarras y castañuelas; en la fachada de la casa se colocó un quinqué de pared como una iluminación de fiesta; todas las sillas... se sacaron á la replaceta, donde la gente joven, ávida de bullicio, formó ancho círculo, después de haber proferido mil lástimas alrededor del muertecito; luego, se oyeron los primeros compases de la guitarra y la primera copla del huertano, y por último, dio principio la velada con un golpe de baile que daba la hora, según el común sentir de los testigos presenciales.»

«Las tandas de malagueñas –prosigue– se sucedían vertiginosamente; unas parejas eran relevadas por otras parejas, hasta que no quedó muchacha en el corro que no hiciese alarde de sus habilidades de bailadora, con mil variaciones ó mudanzas.» [...] ¹⁰⁷.

¹⁰⁶ “De Sevilla” *El Diario* (Orihuela), 20 de junio de 1911: 2.

¹⁰⁷ “De la Huerta de Murcia” *La España Moderna* (Madrid), Febrero de 1909: 45-46.

Las pocas referencias de malagueñas en fiestas privadas en hogares de México dejan ver que los domicilios son de ministros españoles o de altos cargos mexicanos, no obstante, siempre participa algún músico o grupo musical español¹⁰⁸. De este modo, el tipo de malagueñas descrita es la española.

El domingo último los miembros de la Junta Directiva del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, invitados por medio de esquelas modelo de afectuosa galantería, se reunieron en la casa del Ministro español Don Feliciano Herreros de Tejada, quien les obsequió con un espléndido convite [...].

Del comedor se pasó a la sala donde nuestros más conocidos y acreditados maestros filarmónicos deleitaron á los concurrentes con la ejecución de sus mejores composiciones originales. Entonces el Sr. Domec que es magnífico concertista, se lanzó al piano improvisando de un modo brillante una fantasía sobre temas nacionales españoles y mexicanos: mezclábanse bajo sus dedos las animadas notas del himno revolucionario de Riego con los marciales acentos de la Marcha Zaragoza de Ortega; la sentida Malagueña, la Jota juguetona, con el gracioso Perico y el vivo jarabe [...]¹⁰⁹.

En cuanto a la presencia de malagueñas en ferias, en este apartado incluyo las descripciones de algunas de ellas cantadas y bailadas en dichos espacios en España – en México no encontré referencia alguna–, cuyo rango temporal abarca desde 1882 hasta 1913. La mayoría de las ferias que se nombran son celebradas en Andalucía, mayormente en Sevilla, no obstante, algunas de éstas también están en otras regiones de España, como Valencia¹¹⁰. Si bien fueron celebraciones donde participaba toda la sociedad, en la prensa aparecen habitualmente vinculadas con las clases hegemónicas:

Favorecidos por atenta invitación que D. Manuel Fondo, Presidente del Círculo Ibero, se sirvió enviarnos, tuvimos el gusto de visitar anoche la caseta que dicho círculo tiene en la feria, donde pudimos apreciar una vez más los derroches de gracia que poseen las preciosas hijas de Andalucía.

Acompañadas al piano por la distinguida Srta. Magdalena Tallafigo, se bailaron sevillanas, malagueñas, peteneras y otros, sobresaliendo, como es natural, los reputados profesores Srta. Barrientos (Elvira) y señor Morón.

¹⁰⁸ *La Libertad* (Ciudad de México), 13 de marzo de 1879: 3.

¹⁰⁹ "Fiesta en casa del Ministro Español" *La Iberia* (Ciudad de México), 1 de mayo de 1872: 1.

¹¹⁰ *El Labrador* (Orihuela), 21 de agosto de 1902: 3.

Sentimos mucho que tan hermosa velada no durase lo suficiente para que en la visita que el Excmo. Sr. Alcalde y Secretario del Ayuntamiento hicieron, tomasen parte como nosotros de tan escogida y amena reunión¹¹¹.

En la siguiente cita se describe el ambiente festivo, de excesos de bebida, alegría, música y baile en la feria de Sevilla del año 1895. Aún en estas fechas el piano era instrumento habitual en las casetas, aunque con los años iría desapareciendo de esta celebración.

La manzanilla y el Jerez han esparcido sus olores por toda la feria. Para todo el mundo hay vino.

Cada mesa constituye una fiesta singularísima, que no tiene parecidos con ninguna otra.

Por todas partes se oyen malagueñas y seguidillas gitanas.

Innumerables organillos pululan ante las casetas.

Es un maremagnum encantador que embriaga; tanta musica, tantas coplas, tantas guitarras, tantos pianos, tantos bailes¹¹².



ILUSTRACIÓN 27. GRABADO "FERIA DE SEVILLA"¹¹³.

¹¹¹ *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 17 de septiembre de 1906: 1.

¹¹² "Sevilla" *Heraldo de Baleares* (Palma de Mallorca), 23 de abril de 1895: 2.

3.2.2.2 FIESTAS A LO DIVINO

En la mayoría de los casos que se exponen aquí suele ocurrir que, aunque gran parte de las acciones están dirigidas a lo divino, se instauran espacios y momentos vinculados a lo humano. En esta categoría están situados ejemplos de malagueñas dedicadas directamente a alguna deidad, aunque también incluyo aquí las fiestas ofrendadas a cierta divinidad en las que se instauran momentos de celebración a lo humano. Es interesante observar que en la mayoría de los casos las malagueñas están asociadas a éste último. En primer lugar, hay muestras de malagueñas ejecutadas durante misas: “Por la banda del regimiento de Toledo fueron tocados en la misa de las nueve del domingo el dúo de la ópera «Saffo,» finalizando con unas Malagueñas, y en la de ayer se tocó parte de la zarzuela el «Amor y el Almuerzo».”¹¹⁴. Otra noticia similar se ubica en Calldetenes (Barcelona), en la que el instrumento ejecutante es el armonio:

El día de Reyes, encontrándome en misa en el pueblo vecino de Calldetenas, hubo un momento en que me creí transportado a un café cantante. Dos devotos a los que le ha dado por la música, tocaron el armonio, alternando con los cantores El Tío fresco, El sereno, Peteneras, Malagueñas y el Jaleo, de tal modo que las piernas se impacientaban por bailar y más de una vez tenía que reprimir un ¡olé! Que se me venía a la punta de la lengua. ¿Será verdad que hasta en las iglesias en última instancia encuentra refugio la flamenquería?¹¹⁵.

También encontramos coplas de malagueñas con temas religiosos, como en el ejemplo siguiente, donde se describe un día de campo efectuado dentro de uno de los tiempos litúrgicos más importantes de la Iglesia Católica:

Es costumbre muy antigua en los pueblos de la Bética echar un día de campo durante la Octava de Resurrección, para dar así expansión al espíritu y

¹¹³ *España y América* (Madrid), 17 de abril de 1892: 163

¹¹⁴ “Sección local” *La Crónica de Menorca* (Menorca), 26 de julio de 1870: 3.

¹¹⁵ “Vich” *La Campagna de Gracia* (Barcelona), 13 de enero de 1894: 2. Traducción de José Miguel Hernández Jaramillo del texto original en catalán: “Lo dia dels Reys, trobantme a missa al vehí poble de Calldetenas, hi hagué un moment en que ‘m vaig creure trasnportat a un café cantant. Dos devots que l’han donada per la música, van trocar en l’armónium, alternant ab los cantors El Tío fresco, El sereno, Peteneras, Malagueñas y el Jaleo, de tal manera que las camas se despacientavan per ballar y mes de una vegada havia de reprimir un ¡olé! Que se’m venia a la punta de la llengua. ¿Será veritat que fins a las iglesias al últim troba refugi la flamenquería?”.

compensar con un recreo moderado el silencio y austeridad de la Semana Santa.

Justino, rico propietario de su pueblo, mandó enganchar el carro para que las muchachas de la familia salieran á ver el campo hermo­seado con el ver­dor de las sementeras y fueran á pasar la tarde al santuario de Torrijos, donde él iría á buscarlas para volver á su casa.

Difícil sería pintar el gozo y animacion que reinó en ella hasta que llegó la hora de la salida, y más difícil todavía describir la alegría de aquellos cora­zones juveniles, santificados con los piadosos y largos ejercicios de la Cua­resma. Basta decir que hasta el carrero Pablo participó del gozo, entonando en medio de los sembrados malagueñas como ésta:

«La Resurreccion de Cristo
alegra los corazones,
viste al campo de hermosura
y á los árboles de flores.»¹¹⁶.

Por otro lado, hay noticias de que los repertorios de Navidad fueron reempla­zados por cantos flamencos, como las malagueñas:

Y esto amenizado con las improvisaciones en el género de villancicos, si bien ha perdido su importancia el género y la ha reemplazado el flamenco.

Ahora se festeja al Niño Jesús á domicilio, con malagueñas, peteneras y tan­gos de las «viejas ricas de Cádiz» ó de las «jóvenes desgraciadas» de cual­quiera otra parte¹¹⁷.

En la actualidad aún es posible encontrar grabaciones de villancicos cantados con la melodía de las malagueñas en Andalucía, tal es el caso de las malagueñas “Nom­bre de Jesús” (1959) interpretada por Juan Martínez Vilchez “Pericón de Cádiz” (1901-1980) y “Los tres reyes” (Verdiales) (1959) de José Álvarez Pérez “Bernardo el de los Lobitos” (1887-1969), del fonograma *Cantes andaluces de navidad*, hecho que apunta que se convirtió en una práctica común.

Las romerías son celebraciones que están dedicadas a una virgen, a un cristo o a un santo o santa, en las que normalmente se realizan ceremonias religiosas y cami­natas hacia la ermita donde se albergan sus imágenes, habitualmente en lugares reti-

¹¹⁶ “Los dos extremos” *El Vigía Católico de Ciudadela* (Ciudadela), 8 de abril de 1888: 1-2.

¹¹⁷ “En los horrores (fantasía de actualidad)” *El Imparcial* (Madrid), 28 de diciembre de 1886: 1.

rados de los núcleos urbanos. Además de esto, es común que posteriormente se celebre una fiesta y baile popular donde se reúne la gente para beber, comer, bailar y cantar. Por las descripciones de la época y los testimonios de las romerías hoy día, se puede asegurar que la mayoría de éstas son espacios donde conviven y participan todos los estratos sociales:

Grande es el espectáculo que ofrece una romería. En estos días no hay sino una sola clase en la sociedad; pues allí se codean las mas encopetadas señoritas con su traje de raso con las hijas del pueblo con su vestido de percal, y hasta con la sencilla aldeana con su pintado *refajo* de paño burdo. Todos los rostros rebosan alegría y animación (Oyaneb [pseud.] 1887, 2).

La música estuvo presente en casi todos los momentos, en la ceremonias religiosas, naturalmente en los bailes populares, pero también en las caminatas que hacen los romeros. Es en estos dos últimos momentos donde aparecen interpretadas. Por ejemplo, en la siguiente cita se hace referencia a este momento:

Ver el Cristo, que en la ermita
 de Torrijos les aguarda,
 es el objeto que á todos
 les arrojó de sus casas;
 mas como es largo el camino
 y hay cuestas muy empinadas,
 que echarán mucho en subirlas
 aunque muy poco en bajarlas,
 para hacer menos penosas
 las fatigas de la marcha,
 y que las horas se pasen
 como el *buen humor* demanda,
 llevan alegres panderas,
 castañuelas y guitarras;
 una *bota* para el vino
 y un botijo para el agua.
 [...]
 Allí cantan peteneras,
 aquí malagueñas cantan,
 y si una se baila un Ole,
 otra baila la Palanca.
 Que allí todo es alegría,

bullas, risa y algazara;
que allí se le rinde culto
tan solo á la diosa Zambra... (Alcaide de Zafra 1894, 406-407).

En México evidentemente también hubo romerías, sin embargo, sólo encontré la presencia de malagueñas en una muy particular, la romería de la Virgen de Covadonga, organizada principalmente por la colonia española residente en este país. De acuerdo con las referencias encontradas, esta festividad consistía en realizar una ceremonia religiosa por la mañana, organizada con mucho lujo tanto en la decoración de la iglesia como en la música y, por la tarde, la fiesta y baile popular. Hubo dos espacios localizados donde se celebraron estas fiestas, el primero –el mayoritario– fue en los jardines del Tívoli del Eliseo¹¹⁸ y el otro en el Parque Porfirio Díaz¹¹⁹.

La tradicional Romería de Covadonga ya se ha hecho de moda entre nosotros, y ni españoles ni mexicanos, ni ricos, ni pobres, ni medianos, perdonan la oportunidad que año por año se les presenta de disfrutar las delicias de una fiesta en que hay libertad para todo y en que la más completa unión y la más satisfactoria armonía reina entre los hijos de la Heroica España y los de la naciente México¹²⁰.

Cuando se hace mención de que convivieron todo tipo de estratos sociales en estas fiestas es necesario decir que en ellas también hubo espacios marcadamente diferenciadores. Uno de éstos fueron los bailes y comidas que se daban en los salones, en los que sólo podían asistir las personas más acomodadas. No obstante, las malagueñas fueron interpretadas en los jardines, en donde todo tipo de gente pudo escucharlas. Como se puede observar, aunque estas fiestas están supeditadas a la celebración de la festividad de la Virgen, las malagueñas fueron interpretadas en el momento de recreación. Éstas siempre fueron descritas como música española:

La concurrencia era enorme, como hemos dicho, y apenas si podía darse un paso por entre aquella inmensa multitud de hermosísimas flores animadas; por entre aquel océano de andaluces, baturros, gallegos, asturianos, catalanes, que llenos de regocijo cantaban, bailaban, sin descansar. La música de Caballería, la de la Escuela Correccional, la estudiantina de la Escuela de Ciegos, tocaban tzorzicos, peteneras, malagueñas, boleros, y el ruido de las

¹¹⁸ *Voz de México* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1896: 1; *El Popular* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1899: 2; *El Correo Español* (Ciudad de México), 13 de septiembre de 1904: 1.

¹¹⁹ *La Patria* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1901: 1.

¹²⁰ *El Popular* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1899: 2.

panderetas y el repicar de las castañuelas y los “olés,” á millares lanzados por aquellos entusiastas hijos de la Iberia, formaban un cuadro indescriptible, teórico, lleno de luz, lleno de colorido brillante y encantador¹²¹.

Otras fiestas muy comunes fueron las verbenas, las cuales generalmente también estaban asociadas a la festividad de algún santo o virgen:

La verbena de San Cayetano se verificó anoche en la calle de Embajadores con un orden admirable y sin tener que lamentar desgracia alguna.

La gente, en amigables corrillos y al son de bien templadas bandurrias y guitarras, cantaba alegres malagueñas y sabrosas peteneras, remojando su garganta con sendos tragos de limonada¹²².

Una de las más famosas en Madrid fue la Verbena de la Virgen de la Paloma, la cual fue fuente de inspiración de la famosa zarzuela de Tomás Bretón (1850-1923) que lleva ese mismo nombre:

Todo el que de madrileño se precie y con el pueblo de Madrid sienta, no puede menos de darse una vueltecita por la calle Calatrava y adyacentes, y celebrar con bulla y jaleo la verbena de la Virgen de la Paloma, advocación hacia la cual mayor devoción sienten cuantos de manolas y chisperos descienden. [...]

Rara era la calle donde no se oían acordes musicales más ó menos armoniosos, pero todos ellos aprovechables para marcarse: habaneras y polkas, y ninguno desperdiciado por los muchachos del barrio, y en las puertas de algunos establecimientos abundaban los coros de gente flamenca, que al rasgueo de la guitarra se salía, por malagueñas, en medio de frenéticos aplausos, remojando el paladar entre copla y copla con la apetitosa limonada¹²³.

Por último, en este apartado de fiestas a lo divino mencionaremos los fandangos en México. La única referencia de malagueñas en fandangos en el periodo estudiado, la encuentro en una novela de 1868 donde se describe una malagueña mexicana. Esta cita fue comentada en el capítulo 2 y por este motivo no volveré a transcribirla en este espacio. Sólo queda recordar la relevancia de este tipo de fiestas en México y los actores principales que participan en ellos. Gonzalo Camacho escribe al respecto:

¹²¹ *Voz de México* (Ciudad de México), 10 de septiembre de 1896: 1.

¹²² *La Correspondencia de España* (Madrid), 8 de agosto de 1883: 1.

¹²³ *La Correspondencia de España* (Madrid), 16 de agosto de 1897: 2

Las ocasiones musicales del fandango emergen en la Nueva España a partir del dialogismo entre los ámbitos eclesiástico y civil, entre la oralidad y la escritura, entre lo hegemónico y lo subalterno. Son parte de la cultura expresiva de las clases subalternas y se caracterizan por constituir un espacio festivo, un convite comunal que se organiza en torno a la música, al baile, a la versería, al exceso. Al ser un evento comunitario, la organización, dirección y control recae en la propia comunidad (Camacho Díaz 2011, 46).

La presencia de malagueñas en este tipo de fiestas comunitarias es indicio del arraigo que tuvieron en las primeras décadas del siglo XIX. Queda mucho conocimiento por construir sobre este tema, pero es vital resaltar el lugar que tenía esta expresión musical en las comunidades para tener un punto de partida en futuras investigaciones.

3.2.3 ÁMBITO RELIGIOSO

Como se apuntó anteriormente, las festividades del ámbito de lo divino y lo humano no deben ser concebidas como entidades irreductibles, sino como espacios entre los que se constituyen fronteras que generan un dialogismo productor de sentidos. No obstante, como se habrá podido observar en las referencias a las fiestas de lo divino, las acciones, los espacios y los momentos dan indicios de estar codificados: todo parecería indicar que aún en el ámbito de lo divino las malagueñas funcionan como vehículos de sentidos asociados a lo humano. Desde esta perspectiva, la ocasión musical efectivamente, se constituye como una entidad que codifica clasificaciones, valores, y significaciones propios de una sociedad en particular (Herndon 1971). Por la misma razón, hay casos en los que los espacios, los actores y los tiempos presentan una suerte de significaciones establecidas y canonizadas en las que la irrupción de ciertos elementos es vista como una transgresión o un aspecto extraordinario al carácter establecido. La disputa y negociación de los sentidos legítimos se puede intuir a partir de textos como el siguiente, que además dan cuenta de los procesos de dialogismo y subraya el lugar de ciertos actores como los propios religiosos en dichos procesos. En algunos casos, se hace evidente el rechazo a la desestabilización del carácter de ciertos espacios, mientras que en otros es aceptado y estimulado.

MUSICA PROFANA.- Esto va con el reverendísimo cura de la iglesia de San Juan, abierta al culto en el pueblo de Mixcoac.

Comprendemos que en dicho templo suene el órgano, que canten á partir la voz, coros de mujeres castas, vestidas de blanco y con ramos de azucenas y haces de lirios en las manos; bueno es que de vez en cuando vayan trompetas á la casa de Dios y rompan en himnos bélicos, celebrando las campañas de Santiago ó las proezas ínclitas de San Jorge; pero de eso, padrecito á que usted alquile la sacristía para que hagan *escoleta* diez ó doce músicos de una mala murga, hay una distancia inmensa.

De este modo, señor cura, que usted dirá si continúa consintiendo esa profanación. Figúrese usted lo que pensarían los santos si oyen «Ahora, Ponciano» ó la «Ley Brava.»

Decididamente, es preciso que suspenda usted esas audiciones, padrecito. Y hasta por usted mismo, porque sacerdote y todo, tiene sangre en el cuerpo, y estoy seguro que le bailará el espíritu cuando escuche una malagueña.

Y no digo más, porque sería inútil (El Universal [pseud.] 1891, 151).

Es evidente que lo descrito en la cita anterior no era un caso aislado:

México es demasiado digna y levantada para admitir en su política los residuos del gobierno colonial; [...]

Tuvo razón Monseñor Labastida, cuando descontento de los clérigos de su diócesis por su ignorancia supina, invitó á 500 sacerdotes españoles para que se trasladaran á nuestra república; y le salió mal el cálculo, porque vino lo peor; los émulos de los Flix, de los Merino, de los Galeote y de los Santa Cruz, que tanto saben cantar misa como entonar una malagueña, seducir mujeres como pronunciar sermones y beber aguardiente, como disparar un trabucazo al primer pícaro liberalesco¹²⁴.

En España también hay noticias de curas que gustaban entonar esta expresión musical. Es interesante notar que la simpatía hacia el personaje descrito en la siguiente cita asocia el gusto por las malagueñas con una empatía e inclinación por los estratos subalternos:

[...] Allí donde hubiese una fiesta, donde se oyera el repique de las castañuelas, el rasguear de una guitarra, ó las dulces y melancólicas notas de unas malagueñas, que se buscara al padre San Martín; y no en lugar oculto y apartado para ver y que no le vieran, sino donde mayor fuese la zambra y el

¹²⁴ “Al correr de la pluma – Monseñor Averardi – El concordato” *La Patria* (Ciudad de México), 19 de septiembre de 1895: 2.

jaleo, al lado del *tocaor*, en el sitio más visible. Gozaba como un chiquillo en estos casos; reíase como un bendito con las gracias inocentes de los palurdos, y su sombrero era el primero que rodaba á los pies de la buena moza que *se bailaba* unas sevillanas con soltura y sal. Por estas y otras muchas cosas tenía gran popularidad en los barrios bajos; el *pae Martín*, como le llamaban, era el Dios de aquellas gentes, que como á tal lo querían y respetaban, muy satisfechos de que para ellos fueran sus preferencias y para «la gente gorda» todos los desprecios y desdenes, que de tales montejaban el poco ánimo que el cura sentía por aquellos de quienes dijo Dios que tan difícil les sería entrar por las puertas de la gloria.

Boda, bautizo ó fiesta sin el *pae Martín*, era poco menos que imposible, así como tampoco se concebía enfermedad, apuro ó desgracia sin la presencia del cura, tan dispuesto á reír como á llorar, tan propicio á entonar una malagueña ó beberse una copa [...] ¹²⁵.

3.2.4 ÁMBITOS COTIDIANOS

Se aborda en este apartado la presencia de las malagueñas en las diferentes actividades de la vida diaria. El objetivo de desglosar con detalle estas situaciones es evidenciar la fuerte integración que tuvieron en la sociedad. Como se ve en la tabla 27, estos espacios se desarrollan tanto en lo público como lo privado. Las ocasiones descritas más representativas son ejemplificadas en este apartado.

TABLA 27. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS COTIDIANOS

Ámbitos cotidianos	España	México
Calle	3,94%	0,69%
Ambulantes	1,83%	0,00%
Situaciones espontáneas	0,85%	0,69%
Serenatas	0,70%	0,00%
Reuniones vecinales	0,56%	0,00%
Ámbito doméstico	0,99%	2,07%
Hogares y vecindades	0,85%	2,07%
Audiciones del fonógrafo	0,14%	0,00%
Contextos de instrucción	0,77%	0,00%
Clases de música y baile	0,63%	0,00%

¹²⁵ “El cura de San Martín (UN EPISODIO TRISTE)” *La Ilustración Nacional* (Madrid), 16 de diciembre de 1891: 550.

Actividades escolares	0,14%	0,00%
Tabernas	0,63%	0,00%
Entornos laborales	0,49%	0,69%
TOTAL	6,83%	3,45%

La siguiente noticia resalta lo habitual que era acompañar con música la cotidianeidad en la ciudad de Madrid:

MÚSICA MADRILEÑA.- Madrid es un pueblo, donde la música constituye algo así como un vicio. Sus habitantes, que proceden de todos los pueblos de España.- pues sabido es, que la población de la Corte sólo cuenta un 17 por 100 de naturales del mismo Madrid.- hacen oír á todas horas los cantos y los aires de sus regiones. De un balcón abierto, descienden las notas de un zortzico vasco, mientras una Menegilda canturrea unas malagueñas y el organillo nos aturde con la lluvia de notas de la clásica mazurka madrileña. De los cafés, de las tiendas, de los teatros, de todas partes surge la música de Madrid y si esto no fuera suficiente hay una orquesta de ciegos en cada calle y hasta los mozos de cuerda entretienen su tedio, canturreando las luciosas gallegadas (Mora 1915).

En los siguientes apartados muestro algunos ejemplos de las diferentes situaciones encontradas donde se cantaron malagueñas en estos ámbitos.

3.2.4.1 CALLE

Estas ocasiones de ejecución, si bien están referenciadas en mucha menor proporción que las del resto de ámbitos –sólo constituyen un 3.94%–, para mí representan una de las fuentes más significativas para entender el modo en que las malagueñas estaban insertadas en los diferentes estratos de la sociedad española, principalmente urbana. En éstas aparecen descripciones de malagueñas interpretadas por ambulantes, ya sean mendigos y músicos callejeros, o en situaciones espontáneas que surgen en la calle, por ejemplo el canto de algún borracho, de estudiantes, etcétera. En cada una de ellas se refleja la circulación, apropiación y reapropiación de repertorios, en especial, aquéllos que se oían por los rincones de las ciudades. Un ejemplo nos lo da la siguiente noticia, la cual hace mención de la intensa vida musical que había en Madrid, centro urbano receptor de inmigrantes en busca de algún sustento económico:

Madrid tiene su música; en sus calles hay más notas desparramadas que en ninguna otra capital; aquí concurren los ciegos de todas las regiones, los tu-

llidos de todos los terrunos; los saltimbanquis de todos los aduares, trayendo en sus negras guitarras melodías tristonas de todas las aldeas de España, tamborilazos feroces de todos los corros y de todas las piruetas.

Con esta música bohemia que atraviesa las calles de Madrid constantemente podía hacerse un centón, un cancionero, un romancero vagabundo del arroyo.

No falta un detalle al gran poema popular; en plena calle de Barrionuevo, entre la multitud que se dispersa atareada, un viejo aragonés y una niña rubita y desarrapada cantan una jota brillante; sin doblar la esquina, á la puerta de cualquier bodegón, un ciego arroja en el aire aturcido por los coches y los gritos, las escalas melancólicas de una flauta, en la primera bocacalle dos niños sentados en el suelo cantan malagueñas y soleares con una voz de quejer y de llanto; y en la acera opuesta, una ciega con mantilla y guitarra entona una dulzona canción criolla, que acaso cantó en épocas felices en esas recepciones adorablemente cursis del Madrid pobre.

Sí, aquí están todas las regiones con su nota y todos los rincones de la vida con su eco de dolor oculto, estas son las armonías dispersas de todos los gritos y de todos los poemas que lanza á la corriente la vida brava y angustiosa de los grandes centros [...].

Y aquello era para mi algo más que una música de barraca y de feria; era la gran sinfonía del hambre, discurriendo por la corte de España (Luna 1899, 2).

En España abundan referencias a la presencia de mendigos y ciegos en las calles de las ciudades, hombres, mujeres y niños que ofrecían su música a cambio de alguna moneda. De acuerdo con estas fuentes, que comprenden desde 1877 hasta 1912, las malagueñas formaron parte de su repertorio por muchos años, siendo cantadas principalmente acompañadas por alguna guitarra, o como en este caso, por un cordófono de menor tamaño.

CONFIDENCIAS [...] El lugar en que celebrábamos nuestra conferencia no era al parecer el mas á propósito, pues íbamos cruzando las calles mas céntricas de Madrid y nuestro diálogo era interrumpido mas de una vez por la multitud que pasaba en todas direcciones.

Llegamos á la calle de Carretas y cerca del correo vimos un grupo de gente, y oimos al pasar una vocesita infantil que cantaba una copla de las populares malagueñas.

Nuestro compañero se detuvo, y nosotros también: al escuchar aquel canto lánguido y triste nos miramos y nos comprendimos: quisimos ver al trovador callejero y nos abrimos paso entre el círculo de curiosos, hasta colocarnos en primera fila.

Sentado junto á la pared, dentro de un diminuto cajón de madera ennegrecida, estaba un niño que no mediría tres palmos de altura: sus pies de un tamaño microscópico y sus piernas ídem, estaban dobladas por la parálisis sin que un triste trapo los cubriera aunque estábamos en pleno invierno.

Una chaqueta de color gris cubría su espalda dejando al descubierto su pecho; un sombrero (que fue negro) de anchas alas cubría su cabeza, de la que pendían abundantes cabellos rubios y lácios; en su carita pálida y demacrada brillaban dos ojitos azules vivos y picarescos, de su cuello pendía un cordón grueso de lana azul que sostenía dos objetos: una tablita donde estaba escrito el resumen de la historia del niño mendigo, y una guitarra que tendría media vara de largo, de la cual el niño arrancaba débiles y apagados sonidos, por los que recibía alguna moneda de cobre que almas compasivas dejaban al reparar en él, por medio del ruido que producía, pues sino, no era fácil fijarse en aquel pequeño bulto que á muy corta distancia parecía un montoncillo de harapos sin dejarse adivinar que allí había un alma que sentía, que allí había un espíritu que llegaría un día en que, como la mariposa, tendería sus alas perdiéndose en el infinito (Domingo y Soler 1877, 15).

En ocasiones aparecen referencias a malagueñas vinculadas al repertorio flamenco interpretadas por mendigos. Asimismo, no sólo hay presencia de éstos en Madrid, por ejemplo, en la siguiente cita se especifica los tipos de mendigos que el autor encuentra en la ciudad de Cáceres, España.

LA MENDICIDAD

[...]

Esta mendicidad de la calle es variadísima. Hay en ella el mendigo de puerta de iglesia, gruñón y pendenciero; el mendigo filarmónico reclinada su barbilla sobre el violón, en el que toca música italiana; el mendigo ex militar, que luce la medalla en la solapa de la chaqueta; el mendigo flamenco, que lanza su costal de malagueñas y soleares al son de la guitarra; el mendigo titiritero que hace juegos de manos, pasando luego la bandejita por el corro que le contempla. Pero toda esta mendicidad resulta taciturna, huraña, triste, y sin embargo, la mendicidad tiene su tipo humorista, que pide entre chuchufletas y comentarios políticos (Jiménez 1910).



ILUSTRACIÓN 28. FOTOGRAFÍA TITULADA "UNA CIEGA "¹²⁶

Más aún, pasando las fronteras españolas, las malagueñas también sonaban en las calles de Marruecos, de acuerdo con la siguiente referencia:

[...] Nuestro idioma se oye en todas partes, y apenas hay quien no lo hable ó lo estropee por lo ménos. Hasta los chicuelos árabes que recorren las calles y apenas se detiene un viajero se apodaran de los piés para limpiarle las botas, acompañan el compás del cepillo cantando peteneras y malagueñas (Mellado 1881).

Otra modalidad de música callejera es la de los músicos ambulantes, quienes también incluyeron malagueñas en su repertorio:

¡Han notado Vds. La ausencia de algunos personajes importantes en los cuadros de costumbres madrileñas!

Faltan varios.

Pero entre los tipos callejeros el más notable de los ausentes de los que han desaparecido, es el profesor en arpa.

¹²⁶ *El Heraldo de Madrid*, 26 de octubre de 1906: 1.

Aquellos Davides toscanos que aparecían, como las golondrinas, anunciando la entrada del buen tiempo, se han borrado de España. [...]

Los jóvenes arpistas viajaban por el sistema primitivo para simplificar la contabilidad en sus presupuestos.

¡Pobrecillos! ¡Soñando siempre con el superavit ó «superaves» y sin conseguir la nivelación deseada!

Dormían con tanta tranquilidad sobre el banco de la taberna como sobre el de cualquier paseo público.

Y lo mismo tendidos que en pié.

Tenían algo de pájaros.

Abrazados siempre al arpa, que era su tesoro.

El repertorio estaba reducido, salvo honrosísimas excepciones, á

«La donna é mobile.»

Letra que en algunos barrios traducían así los vecinos.

«La Juana inmóvil.»

Por lo cual, pagaban las Juanas presentes al chico musical con algunas monedas de cobre la galantería de nombrarlas.

Malagueñas con macarrones tocaban también y cantaban algunos de los profesores.

Las peteneras «del señor alcalde mayor» (no de Abascal, de otro cualquiera) también eran de repertorio. [...]

De repente y en el silencio de la noche (que es la hembra más callada, después de la muerte); en el paseo público, frente á frente á las personas que ocupaban las sillas en el Prado ó en Recoletos, rompía á tocar y á cantar cualquiera de aquellos infelices músicos forzosos.

En la puerta del café, en la calle donde veían cuatro personas reunidas, soltaban una ó dos piezas musicales (Palacio 1886, 1).

Asimismo, en este entorno callejero las malagueñas eran parte del repertorio de los organillos o también llamados pianos de manubrio:

Música callejera

Disfrutábamos hacia ya tiempo de las delicias de los organillos; conocíamos de ellos los números más salientes de las más populares zarzuelas, como la polka japonesa de El Pobre Valbuena, varios pasodobles, etc., mejor ó peor interpretados, pero nuestro asombro ha subido de punto.

¿Quiere V. un concierto económico?

Pues no tiene más que llamar á uno de esos organillos y por algunos céntimos le interpreta á V. un trozo de una ópera ó de una zarzuela de las más delicadas. [...]

Lo único bueno de verdad que hemos oído tocar á un artefacto de los que nos ocupamos, han sido unas malagueñas, que dicho sea en honor de la verdad, merecen la aprobación general.

Pero, en fin, el organillo es una nota alegre que anima en la mayoría de los casos; ahora que para los amantes de la buena música, es como una marcha fúnebre¹²⁷.

De igual modo, estuvieron presentes en las serenatas que se ofrecían, ya sea a la mujer amada¹²⁸ o a personajes importantes:

De Las Provincias tomamos las noticias siguientes:

«Esta tarde á las cuatro y media debe llegar á Valencia S.M. el rey Amadeo, segun los anuncios oficiales de la autoridad, habiéndose desistido de verificar su entrada por la antigua puerta de San Vicente. [...]

Por la noche tendrá lugar frente á sus balcones la gran serenata de las tropas de la guarnición. [...]

La Tertulia progresista de nuestra ciudad ha contratado á varios aficionados para que le den al rey durante su estancia en Valencia una serenata al estilo del país. Entre los contratados figuran tocadores de guitarra, cítara, octavilla, bandurria, pandereta, castañuelas, hierro, etc.

Según parece, las tocatas que se ejecutarán son los himnos de Espartero y de Riego, el Fandango y la Malagueña, conocida entre los aficionados por *la del uno*. La serenata será amenizada por dos *cantadores* que dirigirán algunas canciones á S.M.¹²⁹.

Resulta relevante destacar que en la prensa mexicana no encontré referencia alguna a la interpretación de malagueñas en las calles. Esto refuerza aún más la idea de que las malagueñas españolas en México fungieron como representantes de la cultura hegemónica, especialmente la asociada a las colonias españolas. Contrasta, como ya comenté, con las pocas referencias que existen en el siglo XIX sobre malagueñas

¹²⁷ “Nota del Día” *La Correspondencia de Cádiz*, 23 de marzo de 1906: 1.

¹²⁸ “Costumbres Provinciales” *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 25 de agosto de 1839: 271.

¹²⁹ “Preparativos para recibir al rey en Valencia” *Eco de Alicante* (Alicante), 5 de septiembre de 1871: 2-3.

consideradas mexicanas, las cuales se interpretaron principalmente en estados de occidente.

3.2.4.2 ÁMBITO DOMÉSTICO

Por ámbito doméstico me refiero a las ocasiones musicales del día a día de la gente, en donde no hay un afán de romper ninguna actividad, sino más bien acompañarla con repertorio musical personal, ya sea en las viviendas particulares o en las vecindades. Por ejemplo, hay referencias de malagueñas cantadas por mujeres en sus labores hogareñas:

[...] y Concha, que borda al pasado detrás de la cancela, cantando entre dientes aires andaluces, entre los que da preferencia á las malagueñas.

Con voz casi imperceptible no cesa de cantar esta copla:

El amor que tengo á un hombre
 es mata de siemprevivas,
 la cultivan mis recuerdos
 y la riegan sus sonrisas¹³⁰.

Un ejemplo de canto en vecindades, además del mostrado en el capítulo segundo, es el siguiente:

Otras mujeres, ajenas á esta escena, planchan los *trapitos de sus hombres*; en otro grupo, jóvenes y viejos comentan los últimos sucesos de la vecindad, comentarios de los que resultan no pocas honras hechas jirones [...].

Recostado con indolencia en desvencijada silla, *puntea* malagueñas y más malagueñas un mocetón robusto [...] (Pellicer 1899, 2).

La última cita que ilustra los ámbitos domésticos, corresponde con una nota de prensa ubicada en la sección de “Sucesos del día”. En ésta se describe una riña entre vecinas, iniciada por un “tiroteo de coplas” de malagueñas:

Entre algunas vecinas de la casa número 105 de la calle de Bravo Murillo comenzó esta tarde un tiroteo de coplas alusivas.

Tomasa Páez cantó una malagueña que estimó ofensiva María Miranda, y en el momento improvisó una petenera que molestó a su vecina.

¹³⁰ “El Patio Andaluz” *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 11 de diciembre de 1892: 2.

En este torneo intervinieron la hermana de Tomasa, Valentina Páez, y una criada llamada Blanca Arribas, y al compás de malagueñas, peteneras y seguidillas se pusieron las vecinas como chupa de dómine, causando regocijo á los demas vecinos de la casa.

El tiroteo de coplas no podía durar mucho tiempo, y una de las hermanas Páez, armada de una cachiporra, asestó un palo en la cabeza á María Miranda, causándola una grave herida en la cabeza.

La riña, á partir de aquel instante, se generalizó, y las cuatro mujeres se zurraron de lo lindo, teniendo que ser conducidas todas á la casa de Socorro de los Cuatro Caminos, en donde fueron curadas por los médicos de guardia Sres. García Huélamo y Núñez¹³¹.

3.2.4.3 ENTORNOS LABORALES

Asimismo estuvieron presentes en los entornos laborales. La siguiente noticia habla del canto de malagueñas en las pruebas telefónicas que se realizaron para verificar la conexión entre Madrid y Aranjuez:

En las pruebas telefónicas que se han llevado a cabo entre Madrid y Aranjuez, y de que ya hemos dado cuenta, el jefe de la brigada topográfica, D. Félix Corrales, que se encuentra en aquel real Sitio, cantó con gran maestría unas lindas malagueñas y dos canciones de zarzuela que cautivaron al público que asistió a las mencionadas pruebas¹³².

O esta otra, haciendo referencia a los trabajadores en la ejecución de sus labores:

Cerca de la pescadería, había un pilar y no muy distante, varios hileros ejercían su industria á la sombra de la frondosa arboleda: y como detalle, recuerdo, que entre ellos había uno al que se conocía por el «Cojo el Hilero», que con una voz, que Tamberlik, Gayarre y aún Stagno si vivieran, envidiarían, entonaba unas malagueñas, murcianas, etc., que como diría un flamenco, «quitaban el sentío» (Casas Pujazón 1906, 1-2).

¹³¹ "Sucesos del día" *La Correspondencia de España* (Madrid), 27 de abril de 1912: 6.

¹³² "Edición de la mañana de hoy 12 de enero" *La Correspondencia de España* (Madrid), 13 de enero de 1878: 2.

3.2.4.4 TABERNAS Y VENTAS

Encontramos malagueñas en el ambiente de las tabernas y ventas ya sea descritas en obras literarias, o bien en la prensa, al relatar reyertas, asesinatos o disturbios que ocurrían en ellas.

Los hechos origen de este juicio son como siguen:

En la noche del 1º de Enero de 1913 se encontraban en la calle de San Martín, de esta capital, en una venta que allí existe, el hoy procesado Manuel Darias López, en unión de otros jóvenes que le festejaban, terminando por promover un escándalo.

En este momento aparecieron los guardias municipales Agustín Brito Lorenzo y Manuel Fletes Ortiz, que requirieron á los alborotadores para que se callaran, como así lo hicieron pero marchándose á otra venta situada en la misma calle de donde salieron al poco rato, no cesando de cantar folías y malagueñas acompañadas de la clásica guitarra. [...] ¹³³.



ILUSTRACIÓN 29. “NO MÁS VINO. ESCENA DE TABERNA” (ÁNGEL MARÍA CORTELLINI HERNÁNDEZ, 1847) ¹³⁴

¹³³ “Dos guardias tranquilos” *La Prensa* (Santa Cruz de Tenerife), 28 de abril de 1915: 2.

¹³⁴ Oleo sobre lienzo perteneciente a la *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza* en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga (Ref. CTB.1995.139).

También era habitual escuchar malagueñas en las ventas o ventorrillos, locales ubicados en los alrededores de las grandes ciudades o en zonas rurales, sitios que suponían un lugar de esparcimiento de la población en los fines de semana o en las calurosas noches de verano andaluzas, donde no podían faltar el cante y el baile.

En las inmediaciones de la Cruz del Campo hay varios ventorrillos de más ó menos fuste, donde, los domingos, en invierno, durante el día, y en verano por las noches, reúnen las gentes alegres aficionadas al canto, al baile, y á las libaciones.

En vez, pues de capuces y túnicas, de burdos y sombríos hábitos, de salmos y letanías, mucha guitarra, muchas seguidillas, mucho limpísimo y almidonado percal, muchos pañolones de Manila, mucha alegría y... no pocas broncas que frecuentemente concluyen en tragedia.

Al pie del elegante templete, bajo cuyo capulino se alza una columna de mármol blanco con elegante cruz de los comienzos del siglo XVI, reúnen mozos y mozas, alrededor de los cuales se establece una muralla de curiosos y desocupados, de pilluelos, vendedores de flores y mariscos que forman abigarrado conjunto.

Mientras dura el día, todo es algazara y diversión, la guitarra no cesa de rasguear, juguetona y alegre, acompañando soleares, malagueñas y sevillanas, y á una pareja sucede otra, sin que nadie dé señales de cansancio, antes bien, parece que con el ejercicio cobran más y más fuerzas... [...] ¹³⁵.

3.2.5 ÁMBITO CIVIL Y POLÍTICO

Los datos mostrados en la tabla 28 muestran que aproximadamente algo más del 1% de las referencias de malagueñas en España tiene relación, de una forma u otra, con los ámbitos civiles y políticos. Por el contrario, en México este número es considerablemente mayor, aunque éste se encuentra concentrado en sólo un espacio, el de los eventos diplomáticos, los cuales, como se verá, están relacionados directamente con España.

¹³⁵ "Cruces y humilladeros" *La Ilustración Artística* (Barcelona), 17 de junio de 1907: 4.

TABLA 28. ÁMBITOS POLÍTICO Y JUDICIAL

Ámbito civil y político	España	México
Actos políticos	0,70%	0,00%
Plenos y actos	0,35%	0,00%
Reuniones	0,35%	0,00%
Eventos diplomáticos	0,28%	3,45%
Reuniones y banquetes	0,28%	3,45%
Elecciones	0,07%	0,00%
TOTAL	1,06%	3,45%

Las malagueñas están presentes en la vida política española de diversas formas: interpretadas en reuniones, plenos, conciertos organizados a políticos ya sea en los actos o reuniones, en juergas flamencas en la que participan alcaldes o políticos, diputados cantadores de malagueñas, en las casillas electorales, etcétera. De este modo, no siempre aparecen interpretadas sino que a veces son mencionadas para enfatizar algo con sarcasmo, alguna cualidad de alguien o de alguna situación. Por ejemplo, la siguiente referencia relata la aprobación de un acuerdo en una sesión de los concejales de un ayuntamiento:

En la sesión que el miércoles pasado celebró ilustre Ayuntamiento, [...].
 Quedó aprobado que los organillos,
 que por lo que general son muy molestos,
 pagasen un recargo
 de veinticinco céntimos,
 y con motivo tal, hubo quien dijo
 que el tango del Morrongo
 á más de dos vecinos
 suele poner furiosos.
 Sobre este asunto no hubo discrepancia,
 y lo sentí de veras, lo declaro,
 pues yo hubiera querido
 que cualquier Concejal con entusiasmo
 hubiese hablado allí de la Tarántula
 y de las malagueñas del Mochuelo,
 terminando el Alcalde
 por bailarse un bolero¹³⁶.

¹³⁶ “Los presupuestos de Villaverde” *Flores y abejas* (Guadalajara), 9 de noviembre de 1902: 3.

Las malagueñas fueron usadas ingeniosamente en la prensa para describir discusiones entre políticos:

El diputado por Valencia es un valiente, un radical que, dentro de la política pinta los cuadros con vivos colores, y porque así obra, muchos le atacan tachándolo de perturbador y ligero, cuando resulta todo lo contrario. Es el más enérgico, el más amigo de pelea de los diputados españoles y un gran enemigo de los pantalones que tan en boga están.

Con sus denuncias y con sus argumentos ingeniosos le cantó las *peteneras* y hasta las *malagueñas* á Linares, Domínguez Pascual y Sánchez Guerra, haciéndolos salir del Gabinete (Juste 1908, 2).

De igual modo aparecen noticias de malagueñas cantadas en manifestaciones o en la celebración del día del trabajo: “En cuanto los trabajadores despacharon sus viandas, comenzaron á oirse por todas partes los alegres acordes de las guitarras. La mayoría de los tocadores salían por malagueñas, terminando con la bulliciosa y alegre jota.”¹³⁷. Por último, la siguiente cita describe unas malagueñas interpretadas en una casilla electoral en Madrid:

Lo probable será que mañana asista muy poca gente á los colegios electorales.

Yo fui á votar hace dos años, porque se lo había prometido á Bonilla el óptico, que es una de las personas á quien más amo en este mundo, y se me cayó el alma á los pies.

En mi colegio, que yo suponía un templo suntuoso, santuario de la ley, etc., había unos señores comiendo pescado frito y hablando de las largas del Guerrita. [...].

- Pues no ha visto V. nada. En un colegio donde estuve yo de servicio hace tres años, los señores de la mesa, para distraerse, se llevaron una guitarra y estuvieron tocando malagueñas todo el día.

¡Y pensar que del resultado de las próximas elecciones depende la felicidad de la patria y el arreglo de la intrincada cuestión de Cuba!

Meditemos (Taboada 1898, 2).

¹³⁷ “La Jira. En San Antonio de La Florida”, *La Correspondencia de España* (Madrid), 2 de mayo de 1904: 2-3.

Asimismo, las malagueñas estuvieron presentes en los banquetes y actos diplomáticos tanto de España como en México. Es especialmente en este último donde abunda la cantidad de referencias a la variante española.

Anoche, en los hermosos salones de la Legación de España, se efectuó el banquete dado por los señores Marqueses de Prat de Nantouillet en honor del Comandante de la “Nautilus,” D. Tomás Azcárate. [...]

Esta tarde, á las cuatro, la señora Marquesa dará un té y concierto, ejecutando el quinteto Rocabrúna los números del siguiente programa:

[...] Malagueñas, G. Gómez, Solo de guitarra, Sr. Gómez¹³⁸.

En este ejemplo, las malagueñas son interpretadas por un guitarrista español radicado en México, Guillermo Gómez, quien publicó diversas obras y métodos de guitarra, además de ser profesor de guitarristas mexicanos. En el Fondo Especial del CENART, en la Ciudad de México, está resguardada una partitura de este músico denominada *Aires Andaluces. Potpourri* (Gómez ca. 1930), en la que está incluida una malagueña –la cual forma parte del corpus de análisis–. A pesar de que posiblemente se trate de una partitura posterior al año en que se realizó el concierto citado, esta pieza es un indicio de que las malagueñas interpretadas por Gómez eran las variantes españolas.

Otra noticia sobre malagueñas en entornos diplomáticos es la siguiente, donde se informa sobre una recepción en la Embajada de China en México:

Durante la recepción estuvieron tocando las piezas más selectas las Bandas de Artillería, la de la Escuela China y el Quinteto “Jordá-Rocabrúna”. La aplaudida tiple Sra Rosario Soler, la mimada de los tandófilos, cantó con mucha gracia, unas seguidillas y algunas malagueñas que le valieron calurosas ovaciones¹³⁹.

Rosario Soler fue una cantante que gozó de mucha fama en México y en España, y sobre sus malagueñas se trata en el siguiente capítulo. Baste enunciar por el momento que las interpretadas en esta recepción fueron malagueñas españolas.

¹³⁸ “En la Legación de España. Un banquete” *El Correo Español* (Ciudad de México), 6 de marzo de 1903: 2.

¹³⁹ “Brillante recepción. En la embajada china” *La Iberia* (Ciudad de México), 21 de septiembre de 1910: 1.

3.2.6 ÁMBITO JUDICIAL

Hay diversas referencias de personas condenadas a prisión que cantan malagueñas. Como noticia curiosa nuestro la siguiente, que corresponde a la ejecución de un reo en Zaragoza aficionado a las malagueñas:

Previendo el triste fin que le aguarda, tiene proyectado desde hace tiempo qué platos pedirá cuando esté en capilla. Piensa comer sesos, carnero, merluza, jamon ó longaniza y fumar buenos cigarros. Ayer tarde estuvo cantando malagueñas; créese que si llega el caso de su ejecución se mostrará sereno.¹⁴⁰.

Y días más tarde, aparecía otra noticia que incidía en su afición por cantar malagueñas e imitar con la voz su acompañamiento instrumental:

El desgraciado reo Ramirez ajusticiado el 30 en Zaragoza, pocos días antes de su ejecución cantó, como de costumbre, malagueñas, imitando tan perfectamente el acompañamiento de guitarras y violín, que los empleados hicieron un requisita en su celda por ver si tenía alguno de aquellos instrumentos musicales¹⁴¹.

Incluso hay quien pasa a disposición judicial por el hecho de cantar malagueñas: “Anoche fueron conducidos dos sujetos á la prevención, por darse de bofetadas en la calle de la Compañía al disputar por cual de ellos cantaba mejor malagueñas.”¹⁴²; o bien esta otra noticia: “Fué denunciado ayer un sujeto por cantar malagueñas la noche del Jueves Santo”¹⁴³.

Este tipo de referencias constituyen una de las pocas citas donde los subalternos aparecen referidos, ya no de un modo pintoresco, sino que se limitan a describir hechos concretos. Es notable que sea justo en las noticias de carácter penal o judicial que se hable más de estos estratos, siempre asociados con peleas o borrachos.

¹⁴⁰ “Por telégrafo” *La Correspondencia de España* (Madrid), 29 de abril de 1889: 2.

¹⁴¹ *La Fidelidad Castellana* (Burgos), 2 de mayo de 1889: 3.

¹⁴² *Noticiero salmantino* (Salamanca), 14 de enero de 1900: 3.

¹⁴³ “Las curdas” *El Defensor de Córdoba*, 2 de abril de 1904: 3.

3.2.7 ÁMBITO MILITAR

La música estuvo muy presente entre los soldados que participaron en las continuas contiendas bélicas en las que España estuvo inmersa durante todo el siglo XIX y principios del XX. Y no sólo me refiero a la música militar, sino a la música producida por los soldados para su propio disfrute. La siguiente noticia, aunque es del año 1891, refiere al periodo de las guerras carlistas de 1834. En ésta se evidencia que la guitarra y el cante eran habituales en los momentos de descanso o recreo de las tropas. Dada la distancia temporal, no hay elementos para asegurar que en ese año de 1834 fueran malagueñas las que se cantaban, pero al menos esta noticia permite constatar la presencia de este tipo de canciones en el entorno militar.

No había compañía que no llevase su cantor, con su guitarra adherida al morral, y que no rascase sus cuerdas en alguna tregua de descanso y entonase una seguidilla ó una melancólica malagueña para recrear el ánimo de sus camaradas, que recompensaban con sus aplausos los cantos del trovador (Antonio Bermejo 1891, 1).

Esta otra noticia, también referente a las guerras carlistas, describe una celebración de la Navidad de 1873, en la que soldados cantaron unas “alegres” malagueñas.

Toda nuestra división esta ahora distribuida entre los pueblos de Pasajes, Rentería y Hernani, en donde los soldados han pasado las fiestas de Navidad con la misma satisfacción y alegría que si estuvieran en sus casas. Con su racion de carne, de vino ó de zagardua, un pan de municion, una guitarra y unos palillos, se conceptúan ellos tan felices como el mas afortunado milord ó potentado ruso, y unas veces requebrando á las bellas guipuzcoanas, otras cantando unas alegres malagueñas, ó una animada jota aragonesa, y otras contándose mutuamente las peripecias ocurridas en los diferentes encuentros y escenas de las que han sido los principales actores; así pasa alegremente su vida, hasta que el belicoso sonido de una corneta les hace coger el chopo, y acudir presurosos á donde les llama el mas imperioso de sus deberes¹⁴⁴.

En el siguiente episodio de la guerra de Cuba, en 1898, igualmente se describe cómo los soldados llenan su tiempo de ocio cantando malagueñas:

¹⁴⁴ *El bien público* (Mahón), 11 de enero de 1874: 1.

Las últimas noticias recibidas de Manila son interesantísimas y alcanzan á dar cuenta del ataque de los insurrectos á las avanzadas españolas.

Cuando aquellos rompieron el fuego de cañón sobre el fuerte de San Antonio, se hallaban en la trinchera el almirante de la escuadra alemana y varios jefes y oficiales.

Una granada les pasó casi rozando haciendo el instinto que se agacharan y tal vez que gracias á esto, no sufrieran algún grave contratiempo.

Entre los alemanes causó gran admiración la tranquilidad de los soldados españoles, que estaban entonando tangos y malagueñas, y en un momento ocuparon cada cual su puesto¹⁴⁵.

La música supuso una de las actividades que realizaban los soldados en los escenarios bélicos para mitigar las tensiones propias de la situación. En ocasiones estas prácticas eran fomentadas por los superiores, como lo muestra esta crónica de la Guerra de Melilla de 1909, en la que les regalan guitarras a los soldados.

MELILLA.- En el campamento español nuestros soldados pasan la noche lo más alegremente posible.

Los jefes del batallón de las Navas regalaron á los soldados algunas guitarras, y con ellas se acompañan alegres canciones, que entretienen y levantan el ánimo de los pocos que están tristes.

La noche última, para celebrar la dura lección dada á los moros durante el día, cogieron algunos hábiles tañedores las guitarras y alternaron algunas jotas, malagueñas y coupléts con el coro de húngaros de Alma de Dios¹⁴⁶.

Además de soldados en el campo de batalla entonando malagueñas, es habitual encontrar estas descripciones en los barcos de la armada, reuniéndose en cubierta para cantar.

Es costumbre en nuestros barcos de guerra dejar una hora de esparcimiento á la gente, después de la oración y antes de tocar á silencio. SS. MM. hicieron saber al oficial de guardia, que deseaban no se interrumpiese ninguna costumbre á bordo.

No necesitaron más los marinos para ponerse á cantar y bailar en proa. Pronto rompió el silencio los acordes de una guitarra, oyendose una senti-

¹⁴⁵ "El telégrafo" *Noticiero salmantino* (Salamanca), 1 de octubre de 1898: 1.

¹⁴⁶ "La noche en el campamento" *El Lábaro* (Salamanca), 5 de agosto de 1909: 3.

dísima petenera, que parecía más triste acompañada por el sordo murmullo de las olas. [...]

Se cantaron preciosas malagueñas y sentidas soleares. [...] ¹⁴⁷.

Estas descripciones de prácticas musicales ejecutadas por los soldados son un buen reflejo de los repertorios que circulaban entre las clases subalternas de la sociedad española de la época. Curiosamente, las expresiones musicales que se mencionan en estas descripciones son las mismas que estaban de moda en la misma época en ámbitos escénicos y hegemónicos. Con este hecho se comprueba una vez más el dialogismo de las prácticas musicales de ambos estratos sociales. Por otro lado, es relevante que las descripciones de las prácticas musicales entre los soldados muestran una voluntad por exaltar el valor de la milicia, al mismo tiempo que se acentúa su carácter nacional a través de las referencias a los repertorios que, para esa época, ya constituían un índice de españolidad.

Por último, hay que mencionar la importancia que las bandas militares tuvieron al proporcionar acceso a la música a una gran cantidad de población mediante los conciertos que ofrecían en espacios públicos de pueblos y ciudades, como servicio a la sociedad. Las malagueñas formaban parte del repertorio habitual de las bandas a finales del siglo XIX.

[...] Además, las músicas militares prestaron a veces grandes servicios popularizando el divino arte. Aun recuerdo los conciertos de la banda de Ingenieros, cuando la dirigía Maimó, y era acaso el único esparcimiento de Madrid en las noches estivales del agitado período que precedió a la Restauración. Fueron siempre muy estimadas las músicas de los Ingenieros, las de los regimientos de Artillería y algunas de Infantería, y ¿quién no ha sentido alguna vez agradable estremecimiento al escuchar las rudas notas de un marcial pasodoble...? (Francos Rodríguez 1895, 203).

Más adelante se profundizará en estos conjuntos instrumentales.

¹⁴⁷ "Viaje de SS .MM. a bordo de la fragata «Sagunto»" *La Época* (Madrid), 19 de agosto de 1881: 2.

3.3 PRENSA Y EDICIÓN DE PARTITURAS

En este apartado abordo los modos de difusión y divulgación que tuvieron las malagueñas sobre todo en la prensa. Los principales fueron la edición y venta de partituras y su uso en productos comerciales. En cuanto a la divulgación, se dio especialmente a través de artículos de diversa índole: en textos de carácter literario como cuentos, novelas, así como en poemas y coplas. Se incluyen las referencias encontradas que versan específicamente de malagueñas o que indirectamente son mencionadas para ilustrar una situación, un personaje o un lugar, es decir, donde las malagueñas no aparecen como interpretadas directamente, sino como un elemento partícipe de la vida cotidiana. Otro modo de divulgación son los textos de crítica social y política.

La mayoría de las malagueñas editadas tienen autor o arreglista. Dentro de éstas hay algunas ediciones que se publicaron como transcripciones de la música “del pueblo”. Por ejemplo, en *Cantos Españoles*, Eduardo Ocón escribe sobre su obra, diferenciándola de las editadas por autor, enalteciendo su ánimo de respetar la precisión y exactitud de sus transcripciones:

Algunas de ellas que circulan impresas hace tiempo, más bien que exactas copias, son simples imitaciones; y fácil es comprenderlo comparando la armonización de Fandango, de las Malagueñas y de las demás canciones de esta especie que aquí hemos reunido con las de aquellas publicadas ántes, y viendo las notables diferencias que entre unas y otras existen. Ciertamente muchos de los que han escrito en este género han conseguido su objeto, que se limitaba á presentar esos aires populares bajo una forma agradable y artística, traducéndolos, por decirlo así, al lenguaje culto y tomándolos como tema de sus propias invenciones; pero nosotros no podíamos aceptar procedimientos semejantes, presentándonos con carácter distinto y siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas armonizaciones, rudas y toscas á veces, y esas melodías siempre raras y por extremo originales, que son sin embargo la verdadera espresion del sentido músico del pueblo andaluz (Ocón Rivas 1874, IV).

A este respecto, puedo decir que sus malagueñas fueron perfectamente comparables –como se vio en el capítulo primero– con otras editadas de autor. En este sentido, estos datos concuerdan con lo que Celsa Alonso comenta en su libro con respecto a esta misma referencia:

A pesar del interés de *Cantos Españoles* para el estudio del folklore andaluz, la obra era una colección de canciones *populares* y temas originales de autor para servir al deleite de los aficionados, cuyas armonizaciones presentan un aspecto convencional, no apreciándose sensibles diferencias con respecto a otros cancioneros anteriores. En realidad Ocón no hacía sino continuar con la senda abierta por las colecciones de Paz y Castro de Gistau, y distinguía entre cantos *nacionales* (aquellos “cuya melodía es la expresión característica de la inspiración popular, sin que el pueblo los haya producido”) y cantos *populares* (aquellos que “del pueblo y su propia inventiva proceden directamente”), proponiendo ya en 1874 la diferencia entre música *popular* y la música *folklórica o tradicional* (Alonso 1998, 385).

Otro de estos ejemplos de transcripciones del “pueblo” es la malagueña para guitarra de Francisco Rodríguez “El Murciano” (1795-1848), músico del Albaicín, Granada, quien aprendió y tocó a lo largo de su vida con los mecanismos de la tradición oral. Esta partitura se presenta como una transcripción de la versión de dicho guitarrista realizada por su hijo (Rodríguez ca. 1878). También se pueden mencionar las malagueñas de Francisco García Vilamala (?-1902) tituladas “La Malagueña. Transcripción brillante para piano de este célebre canto popular” (García Vilamala 1880, 1). El último ejemplo que mencionaré es el de Paul Lacome, autor que indica que su malagueña es transcripción fiel del canto de unos mendigos: “La siguiente pieza se transcribió de manera absolutamente fiel, dictada por tres mendigos invidentes” (Lacome y Puig y Alsubide ca. 1871, 83)¹⁴⁸. No es posible asegurar que su transcripción es 100% fiel como lo asegura el autor, pero dado que esta pieza ha sido parte del corpus de análisis, se puede decir que estas malagueñas no tienen grandes diferencias estructurales con otras piezas de autor analizadas, confirmando la solidez de la estructura musical de la que se habló en el capítulo primero.

Los consumidores de las ediciones de partituras pertenecían a las clases pudientes de la sociedad, ya sea de la nobleza o de la burguesía y tal vez de una clase media incipiente. De hecho, en numerosas obras se pueden leer dedicatorias a personajes relevantes o a discípulos de los compositores o arreglistas. Por ejemplo, la malagueña de Juan Cansino comienza con esta frase: “A la Exma. Sra. D^a María del Rosario Gutierrez de Pikman” (Cansino 1882). Las malagueñas de la obra *Un recuerdo de la*

¹⁴⁸ Traducción del original por la Dra. Yekaterina M. García Márkina: “Le morceau suivant a été transcrit avec une absolute fidelité, sous la dictée de trois mendiants aveugles.”.

Feria de Sevilla, de Mariano Taberner tienen la siguiente frase en la portada: “Dedicado por el editor al Exmo. Sr. Conde del Aguila, Marques de Paradas” (Taberner 1871 [1863]), entre otras muchas. Una de las partituras que se editaron y publicitaron en la prensa fueron las *Malagueñas de Concierto* de Esteban Puig (1898):

Se han publicado, en Barcelona, unas Malagueñas de concierto para canto y piano, originales del reputado maestro director de orquesta don Esteban Puig.

Es una pieza musical de verdadera importancia en su género, que acredita el talento del señor Puig, y en la cual ha probado ser tan distinguido compositor como buen maestro ya que dichas inspiradas Malagueñas han sido además armonizadas y orquestadas por su autor, logrando el elogio de la prensa y los aplausos del público de distintos teatros cuantas veces se ha ejecutado la referida composición de concierto¹⁴⁹.

En muchas ocasiones este tipo de noticias han ayudado a datar con más precisión las partituras de esa época, pues no era habitual que se incluyera en las mismas el año de edición. En este caso, si se observa el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, donde es posible encontrar esta obra, la fecha de publicación está escrita con signo de interrogación, es decir, que no se tiene la seguridad de ésta¹⁵⁰. Con esta noticia de prensa es posible corroborar que, en efecto, el año de publicación es 1898.

Además de las ediciones vendidas en las casas de música reconocidas, hubo músicos que ofrecían sus servicios como intérpretes y profesores, conjuntamente con la venta de sus arreglos personales de canciones y piezas, como las malagueñas y perteneras:

Don Rafael Rodriguez Gonzalez, profesor pianista del café del Gran Capitan y organista por oposición de la parroquia de S. Andrés, ofrece al respetable público sus conocimientos como afinador de pianos y dar lecciones de solfeo, órgano y piano á quien le honre con su confianza. Ofrece su casa Bata-neros núm. 9: tiene de venta perteneras, soleares y malagueñas á precios arreglados¹⁵¹.

¹⁴⁹ *La Verdad* (Tortosa), 28 de octubre de 1898: 2

¹⁵⁰ Véase: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/dUzf8m85nD/BNMADRID/590021/9> (consultado el 13 de julio de 2015).

¹⁵¹ *Diario de Córdoba*, 5 de marzo de 1879: 4.

También se incluían en los métodos para aprender algún instrumento, como en este caso, el acordeón.

Nuevo y sencillísimo método para aprender á tocar el acordeón sin necesidad de Maestro.- (2. edición).

En pocos días impone al aficionado menos listo de cuando precisa conocer para tocar el acordeón de un teclado (de 8, 10 y 12 teclas). Contiene, además de los ejercicios preliminares y explicaciones indispensables á los principiantes, los wals «El Napolitano», «La Lira», «El País de la Luna»; los schotis «El Calesero» y el de la zarzuela «Oro, plata, cobre y... nada»; las polkas «Marinca» y Málaga; «La Marcha Real»; «La Malagueña»; «Las Sevillanas» «La Marsellesa», etc.

Precio de la 2ª edición, excelentemente impresa y encuadernada
2,25 ptas.

De venta en la Administracion de La Publicidad, Angel, 7, GRANADA¹⁵².

Otro de los modos de difusión de las malagueñas que podrían considerarse secundarios, en tanto que no son el producto a vender, fueron ciertos anuncios comerciales que se publicaban en la prensa. En el siguiente ejemplo se anuncia, de forma velada, unos embutidos, nombrando a un músico muy reconocido por sus malagueñas, de quien hablaré en otro apartado:

Los innumerables viajeros del tren que ayer circuló entre esta capital y Astorga, con motivo de la corrida de toros, todos llevaban para merendar y reponer sus fuerzas, riquísimos embutidos de una acreditadísima fábrica salmantina que en Zamora representa exclusivamente el gran cornetín, de eterna recordación, Remigio Diez, exclusivo también en eso de interpretar malagueñas¹⁵³.

Asimismo, hubo anuncios publicitarios de bebidas alcohólicas en donde se indica su interpretación. Decidí poner la imagen completa de dos de los anuncios, en lugar de transcribir las citas, para que sean visibles los recursos gráficos que los acompañaban:

¹⁵² *El Magisterio balear* (Palma de Mallorca), 13 de agosto de 1892: 8.

¹⁵³ *Heraldo de Zamora* (Zamora), 31 de agosto de 1914: 2.

ILUSTRACIÓN 30. ANUNCIO DE *EL COCINERO* (CÁDIZ)¹⁵⁴

El siguiente anuncio es sobre un Valdepeñas, un vino español:

ILUSTRACIÓN 31. ANUNCIO DE *EL COCINERO* (CÁDIZ)¹⁵⁵

¹⁵⁴ *El cocinero* (Cádiz), 21 de marzo de 1900: 10

¹⁵⁵ *El Cocinero* (Cádiz), 19 de febrero de 1901: 1

Por último, también se publicitó la venta de cilindros, fonógrafos y gramófonos conforme se iban impresionando los éxitos del momento. Aquí es posible ver un ejemplo de venta de fonógrafos en periódicos de México:

Fonógrafos Pathé
Gante 1

P. Aveline y A. Delalande.
 MEXICO D F. APARTADO 509

La única Máquina Parlante que resulta eficaz y más barata:
 es la **"OMNIBUS" PATHE**

Sin Agujas, que ofrecemos **\$43.50**
 al precio de

con **10 PIEZAS DE 28 CENTÍMETROS**

Tosca	E. luce no le stelle	Caruso
Marcha d' Aida	Verdi	
La Colondrina.	Canción popular.	Mta. Julia.
L' Amour malin.	Polka Marche.	
Rigoletto	La donna é mobile	Constantino.
El. Ba biere di Seviglia	Cavatine	Solo de pistón
Boccacio	Serenata	
La Gloriosa Baudiera	Marcha per Violino	
El Género Infimo.	Malagueña.	Felisa Lázaro.
NI TÁ, NI YO.	Habanera.	Mta. Julia.

ILUSTRACIÓN 32. ANUNCIO PUBLICITARIO¹⁵⁶

Otro de los modos de divulgación frecuentes fue el de la publicación de artículos, cuentos y novelas donde en algún momento de la narración las malagueñas aparecían como elementos musicales o dancísticos de alguna escena. Muchas de las citas utilizadas en esta tesis provienen de estas fuentes y por lo mismo no serán más ejemplificadas. Para los fines que aquí ocupan, no es vital diferenciar si son hechos de la vida real o de la ficción, cualquiera de ellos son reflejo del papel que las malagueñas tuvieron en la sociedad de la época.

De igual forma, se publicaron artículos monográficos de las malagueñas; de acuerdo con las fuentes encontradas, aparecieron desde finales de la década de los ochenta hasta la primera década del siglo XX, tanto en España como en México (Gras y Elías 1888; Cestian [pseud.] 1889; Rodríguez López 1893; Ramos Navarro 1906; entre otros). Para esta tesis se ha utilizado información sobre estos artículos y no serán más comentados en este apartado, sólo se enuncia su presencia en la prensa.

¹⁵⁶ *El Correo Español* (Ciudad de México), 17 de abril de 1909: 4

Por último, mencionaré la publicación de coplas de malagueñas como medio ampliamente difundido y conocido para expresar, describir, retratar y polemizar todo tipo de temas. En la prensa de la época era habitual encontrar sus coplas, ya sea de autor o anónimas, e incluso se editaron colecciones en cuadernillos. Destaca un autor, Narciso Díaz de Escobar, por la gran cantidad de coplas publicadas tanto en México como en España, en un periodo que va desde el año 1896 hasta 1914, de acuerdo con lo que he podido rastrear. He aquí un ejemplo:

MALAGUEÑAS

Un amigo verdadero
vale más que el mejor oro,
¡yo le he encontrado muy tarde,
y yo he perdido muy pronto!

Por sorprenderte asomada
á los hierros de tu reja,
hasta el lucero del alba
madruga que se las pela.

Cuando me muera deseo
que me entierren junto a ti,
que hasta muertos, serranilla,
nos tenemos que reunir

¡Como envidia, serranilla,
á las dalias de mi huerto,
que cortadas por mi mano
van á morir á ¡tu pecho!

Mujer que es pobre y es fea
y tiene poco de sabia,
es lámpara de petróleo
que no sirve para nada (Díaz de Escobar 1896, 4).

Incluso se incluían coplas con temas políticos y sociales, donde se hacían letras de malagueñas alusivas a algún personaje o situación de actualidad¹⁵⁷. Las siguientes coplas hacen una crítica al gobierno:

¹⁵⁷ Los conflictos armados constituyeron frecuentemente una de las temáticas reflejadas en malagueñas. Por ejemplo, el caso de la guerra carlista. Véase *La Margarita* (Oriuhela), 11 de mayo de 1893: 3; *La Margarita* (Oriuhela), 18 de mayo de 1893: 3; *La Margarita* (Oriuhela), 8 de junio de 1893: 2; *La Margarita* (Oriuhela), 6 de junio de 1893: 3.

Por el camino – que lleva al templo
 donde halla culto – la libertad,
 nuestro gobierno – va con tal flema
 que tiene trazas – de no llegar.
 Marcha en un carro; –muchos le gritan
 que marche aprisa –y otros que no:
 y por si á ustedes – les gusta acaso,
 de lo que pasa – dare un *tableau*.

[...]

(EL PUEBLO, *que está haciendo tiempo en la cima y entreteniéndose en cantar malagueñas con las siguientes coplas, dice*).

Una voz A fuerza de desazones
 y de esperanzas fallidas,
 ya me voy quedando calvo,
 gobernantes de mi vida.

Otra Yo te quisiera querer
 y ese gordo no me deja;
 ¡en todo se ha de meter
 una estantigua tan vieja.

Otra Juntos salimos del hoyo,
 á pie yo y usted en el carro;
 y siempre está usted detrás,
 y siempre voy yo tirando¹⁵⁸.

3.4 ACTORES SOCIALES

Como actores entiendo a los hombres y mujeres que interpretaron, escucharon y difundieron malagueñas en los entornos donde se desenvolvían, es decir, aquellos sujetos para quienes esta expresión formaba parte de su experiencia y acción. Como se ha mostrado, las malagueñas han sido interpretadas y escuchadas por personas de una gran diversidad de entornos sociales y, naturalmente, esto se ve reflejado en sus distintas formas de ejecución. Cabe insistir en que la identificación de los roles de cada

¹⁵⁸ “El Carro del Gobierno” *Gil Blas* (Madrid), 3 de diciembre de 1868: 3-4.

uno de ellos es un aspecto fundamental para un mejor entendimiento de las *performances*, aún si en esta tesis no será posible profundizar en ello.

Las diferentes expresiones de las malagueñas están asociadas a distintos actores. Se ha podido determinar, por ejemplo, que fueron interpretadas mediante distintas técnicas de canto, desde la operística hasta una forma “natural”. Asimismo, hubo numerosos instrumentistas que le dieron vida no sólo desde las técnicas más virtuosas, sino también desde la “afición”. Por último, existen al menos indicios acerca de los cuerpos que danzaron malagueñas, desde las y los bailarines más profesionales hasta la gente “del pueblo” que las ejecutaban en las ferias o fiestas populares.

Comienzo por la parte más obvia, los actores identificados en los ámbitos escénicos, aquellas mujeres y hombres que tuvieron un nombre y reconocimiento general en su época por sus cualidades artísticas¹⁵⁹. A través de las fuentes se hace evidente que una forma de interpelar al público fue a través de la interpretación de malagueñas. Abundan los documentos que describen que era requisito indispensable que al final o en los intermedios de las funciones los artistas cantaran malagueñas. Algunos de éstos gozaron de un renombre internacional y su prestigio ha sobrevivido hasta nuestros días.

Ahora bien, resalta el hecho de que hay un gran desconocimiento de artistas que en su época gozaron de una tremenda popularidad y que tuvieron una larga vida profesional, actuando en los escenarios en España, México y otros países de América. Dichos artistas formaban parte de las compañías de zarzuelas y género chico, modalidades escénicas que, como se ha apuntado en el capítulo anterior, han sido consideradas de segunda categoría por cierto sector de la musicología. La representación que se ha hecho de ellos y de su quehacer como parte de un género “menor”, de calidad “inferior”, ha sido uno de los factores que han propiciado cierto desconocimiento sobre la vida escénica iberoamericana del siglo XIX. De nuevo, el uso de adjetivos inferiorizantes sobre la calidad musical de estas manifestaciones en relación con la música escénica comprendida en el canon académico, ha puesto un velo y ha favorecido a que se fabriquen estereotipos que minimizan los gustos o preferencias de una cantidad con-

¹⁵⁹ Sin embargo, hay que tener en cuenta que la fama no siempre estuvo asociada con los atributos musicales: “[...] a la mayoría seguirían interesando tanto o más que las virtudes artísticas y vocales del género y sus intérpretes, las modas que estos últimos imponían y en general todo el acontecer derredor de los divos, como ocurre hoy con las estrellas de Hollywood. La vida privada de la gente de teatro fue un tema predilecto de los gacetilleros [...]” (Carredano y Eli Rodríguez 2010, 176).

siderable de personas que fueron asiduas a los teatros. Estos prejuicios se reflejan en las pocas investigaciones que dan vida a los artistas de los escenarios españoles y mexicanos del siglo XIX. Si bien aquí no puede ser el espacio para hablar de su carrera y trayectoria, por lo menos se contribuye a enunciarlos, a devolverles un nombre y dar un lugar que tuvieron en su época, esperando que cada vez más les sea reconocido su quehacer en los escenarios. No se trata únicamente de reivindicar la importancia que tuvo este tipo de música en las culturas iberoamericanas, sino el papel que jugaron los artistas en la construcción de la música actual en estos territorios, porque muchos de ellos ayudaron a generar el espacio cultural compartido entre España y América. Como se ha apuntado, aún después del periodo independiente en México, la colonia española fue muy abundante y las compañías artísticas ibéricas continuaron con una importante presencia en los teatros de este país. En el anexo II se muestran los nombres de algunos artistas que estuvieron en los escenarios españoles y mexicanos cantando y tocando malagueñas.

Se ha mencionado que en España las malagueñas fueron un medio utilizado por los artistas para conectar con el público, incluso por aquellos cantantes o instrumentistas del repertorio operístico, tanto españoles como extranjeros. Por ejemplo, la cantante de ópera Marcella Sembrich (1858-1935) interpretó malagueñas en su función de despedida en el teatro de la Ópera de Madrid:

[...]. La funcion de despedida de la señora Sembrich, verificada anoche en el teatro de la Opera, fue como los aficionados se prometian, un acontecimiento musical.

El programa de la funcion era escogidísimo, desde el dulce y sentido rondó de *La Sonámbula* hasta el ária difícilísima de *Il flauto mágico*, y la preciosa *Serenata napolitana*, juntamente con el acto cuarto de *Amleto*, el más original é inspirado de la partitura. [...]

Pero se reservaba al público por la artista una grata sorpresa. Apenas terminada la *Serenata* y cuando los espectadores se disponían á salir del teatro, subio el maestro Goula al escenario é hizo resonar al piano los primeros acordes de las malagueñas.

Y la señora Sembrich las cantó con una gracia sin igual, malagueñas de pura sangre, con el calor de la tierra y los dejos y trino de aquellas voces tan dulces, tan apasionadas y tan hermosas.

El entusiasmo del público rayó en delirio y la diva tuvo que repetir la popular canción¹⁶⁰.

De modo inverso, ocurría que el público conectaba con sus artistas favoritos solicitándoles malagueñas. Por ejemplo, concluyendo de cantar en un concierto en Madrid, la afamada cantante Adelina Patti (1843-1919) al salir a despedirse de su público:

[...] En un momento de entusiasmo dijo ¡saleroso! y ¡maresita de mi alma! y ¡viva Madrid! con tal arranque, que no faltó quien la pidiese á gritos unas malagueñas.

¡Malagueñas la Patti! Corramos un velo y dejemos que caiga el telon.

La ilustre cantante tuvo que salir diez ó doce veces á la escena entre atronadores y frenéticos aplausos. Se retiró de ella diciendo

-Señores, no olviden ustedes que soy madrileña.

La Patti se vá de Madrid mañana miércoles. Anoche se despidió de sus amigos diciendo que piensa hacerse dos retratos. Uno en que esté muy sería para Barcelona y Valencia; otro, para Madrid, en que esté echando besos¹⁶¹.

Otra soprano extranjera de fama internacional que buscó complacer al público español con malagueñas fue Emma Nevada (1859-1940), he aquí un ejemplo:

Cádiz, 2

A las ocho comenzó el concierto que á beneficio de los inundados se celebraba en el Casino Gaditano.

Entre la numerosa y elegante concurrencia que asistió, se encontraba lo más escogido de la sociedad madrileña [...].

La eminente Emma Nevada, obtuvo un triunfo indescriptible cantando magistralmente el vals de la sombra de Dinorah, y dos canciones alemanas.

También cantó peteneras y malagueñas, que tuvo que repetir varias veces entre atronadores aplausos¹⁶².

Diversos compositores y músicos escribieron malagueñas, muchos de estos no muy conocidos o algunos con prestigio local, pero también hubo algunos que tuvieron

¹⁶⁰ *La Correspondencia de España* (Madrid), 26 de noviembre de 1882: 1.

¹⁶¹ *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 25 de marzo de 1886: 2.

¹⁶² "Concierto en el Casino", *El Liberal* (Madrid), 3 de octubre de 1891: 2.

mucho renombre, ya sea nacional o internacional, que incluyeron malagueñas en su repertorio. Este hecho es indicio de la popularidad que tuvieron las malagueñas no sólo en el ámbito vocal. Como ejemplo están las malagueñas (1887) de Isaac Albéniz (1860-1909) o las de Pablo de Sarasate (1844-1908) incluidas en sus *Danzas Españolas Op. 28: Serenata Andaluza* (Sarasate 1992 [1883]). Asimismo, los músicos instrumentistas de gran renombre incluyeron malagueñas en su repertorio para el agrado del público, como Luis Soria o el mismo Sarasate interpretando sus obras.

A este respecto, es pertinente referirse a la reciente atribución de una malagueña a un guitarrista que gozó de gran popularidad en la época, Julián Arcas (1832-1882). En un artículo publicado en 2012, Guillermo Castro Buendía atribuye un manuscrito para guitarra titulado *Pot-purri Malagueño* a dicho compositor (Castro Buendía 2012). Esta atribución se anuncia en la prensa como “todo un hallazgo en el mundo de la musicología” (Fuentes 2012). No obstante, en este artículo no se da ningún argumento que explique qué le hace suponer que dicha obra es de Arcas, simplemente comienza diciendo que descubrió un manuscrito inédito:

Dentro de las obras que no se conocen del Almeriense Julián Arcas (1832-1882), existe una colección manuscrita de varias piezas para guitarra que descubrí en una de mis visitas al Centro de Documentación Musical de Andalucía, allá por el mes de abril de 2010. Entre los fondos que el Teatro de La Maestranza de Sevilla donó a este centro, se encontraba esta colección, que con el título de Jota por J. Arcas, Potpurri Malagueño y Jaleo para Guitarra Sola, permanecía aún inédita (Castro Buendía 2012, 2).

Por ello, puede pensarse que la razón por la cual llega a esa conclusión es que en el título de una de las obras aparece el nombre de Arcas. Analizando la música de este manuscrito compruebo que es una versión para guitarra de la obra con el mismo título *Un recuerdo de la Feria de Sevilla. Malagueña. Pot-pourri malagueño* del compositor Mariano Taberner (1842-1915). Únicamente dispongo de la segunda edición de la partitura (Taberner 1871 [1863]), conservada en la Biblioteca Nacional de España y datada en torno a 1871, y cuyo registro bibliográfico incluye la información “Reimp. de la ed. de: Madrid: Casimiro Martín, 1863 N. pl.: C.M. 1415”, datación extraída probablemente de la numeración de la plancha de impresión, que efectivamente corresponde a ese año, 1863.

Esta obra tuvo que ser muy conocida en la época, y varios indicadores así lo sugieren. Por un lado, en la portada de su obra *¡¡Gibraltar!!* de 1869 se indica “Por M.

Taberner, autor del Pot-purri malagueño”, como reclamo comercial. También en la segunda edición se indica al inicio de la copla: “COPLA cantada por la Emperatriz de Francia en la Inauguración del Canal de Suez”. Efectivamente la emperatriz Eugenia de Montijo asistió en 1869 a dicha inauguración, y, según este dato, pudo haber cantado ahí la copla de la malagueña de Taberner. Asimismo, hay noticias de un arreglo de esta obra para banda, según se indica en la portada de la segunda edición: “NOTA. Este Pot-purri compuesto por Dⁿ Mariano Taberner ha sido arreglado para Banda Militar por el Músico Mayor Sr. Capdevila”, por lo que su difusión en los conciertos de banda tuvo que ser bastante considerable¹⁶³. Aún más, en la Biblioteca Nacional de España se resguarda un manuscrito del Archivo Villar, titulado *Malágüeña*, de autor desconocido, datado por ese repositorio en la primera mitad del siglo XX. Al analizar esta obra se hace evidente que es casi idéntica a la de Taberner. Esto sugiere que no fue una práctica extraña el hecho de hacer copias manuscritas de esta obra.

Todos estos argumentos, desde el musical al contextual, muestran la popularidad que debió tener esta obra, por lo que el mismo Julián Arcas, quien falleció en 1882, pudo haberla escuchado. Es difícil pensar que Taberner hubiera plagiado una obra de Arcas, o viceversa, sin que hubiera habido algún tipo de denuncia o información en prensa al respecto. Por todo ello, considero que la atribución de autoría del manuscrito del *Pot-purri Malagueño* que realiza Castro Buendía es errónea, siendo esta obra de Mariano Taberner y no de Julián Arcas. Es probable que su error haya radicado en considerar que todas las obras enumeradas en el título son del mismo compositor, el cual aparece nombrado únicamente en la primera de ellas, la Jota. El autor, aunque advierte que el estudio que realiza “no puede considerarse definitivo” y que “requiere un estudio aún más profundo” (Castro Buendía 2012, 2), en ningún momento cuestiona la autoría que él propone del *Pot-purri Malagueño*¹⁶⁴. La atribución de obras manuscritas es algo que requiere ser sustentado con sólidos argumentos, los cuales no aparecen en este artículo.

¹⁶³ En 1886 aparece una noticia de su interpretación por una banda en *La Crónica* (Huesca), 17 de junio de 1886: 3.

¹⁶⁴ Tres años después, en su libro *Génesis musical del cante flamenco* (Castro Buendía 2015, 237), continúa sosteniendo esta afirmación.

Por otro lado, es frecuente encontrar referencias que tratan monográficamente de algún compositor o músico donde se especifica que las malagueñas son parte de su repertorio. Por ejemplo, en 1880, en el periódico *La Andalucía* se escribe una columna sobre la vida del compositor Buenaventura Iñiguez (1840-1902):

D. BUENAVENTURA IÑIGUEZ

(Conclusión)

En el género dramático ha compuesto una ópera que no ha dado a la escena, por faltarle para terminar el cuarto acto, los números cuya letra no ha podido recabar todavía el auras del libreto. Finalmente, en *El Popular* ha publicado entre otras cosas, unas Malagueñas jaleadas, características para piano, que son la delicia de los aficionados á este género de música nacional.

El señor Iñiguez es músico de inteligencia, de sentimiento y de corazón. Ama el arte como arte; no lo empequeñece ni lo bastardea nunca [...] (Guichot y Parody 1880, 1).

Como se puede ver, esta presencia de malagueñas en el repertorio de “grandes intérpretes” se revela más bien como una práctica común, pues estuvo en numerosas ocasiones a lo largo de todo el periodo estudiado. Dicho fenómeno ya lo constatan otros investigadores, como la musicóloga Celsa Alonso, quien lo define como una “vocación popularista” e indica:

El populismo es una constante en la canción lírica española desde finales del siglo XVIII y, con el paso de tiempo, terminó por crearse una rica tradición vocal de sello *hispano* que confirió al género un contenido vaga o explícitamente *nacional*. Pero más allá de reivindicaciones nacionalistas siempre discutibles, lo cierto es que la continuidad del populismo en la canción, a lo largo de más de una centuria es una realidad innegable, que obedece a una constante demanda tanto de las clases elevadas como de la manolería más *castiza*. Esta corriente de signo popularista no era patrimonio exclusivo de la canción o música doméstica, también se puso de manifiesto en el ámbito del teatro, la literatura, el grabado y la litografía, fortaleciéndose y remitiendo esporádicamente al capricho de la moda, y nunca desapareció a lo largo del siglo XIX (Alonso 1998, 33).

Es llamativo que Alonso utilice estas categorías aún cuando en su libro *La Canción Lírica Española en el siglo XIX* (1998) proponga romper “la anacrónica barrera entre música *culta* y música *popular*” (Alonso 1998, 32) en tanto que éstas no le permiten valorar el fenómeno de la canción lírica en su “justa medida”. No obstante, lejos

de romper dicha barrera, continúa reproduciéndola al asumir que la canción lírica articula mecanismos “popularizantes” en lugar de entenderla en su propia lógica sin tener que recurrir a estas categorías. No sólo eso, a lo largo de su libro aparecen frases que sugieren que para la autora es incuestionable la inferioridad de las expresiones vinculadas a “lo popular”, tales como: “refinado gusto de la realeza” (1998, 37); “populismo refinado” (1998, 43); “populismo refinado y de calidad” (1998, 285); “gustos de la aristocracia un tanto decadente” (1998, 327); “[Taboada] publicó dos canciones españolas [...], de cierta vulgaridad” (1998, 470). De modo que no sólo reproduce la dicotomía referida sino el signo estigmatizante impuesto a las expresiones denominadas “populares”.

Coincido con esta autora cuando apunta a que la numerosa presencia de expresiones musicales consideradas en esa época como “popular” en espacios llamados “propios” de música académica, pone en cuestión la dicotomía entre “música culta” y “música popular”. No obstante, es necesario entender qué es lo que se pone en juego con estas categorías. Ya desde la etnomusicología y otras disciplinas se han intentado explicar las complejas relaciones de poder entre los estratos hegemónicos y subalternos y es necesario que esta temática sea repensada en la investigación musical del pasado con seriedad y suficiente profundidad. Por ejemplo, con respecto al papel que juega la música, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, basándose en planteamientos de Pierre Bordieu y Edward Thompson señala lo siguiente:

[...] las prácticas musicales son un campo de lucha simbólica, porque en su aparente afabilidad e inocencia, dada por ese supuesto alejamiento de la realidad, la música es un instrumento de poder, del sutil y eficaz poder de los símbolos. La lucha de clases tiene una dimensión simbólica y la música forma parte de ella, en tanto concreción particular de las contradicciones de clase y como dimensión expresiva de las mismas, es decir, en tanto modo de producción y modo de vida (Camacho Díaz 2011, 47).

Desafortunadamente, este no puede ser el espacio para lograr ese cometido, pero no obviamos esta problemática. Podría pensarse que la apropiación de música denominada “popular”, como lo fueron en su momento las malagueñas por parte de los estamentos hegemónicos, responde a un acto de control social y constituye una forma de encauzar las distintas formas expresivas de los estratos subalternos para imponer, normar y neutralizarlas, mostrando una forma “adecuada” de vivir las expresiones musicales y dancísticas.

[...] en los movimientos nacionalistas que tuvieron lugar durante el siglo XIX y el siglo XX. La burguesía recurrió a la denominada música “popular” para dotar de un rostro propio su proyecto político y arrastrar tras de sí a las clases subalternas para enfrentar a una aristocracia que se negaba a dejar el poder. No obstante, los mismos políticos, después de haber obtenido sus beneficios, se despojaron de las prácticas musicales que podrían cuestionar su poder, ya que éstas son vehículos de una visión del mundo no oficial. En otros casos, las transformaron en burdos estereotipos, esperando que el tiempo se encargara de separarlos de sus contextos de origen. Dicho de otra manera, la clase en el poder tiene al menos dos estrategias para neutralizar el poder contestatario de las prácticas musicales de las clases subalternas: las margina y denigra o se apropia de ellas, transformándolas en un estereotipo que utiliza como símbolo nacionalista (Camacho Díaz 2011, 59).

No podemos negar el hecho de que siempre fueron, desde esa época, asociadas a la “música del pueblo”; sin embargo, pareciera ser que las malagueñas fueron moneda de cambio para establecer modas o éxitos, es decir, modos de vida. En este sentido, sería pertinente preguntarse ¿a quiénes se incluye en la palabra “pueblo”? ¿qué es lo “popular”? En contrapartida, las clases subalternas adoptan, pero también resisten, y es en esta lucha desigual donde se establece el juego cultural y social, donde circulan los bienes simbólicos, dando como resultado distintas formas y prácticas musicales¹⁶⁵. Así lo explica Carlos Aguirre Rojas en el capítulo introductorio a la obra de Carlo Ginzburg:

[...] la generación de la cultura *no* es para nada privilegio de las clases dominantes, existiendo por el contrario una cultura popular generada, reproducida y renovada constantemente por las mismas clases subalternas, dentro de una relación permanente de *circularidad cultural*, en la que las clases hegemónicas se “roban” los temas, productos y motivos de esa cultura subalterna, para transformarlos y utilizarlos como armas de su legitimación social y cultural, y en la que, igualmente las clases sometidas solo se “aculturán” parcial y mudablemente, resistiendo a la imposición de la cultura hegemónica, salvaguardando elementos de su propia cultura, y refuncionalizando a veces el sentido y la significación de esa misma ideología y cultura dominante y hegemónica que le es impuesta (Ginzburg 2003, 33).

¹⁶⁵ Esto no niega el hecho de que desde las clases hegemónicas también se pueda realizar música socialmente crítica. El énfasis aquí se da en los sectores subalternos por el hecho de que han sido los más silenciados o ignorados en la investigación histórica musical.

Esto podría ayudarnos a entender la diversidad de malagueñas que existió y existe aún hoy día en estratos subalternos en México, formando parte de un repertorio local de diferentes comunidades marginadas. En este sentido, explicar la presencia de música en los ámbitos de ambos estratos sociales a partir de una “vocación popularizante” o “populista” en contraposición con lo “culto” no ayuda a comprender este fenómeno y mientras se sigan haciendo disociaciones de este tipo se continúa con un despojo al aporte de las clases subalternas. Esta adjetivación sólo perpetúa, de forma más velada, la censura que han hecho desde épocas anteriores ciertos actores pertenecientes a las clases hegemónicas, quienes denostaron todo lo que era asociado a las producciones de las culturas subalternas. Corresponde hacer otro tipo de interpretaciones, dejando a un lado estos términos como “popularismo”, sólo repensando y reescribiendo estas historias de la música será posible, por lo menos eso, devolver el importante lugar que las clases subalternas han tenido en diversas expresiones culturales.

Por otro lado, muchísimos nombres de personas que cantaron malagueñas en fiestas privadas y diversos ámbitos del entorno cotidiano fueron localizados en la prensa, sobre todo de personas de estratos hegemónicos, ya sea de la burguesía o de la aristocracia y, en mucho menor medida, hay algunos que corresponden con estratos subalternos. En el anexo II se incluye una lista con estos nombres. Dado que la mayoría de las veces sólo se escribe el apellido, únicamente se incluyeron los que están completos. A simple vista parecería que este dato es irrelevante, no obstante, es necesario esforzarse por devolver el nombre a aquéllos que contribuyeron a la circulación de repertorios y al éxito de la malagueña tanto en España como en México. Es posible que muchos de estos personajes hayan participado en actividades relevantes para otro tipo de estudios sociales. Esta información podría contribuir a estudios microhistóricos, a historias de la vida cotidiana, biografías, etcétera.

3.5 INSTRUMENTOS MUSICALES

Las malagueñas se interpretaron con una amplia gama de instrumentos musicales, incluso con algunos que no eran de uso común, tal y como nuestro más adelante. Haciendo un primer análisis estadístico resulta evidente que el más utilizado fue la guitarra, instrumento presente en casi todas las ocasiones de ejecución, en diversos ámbitos sociales, y considerado en España como “nacional”. No obstante, las bandas y el piano fueron también muy socorridos, pero en mucha menor proporción. De un total de 640 referencias encontradas que explicitan los instrumentos utilizados, los resultados son los siguientes:

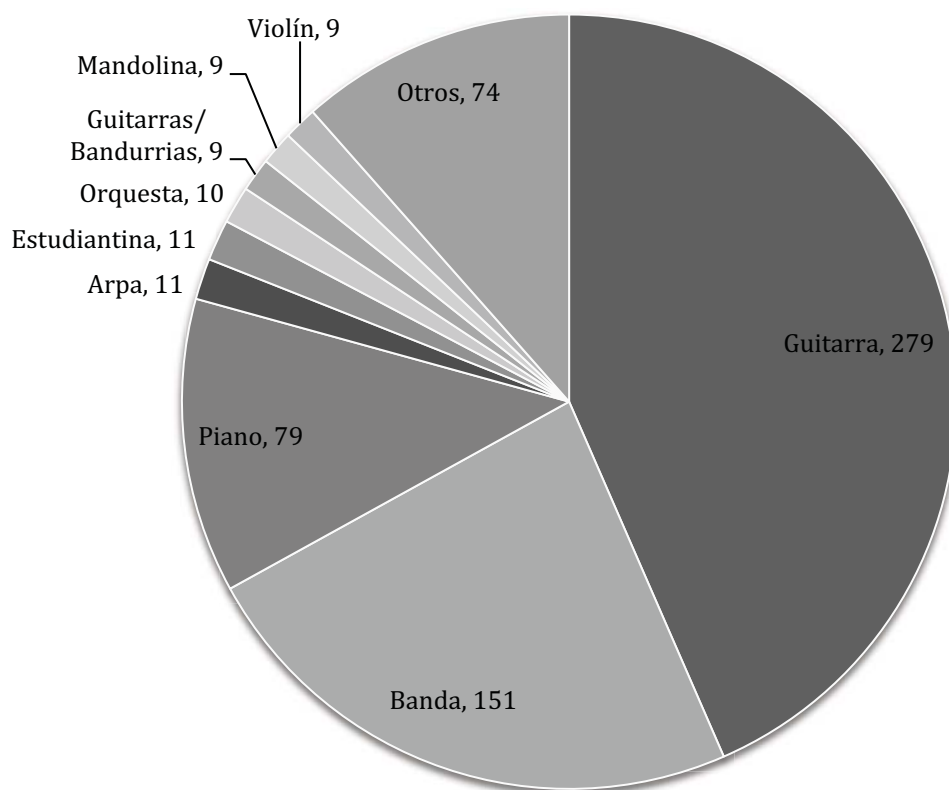


ILUSTRACIÓN 33. GRÁFICO DE INSTRUMENTOS EN REFERENCIAS DOCUMENTALES

Hay que añadir que un gran número de partituras editadas de malagueñas para piano hacen referencia a que dicho instrumento imita a la guitarra, por ejemplo, (Tamayo y Montells 1879, 1, 3, 10; García Vilamala 1880, 1; Pinilla 1880, 8; Navas 1876, 2; entre otros).

Como se mencionó en el apartado de ámbitos escénicos –incluidos los de las plazas de toros– y militares, las malagueñas tuvieron gran presencia en el repertorio de las bandas –sobre todo en España a lo largo del siglo XIX– dato que indica que todo tipo de públicos, desde los aficionados al teatro, los conciertos en las calles y en las plazas, hasta los asistentes a las fiestas populares, podían escucharlas. Por el contrario, en México las malagueñas se incluyeron en su repertorio en mucha menor medida. Es sabido que estos conjuntos fueron uno de los factores de difusión de diversos repertorios, pues tenían gran movilidad hacia el interior de los países, quizás porque muchos de éstos pertenecían a los entornos militares (Eli Rodríguez 2010, 288-289). En el anexo II se muestra la lista de bandas que interpretaron malagueñas. En México sólo he encontrado una: la Banda de Zapadores, incluida en esa lista¹⁶⁶.

Es con la dotación instrumental de banda que encuentro unas malagueñas que gozaron de mucha popularidad en España, me refiero a las malagueñas para cornetín. Algunos de los intérpretes de este tipo de ensamble se volvieron muy famosos gracias a su pericia interpretando ciertos motivos instrumentales y coplas, a modo de solistas. El instrumento más usado para este fin fue el cornetín. Uno de los músicos más reconocidos fue Eulogio Vila –director de banda y cornetista– con sus *malagueñas para cornetín*, pieza que se interpretó en innumerables ocasiones: “A continuación el Sr. Vila, director de la citada banda [banda del regimiento de *La Albuera*] y en obsequio al beneficiado, tocará en el cornetín las célebres MALAGUEÑAS, en las que tan justo renombre ha alcanzado dicho señor”¹⁶⁷. Las fuentes consultadas nos informan que Vila daba conciertos que incluían esta expresión desde 1869 hasta 1915, fecha en que se detuvo la búsqueda –es decir, que es probable que haya continuado interpretándolas en fechas posteriores–. En ese rango temporal diversas bandas ejecutaron sus malagueñas.

Resulta difícil de entender que a pesar de la popularidad que tuvieron las malagueñas de Eulogio Vila no haya sido posible encontrar ninguna partitura de esta obra. La única referencia sonora que se ha encontrado de malagueñas de cornetín son

¹⁶⁶ El investigador Sergio Navarrete (2011) nos recuerda en su artículo “La modernización del Estado y sus rituales sonoros: Las capillas de viento y los cuerpos filarmónicos en Oaxaca”, la importancia de analizar el papel que tuvieron las bandas en lugares específicos, en tanto que no encontró un comportamiento homogéneo en ciudades principales o en poblados de México.

¹⁶⁷ Aparece en la *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Grandiosa función monstruo para el sábado 31 de enero de 1874. 109 de abono”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es /Carteles.htm> (consultado el 13 de febrero del 2015).

dos grabaciones en cilindros de cera albergadas en la Biblioteca Nacional de España¹⁶⁸, pero no se ofrece información de quién pudo haber sido el compositor o arreglista. El intérprete solista en estas grabaciones es Francisco Santapaula, concertista y maestro de cornetín. Hay noticias de él ofreciendo conciertos en ciudades de Cataluña hacia finales del siglo XIX. Un ejemplo de éstos, donde interpreta malagueñas a solo, es el siguiente:

La elegante y escojida sociedad La Odalisca con motivo del 8º aniversario de su fundación, celebrará á las nueve y media de la noche de hoy un extraordinario concierto y baile en el espacioso salón del Odeón. El notable programa que se desarrollará será el siguiente

PROGRAMA

Poeta y Aldeano.- Gran sinfonía por la orquesta.- Suppé.

Lo Prometatje.- Coro á voces solas por la Jóven Gerona.- Cuspinera.

Fantasia de concierto para flautín con acompañamiento de orquesta.- Perich.

La Aurora.- Alborada á voces solas por la Jóven Gerona.-Reventós.

Recuerdos de Hostalrich.- Gran sinfonía por la orquesta.-Cotó.

Aida.- Fantasia de clarinete sobre motivos de la ópera de Verdi por el señor Pibernus y orquesa- Caddi.

Malagueñas.- Pieza de concierto obligada de cornetín por el Sr. Santapaula y orquesta.

Terminado el concierto se celebrará un escojido baile en el que se ejecutarán piezas de variaciones por el señor Santapaula y demás profesores.

Agradecemos la atención con que nos distingue la Junta Directiva invitándonos á tan notable velada y procuraremos asistir para dar cuenta de ella¹⁶⁹.

Las grabaciones de Santapaula son un buen ejemplo sonoro para darnos una idea de cómo podían ser estas composiciones: una serie de ornamentados motivos interpretados por el solista, acompañado por otros instrumentos –en este caso por un piano– que dialoga con el *solo* en la parte instrumental hasta el turno de la copla, en la

¹⁶⁸ Malagueñas. 1ª, interpretadas por el Sr. Santapaula, cornetín. Barcelona: V. Corrons e Hijo, entre 1898 y 1900, cilindro de cera. Signatura CL/258. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046492>; Malagueñas. 4ª, interpretadas por el Sr. Santapaula, cornetín. Barcelona: V. Corrons e Hijo, entre 1898 y 1900, cilindro de cera. Signatura CL/263. Disponible en URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046477> (consultado el 4 de mayo del 2015).

¹⁶⁹ *El Posibilista* (Gerona), 7 de septiembre de 1890: 2.

que el piano funge como acompañamiento armónico. Dicho acompañamiento es constante hasta el último verso, momento en el que el cornetista hace ostentación de virtuosismo hasta el fin de la copla. Estas grabaciones demuestran la capacidad que debía tener el músico de realizar diferentes motivos y tener la destreza suficiente para elaborar frases largas y melismáticas, sobre todo en el último verso de la copla, el momento cumbre de la obra.

Otro de los cornetistas que gozaron de gran fama fue Remigio Díez, a quien le consideraron un “segundo Vila”¹⁷⁰. Fue tanta la admiración que despertó que, por ejemplo, fue, como ya vimos, fuente de inspiración de una marca de embutidos en Zamora, usando la imagen de un cornetín¹⁷¹. He aquí lo que decía la prensa sobre este músico:

[...]

Hacer la biografía de Remigio, de este hombre sin par, alegre, franco, simpaticón, todo alma..., es casi imposible; hablar de Remigio es como evocar toda la gaya lozanía de Castilla, es hablar a la leyenda, interrogar al Arte y disculpar al corazón: Castilla es él y él es Castilla.

[...] Remigio, algún día, en Zamora, fué más célebre que el gobernador civil, que el presidente de la Audiencia, que todas las personas de mérito indiscutible; los niños le querían, los propios le admiraban, los extraños ansiaban en conocerle. ¡Era tanta su popularidad!... Por aquellos tiempos a que hago referencia, la Prensa local tenía siempre un recuerdo para Remigio. «Anoche el paseo de San Martín se vió muy concurrido, Remigio, con su acostumbrada maestría, interpretó unas malagueñas que fueron aplaudidas». De la Prensa de provincias..., no hablemos, mejor dicho, ya hablaremos a su hora. Se organizaba algún banquete, fuese en honor de quien fuese...; allí estaba Remigio, con su honor y su persona. ¿Había brindis? Pues brindaba por todos: por San Fernando, por San Pedro y San Antonio; pero ¿no brindar él? Imposible.

[...]

De El Timbalero:

...Baste saber que Remigio
con su cornetín-prodigio,

¹⁷⁰ *La Iberia* (Madrid), 11 de abril de 1908: 2.

¹⁷¹ *Heraldo de Zamora* (Zamora), 31 de agosto de 1914: 2.

sigue haciendo filigranas..
 ¡Y es que es mucho este Remigio
 y muy justo su prestigio
 cuanto toca sevillanas...
 ...pues tocando malagueñas,
 ya sabeis quien es Remigio
 (¡y bebiendo Valdepeñas
 un prodigio!)
 [...] Zamora 22 de Agosto de 1912¹⁷².

Con el cornetín no solo se tocaban malagueñas, sino también polkas, walses, y otras músicas de canto y baile. Ha de añadirse que Vila compuso o arregló muchas otras piezas. Lo interesante de estos casos es que estos músicos se hicieron muy famosos por las malagueñas, tal y como lo mencionan las fuentes¹⁷³.

En cuanto a ocasiones de ejecución, como se ha señalado, las bandas tocaban en las plazas, en teatros y también en las plazas de toros. Hay referencias de la participación de las bandas en las plazas de las ciudades y teatros desde 1869. Las malagueñas tocadas por las bandas se fueron introduciendo en las plazas de toros unos años antes, durando su presencia y amplia popularidad hasta la segunda década del siglo XX. Antes de esas fechas ya se bailaban malagueñas en las corridas de toros¹⁷⁴, y era común que se cantaran malagueñas flamencas. En este sentido, la novedad fue la incorporación de las malagueñas de cornetín y su consecuente éxito en las plazas de toros.

La corrida.

Estaba anunciada para las cinco. La banda del Regimiento de Toledo hizo por la mañana un pasa calle, y por la tarde, antes de la lidia de los toros, dió un concierto en la plaza de ídem, siendo ovacionado el simpático y formidable Remigio, que tocó de modo admirable el cornetín como él sabe hacerlo, unas malagueñas, que ni oídas en el barrio del Perchel de la andaluza ciudad (El Timbalero [pseud.] 1908, 2).

¹⁷² *Heraldo de Zamora* (Zamora), 22 de agosto de 1912: 1.

¹⁷³ Véase: *El Porvenir* (Sevilla), 10 de julio de 1869: 3; *Teléfono Catalán* (Gerona), 6 de julio de 1879: 3; *Heraldo de Baleares* (Palma de Mallorca), 24 de julio de 1896: 3; *El Isleño* (Palma de Mallorca), 23 de agosto de 1897: 2; *La Correspondencia de Alicante* (Alicante), 4 de julio de 1902: 2; *El Adelanto* (Salamanca), 7 de septiembre de 1908: 2; *El Combate* (Béjar), 1 de octubre de 1910: 3; entre otros.

¹⁷⁴ *El Mallorquin* (Palma de Mallorca), 15 de mayo de 1857: 4.; *La Opinión* (Palma de Mallorca), 30 de abril de 1881: 4.

De este modo, las malagueñas de cornetín sustituyeron en ciertos contextos a las malagueñas cantadas, dando un nueva sonoridad a las coplas, volviéndose favoritas en las plazas de toros. Incluso en la prensa se publicitó la venta de partituras de malagueñas tocadas en estos recintos:

Mañana ántes de empezar la corrida, ejecutará la brillante banda de Ingenieros, la preciosa mazurka y malagueñas *Guante y coleta*, dedicadas á este afamado diestro [Mazzantini]; repitiéndose á la salida de la cuadrilla al paso doble dedicado al simpático Guerrita. Dichas composiciones se venden para piano y para banda con sus retratos, debidos al lapiz del inteligente artista Sr. Perea, en el almacén de P. Martin, Correo, 4¹⁷⁵.



ILUSTRACIÓN 34. PORTADA DE *MALAGUEÑAS FLAMENCAS DE GUANTE Y COLETA* (I. HERNÁNDEZ, 1884)¹⁷⁶

¹⁷⁵ *La Correspondencia de España* (Madrid), 13 de julio de 1884: 1.

¹⁷⁶ Partitura disponible en la Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/VNCC8D2CzW/BNMADRID/140920114/9> (consultado el 22 de abril de 2015).

He tenido acceso a ambas versiones de las malagueñas de *Guante y Coleta* (1884), la escrita para banda y la reducción para piano, escritas por Isidoro Hernández, y en el manuscrito para banda es posible ver que la voz de la copla la hace un cornetín solista. Es significativo que el gusto por estas versiones haya sido usado como reclamo para vender ediciones arregladas para piano. De hecho, en la portada de esta última obra aparece la frase: “Ejecutadas con gran éxito en las corridas de toros” (Hernández 1884, 1).

Además de esta partitura, he podido adquirir un manuscrito con el nombre “Malagueñas de cornetín”, el cual tiene dos partes, la de los motivos y la parte de la copla. Desafortunadamente no tiene nombre de autor o arreglista, pero para mí es un elemento más que muestra la popularidad que tuvieron las malagueñas interpretadas con esta dotación instrumental.

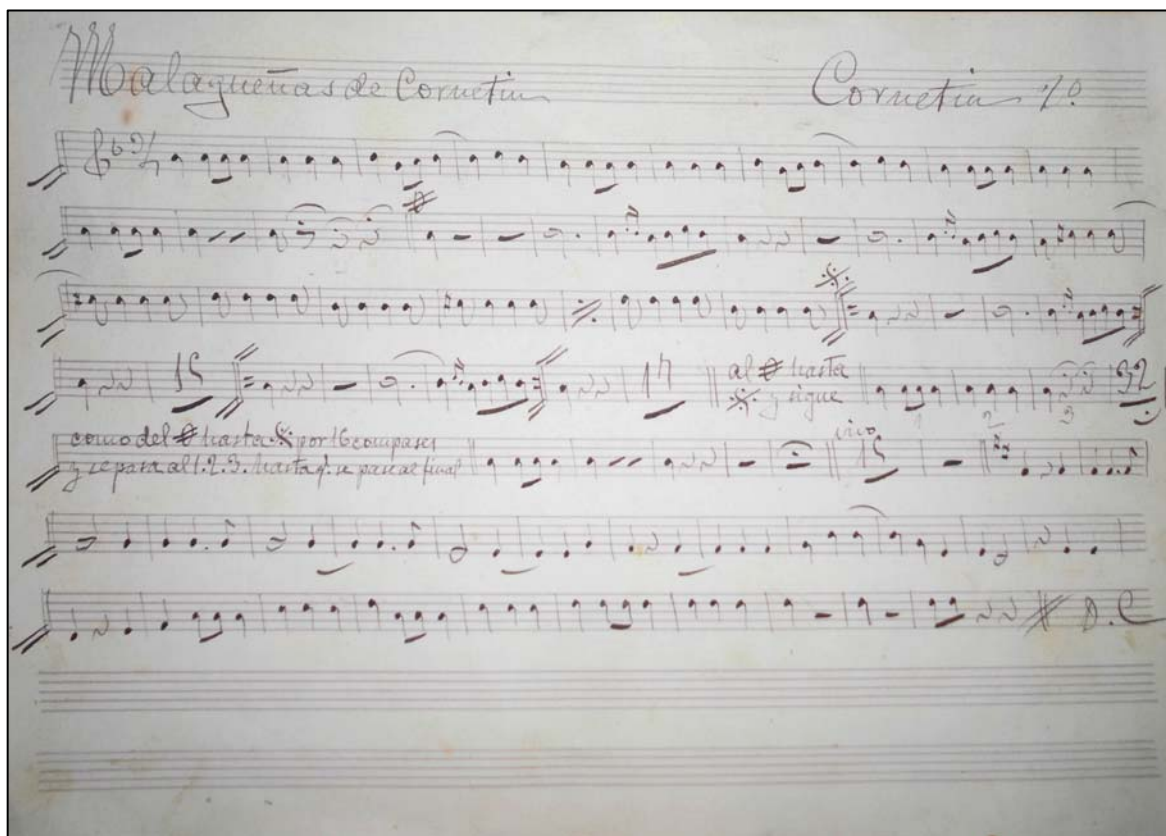


ILUSTRACIÓN 35. PARTITURA DE MALAGUEÑAS DE CORNETÍN¹⁷⁷

¹⁷⁷ Colección propia.

Otras dotaciones instrumentales con las que se interpretaron malagueñas, aunque con mucha menos presencia en las fuentes, son las situadas en la categoría de *otros*, mostrada en la ilustración 33. Éstas proporcionan información interesante en cuanto a la actividad musical de la época. Dentro de esa categoría se encuentran diversos conjuntos: violín y piano; sexteto de cuerdas; violín, piano y mandolina, entre otros. Una interpretación interesante de malagueñas es la versión arreglada para siete arpas, ejecutada en un teatro de Madrid en la última década del siglo XIX:

El gran concierto Bernis que se dará el día 27 del actual, en el teatro de la Princesa, promete ser notabilísimo, como puede apreciarse por el siguiente programa [...].

TERCERA PARTE.- 1º La Garde Passe (Lebano.) – 2º Chant de Croates (Chatterton.)-3º Malagueñas arregladas para arpa (Bernis)- A siete arpas por las señoritas González Simpson, del Barco, Gómez Gamarra, García Cabrera, Sayas y Vergaz, dirigidas por la Srta. Berni. [...] ¹⁷⁸.

En esa categoría también se incluyen instrumentos ambulantes y otros que salen de lo común: cascabeles, campanas, botellas, piano de manubrio, bicicletas musicales, organillos, organillos ariston, etcétera. Por ejemplo, el piano de manubrio aparece asociado a músicos ambulantes en el siguiente relato:

El domingo por la tarde no salieron: después de almorzar, mientras estaban tomando café, comenzó á sonar en la calle un piano de manubrio, de esos que han sustituido á los organillos que había cuando éramos chicos, donde un hombre viejo y una mujer que no lo era tocaban polcas, jotas y malagueñas, al mismo tiempo de las cuales se oía repiquetear castañuelas. La doncella que estaba asomada al balcón de otro cuarto, entró de pronto en el comedor, y con esa confianza, á veces funesta, que suelen tener con las hijas de sus amos, dijo casi gritando: «señorita, asómese usted, verá usted qué criatura, ¡cómo baila!» Venturita se asomó. En medio de la acera, rodeada de un corro de gente, había una niña de doce á catorce años, muy espigada, morenilla, esbelta, grácil, delgada por su tipo y á caso más por falta de buenos alimentos, vestida con un traje ridículo y chillón de listas de todos colores, la cual bailaba al són del piano de manubrio, pero con tal gracia y *donaire*, con movimientos tan bien concertados, con tan honesta desenvoltura,

¹⁷⁸ *La Correspondencia de España* (Madrid), 24 de mayo de 1892: 3.

que sólo pudiera compararse á Preciosa, la gitanilla de Cervantes (Picón Bouchet 1897, 466).



ILUSTRACIÓN 36. DISCO ARISTON DE MALAGUEÑAS DE FLORES DE ESPAÑA (ISIDORO HERNÁNDEZ)¹⁷⁹

Otra interpretación curiosa de las malagueñas es la versión del grupo *Los tres bemoles*, un trío que gozó de mucha popularidad en su época dada su originalidad y creatividad. Hoy día hay quienes les llaman los “abuelos de Les Luthiers” (Samper Pizano 2004), por la semejanza en sus prácticas con el grupo argentino. Ofrecieron conciertos en diversas ciudades de España¹⁸⁰ y América.

Los tres bemoles.- Esta noche se presentarán al público en el Teatro Principal estos notables artistas, que han recorrido los principales de Andalucía, habiendo dado en Sevilla, solamente más de cuarenta conciertos, y ejecutarán, entre otras obras de su repertorio, el tango del caracolillo del Certámen Nacional, y peteneras y malagueñas, tocadas con más de 500 cascabeles. Anoche llegaron á esta capital, y los aficionados le ofrecieron un gran recibimiento desde la estacion de los ferrocarriles á la Fonda¹⁸¹.

¹⁷⁹ Disco conservado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

¹⁸⁰ *La Voz de La Provincia* (Huesca), 9 de octubre de 1897: 3; *El Liberal de Reus* (Reus), 21 de noviembre de 1897: 3; *El Diario de Comercio* (Tarragona), 3 de diciembre de 1897: 2.; *La Crónica* (Huesca), 23 de enero de 1889: 3.; entre otros.

¹⁸¹ *Diario de Córdoba*, 11 de mayo de 1889: 2.

En la página oficial del grupo Les Luthiers aparece uno de los pocos escritos recientes que hablan de este grupo y publican unas fotografías donde se muestran los cascabeles, como la siguiente:

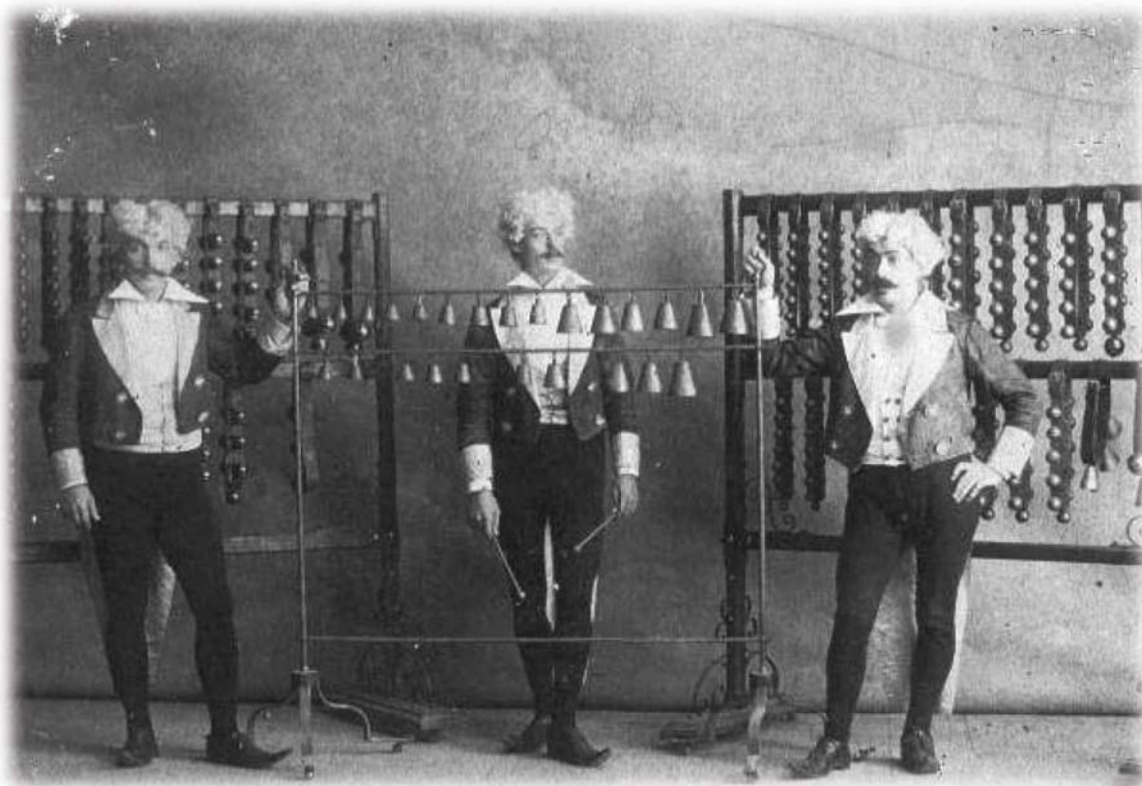


ILUSTRACIÓN 37. LOS TRES BEMOLES¹⁸²

Otra fuente que brinda información sobre los instrumentos musicales son las partituras. Analizando el catálogo de piezas reunido en esta investigación –mostrado en el anexo I– se observa que, a diferencia de lo que aparece en las fuentes hemerográficas, el piano es el instrumento más usado, seguido por la guitarra. Este dato corresponde con los gustos de los interesados en estas ediciones de la época, principalmente miembros de la aristocracia, cortesanos y de la burguesía, ávidos consumidores de las colecciones y canciones que las casas de música o periódicos publicaban a lo largo el siglo¹⁸³.

¹⁸² Fotografía vista en: <http://lesluthiers.org/verfoto.php?ID=1951> (consultado el 17 de marzo de 2015).

¹⁸³ Para un acercamiento más profundo sobre el papel que tuvo el piano en las sociedades españolas e iberoamericanas, véase (Carredano 2010)

TABLA 29. RELACIÓN DE PARTITURAS IDENTIFICADAS POR INSTRUMENTO

Instrumento	Partituras
Piano	59
Canto y piano	47
Canto	15
Guitarra	12
Canto y guitarra	7
Orquesta	6
Canto, piano y guitarra	2
Piano y violín	1
Arpa	1
Banda	2
Clarinete en Do	1
Guión, violines, flautas, trombones, bajo	1
Guitarra doble, octavilla, bandurria o cítara de seis órdenes	1
Orquesta y Banda militar	1
Orquesta y canto	1
Piano y canto	1
Violín	1

De forma general, la gran mayoría de malagueñas instrumentales requirieron de un importante dominio técnico del instrumento y éstas sirvieron para un lucimiento de los intérpretes¹⁸⁴. Esto se observa especialmente en los motivos instrumentales, como se vio en el capítulo primero, pudiendo ser en ocasiones muy elaborados y numerosos. Un artículo de prensa nos informa esta situación de una forma muy curiosa: “Lola se puso en la cabeza más claveles que nunca, del pretil de la reja quitó la hilera de macetas para estar más cerca de mí, y sus siete frases llegaron á tener más variaciones que la música de una malagueña para piano” (López Bago 1880, 1). Algunos de estos motivos se convirtieron en representativos y siguen muy vivos en la actualidad, de tal manera que hoy día pueden usarse como *leit motiv* en composiciones que, aunque no se llamen malagueñas, aluden a un elemento español, en ocasiones flamenco – ya sea el motivo incluido en el paradigma 1a o también el que se incluye en el 1f, mostrados en el primer capítulo–.

¹⁸⁴ Sin embargo, hay que decir que se editaron malagueñas “fáciles” para principiantes o para niños (Ayucar y San Juan 1876; Navarro 1878; Zabalza 1879).

3.6 CONCEPTUALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS MALAGUEÑAS

Las malagueñas fueron consideradas en esa época casi siempre como un producto de la “cultura popular”. Una de las tónicas que se observan es que sirvieron de un símbolo de “españolidad”, a veces asociadas a lo “flamenco”, a lo “andaluz” o como producto “nacional”, que ayudó, como muchos otros símbolos estereotipados, a fortalecer la identidad de una España como un estado nación, proceso que duró poco más de un siglo.

Ya desde las primeras ediciones de partituras editadas se hace referencia a que es un canto popular de Andalucía, como la de Narciso Paz (ca. 1813). Hacia finales del siglo XIX y principios del XX la mayoría de las referencias la consignan como flamenca, con lo cual se percibe la centralidad que había estado adquiriendo esta variante en detrimento de otras expresiones regionales como las malagueñas de Murcia o Canarias.

Otro modo en el que aparece descrita en la época es como una música heredada de los musulmanes. Por ejemplo, el francés Charles Davillier en uno de sus viajes a España, concretamente en su estancia en Málaga, afirma lo siguiente:

Lo mismo que todos estos aires, las malagueñas tienen sin duda un origen moro, y son, sin haber sufrido alteración alguna, las mismas melodías que cantaban, acompañándose del laúd, los súbditos de Ibn-al-Kamar y de Boabdil. Probablemente, las palabras mismas no son más que la traducción de algunos antiguos romances moriscos (Davillier 2009 [1874], 178).

Esta idea se repitió en diversos artículos de prensa, por ejemplo, en México se publicó un artículo de las malagueñas, donde se decía:

[...] pero la malagueña es algo más que un aire nacional, es algo más que una sonata del pueblo, que un aire de Andalucía, que un canto concebido por los persas y legado por los entusiastas y voluptuosos árabes á nuestra tierra española, pues ella es la melodía del alma, es el ¡ay! que brota de lo más hondo del corazón, es la cuerda más armoniosa del sentimiento, es el gemido prolongado, es el éxtasis de la más suave contemplación, es un beso que busca otro beso, es una lágrima nacida al calor de la ternura, del amor, de un profundo deseo, de una bella esperanza y de un amoroso recuerdo, es la música del paraíso, es.... el único lenguaje del amor (Gras y Elías 1888, 179).

A finales del siglo continuó viva ésta asociación, por ejemplo, en una reseña de un concierto en Palma de Mallorca se decía lo siguiente:

El reputado compositor Sr. Oscar de la Cinna dedicó una velada musical á la nueva Sociedad y aún que teníamos noticias de las excelentes facultades del maestro, el éxito superó nuestras esperanzas. [...]

El vals humorístico, la Serenata morisca, Fantasía, Habanera, Tarantella, Chauz du Moulin, las malagueñas, la Jota, el paso doble gallego fueron aplaudidos con verdadero entusiasmo por la concurrencia que llenaba el local y entre los que vimos distinguidos profesores y aficionados. [...]

«Las malagueñas» son las verdaderas notas de ese canto lánguido que recuerda la dominación islamita, pero escrita con una exactitud y elegancia que seducen¹⁸⁵.

Oscar de la Cinna (1836-1906) fue un pianista y compositor húngaro que radicó en Sevilla y destacó por su gran virtuosismo. Escribió al menos cinco malagueñas, una de las cuales denominó *Malagueña. Morceau caractéristique genre pur andalous-moresque* (1873), y es la única que en su título la vincula directamente con los contextos musulmanes. Otro compositor de malagueñas que vinculó su obra estos entornos es Paul Lacome, quien en su partitura incluye el siguiente comentario:

La siguiente pieza se transcribió de manera absolutamente fiel, dictada por tres mendigos invidentes. Esta malagueña se puede considerar un ejemplo muy sobresaliente de este extraño y raro género, que pertenece más a África que a Europa, más a los moros que a los españoles, pero que, en su aparente monotonía, logra efectos fascinantes e indescriptibles (Lacome y Puig y Alsubide ca. 1871, 83)¹⁸⁶.

El último ejemplo es el de Sebastián Iradier (1809-1865), quien en su obra *La Soledad de los Barquillos y la Malagueña* incluye en el título la siguiente frase “Canción árabe” (Iradier 1878). Esta teoría llegó a muchas partes del mundo, por ejemplo en Washington DC, se publica un artículo sobre la arquitectura española, donde se menciona a las malagueñas asociándolas con esos contextos:

¹⁸⁵ “Escritores y Artistas” en *La Unión Republicana* (Palma de Mallorca), 13 de noviembre de 1897: 2.

¹⁸⁶ Traducción de la Dra. Yekaterina M. García Márkina: “Le morceau suivant a été transcrit avec une absolute fidelité, sous la dictée de trois mendiants aveugles. Cette *Malagueña* peut être considérée comme un type très remarquable de ce genre bizarre et étrange, appartenant plus à l’Afrique qu’à l’Europe, aux Maures qu’aux Espagnols, mais qui, dans son apparente monotonie arrive à des effets de charme inexprimables.”

No se puede caminar a través de algún pequeño pueblo del sur de España sin escuchar un sonido extraño, entre llanto y canto, que deambula alrededor tuyo desde detrás de ventanas enrejadas y desde las campanillas de las mulas. Lllaman a este tipo de canto la Malagueña, pero no tiene más que ver con Málaga como la mezquita de Córdoba tiene que ver con el suelo sobre el que se asienta. Es tan oriental como la música de los tomtoms y gongs, y, como la música oriental, es música antes que ritmo, música que nos llega sin ser tocada por la invención de la escala moderna, de una antigüedad de las que los cantos simples son un primer paso hacia la armonía moderna. Y esta música morisca es como la arquitectura morisca y arabesca. Evita alguna forma definida, al igual que las líneas en la piedra evitan una forma definida; tiene la misma infinitud, movimiento sin principio ni fin, girando sobre sí mismo en una especie de infinita monotonía variada. Las florituras de la voz son como aquellos bucles que a menudo surgen desde un punto central de un ornamento, que tuercen hacia el exterior, como en una determinada pieza de un muy delicado trabajo en el primer *mihrab* de la mezquita de Córdoba. En ambos el conjunto es el todo, y el todo es un patrón.¹⁸⁷.

Es sabido que España tuvo una larga historia compartida con diversos pueblos musulmanes siglos atrás y ésto ha sido punto de partida para pensar en los intercambios culturales que se dieron en el país ibérico. También es sabido que hubo numerosos escritores europeos del siglo XIX, franceses, alemanes, ingleses, holandeses, españoles, etcétera, que describieron aquellas culturas diferentes –especialmente las de las colonias– exotizando la otredad, lo desconocido, como una forma más de colonización, tal y como Edward Said menciona:

¹⁸⁷ "Relics of the moors. Beautiful Architecture to Be Seen in Old Spain" *The National Tribune* (Washington, D.C.), 14 de diciembre de 1899: 7. Traducción propia del original: "You cannot walk through a Little town in the south of Spain without hearing a strange sound, between crying and chanting, which wanders out of you from behind barred windows and from among the tinkling bells of the mules. The Malaguena they call this kind of singing, but it has no more to do with Malaga than the mosque at Cordova has to do with the soil on which it stands. It is as eastern as the music of tomtoms and gongs, and, like eastern music, it is music before rhythm, music which comes down to us untouched by the invention of the modern scale, from an antiquity out of which plain chants is a first step toward modern harmony. And this Moorish music is, like Moorish architecture, and Arabesque. It avoids definite form just as the lines in stone avoid definite form; it has the same endlessness, motion without beginning or end, turning upon itself in a kind of infinitely varied monotony. The floriture of the voice are like those coils which often spring from a central point of ornament, to twist outward, as in a particular piece of very delicate work in the first mihrab in the mosque at Cordova. In both ensemble is everything, and everything is pattern."

Por consiguiente, el orientalismo nos sitúa cara a cara con este asunto; es decir, con el hecho de reconocer que el imperialismo político orienta todo un campo de estudios, de imaginación y de instituciones académicas, de modo que es imposible eludirlo desde un punto de vista intelectual e histórico (Said 2008 [1997], 36).

No puede ser éste el espacio de profundizar en este tema, pero resultaría muy interesante que se comience a abundar más en estos planteamientos, pues podrían darnos una visión muy diferente del papel que ha jugado la música en la historia social y política, en este caso de España. No es de extrañar que este país también fue objeto de exotización y estereotipación por parte de otros países europeos como Francia o Reino Unido, llegando a darse un proceso muy parecido al que pasó con los países de Oriente: numerosos viajeros iban para conocer ese país enigmático. Ya el musicólogo Emilio Casares describía este fenómeno:

[...] España era una moda en Europa, una especie de tópico fascinante, enigmático; una España llena de gitanos, toreros, castañuelas, con una gran capacidad de sugestión, de estímulo literario, pictórico y musical, lugar que invitaba a los grandes viajes. Y esta connotación no se puede olvidar cuando se habla de nuestro XIX. La moda española tuvo diversas vías de entrada en Francia; las guerras napoleónicas que habían dibujado una España épica y heroica; la llegada de viajeros franceses, pero también la presencia de los exiliados que contribuyen a poner de moda lo español, en lo que podemos denominar la primera invasión española en el país vecino (Casares Rodicio 1995, 16).

Podría pensarse que este colonialismo estaba operando también en España. Muy poco o casi nada se ha hecho para profundizar al respecto en la investigación de la música iberoamericana del siglo XIX; en todo caso, lo que se ha logrado es describir y resaltar esta exotización¹⁸⁸. No obstante, ya no basta con describir los hechos, es necesario pensarlos y reflexionarlos con la ayuda de otras disciplinas y otros autores. Said mismo menciona los aportes que puede brindar una reflexión de este tipo:

Me parece que al problema del estudio del imperialismo y la cultura (u orientalismo) se le puede dar una simple respuesta compuesta de dos par-

¹⁸⁸ En cambio, encuentro interesantes reflexiones en dos artículos sobre este punto de vista aplicado al estudio de la danza bolera en Francia: "Le Diable Boiteux: French Society behind a Spanish Facade" (Meglin 1994) y "The Context of Exoticism in Fanny Elssler's 'Cachucha'" (Arkin 1994). Considero que éstos podrían servir de punto de partida para explorar esta temática desde la investigación musical.

tes. En primer lugar, casi todos los escritores del siglo XIX (y esto mismo será válido para los de períodos anteriores) eran extraordinariamente conscientes de la realidad del imperio; este es un tema que no se ha estudiado muy bien, pero un especialista moderno en la época victoriana tendrá que admitir que los héroes de la cultura liberal, como John Stuart Mill, Thomas Arnold, Carlyle, Newman, Macaulay, Ruskin, George Eliot, e incluso Dickens, tenían opiniones muy concretas sobre la raza y el imperialismo, que podemos encontrar fácilmente en sus escritos. [...] En segundo lugar, creer que la política, en forma de imperialismo tiene un efecto en la producción literaria, en la erudición, en las teorías sociales y en la escritura de la historia no equivale, en modo alguno, a afirmar que, por tanto, la cultura es algo degradado o denigrado; muy al contrario, toda mi tesis consiste en que podremos comprender mejor la persistencia y la durabilidad de un sistema hegemónico, como la propia cultura, cuando reconozcamos que las coacciones internas que estos imponen en los escritores y pensadores son *productivas* y no unilateralmente inhibitorias. Esta es la idea que, indudablemente, Gramsci, Foucault y Raymond Williams, cada uno a su manera, han intentado exponer (Said 2008 [1997], 36-37).

Tan productivas son estas coacciones hegemónicas en la cultura que, en el caso de las malagueñas se ha producido todo un relato sobre su origen y su música. Aun más, como se verá, será inspiradora de diversas obras en el extranjero que tendrán este mismo nombre.

Hoy día aún perduran con bastante fuerza las teorías evolucionistas, especialmente –como ya vimos– en la investigación sobre el flamenco, y sigue viva en algunos autores la idea de que las malagueñas tienen un origen musulmán, como mencioné en la página 7. Al respecto debo decir que no comparto esta idea, en primer lugar, porque desde mi punto de vista la búsqueda de los orígenes, sobre todo en expresiones con un fuerte componente de tradición oral o que dialogan con la oralidad, sólo conducen a callejones sin salida que no ayudan a explicar la complejidad de los procesos musicales. Por otro lado, nadie puede negar que en Andalucía han convivido diversas culturas, no sólo ésta y, por tanto, su cultura es un complejo heterogéneo de todas estas. Este solo argumento bastaría para rebatir que el origen de todo un bagaje musical se debe a una sola cultura, en este caso, como ocurre con el flamenco con respecto a la musulmana. Por otro lado, continuar con esta línea de pensamiento existente desde el siglo XIX sin un mínimo de cuestionamiento, pone en duda la actualidad de estos planteamientos. Si se toma en cuenta lo expuesto siguiendo a Said, las ciencias sociales

ofrecen muchas otras posibilidades para explicar el uso de una expresión musical, como el de las malagueñas, por parte de los estratos hegemónicos para reforzar una ideología específica.

3.7 MALAGUEÑAS AJENAS A LA ESTRUCTURA DE LAS MALAGUEÑAS

Dentro de las composiciones que se hicieron de malagueñas hubo algunas que, a pesar de tener dicho nombre, no tienen su estructura musical característica. Como se ha apuntado, esta estructura es la que da unidad a una serie de obras que comparten este mismo nombre. En este sentido, sería interesante indagar por qué hay varias piezas que son denominadas de este modo, pero que no comparten los rasgos que podrían considerarse típicos. En este apartado sólo mencionaré algunos ejemplos, pues profundizar en esta problemática implicaría salirse de los objetivos planteados aquí. Queda, de nuevo, otro tema de estudio relacionado con las malagueñas abierto a futuras investigaciones.

Algunas de estas “malagueñas” son creaciones de compositores extranjeros, principalmente franceses, muchas veces utilizadas ya sea en obras escénicas o en piezas instrumentales. Un ejemplo es la malagueña de Jacques Offenbach (1819-1880) de la ópera bufa *Maître Peronilla* (1878). El argumento de dicha obra se desarrolla en Madrid, por lo que resulta entendible la presencia de piezas consideradas españolas. Es en el segundo acto, en la escena del festejo de una boda, donde se canta dicha malagueña. Al ver la partitura se hace evidente que no comparte ningún rasgo musical con las malagueñas españolas. Podría pensarse que, dado que en esa época era considerada como uno de los cantos nacionales españoles más populares, Offenbach intentó dar más realismo a su escena con esa denominación.

Olivier Métra (1830-1889) escribió en ese mismo año un vals basado en la malagueña de *Maître Peronilla* (1878), pero tampoco rescata nada de la estructura de las malagueñas. Por otro lado, en 1881, en una reseña teatral en México se habla de un fenómeno parecido en otra ópera de Offenbach:

El público de nuestra capital ha tenido una vez más la satisfacción de aplaudir con entusiasmo á la bella Mary Albert en todos los momentos en que su garganta lanzaba al espacio una de esas notas altas que ella sabe modular

con tal delicadeza de expresion y de dulzura, que hacia enmudecer á los es-
pectadores, teniéndoles por momentos pendientes de sus labios.

A propósito de su expresión y estilo, solo recordaremos aquello que le lla-
man *malagueñas* en el segundo acto de *Les Brigands*, y que aunque en nada
se parece á las *malagueñas*, no por eso deja de ser una preciosa *arieta* de Of-
fenbach [...]¹⁸⁹.

Cabe señalar que, al revisar la partitura, no encontré ninguna pieza denomina-
da de esta forma, por lo que queda la incógnita de si esta denominación la asignó la
compañía en la función referida. No obstante, localicé una partitura titulada *Les Aveux*
(*Malagueña de Maître Peronilla*) en la que aparece la siguiente leyenda “Chantés par
M^{me} Peschard dans LES BRIGANDS” (Offenbach 1879, 1). Con esta obra es posible
pensar que ésta pudo haber sido la pieza que se cantó en los teatros mexicanos. Queda
otra interrogante abierta en espera de ser resuelta.

Otra malagueña de un compositor francés es de Émile Pessard (1843-1917),
incluida en su obra *Vingt-cinq pièces pour le piano* (1877). Dicha obra desarrolla un
motivo musical que no corresponde con los rasgos de las malagueñas. Aún más, esta
obra no tiene copla, aspecto fundamental de éstas.

Maurice Ravel también incluye una malagueña de este tipo en su producción.
Ésta se puede encontrar en el segundo movimiento de su *Rapsodie Espagnole* (1908),
el cual es denominado como “Malagueña”. Al igual que los ejemplos anteriores, no tie-
ne la estructura de malagueñas descrita en esta tesis. La abundancia de malagueñas
escritas por compositores franceses pone de manifiesto lo apuntado previamente
acerca del interés que la cultura española generó en países europeos en el siglo XIX,
particularmente en Francia.

El siguiente ejemplo es la malagueña de la ópera *Boabdil* de Moritz Moszkowski
(1854-1925), pieza que gozó de gran éxito en México en la última década del siglo XIX.
Gustó tanto que se interpretó en diversos conciertos de guitarra¹⁹⁰, piano¹⁹¹, banda¹⁹²,
orquesta¹⁹³, entre otros. En la prensa se anunció en el Teatro Nacional de este modo:

¹⁸⁹ “Giroflé-Girofla” *La Libertad* (Ciudad de México), 18 de enero de 1881: 2.

¹⁹⁰ *El amigo de la verdad* (Puebla), 4 de noviembre de 1899: 3; *El Tiempo* (Ciudad de México), 28 de
septiembre de 1900: 2; *La Patria* (Ciudad de México), 4 de diciembre de 1901; *El Popular* (Ciudad de
México), 30 de agosto de 1907: 3.

El 2.º concierto del Teatro Nacional.- El miércoles próximo tendrá lugar en el Gran Teatro Nacional, el 2º concierto de la serie que se ha propuesto dar en ese coliseo la Sociedad Anónima de Conciertos.

El programa es el siguiente:

[...]

VII. Malagueña de la nueva ópera «Boabdil.» de Moszkowsky¹⁹⁴.

En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes de México hay una partitura de esta malagueña. En la portada se puede encontrar lo siguiente: “Esta pieza fue ejecutada en el TEATRO NACIONAL con gran éxito en la segunda audición de la SOCIEDAD ANÓNIMA DE CONCIERTOS.- México, Julio de 1892.” (Moszkowski 1892), tal y como se puede observar en la Ilustración **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**, coincidiendo con lo anunciado en la cita anterior. Analizando la partitura, se hace evidente que tampoco tiene la estructura de malagueñas descrita.

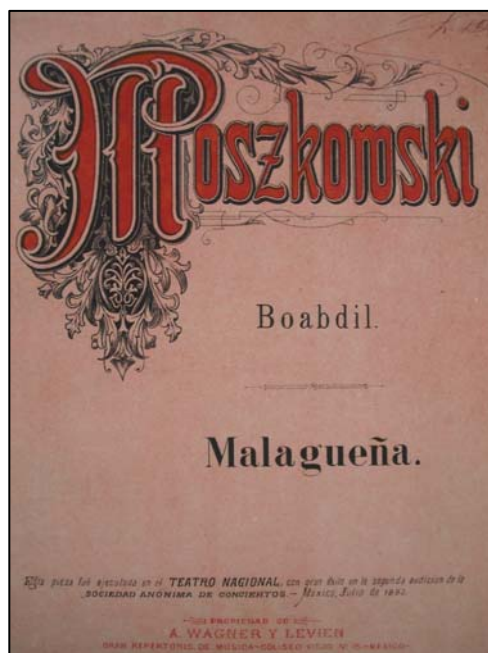


ILUSTRACIÓN 38. PARTITURA DE LA MALAGUEÑA DE *BOABDIL* (MOSZKOWSKI)¹⁹⁵

¹⁹¹ *La Voz de México* (Ciudad de México), 20 de noviembre de 1892: 3; *El Tiempo* (Ciudad de México), 31/08/1893: 2; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 17 de junio de 1902: 2; *La Iberia* (Ciudad de México), 29 de diciembre de 1906: 2.

¹⁹² *El Tiempo* (Ciudad de México), 9 de febrero de 1906: 1.

¹⁹³ *El Popular* (Ciudad de México), 16 de octubre de 1903: 3.

¹⁹⁴ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 16 de julio de 1892: 3.

¹⁹⁵ Partitura conservada en la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes de México.

El último ejemplo que comentaré de este tipo de malagueñas es la compuesta por el famoso violinista Pablo de Sarasate titulada *Danza Española nº 1, Op. 21. Malagueña* (1878). Analizando la partitura, esta obra no presenta estructura de malagueñas. De hecho, de acuerdo con la musicóloga María Nagore Ferrer, en sus malagueñas Sarasate emplea las melodías de dos canciones que fueron populares en ese siglo: *El chacho moreno*, de José Melchor Gomis (1791-1836) y el *Bajelito nuevo* de Manuel García (1775-1832). Es después del motivo musical de la obra de Gomis cuando “Sarasate introduce una sección de transición basada en el ritmo y la armonía típicos de la malagueña” (Nagore Ferrer 2013, 250). No coincido con la autora. Si bien las malagueñas emplean la secuencia armónica *I-II-I*, tal y como se ejecutan en ese trozo, ésta no constituye un rasgo exclusivo de aquéllas. En la época hubo otras canciones andaluzas que utilizaron también dicha secuencia, como el polo. En este sentido, tomando en cuenta el análisis musical realizado en el capítulo primero, puedo decir que esta pieza de Sarasate no cumple con la estructura de malagueñas. Sin embargo, también hay que apuntar que Sarasate sí tiene malagueñas en otra de sus obras, como se vio anteriormente.

Ahora bien, resulta también muy interesante el hecho de que algunos compositores españoles, principalmente de zarzuelas, escribieron “malagueñas” que tampoco cumplen con la estructura. Por ejemplo, las de la obra *Pepe-Hillo* (Cereceda 1870), las cuales consisten en una copla que canta el personaje Dolores. El inicio del primer verso sí corresponde con el inicio de una malagueña típica del siglo XIX, pero el resto rompe con el esquema armónico y lírico. Algo similar sucede con las malagueñas de la zarzuela *Cante Hondo* (Taboada y Mantilla 1882). En éstas se canta una copla que no cumple la secuencia armónica típica. No obstante, sí realiza la secuencia lírica con seis versos octosílabos. El último ejemplo que menciono son las malagueñas de la obra *La liquidación social* (Monfort 1872) en las que, de igual modo, la estructura de la copla rompe con la detallada en el capítulo primero.

Desafortunadamente en este trabajo no me es posible analizar con detalle estas malagueñas españolas de zarzuela, pero creo que es un caso interesante que merece ser investigado en un futuro. Para esto servirán de referencia los resultados de análisis que esta tesis aporta, pues una vez identificados los rasgos que le dan identidad a un conjunto de obras con este mismo nombre, será posible analizar las excepciones.



En este capítulo se ha mostrado que las malagueñas estuvieron presentes en casi todo el territorio español y mexicano a través de un amplio espectro de ocasiones musicales de los diferentes colectivos. Circularon en todos los estratos sociales durante todo el siglo XIX en España y, en contraste, en México estuvieron mayoritariamente presentes en los estratos hegemónicos, principalmente en el entorno de las colonias españolas. La información vertida a lo largo de la tesis ha derivado de fuentes escritas. En este sentido, cabe señalar que, si bien tanto los estratos subalternos como los procesos de transmisión oral no han dejado suficientes huellas concretas, es posible percibir sus efectos en las referencias escritas que dan indicios de la circulación de las malagueñas en espacios diversos. Esta circularidad musical operó no sólo a través del eje subalterno-hegemónico y oralidad-escritura, sino también dentro de cada uno de éstos. Lo anterior también puede contribuir a la comprensión de posibles procesos de apropiación y negociación de una representación nacionalista asociada a la malagueña, aparentemente aceptada por todos, si bien desconocemos las significaciones concretas que dicha representación tuvo para cada sector.

La complejidad de procesos que entraña la circularidad, apropiación, negociación de las malagueñas a lo largo de todo un siglo, obliga a la investigación musical a reformular el tipo de enfoque con que tradicionalmente se han explicado este tipo de fenómenos. Las categorías “culto” en contraposición con “lo popular”, por ejemplo, no se pueden usar a la ligera, pues borran complejos procesos sociales que ocurren en la realidad. Las malagueñas ofrecen un ejemplo claro de ello.

Capítulo 4

Las transformaciones de las malagueñas

Una vez descritas y analizadas las ocasiones de ejecución y los modos de difusión e interpretación de las malagueñas, este capítulo tiene por objetivo evidenciar las transformaciones que tuvieron a lo largo del periodo estudiado. Demostraré que dichas transformaciones ocurrieron en el plano interpretativo –en el baile y en el canto– más que en el de la estructura musical. Esta última, como ya ha sido expuesto y analizado en el capítulo 1, se mantuvo bastante estable, dotando a esta expresión musical de una identidad particular reconocible.

Para un mejor seguimiento de los argumentos expuestos, sugiero acudir a la página web: <http://www.gerinel.org/index.php/es/malaguenas>, con el objeto de escuchar las grabaciones mencionadas a lo largo del capítulo.

4.1 TRANSFORMACIONES EN EL BAILE

Tal y como se apuntó en el segundo capítulo, las malagueñas fueron descritas como formas bailables principalmente en dos periodos distintos del siglo XIX. En ambos, los tipos de baile y actores involucrados estuvieron determinados por los lugares y momentos donde fueron interpretadas, por esta razón, considero pertinente resaltar estas diferencias. Así pues, las transformaciones de las malagueñas que encuentro en este ámbito se refieren al baile escénico y al baile en ambientes festivos de la vida cotidiana.

4.1.1 BAILE ESCÉNICO

Como ya ha sido puesto de manifiesto en capítulos anteriores, el primer periodo donde el baile de la malagueña tuvo popularidad corresponde con la época de los bailables (1840-1855), en la cual se constata un tipo de baile profesionalizado en los escenarios. Hasta el momento no se ha encontrado ningún manuscrito, publicación o estudio que permita reconstruir el modo en el que pudo haber sido interpretado. En este sentido, la descripción que brinda más información al respecto, entre las que se han localizado, es la de Théophile Gautier (1811-1872), quien presencié su ejecución en el Teatro de Málaga en 1840:

La malagueña, baile local de Málaga, es realmente de una poesía encantadora. Aparece primero el caballero, el sombrero entre los ojos, embozado en su capa escarlata como un hidalgo que se pasea y busca aventuras. Entra luego la dama, luciendo su mantilla, el abanico en la mano, con las maneras de una mujer que va a dar una vuelta por la Alameda. El caballero trata de ver la cara de esta misteriosa sirena; pero la coqueta maneja tan bien el abanico, lo abre y lo cierra con tal arte delante de su bonita cara que el galán, frustrado, retrocede unos pasos e intenta otra estratagema. Hace hablar unas castañuelas bajo su capa. Ante esa música, la dama presta oídos y sonríe; su seno palpita, la punta de su zapatito de raso lleva la medida a pesar de ella; lanza su abanico, y luego su mantilla, y aparece con el loco atavío de bailarina, resplandeciente de lentejuelas y laminillas metálicas, una rosa en el pelo y una gran peineta de concha en la cabeza. El caballero se despoja de su máscara y de su capa, y los dos ejecutan un paso de una originalidad deliciosa (Gautier 1998 [1845], 306).

Esta descripción sugiere todo un montaje bien estudiado, desde el cuidado en los trajes, los gestos y las posturas; además, se describe como un baile en pareja que es acompañado con castañuelas. Otras fuentes nos permiten afirmar que su baile estuvo muy presente en los teatros españoles e incluso en los extranjeros. En 1842, en Barcelona la encontramos descrita como baile nacional¹⁹⁶, interpretada por Dolores Serral y Mariano Camprubi; la misma pareja bailan la malagueña en París el año siguiente (Steingress 2006, 125, 129). En ese mismo año, en Palma de Mallorca se anun-

¹⁹⁶ *El Constitucional* (Barcelona), 7 de septiembre de 1842: 7.

cia como un *padedú español* bailado por la Srta. Montañés y el Sr. Perales¹⁹⁷ y meses más tarde en ese mismo teatro se anuncia como *baile a solo* por la misma bailarina¹⁹⁸. En Madrid, a finales de ese mismo año se publicita como un baile por parejas, al mismo tiempo que son cantadas por Juana Pérez y Vicente Caltañazor, con coplas en honor a Isabel II¹⁹⁹. En 1846, Manuela García y los hermanos Camprubí la bailan como *paso a tres* indicando que es una composición de Mariano Camprubí:

La Malagueña, (paso á tres) por Sres Camprubi y Señora M. García. Este paso de invención y composición de D. M. Camprubi, aunque ha querido ser imitado por muchos, tiene el sello propio de la originalidad y de novedad por consiguiente para el público²⁰⁰.



ILUSTRACIÓN 39. “SERRAL IN LE BOLERO WITH MONS. CAMPRUBI” (1834)²⁰¹

¹⁹⁷ *Diario constitucional de Palma* (Palma de Mallorca), 12 de junio de 1843: 4.

¹⁹⁸ *Revista Balear* (Palma de Mallorca), 5 de noviembre de 1843: 5.

¹⁹⁹ *Diario de Madrid*, 8 de diciembre 1843: 3

²⁰⁰ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Gran función para el jueves 26 de marzo de 1846”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es /Carteles.htm> (consultado el 16 de febrero del 2015).

²⁰¹ Grabado perteneciente a la Allison Delarue Collection (Princeton University).

En ese mismo año, en Madrid, se anuncia una malagueña con el reclamo de que su coreografía fue ya bailada en Berlín por la misma pareja Serral-Camprubí²⁰². También fue anunciada como *baile a tres*, por Dolores Serral y los bailarines Alemany y Camprubi²⁰³. Años más tarde, en 1850 se presenta como creación de Carlos Atané: “3º el Paso Español, compuesto por D. Carlos Atané, nominado LA MALAGUEÑA, por la Sra. Callejo y dicho Sr. Atané”²⁰⁴. Ese año en Palma de Mallorca fue denominada *jaleo nuevo*, interpretada por la pareja Tenorio y Gispert²⁰⁵. Asimismo, aparece en ocasiones bailado por toda la compañía de baile: “3º y último. El bailable español, titulado LA MALAGUEÑA, en el que tomará parte la señorita Quintero el Sr Guerrero y todo el cuerpo de baile”²⁰⁶.

De acuerdo con estas descripciones, la malagueña tuvo diversas coreografías y fueron compuestas para formaciones de baile diferentes. Otro dato relevante es la insistencia en calificarla como un baile español en los carteles y anuncios, para marcar una clara distinción frente a otros bailes europeos, como la alemanda, la cuadrilla francesa, el vals, el minuet, y otros.

Un elemento que ayudaría a imaginar cómo pudo haber sido ejecutada la malagueña es la escuela de baile de los intérpretes. Bailarines como Mariano Camprubi, Dolores Serral o Alemany destacaron no sólo en España, sino en los teatros más importantes de París y Londres por su reconocido baile de tradición bolera:

En 1834 Camprubí y Dolores Serral fueron contratados por la Ópera de París y nombrados primeros bailarines. Ellos enseñaron la técnica de la danza bolera a los bailarines extranjeros, que luego incluyeron en sus ballets. [...] Unos años más tarde, Mariano Camprubí volvió a triunfar en París con la bailarina bolera Lola de Valencia, al frente de una compañía de baile español (Markessinis 1995, 113).

Por otro lado, en México también se bailó por los bailarines José Camacho, Mercedes, Francisca y Luis Pavía, tal como se indicó en el segundo capítulo. De acuerdo

²⁰² *El Clamor Público* (Madrid), 18 de abril de 1846: 4.

²⁰³ *El Popular* (Madrid), 3 de mayo de 1848: 4.

²⁰⁴ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Función extraordinaria para el lunes 21 de octubre de 1850”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 16 de febrero del 2015).

²⁰⁵ *El Genio de la Libertad* (Palma de Mallorca), 7 de octubre de 1850: 4.

²⁰⁶ *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX*, “Función para el viernes 26 de diciembre de 1851 por la tarde a las tres”, Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (consultado el 16 de febrero del 2015).

con la investigadora Maya Ramos, los Pavía en México “eran bailarines entrenados tanto en la escuela clásica académica como en la escuela bolera, y sus espectáculos eran muy variados.” (Ramos Smith 1991, 113). Con estos elementos, se observa que tanto en España como en México, la malagueña fue interpretada por bailarines boleros o clásicos y, por tanto, debió de haber atendido a las pautas estéticas y técnicas de estas mismas escuelas²⁰⁷.

A pesar de que no tenemos más información, puede decirse que el baile de la malagueña de esta época fue objeto de creación por diversos coreógrafos profesionales, ya sea en el baile bolero o en el ballet clásico. Por otro lado, la frecuencia con que se presentaron en teatros tanto españoles como europeos y americanos, da señales de la cierta popularidad –no extraordinaria– que gozó la malagueña. Desafortunadamente no encontré partituras de esta época que estén escritas expresamente para el baile, pero dada la cantidad de material analizado, es posible considerar que la música tenía iguales rasgos estructurales. Queda aquí una línea abierta de investigación, en la espera de que vayan apareciendo nuevos documentos que permitan corroborar dicha conjetura.



ILUSTRACIÓN 40. «SPANISH BALLET» DE EDOUARD MANET (1862)²⁰⁸

²⁰⁷ Si bien, como apunta Lisa C. Arkin (1994, 319-320), parece ser que en el baile bolero es difícil hablar de técnicas fijas o de un solo tipo, yo sólo puedo hacerlo desde la profesionalización en los escenarios.

²⁰⁸ Google Art Project. Disponible bajo la licencia Dominio público vía Wikimedia Commons - <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard> (consultado el 1 de octubre de 2015).

El segundo periodo de popularidad del baile de las malagueñas en los ámbitos escénicos coincide con el auge del *género ínfimo* –última década del siglo XIX y primeras del XX–. En las fuentes aparece anunciado como baile nacional²⁰⁹, baile andaluz²¹⁰ o baile flamenco, tanto en España como en México²¹¹. El repertorio con el que comparó escenario corrobora estos calificativos, pues se bailaba junto con sevillanas, peteneras, zapateados, panaderos, etcétera, es decir, con bailes que se asociaron también con estos mismos adjetivos. En una referencia hemerográfica se habla de este baile flamenco o andaluz en los teatros, el cual era aprendido habitualmente en academias, con una coreografía definida, y bailado en parejas: “Por las demás parejas que componen el cuadro coreográfico y el Sr. Pericet, bailáronse ‘Boleras de Bocaccio’ y ‘Sevillanas, peteneras y malagueñas’, siendo muy aplaudidos y mereciendo los honores de la repetición”²¹². Hubo distintas coreografías y en los escenarios sobresalieron distintos bailarines, cuyas agrupaciones eran llamadas en ocasiones “cuadros flamencos”. Destacan, por ejemplo, la familia Pericet referidos en la cita anterior, o el maestro José Otero Aranda (1860-1934), entre otros:

Madrid 16.- Los duques de Conaught han asistido á una sesión de baile flamenco, que se ha celebrado en Sevilla en casa del popular maestro Otero.

Bailaron tangos, sevillanas y malagueñas distinguidas parejas.

Todos salieron muy contentos y celebrando mucho el espectáculo y los bailarines, á los que hicieron valiosos regalos.

Hay proyectadas varias excursiones que se supone han de resultar muy agradables²¹³.

En México, las malagueñas se presentaban en los teatros y generalmente bailadas por mujeres, ya sea en parejas, en tríos o por una sola persona:

Las Aguileras han cambiado sus bailes, llevando al escenario de la Metropolitana «Las niñas desenvueltas», cantadas por las tres hermanas; el tango; «La Gitana» bailado por Carmen Aguilera; el Jaleo y Malagueñas, bailados por las tres hermanas, y las Soleares de Arcas²¹⁴.

²⁰⁹ *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 27 de diciembre de 1906: 2; *El Adelanto* (Salamanca), 21 de julio de 1910: 2; *La Voz de Menorca* (Menorca), 3 de julio de 1911: 2.

²¹⁰ *Diario de Córdoba*, 21 de enero de 1898: 1;

²¹¹ *El Siglo Diez y Nueve* (Ciudad de México), 10 de febrero de 1896: 1; *La Patria* (Ciudad de México), 2 de julio de 1908: 2; *La Patria* (Ciudad de México), 18 de enero de 1913: 1;

²¹² *La Correspondencia Alicantina* (Alicante), 17 de febrero de 1898: 2.

²¹³ “Los duques de Connaught” *El Adelanto* (Salamanca), 16 de enero de 1905: 4.

²¹⁴ *La Patria* (Ciudad de México), 2 de julio de 1908: 2.

Ha sido muy difícil hallar referencias que describan de algún modo el baile de las malagueñas escénicas en esta época, tal y como sucedió en las descripciones de años anteriores. En un almanaque publicado en 1903 encontré una descripción de su baile. Es una guía para aprender a bailarlas explicada por bailarinas profesionales, no obstante, está dirigida a señoritas de sociedad y por esta razón será comentada más adelante. Ante la carencia de información es posible extraer datos en descripciones de bailaoras flamencas, por ejemplo, cuando se hacen menciones de ciertas posturas, de sus trajes y aun de su gestualidad. Aunque no aborda el baile de la malagueña, el libro *Tratado de bailes* del maestro José Otero (1987 [1912]) describe diversos aspectos de bailes andaluces, que sirven como referencia para una aproximación a las malagueñas en tanto éstas eran, como he insistido, un baile andaluz ya para esa época. Asimismo, hay referencias documentales, fotografías e incluso existen diversos videos que proporcionan una idea de la gestualidad de estos bailes. Por ejemplo, se sugiere observar unas imágenes del video *Andalusian dance* de 1896²¹⁵ filmado por Henry W. Short (1884-1916), operador de Robert William Paul (1869-1943) (Claver Esteban 2012). Este baile es a todas luces un baile escénico, de coreografía por parejas –el personaje masculino es interpretado por una mujer– y acompañado por castañuelas.



ILUSTRACIÓN 41. FOTOGRAMA DE *ANDALUSIAN DANCE* (1896)²¹⁶

²¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GAX-Ho1pGCo> (consultado el 7 de julio de 2015).

²¹⁶ Paul's Animatograph Works (Robert William Paul).

El vestuario es muy parecido al que utilizan las bailarinas de la compañía del maestro de baile José Otero arriba mencionado, hecho que se puede observar en las fotografías del libro que él publicó o en algunas postales que han circulado en diversas ciudades de España, como la mostrada en la Ilustración 42. En este sentido, es posible apuntar que las malagueñas escénicas de esta época tuvieron ciertas similitudes con el baile de este video, ya sea en sus gestos, movimientos de brazos, paseos o incluso en sus pasos de baile.



ILUSTRACIÓN 42. IMAGEN DE UNA BAILAORA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX²¹⁷

Además de estar presente en los teatros, también era muy común que se interpretaran en espectáculos que formaban parte de fiestas privadas. El ejemplo siguiente refiere a una fiesta organizada para el rey de España:

A las siete de la mañana me retiraba hoy á descansar un rato, despues de más de veinte horas de incesante movimiento. Cerré mi última á las doce de la noche, disponiéndome á asistir á una fiesta andaluza, celebrada en obse-

²¹⁷ Postal (colección propia).

quiuo de la visita de S.M. el rey á esta ciudad, en la quinta de Bella Vista. Mucho había oído hablar de las *juelgas*, pero en verdad no había formado juicio cabal de esta clase de espectáculos.

Llegué á la citada quinta cuando principiaba un *zapateao* bailado por una hermosa jóven con tal desenvoltura y gracia, que cautivaba la atención de los concurrentes. Diez ó doce hábiles guitarristas, seis ú ocho *cantaores* y diez y seis ó veinte malagueñas de privilegiado rostro, ojos de fuego y sal á granel, vestidas de manola, capitaneadas por Juan Miguel, majo de airosa figura y buena sombra, constituían el principal encanto de aquella reunion, que se llamaba de confianza, y en la que se bailaron de una manera notabilísima varios *jaleos*, *fandangos* y *zapateaos* al compás de malagueñas cantadas con muchísima gracia²¹⁸.

En resumen, se observan dos variantes del baile en el ámbito escénico, el primero, de coreografía de libre creación, de trajes y posturas cuidadas, probablemente bailada con pasos de danza bolera y/o clásica, adaptadas al gusto de la época y del público. Por otro lado, a finales del siglo emerge otro tipo de baile, también de coreografía, por parejas, tríos, o solos, asociado a una gama de repertorio andaluz o flamenco, teniendo un carácter o bien regional, o incluso nacional y seguramente una gestualidad muy diferente de las de la época de los bailables, si nos atenemos a las descripciones generales de baile flamenco de escenario del momento. Desafortunadamente, dada la escasez de fuentes, es muy complicado conocer los cambios concretos técnicos que se produjeron en el baile de las malagueñas entre los dos periodos estudiados. Esta carencia de detalles impide realizar un análisis comparativo detallado entre éstos y, para resolver esta problemática, se hace necesario la ayuda interdisciplinaria de especialistas en baile de ambas épocas.

4.1.2 BAILE EN ÁMBITOS COTIDIANOS

Desde la década de los cuarenta tenemos noticias del baile de la malagueña en ámbitos de la vida cotidiana. La siguiente narración refleja cómo se organizan fiestas en los corrales de vecinos de Sevilla, donde los jóvenes cantan y bailan los temas de

²¹⁸ *La Correspondencia de España* (Madrid), 21 de marzo de 1877: 2.

moda. En este caso, se menciona que se bailan las rondeñas y las malagueñas, entre otros:

Hay además dos días en el año de gran jaleo: el de la Cruz y el de S. Juan. En las noches de estos días se cierra muy tarde la puerta del Corral, y la Casera permite que entren á bailar y cantar los mozuelos y mozuelas de otros Corrales, que tienen conocidos en el suyo.

El día de la Cruz se forma en uno de los corredores del palio un altar adornado todo de flores y cintas y con relicarios y alhajas de plata y oro. Los gastos y adornos de este altar para la Cruz, se hacen á escote entre todas las vecinas.

La fiesta se forma siempre en el patio, reinando la mayor alegría. Las mozuelas y mozuelos cantan y bailan las rondeñas, las malagueñas, las manchegas, algunas veces la jota y con frecuencia las *Corraleras*, que es música de su exclusiva invención. También bailan el fandango y no falta quien eche una copla de bolero (Tenorio 1844, 28-29).



ILUSTRACIÓN 43. CORRAL DE VECINOS EN TRIANA (SEVILLA)²¹⁹

²¹⁹ Imagen publicada en el portal web *Sevilla Ciudad*, <http://sevillaciudad.sevilla.abc.es/reportajes/triana/cultura-triana/siete-estampas-de-triana-para-el-recuerdo/> (consultado el 20 de septiembre del 2015).

La rondeña, al igual que sucedió con el fandango, en esa época y en todo el siglo XIX, fue relacionada con las malagueñas; por ejemplo, hay numerosas partituras que se denominan “Rondeña o malagueña” o “Rondeña malagueña”²²⁰ y en diversas fuentes hemerográficas o bibliográficas aparece este mismo vínculo. Aquí vemos cómo, al igual que hubo baile de la malagueña en los escenarios, también lo encontramos en fiestas junto con la rondeña. Asimismo, localizamos una descripción de estos bailes en estratos subalternos en el libro *Escenas Andaluzas* de Estébanez Calderón. En el relato titulado *Un baile en Triana*, el autor describe un baile organizado para viajeros y otras personas, entre las que se encontraba el propio autor:

En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebrros de cintura, y sin lo vivo y ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos, desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz, y no forman, como en la danza, la parte principal (Estébanez Calderón 1847, 203).

Si bien esta fiesta podemos enmarcarla dentro del ámbito escénico, pues había una intención explícita de realizar una representación probablemente a cambio de alguna compensación económica, el hecho de que los que allí participaban pertenecieran también a estratos subalternos, nos hace suponer que el baile descrito en el corral de vecinos tendría características coreográficas y gestualidad similares. Estébanez Calderón no menciona que se baile una malagueña sino la rondeña, bailada por una pareja, y coincide en cierto modo con lo descrito en la cita, con el uso de brazos y quiebrros de cintura:

[...] El Xerezano sin sombrero, porque lo arrojó á los pies de la Perla, para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco, comenzaron por el son de la rondeña á dar muestras de su habilidad y gentileza. El pié pulido de ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, apartándola con desden y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos, como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos

²²⁰ En el anexo donde se muestra el catálogo, se puede ver que al menos siete de las obras tienen el nombre de *Rondeña Malagueña*.

mórbidos y de linda proporcion, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo, ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba alternativamente como quien recoge flores ó rosas que se la caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida, como sílfide que corta el aire. El bailarador la seguía menos como rival en destreza, que como mortal sigue á una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes (Estébanez Calderón 1847, 211-213).

Es posible pensar que el baile de la malagueña en estos entornos no debería ser muy diferente en lo esencial al de la rondeña. Evidentemente esto es sólo una conjetura que en esta tesis estoy lejos de resolver, pero por lo pronto enuncio una transformación de baile existente en la década de 1840, quedando abierta una nueva línea de investigación.



ILUSTRACIÓN 44. PORTADA DE *ÈCHOS DE ESPAGNE* DE PAUL LACOME (1871)

En 1850 aparecen menciones del baile de la malagueña. En el diario *El Porvenir* de Sevilla hay una nota que hace referencia a la enseñanza de este baile en academias particulares:

En la acreditada academia que dirige D. Manuel de la Barrera, calle de Pasión junto al Anfiteatro, hay ensayos públicos extraordinarios de bailes nacionales hoy sábado, al que asistirán todas las discípulas del director, y además las mejores boleras de esta ciudad, bailándose la Malagueña, la Redova, el Vito y jaleos de Cádiz, cantado y tocado a la guitarra; dando principio á las nueve y media²²¹.

Esta cita pone en evidencia dos cuestiones, la primera, que la malagueña era considerada baile bolero –como se apuntó en el apartado anterior– y, la segunda, que el baile bolero rebasó las fronteras escénicas, pues fue enseñado a personas que no necesariamente aspiraban a ser bailarinas profesionales.

Años más tarde, en la década de los ochenta, aparecen numerosas referencias relativas a festividades en espacios de la vida privada, pero dichas referencias no indican la presencia de la malagueña como baile en los estratos hegemónicos en España y mucho menos en México. En una publicación de 1903 denominada “Bailes y reuniones”, se explican las normas que debía seguir la sociedad hegemónica en España en estos contextos y enmarca dos tipos de reuniones donde es posible el baile:

En la actualidad, sólo existen las pequeñas reuniones, las que á petición de algunos de los concurrentes, cualquiera de ellos que sepa se encarga de tocar el piano para bailar, y los grandes bailes ó conciertos. A éstos tienen que asistir las señoras descotadas con sus más ricos trajes y mejores joyas, no siendo preciso tanto lujo ni etiqueta para las primeras, que, por regla general, resultan ser las reuniones más agradables (Mendo 1903, 98).

Si bien es un escrito de años posteriores, queda de manifiesto que las pequeñas reuniones en el ámbito privado se llevaban a cabo en ocasiones muy íntimas y no es de extrañar la escasez de información al respecto. En todo caso, la ocasión que se ha hecho más pública en los periódicos es la tertulia hogareña de mayores dimensiones. En dichas publicaciones se informa que el modo de lucimiento de la mujer fue a través de la interpretación de un instrumento musical o de su mismo canto, pero nunca a través de su cuerpo. Es muy conocido que los grandes bailes fueron ocasiones preparadas y anunciadas en la prensa, muchas veces, como destacados eventos de la sociedad (Jiménez Gómez 2005; Pérez Salas 2005; Díaz y de Ovando 2006, 15). En éstos el repertorio de baile estuvo muy definido: mazurcas, rigodones, cuadrillas, y otros bailes propios de la época.

²²¹ *El Porvenir* (Sevilla), 3 de agosto de 1850: 4.

Por el contrario, en los espacios públicos sí hay referencias de baile de malagueñas. Por ejemplo, ya en 1878 hay noticias de los preparativos de la feria de Montoro en la provincia de Córdoba, donde se menciona las malagueñas dentro de una lista de bailes para ser danzados por “todas las clases y sexos de la sociedad”. Esta nota recoge la gran demanda de lecciones para aprender a la perfección esos bailes, muchos ya en desuso, según la cita:

Montoro [...]. Con el fin de dar realce y mas animación á la Féria que se celebra en esta ciudad en los primeros días de Septiembre, se están ensayando por todas las clases y sexos de la sociedad bailes como son las seguidillas, malagueñas, sevillanas, fandango y bolero, y para su perfeccion, como sean bailes desusados, han tenido que apelar para la enseñanza á personas de abanzada edad que las pobres no descansan con tanta aglomeracion de lecciones, temiéndose por consiguiente terribles consecuencias en las instructoras por el gran trabajo á que se han obligado, puesto que todo es pingoreo y movimientos impropios como difíciles en las personas indicadas. Es un furor tan grande el que se ha despertado por estos bailes, que particularmente desde oraciones, hora en que las señoritas dejan sus labores, los artistas sus trabajos y los braceros sus faenas, hasta las once de la noche, sin faltar á la verdad, se pondrán en movimiento unos cinco mil pares de palillos y cuatrocientas á quinientas guitarras, armándose un estrépito tan espantoso, que á buena distancia de la poblacion es oído. Para hacerse de tan crecido y sonoro instrumento han tenido que apelar hasta á pueblos fuera de la provincia. Con respecto á las instructoras tuve ocasión de ver noches pasadas en la Calle Cordoneros una pobre mujer con la cabeza inclinada al suelo por los mas de ochenta años que contaba, y se estaba preparando con sus palillos para las lecciones del siguiente dia. Esto se hace público para que los que tengan otra clase de instrumental y otros que sean diestros en los bailes acudan que encontrarán buena acogida. La feria si se llega á conseguir el objeto ha de ser mucho mas notable que la de esa capital, por mas que no le acompañen corridas de toros.- *El corresponsal*²²².

Otro lugar de Andalucía donde también hay referencia de baile de malagueñas en ferias de esa época es Jerez de la Frontera²²³. Asimismo, también se bailaron en la feria de Almendralejo –en la región de Extremadura–, pero en este caso, se especifica

²²² “Montoro” *Diario de Córdoba*, 28 de agosto de 1878: 3.

²²³ *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 17 de septiembre de 1906: 1.

que son malagueñas de Andalucía²²⁴. Otro ejemplo, pero en la región de Valencia, es el de la feria de Torrevieja (Alicante) del año 1886, donde se bailaron las malagueñas a pie de playa:

Dicen de Torrevieja:

A las veladas de la fèria han sustituido los bailes. El primero ha sido en medio del paseo de Vista-Alegre, al son de los acordes de la música. La concurrencia fue inmensa y las hijas de Murcia y Orihuela lucieron bien sus encantos y hasta la ligereza de sus pies, dando vueltas por el enarenado suelo. El segundo baile ha sido el Casino, sitio más á propósito para esta clase de diversiones, pues los rigodones, walses y polkas no dicen bien en una playa, lugar que reclama á voces guitarras mas bien que instrumentos de viento, cantos populares mejor que melodías estudiadas, y bailes de malagueñas más á propósito que vueltas de parejas enlazadas, despidiendo con el sudor las sales que el cuerpo ha tomado en el baño pocas horas antes²²⁵.

Las ferias han sido y siguen siendo espacios públicos en los que se rompe con la cotidianeidad instituyéndose un momento especial festivo, son momentos en los que la exaltación por lo regional o lo “propio” es una constante. De esta manera, la lista de bailes que se dan en las citas: seguidillas, malagueñas, sevillanas, fandangos, boleros, corresponde con los llamados bailes andaluces o españoles. Ya para el año 1902, en Orihuela (Alicante) también se habla de las malagueñas como un baile de “la tierra”:

Los bailes populares son el festejo más típico que entre todos celebramos.

A él acuden los robustos huertanos luciendo sus rizados zaragüelles, sus blancas calcetas que sugetan las cintas de sus alpargatas: su faja de seda bordada y camisa blanca y planchada; su rameado chaleco con botones de plata y su sombrero calañés acompañado de «su moza», que con su moño de castaña rameado jubón y su blanco corpiño lleno de lentejuelas y sus mangas cortas con ancha puntilla, enormes pendientes de sus orejas, bailan las originales malagueñas de la tierra al compás del rasguear de los instrumentos y del canto que uno de ellos entona.

²²⁴ *La Región Extremeña* (Badajoz), 17 de septiembre de 1913: 1.

²²⁵ *El Diario de Orihuela*, 17 de agosto de 1886: 1.

En fin, casetas hay ya un buen número pedidas y esto es prueba bastante de que la feria del presente año ha de superar en mucho á las de los anteriores²²⁶.

En 1890 se menciona el baile de la malagueña ya no sólo en las ferias, sino en fiestas privadas aristocráticas. Resalta la siguiente cita donde se narra que las señoras aprendían bailes andaluces, entre éstos las malagueñas, con maestros especializados para ser bailados en festejos:

El domingo fué uno de los más serenos que hemos gozado en los anteriores días.

En un cortijo donde crecen heliotropos con sus azuladas flores y hasta donde llegan las brisas del mar cargadas de sales marinas, se celebró un baile que pudiéramos llamar de *candil aristocrático*.

El maestro *Bigotes*, que recuerda el célebre Luis Alfonso, del sainete de Javier de Búrgos, mostraba sus discípulas, diestramente enseñadas, bailando las *mollares, malagueñas y sevillanas*, que era un portento.

Moviendo con sin igual donosura los brazos, repicando con gracia las castañuelas llenas de lazos y moños, con los pechos llenos de frescas rosas y los semblantes coloreados, las muchachas bonitas y distinguidas, que allí se habían congregado para su soláz y divertimento, bailaban al compás de la guitarra y hacían las complicadas mudanzas al sonar los cantares.

Aquello era un pátio andaluz lleno de luz y armonías.

Parte de la colonia francesa residente en esta capital presenció reunión agradabilísima y allí vimos también á las Srtas. Cumella, Bocanegra, Campana, Campo Hermoso, Orellana, Borús, Belmonte, Pérez Cámara y otras más que no recordamos, dando con sus hermosuras realce maravilloso á tan clásica fiesta (Masalegre [pseud.] 1891, 3).

En esta época también en México se da el baile de las malagueñas en entornos privados, pero únicamente en los de las familias españolas residentes.

La práctica de bailar malagueñas en ferias y fiestas estuvo de moda durante varios años, y ya para principios del siglo XX existían publicaciones periódicas en las que se daba instrucción para aprenderlas sin maestro. Gracias a una de ellas ha sido posible vislumbrar cómo fue el baile de las malagueñas en esa época. En el *Almanaque del*

²²⁶ “Desde Orihuela” *La Correspondencia de Alicante*, 22 de julio de 1902: 2.

Buen Tono de 1903 hay un artículo dedicado a este baile, en donde, además de contener una detallada descripción de su coreografía –ilustrada con fotografías de dos bailarinas– se proporciona una justificación sobre su aceptación en la sociedad (C. 1903). Este escrito constituye la única explicación sobre este baile encontrado hasta la fecha y de ahí su importancia. De acuerdo con el mismo, el baile de las malagueñas reúne “las condiciones de gracia y de belleza que en las danzas andaluzas más típicas pueden señalarse, son bailes más distinguidos, y permiten que la bailarina muestre la donosura de su persona sin detrimento del pudor, que es el más apreciable” (C. 1903, 79). De este modo, se asegura que es ese recato el que permite que sea aceptado en los salones de los estratos hegemónicos, a diferencia de otros bailes andaluces que por sus pasos “descocados” sólo tienen éxito en los espectáculos públicos (C. 1903, 78).

Lo primero que se subraya en esta publicación es que este baile es tan parecido al de las sevillanas que sólo los conocedores pueden distinguirlos. La coreografía que se enseña es la de las bailarinas sevillanas Eloísa y Ramona Fernández, mejor conocidas en la época por *Las Girdas*. Son las que aparecen en las fotografías que ilustran este artículo, y resalta el hecho que una de ellas está vestida de hombre.



FIG. 3.^a—Otra posición de la *pasada*, en la segunda copla.

ILUSTRACIÓN 45. IMAGEN DEL BAILE DE MALAGUEÑAS EN *ALMANAQUE DEL BUEN TONO* (1903)²²⁷

²²⁷ Publicación disponible en la Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/IDNagI2hab/BNMADRID/140920114/123> (consultado el 8 de junio de 2015).

La descripción que realizan del baile es la siguiente:

Cada copla de malagueña puede considerarse dividida en tres partes, que á su vez se subdividen en doce compases. Correspondiendo á cada compás un movimiento, dedúcese que cada copla ofrece treinta y seis actitudes.

Estos movimientos tienen el nombre de *pasadas*, y, como su nombre indica redúcense á cambiar de sitio entre sí las figuras, ocupando cada una el lugar de la otra. El movimiento de los pies no se sujeta á norma fija; únicamente se aconseja que obedezca siempre al compás de la música, y las inflexiones del cuerpo son asimismo discrecionales, como la posición de los brazos, cuyo compás marcan los palillos, que á su vez deben guardar perfecta relación con la cadencia de la guitarra.

La breve parada que las bailarinas deben hacer en cada compás recibe el nombre de *destaque*, porque, en efecto, suspéndese el movimiento del baile para destacar una actitud graciosa, sostenida un momento: el brevísimo que separa un compás de otro.

La salida hácese en el cuarto compás de la primera copla, de donde se deduce que comienza por un destaque, cuyo objeto no es otro que marcar la actitud para dar comienzo al baile. El destaque debe hacerse arqueando ligeramente el cuerpo y elevando los brazos.

Quedan otros ocho compases de la primera copla, al primero de los cuales corresponde adelantar el pie izquierdo, y á los demás, ya en movimiento la bailarina, las pasadas con sus cuatro destaques correspondientes. La segunda y tercera copla no se diferencian de la descrita, por lo que se hace innecesaria su explicación.

Toda copla de malagueñas termina con una actitud correspondiente al último compás (C. 1903, 80-82).

Con esta explicación es posible entender que, cuando se dice que una copla está dividida en tres partes, significa que cada verso tiene seis compases. Esta descripción no coincide con lo que se observa en la mayoría de las partituras encontradas, donde los versos son de cuatro. Esto puede apuntar a que no hubo sólo una forma coreográfica de las malagueñas, y ésta descrita es sólo una de tantas que se elaboraron en esa época. Este hecho concuerda con lo que se indica al final del texto: que este tipo de baile no tiene un solo método y que, por tal motivo, sus movimientos no pueden ser descritos de una forma estricta:

Haremos notar, por último, que en este baile, como en todos los andaluces, los movimientos, que constituyen su principal atractivo, no obedecen á un método, sino que se confían á la inspiración del que baila.

Por esta razón no pueden ser descritos minuciosamente, y sólo deben recomendarse una perfecta armonía entre ellos y la música, que es, en último extremo, la que da la norma de los pasos, como la gracia de los bailarines debe dar a la de las posturas é inflexiones (C. 1903, 83).

Hay una partitura editada por esa misma época denominada *Danzas Españolas Transcritas para piano (tal como se bailan)* de Francisco García Navas (ca. 1912) cuya música es una malagueña. En la portada de dicha obra se puede leer lo siguiente: “Nueva edición revisada y aumentada por el profesor de Baile español M. Turrion”. Matías Turrión fue un exitoso bailarín y maestro de baile, y algunas de sus discípulas gozaron de fama en los teatros como Eulalia Franco, mejor conocida como la *petite* Otero (González y Fernández 1902, 160).



ILUSTRACIÓN 46. PORTADA DE *DANZAS ESPAÑOLAS* DE FRANCISCO GARCÍA NAVAS (CA. 1912)²²⁸

²²⁸ Partitura disponible en la Biblioteca Nacional de España. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/PManxEqH0k/BNMADRID/140920114/5/0> (consultado el 30 de mayo de 2015).

Analizando esta obra se evidencia que no coincide con el número de compases que describe la coreografía descrita en el *Almanaque del Buen Tono*. En la de García Navas cada uno de los versos se canta en cuatro compases, lo que me permite pensar que la coreografía debe ser, al menos, ligeramente distinta. En términos generales esta partitura se puede describir de la siguiente forma: tiene pocos motivos instrumentales, pudiendo ser indicio de que la intención es que el baile tenga el protagonismo cuando inician las coplas. Curiosamente los primeros trece compases son motivos del fandango –similares a los segmentos número 141, 196 ó 197 del anexo de motivos instrumentales del fandango encontrados–, posteriormente desarrolla el motivo más representativo de malagueñas, el que forma parte del paradigma 1a, descrito en el capítulo 1. La copla, como casi todas las malagueñas, es de seis versos y no tiene letra (es instrumental).

El común denominador de los bailes de malagueñas hasta ahora descritos en estos ámbitos cotidianos, es la presencia de academias, maestros de baile y coreografías diversas. A lo largo de esta exposición se ha mencionado la mediación de los dos primeros para su aprendizaje. En este sentido, si bien podría pensarse que las malagueñas bailadas en ferias y fiestas privadas en ámbitos cotidianos fueron similares a las malagueñas escénicas de finales del siglo –ya referidas en el apartado anterior–, esta similitud tendría su límite si tomamos en cuenta la preparación técnica y la estética escénica que los bailarines y bailarinas tuvieron, en contraste con la gente no profesional. De hecho, un indicio que marca una diferencia del tipo de baile entre ambos espacios es la cita que alude a aquellos escénicos que iban en “detrimento del pudor” contrapuestos con los “distinguidos” bailados por las señoritas. Considero que aunque en un sentido general ambos bailes pueden tener semejanzas, en tanto que los maestros habitualmente estuvieron vinculados con los escenarios, éstos constituyen una transformación diferente dado que las técnicas y expresiones corporales actuaron como elementos de distinción, que incorporaban hexis corporales diferenciadas, pues en los ámbitos cotidianos más vinculados con los sectores hegemónicos hubo una mayor vigilancia al cuerpo.

Se dibuja así en un espacio de cuerpos de clase que, dejando a un lado los azares biológicos, tiende a reproducir en su lógica específica la estructura del espacio social. Y no es por tanto pura casualidad el que las propiedades corporales sean aprehendidas a través de los sistemas de enclasmientos sociales que no son independientes de la distribución entre las clases sociales de las diferentes propiedades: las taxonomías en vigor tienden a contra-

poner, jerarquizándolas, las propiedades más frecuentes en los dominantes (esto es, las más especiales) y las más frecuentes en los dominados. La representación social del propio cuerpo con la que cada agente debe contar, y desde el origen, para elaborar su representación subjetiva de su cuerpo y de su hexis corporal, se obtiene así mediante la aplicación de un sistema de enclasamiento social cuyo principio es el mismo que el de los productos sociales a los que se aplica (Bourdieu 2002 [1979], 190).

Por otro lado, como se ha mencionado ya en el capítulo anterior, en algunos lugares de España las malagueñas se afianzaron en costumbres muy locales, tal es el caso descrito en la provincia de Murcia, en 1909, donde aparecen bailadas en una velación de angelitos. Retomo para efectos de este apartado sólo la descripción del baile:

«Las tandas de malagueñas –prosigue– se sucedían vertiginosamente; unas parejas eran relevadas por otras parejas, hasta que no quedó muchacha en el corro que no hiciese alarde de sus habilidades de bailadora, con mil variaciones ó mudanzas.» [...] ²²⁹.

Hoy día la malagueña en esa región aún se considera como un baile propio y, por lo que podemos ver, ya a principios del siglo XX estuvo insertada en fiestas particulares como la descrita. Las malagueñas de la Huerta (Murcia), tal y como se ha apuntado en el capítulo introductorio, son sólo una parte de las malagueñas regionales vivas en la actualidad en España. Se ha mostrado que en la década de los ochenta del siglo XIX la malagueña tuvo mucha difusión siendo identificada como de una región específica –un baile andaluz– o incluso como un baile nacional. Es ya en el siglo XX cuando comienzan a tener más presencia descripciones de malagueñas locales en la prensa española y mexicana.

En resumen, hubo al menos cinco transformaciones en el baile:

En el ámbito escénico hay dos, ambas con posibilidades de tener distintas coreografías en las que se emplean las castañuelas.

- a) La primera, perteneciente a la época de los bailables, fue muy estilizada y profesionalizada, probablemente con técnica cercana al ballet y a la danza bolera dado el tipo de bailarines que la ejecutaron. Se interpretaron en teatros y academias de baile.

²²⁹ *La España Moderna* (Madrid), Febrero de 1909: 45-46.

- b) La segunda, en el periodo de la flamencomanía y el género ínfimo, considerada, según las fuentes, como baile andaluz, flamenco o incluso nacional. El tipo de baile corresponde con lo que se conocía como flamenco en esa época que podrían utilizar elementos coreográficos propios de este género, como los que se observan en el video previamente referido, *Andalusian dance* y las descripciones del maestro Otero.

En los ámbitos cotidianos encuentro tres transformaciones:

- c) Las malagueñas en corrales de vecinos. Aunque las escasas descripciones son hechas por individuos generalmente ajenos a estos contextos subalternos, ellas proporcionan indicios de formas de ejecución que denotan una menor vigilancia y disciplinamiento del cuerpo. En todo caso, la licencia para utilizar adjetivos como “voluptuoso”, “éxtasis”, “frenesí” asociados al cuerpo y a los movimientos de las bailarinas, si bien dicen más del que describe, permiten ver el mecanismo que opera una diferencia respecto a las mujeres de los sectores hegemónicos.
- d) Las bailadas en ferias o en fiestas. Hay constancia de que en las fiestas de ámbitos hegemónicos dichos bailes fueron aprendidos en academias y/o clases particulares. Dado que la mayor parte de referencias hacen alusión a la mediación de un maestro de baile que, generalmente, fue muy cercano a los escenarios, es posible sostener que estos bailes fueron muy parecidos a los de los profesionales escénicos. No obstante, hubo diferencias considerables en las técnicas y gestos corporales, pues su aprendizaje no aspiraba a una profesionalización.
- e) En cuanto a los ámbitos cotidianos, en entornos públicos, destacan las malagueñas adaptadas a los contextos, estéticas y técnicas propias de diversas regiones de España, como por ejemplo, el baile de las malagueñas de la Huerta, bailado en la velación de angelitos.

Es posible que existan otras descripciones de bailes regionales de malagueñas, pero en este apartado sólo enuncio las que pueden demostrarse con fuentes primarias.

4.2 TRANSFORMACIONES EN EL CANTO

Un aspecto característico de las malagueñas a lo largo de su existencia es que ha sido una expresión musical que sirvió principalmente para un lucimiento vocal, tal y como se ha ido demostrando. Ahora bien, esto no quiere decir que siempre ha sido cantada de la misma forma. A partir de las referencias hay, por lo menos, dos transformaciones del canto de malagueñas, las cuales estuvieron determinadas por sus contextos y momentos históricos, como la “escuela” de canto, el lugar donde se aprende o dónde se interpreta. Dichas transformaciones se observan en su modo de ejecución, más que en las estructuras musicales. Vale la pena recordar lo que se escribía en 1889 sobre la interpretación de las malagueñas:

Las malagueñas son además un canto que recibe expresión diversa y produce por tanto impresión diferente, según quien las canta, y como las canta. Una mujer y á la guitarra, trasmite á esta el sentimiento que tiene en su voz y en su alma: al piano ó con orquesta, pierden las malagueñas su carácter: se aristocratizan, y por lo tanto, se falsean: al son de las palmas, tambien se desnaturalizan haciéndose más groseras: en su buen medio la mujer les deja toda la delicadeza, la gracia, la melancolía y la dulzura que por lo general exige la letra. El canto se hace ora risueño, ora triste pero siempre insinuante y conmovedor: tiene algo de eléctrico; parece chispa que brota del alma popular y se extiende por todos los organismos sin contemplación á la susceptibilidad nerviosa, ni á la alcurnia enfática y displicente.

Cantadas las malagueñas por un hombre, siempre á la guitarra y sola, no en zarzuelas ni en gitanescas zambras, todavia conservan toda su poesía y siguen siendo penetrantes y encantadoras. Los hombres tambien tienen alegrías y dolores y no puede negarse que este canto es la expresión musical mas adecuada á estos estados pasionales (Ciestian [pseud.] 1889, 2).

Resultan interesantes en este testimonio las múltiples opiniones que le causan al autor las malagueñas interpretadas, tanto por distintos sexos, como en distintas ocasiones de ejecución. Estas diferentes impresiones refuerzan, de cierta manera, la propuesta de identificar transformaciones de las malagueñas aun sin haber detectado modificaciones sustanciales en la estructura musical.

A partir de las referencias documentales y del análisis musical y contextual hecho en los capítulos anteriores, es posible inferir las dos formas genéricas de cantar

las malagueñas: una con técnica vocal lírica, cantada en teatros y en fiestas privadas de las clases hegemónicas, y otra con una técnica denominada flamenca o andaluza, presente en todos los estratos sociales. Ambas formas de cantar convivieron, compartiendo escenario incluso, hasta entrado el siglo XX.

4.2.1 MALAGUEÑAS CON TÉCNICA VOCAL LÍRICA

Como ya se ha apuntado en otras secciones, los cantantes profesionales que interpretaron malagueñas fueron muy aplaudidos por sus cualidades vocales. No existen investigaciones que definan la técnica en la que éstas eran cantadas, pero diversos trabajos especializados en zarzuelas coinciden en que una de las formas de canto utilizadas en los escenarios fue una técnica influenciada por la escuela italiana (Regidor Arribas 1991; Casares Rodicio 2000). Uno de los argumentos principales que ha sido fundamental para entender el modo de aprendizaje y enseñanza del canto en España en esa época, ha sido encontrado en la tesis doctoral de María del Coral Morales, titulada *Los Tratados de Canto en España durante el Siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica* (2008). La autora sostiene que una de las escuelas de canto principales en la zarzuela fue la italiana, sin embargo, apunta que generalmente hubo una clara división entre los cantantes de ópera y los de zarzuela:

Salvo algunas excepciones, en la práctica, la mayoría de los cantantes españoles instruidos en los principios de la técnica italiana sólo tenían cabida en los teatros líricos como intérpretes de zarzuela. Este género requería una proyección de voz que únicamente proporcionaba la técnica italiana con el uso de una impostación similar a la empleada en la ópera. Por otra parte, para los cantantes de zarzuela era esencial poseer una buena escuela declamatoria, pues constantemente debían alternar partes habladas con números musicales cantados. Además, dotar de expresividad a estas composiciones de marcado carácter popular, limitaba el acceso de cantantes extranjeros al género de la zarzuela. Esta situación se acentuaba aún más en los roles cómicos, en los que pervivían sonoridades laríngeas heredadas de la tonadilla del siglo XVIII. Tanto los papeles de cómicos jóvenes como los “característicos” (cómicos de avanzada edad) no tenían por qué ser grandes cantantes, sino más bien actores. Por lo general, los cantantes españoles especializados en ópera no solían ser los mismos que los que interpretaban

zarzuela, aunque ambos se hubiesen formado trabajando repertorio italiano (Morales Villar 2008, 860).

Aún más, hace un matiz al puntualizar sobre esta escuela española y refiere las dos técnicas usadas: la de influencia italiana y la antigua escuela española utilizada en las tonadillas escénicas:

La expresión “escuela española de canto” siempre se ha utilizado con cierta precaución, ya que frente a las reconocidas escuelas italiana y francesa, en España la interpretación del repertorio lírico fue unida desde un principio a una formación vocal operística. No obstante, considero que habría que distinguir entre:

- 1) “Antigua escuela española de canto” como tipo de canto autóctono, anterior a la influencia italiana y representado fundamentalmente en la forma de cantar de los intérpretes de tonadilla escénica. [...] Esta forma de cantar se volverá a emplear en el siglo XIX en los roles cómicos de zarzuela.
- 2) “Nueva escuela española de canto” como recepción y adaptación de la tradición vocal italiana a nuestras cualidades y características sonoras, que tendría su aplicación práctica en la forma de cantar la zarzuela. Este tipo de canto español será defendido por los tratadistas Antonio Cordero y Ramón Torrás (Morales Villar 2008, 95).

De este modo, esa influencia italiana en el tipo de canto fue adaptada en la zarzuela a las características españolas. En el tema que aquí concierne, por lo general, ambos tipos de cantantes, los de ópera y los de zarzuela, cantaron malagueñas con la técnica vocal que aprendieron, hecho que se muestra a continuación.

En el capítulo anterior apunté al hecho de que cantantes de ópera de prestigio como Emma Nevada²³⁰, Erminia Borghi-Mammo²³¹ (1855-1941), entre otros, usaron las malagueñas como forma de complacer y conectar con el público. Diversas noticias de prensa lo evidencian desde la década de los setenta hasta principios del siglo XX. Sin embargo, generalmente en estas referencias no se especifica qué tipo de malagueñas eran o de qué modo se interpretaban. Éstas bien pudieron ser las que aparecían en las zarzuela o bien las que estaban de moda y eran cantadas en determinados entornos, por lo que queda abierta la posibilidad de que pudieron ser cantados los dos

²³⁰ *La Crónica Meridional* (Almería), 3 de junio de 1895: 1.

²³¹ *La Correspondencia de España* (Madrid), 16 de febrero de 1878: 3.

tipos mencionados. Lo que sí queda demostrado es que el repertorio de ópera convivió con otro tipo de repertorios que no eran considerados “cultos” o “académicos”, como las malagueñas²³².

Gracias a la tesis anteriormente mencionada, ha sido posible conocer la formación vocal que tuvieron algunos intérpretes de malagueñas en los teatros, permitiéndome corroborar que muchos de éstos tomaron clases de canto con maestros de tradición italiana. A continuación se ofrecen algunos ejemplos, pero antes es importante hacer una aclaración: no es relevante para este trabajo estudiar la “calidad” técnica o expresiva de los cantantes, sólo importa destacar la escuela de canto y el éxito que tuvieron con la interpretación de malagueñas.

Un ejemplo es la cantante Elena Sanz (1849-1898), quien fue alumna del prestigioso maestro de canto Baltasar Saldoni (1807-1889) (Morales Villar 2008, 343). Se incluye uno de los varios ejemplos existentes que aluden al reconocimiento de dicha cantante por su interpretación de malagueñas:

Todo el carácter de una verdadera solemnidad artística revistió anoche la inauguración de la *Sala Zozaya*, en casa del espresado señor, donde tuvo el acierto de reunir cuanto de notable encierra Madrid respecto á artes y letras. [...]

La salsa de la reunión fue unas preciosas malagueñas que cantó con tanto gusto como gracia la Sra. Sanz²³³.

Otra cantante que destacó en cierto momento por su canto de malagueñas y que estuvo en los escenarios de España y México es la tiple Rosario Hueto, alumna de canto del maestro Ángel Inzenga en el Conservatorio de Madrid (Saldoni 1881, 141; Morales Villar 2008, 130). En México se reconoció por sus malagueñas:

[...] Del Sr. Carratalá diremos que nada dejó que desear.

En “Nadie se muere hasta que Dios quiere” que es una pieza llena de *vis* cómica, como todas las del célebre escritor D. Narciso Serra, que está salpicada de oportunos chistes y que encierra bajo su forma lijera, un gran pensamiento filosófico, la Srita. Hueto encantó á la concurrencia. La artista que nos ocupa se distingue en esa pieza como actriz y como cantante. ¡Qué gra-

²³² *El Correo Español* (Ciudad de México), 21 de enero de 1894: 2; *Diario de Córdoba*, 8 de febrero de 1874: 3.

²³³ *La Correspondencia de España* (Madrid), 17 de abril de 1883: 3.

cia y verdad en la declamación! ¡Qué gusto, dulzura y expresion en aquellas preciosas malagueñas que nos cantó! El público, justo apreciador del mérito, la escuchó con entusiasmo, y le envió repetidas salvas de aplausos²³⁴.

Por otro lado, Emilia Leonardi fue una tiple de zarzuela, quien, de acuerdo con Baltasar Saldoni, se presentó en teatros de España y Cuba (1881, 162). En el mes de septiembre de 1862 cantó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid una función en la que fue muy reconocida por la interpretación de las malagueñas de la zarzuela *la Edad en la Boca* de Joaquín Gaztambide, teniendo que repetirlas por petición del público. En la siguiente cita se hace mención específica a su técnica vocal de corte lírico:

Anoche se representó por primera vez en esta temporada en el teatro de la Zarzuela en un acto titulada *Le Edad en la boca*, siendo muy aplaudido Caltañazor en su aria bailable. La señorita Leonardi, joven actriz de mucho talento cantó con muchísima gracia y propiedad las malagueñas. El público con un estrepitoso y espontáneo aplauso se las hizo repetir. Esta simpática artista, que tan bien ha sido recibida del publico, que no deje de estudiar y será una de las tiples primeras con quien puede contar el género lírico²³⁵.

Un aspecto a resaltar de las malagueñas de esta zarzuela es que en la partitura de reducción a canto y piano editada un año antes de la representación citada, se puede leer lo siguiente: “N. 2^{bis} MALAGUEÑA Cantada por la Srta. Murillo. (Música y letra á voluntad del cantante)” (Gaztambide 1861). Esta anotación puede indicar que este número era en cierta forma libre para las cantantes. En este sentido, la malagueña que se transcribía en esa edición era la que cantó en su momento la intérprete nombrada. Si esto es así, quedaría de relieve que las malagueñas formaban parte del repertorio de las cantantes, ya sean aficionadas o profesionales, y que éstas tuvieron la libertad de cantar las que fueran las más favorables a su voz o las de su gusto.

Otro ejemplo que ilustra que las malagueñas fueron cantadas con técnica de canto lírico son las del tenor cordobés Rafael Bezares (?-1922), quien fue muy prestigiado en su época en España y México, cantando repertorio de ópera y de zarzuela. Por fortuna, existen grabaciones de él en la Biblioteca Nacional de España (Bezares ca.

²³⁴ *La Colonia Española* (Ciudad de México), 18 de mayo de 1874: 3.

²³⁵ *La Correspondencia de España* (Madrid), 5 de septiembre de 1862: 3.

1908) y al escucharlas es fácil distinguir su técnica lírica²³⁶. He aquí un ejemplo de su reconocimiento cantando malagueñas en los escenarios:

[...] Anoche se ha celebrado en el teatro de la ciudad un gran concierto por los notables cantantes cordobeses señorita Eloisa Lopez Maran y Rafael Bezares. [...]

Antes quiero decir que nos dio de propina dos coplas de malagueñas, pedidas por el público, sintiendo no poder dar una idea, siquiera aproximada, del efecto que causaron. No será extraño que se lo produzca también de admiración y de encanto á sus profesores en Italia, si tienen la suerte de oírle cantarlas. Tengo la creencia de que no hay quien se dé cuenta de cómo armoniza tan admirablemente la profusión de adornos que acumula á la melodía central de ese canto popularísimo y vulgar que por todas partes se oye. Con las dos coplas de malagueñas acreditó Bezares que lo mejor del arte que posee lo adquirió hace bastante tiempo; cuando nació (Modesto [pseud.] 1895, 1).

Uno de los cantantes que más fama gozó en España y varios países de América en las últimas décadas del siglo XIX fue el tenor Antonio Aramburo (1840-1912), quien dentro de su repertorio operístico incluyó habitualmente canciones españolas, entre éstas las malagueñas. En México estuvo una temporada en los escenarios y la prensa escribía lo siguiente: “En la romanza del Duque de Alba y en el «Ave Maria» de Luzzi fue estrepitosamente aplaudido así como en las malagueñas que canta acompañado en el piano por la Srita. Casals.”²³⁷. Aramburo fue discípulo del maestro de canto Antonio Cordero²³⁸, y fue muy reconocido por su potente voz. De acuerdo con el investigador Hernán Vigo Suárez, a inicios del siglo XIX dicho cantante hizo grabaciones en cilindros de cera impresionando arias de ópera, resguardadas por el Archivo Sonoro Histórico de la Universidad de Yale (Vigo Suárez 1998) y tal parece que grabó unas

²³⁶ Accesible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171214> (consultado el 23 de abril de 2015).

²³⁷ *El Popular* (Ciudad de México), 23 de marzo de 1898: 1.

²³⁸ De acuerdo con María del Coral Morales, Antonio Cordero fue uno de los únicos maestros de canto que se preocupó por escribir enseñanzas y consejos sobre la técnica que debían de tener los cantantes de zarzuelas. En este sentido, defendió que éstos tenían mayores exigencias vocales, con respecto a los de ópera, por el hecho de que los primeros tenían que cantar, declamar y actuar. Aún más, hizo recomendaciones a los compositores de zarzuelas para que cuidaran la voz de los cantantes al escribir sus obras en tesituras cómodas para no forzar el cambio de la voz hablada a la cantada (Morales Villar 2008, 654-655)

malagueñas²³⁹. Dicho investigador analiza estas grabaciones con el objetivo de indagar el tipo de voz que tenía Aramburo, y una de las descripciones que realiza sobre su técnica de canto es la siguiente:

Su emisión está eminentemente concentrada en la «máscara» compuesta por los senos paranasales, cuestión que debió darle a su voz la característica brillantez y proyección a la que hicimos referencia y que constituye un rasgo inmediatamente reconocible en sus grabaciones (Vigo Suárez 1998, 212).



ILUSTRACIÓN 47. FOTOGRAFÍA DE ANTONIO ARAMBURO EN 1875²⁴⁰

Algunas de sus grabaciones pueden ser escuchadas en el disco *Rare and Unique Early Cylinders 1900-1903* ([vv. aa.] 2011), el cual contiene grabaciones de varios cantantes de ópera de esa época²⁴¹. Desafortunadamente las malagueñas no están incluidas en este fonograma, pero hay una pieza que corresponde con una canción española, *La Partida*, de Fermín María Álvarez (1833-1898). De acuerdo con la fuente que afirma que grabó unas malagueñas: “entre ellas, con el número 37 y junto a unas mala-

²³⁹ Visto en <http://ilcorrieredellagrisi.blogspot.fr/2009/04/il-belcanto-spagnolo-antonio-aramburo.html> (consultado el 3 de febrero de 2015).

²⁴⁰ *Caras y caretas* (Buenos Aires), 7 de septiembre del 1912: 69.

²⁴¹ Se puede escuchar en *Spotify* en la siguiente dirección: <https://open.spotify.com/album/3DgGJxa7ckkGiqMsu6TyQY> (consultado el 8 de abril de 2015).

gueñas de Álvarez, se incluye la jota de La Dolores de Tomás Bretón”²⁴², podría sugerirse que éstas son de ese mismo autor. Sin embargo, hasta el momento no he encontrado que Álvarez haya escrito, arreglado o compuesto malagueñas ni tampoco he podido consultar las grabaciones resguardadas en el Archivo Sonoro Histórico de la Universidad de Yale, así que es este otro de los temas que quedan abiertos.

Otra fuente de información de interés en lo concerniente a las malagueñas cantadas con técnica lírica son las partituras que se editaron en la época. Una de ellas fue *Chansons Espagnoles (MELODIAS ESPAÑOLAS)* (1884) de Gabriella Ferrari (1851-1921), obra que contiene dos malagueñas y en cuya portada se puede leer: “Melodías españolas. Chantées par Mr. le Marquis D’Alta-Villa (Según las canta el Marqués de ALTA-VILLA)”. De acuerdo con María del Coral Morales (2013) el Marqués de Alta-Villa, Ramiro de la Puente y González Nadín (1845-1909), fue, entre muchas otras cosas, un maestro de canto y discípulo de la cantante francesa Anne-Caroline de Lagrange (1825-1905). De acuerdo con esta investigadora, se presentó como barítono en salas de concierto en París, audiciones donde incluía piezas españolas, tales como malagueñas y peteneras (2013, 50). En esta ciudad toma también clases con la pianista Gabriella Ferrari, autora de la obra arriba mencionada. Este vínculo nos indica que las malagueñas que se incluyen en *Chansons Espagnoles* fueron concebidas para ser cantadas con técnica vocal lírica. No entraremos en detalle si el cantante tuvo más influencia de la escuela italiana o francesa en su aprendizaje vocal, pues lo que interesa, por el momento, es que interpretaba sus malagueñas con una técnica similar a la usada en los escenarios. De hecho, en prensa aparecen referenciadas las malagueñas de este cantante en una fiesta privada de Madrid:

Ayer tarde recibieron los Sres. De Delgado en su precioso hotel de la calle del Cisne, centro de las más lindas jóvenes de nuestra sociedad.

El pretesto era ayer oír cantar á nuestro amigo y compañero el marqués de Alta-Villa, que recibió una justa y grandísima ovacion. Cantó con gran maestría las melodías más sentimentales de Pessart, y en el estilo francés más correcto, como las italianas de Tosti, Deuza y otros autores. Cada frase fué un aplauso por el empleo oportuno de su preciosa voz, por el gusto y la intencion de sus frases. Todos pidieron al marqués unas melodías sagradas para el lunes próximo; pero nuestro amigo, bien á pesar suyo, no pudo ac-

²⁴² Visto en <http://ilcorrieredellagrisi.blogspot.fr/2009/04/il-belcanto-spagnolo-antonio-aramburo.html> (consultado el 29 de marzo de 2015).

ceder, por tener que marchar á París. Sin embargo, para complacer, cantó unas malagueñas, y entonces el entusiasmo fue unánime: nada más puro estilo; nada más fino ni mas delicado²⁴³.

Por último, mencionaré el ejemplo de unas malagueñas cantadas y grabadas por la cantante de ópera Lucrecia Bori (1887-1960), soprano española que tuvo una carrera muy prestigiosa en diversos teatros del mundo: de París, Milán, Buenos Aires, Nueva York²⁴⁴. Hacia 1915 graba unas malagueñas escritas por Lorenzo Pagans²⁴⁵ (1838-1883) que se encuentran disponible en la Biblioteca Nacional de España²⁴⁶. Tras escuchar esta grabación, destaco que se trata de una composición personal del autor y no se corresponde con la estructura de malagueñas explicitada en el capítulo primero. De cualquier modo, son denominadas de esta manera y en la partitura aparece descrita como “canto popular” (Pagans 1881). Es evidente que Lucrecia Bori canta esta obra con una técnica operística, por lo cual esta referencia es de interés en lo concerniente a los objetivos de este apartado.

Con estos ejemplos y con ayuda de las investigaciones recientes, se puede decir que hubo un tipo de malagueñas que fue cantada con una técnica vocal con influencia italiana y éstas fueron muy aplaudidas por el público. No sólo fue una práctica española, muchos cantantes extranjeros escuchados en teatros de España incluyeron malagueñas u otro tipo de pieza musical considerada “española” para tener más aceptación y cercanía con el público, interpelando este sentimiento de amor a su patria o región.

Otra de las ocasiones de ejecución donde las malagueñas fueron cantadas con esta técnica fueron las fiestas privadas de las clases hegemónicas. No obstante, es necesario matizar que esto ocurrió mayoritariamente en España, pues en México predominaron las malagueñas instrumentales en estos entornos sociales. Como apunté en el apartado de baile, era habitual que las hijas de las familias acomodadas recibieran instrucción musical, ya sea de canto y/o de algún instrumento. De acuerdo con María del Coral Morales, el maestro de canto Antonio Cordero, de quien ya se ha hablado anteriormente, en su método *Escuela completa de canto* dedica un apartado al

²⁴³ *La Correspondencia de España* (Madrid), 29 de marzo de 1887, p.3.

²⁴⁴ *Heraldo de Madrid*, 28 de noviembre de 1916, p.1.

²⁴⁵ Lorenzo Pagans fue un músico, maestro de canto y compositor catalán que desarrolló su carrera en París, quien además de su profesión, cantaba e interpretaba cantos “populares” españoles (Peña y Goñi 1883, 197-201). En el catálogo anexo se menciona esta malagueña y la versión grabada se corresponde con esa partitura.

²⁴⁶ Visto en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171607> (consultado el 9 de abril de 2015).

canto en fiestas de sociedad (Morales Villar 2008, 655), donde da varios consejos sobre las normas de conducta y forma de canto en conciertos privados. Gracias a las referencias obtenidas, es posible corroborar que cantar y tocar en reuniones sociales fue una práctica muy común y las malagueñas fueron una de las piezas favoritas para el lucimiento vocal, principalmente por parte de las mujeres. Hay noticias que atestiguan la presencia de malagueñas en fiestas privadas desde la década de 1860 hasta la primera década del siglo XX. He aquí algunos ejemplos, el primero de ellos en Córdoba, España:

UNA GRATA RECEPCION [...] antenoche, en que los magníficos salones del gran edificio que ocupa el Gobierno militar contenían una numerosa reunion, compuesta de personas distinguidas, que con el carácter de confianza habían sido invitadas por el digno y pundonoroso Gobernador Excmo. Sr. D. Rafael Carrillo y su elegante esposa. [...] Las señoritas de Trevilla, esas dos preciadas flores de la sociedad cordobesa, que á la hermosura del rostro reúnen la hermosura del alma, y la hermosura de la voz, y todas las hermosuras juntas, cantaron un sentido duo y «Giura amor» y la cavatina de «Ana Bolena» la primera, y una cancion de «Por conquista» la segunda, y aquella unas malagueñas que hicieron perder el tino á los mas graves [...] ²⁴⁷.

También en Toledo, años más tarde, encontramos un ejemplo similar:

CORRESPONDENCIA. *Sres. Redactores de EL DUENDE*. Yébenes 16 de Septiembre de 1882. [...] En los días 12 y 13 fuí galantemente invitado para los bailes que de pura confianza han dado en su casa los señores de Bajo. Las señoritas de la casa, Laureana y Natalia, con sus bellísimas cualidades, hicieron los honores con la galantería que les caracteriza, haciéndonos pasar gratísimas horas, de verdadero placer, y dejando en nosotros un imperecedero recuerdo, tanto por su hermosura, como por su discreción. Tambien contribuyeron y no poco á la animacion del baile las lindas Srtas. de la Torre y de Tapia, cantando unas y otras preciosas peteneras y malagueñas que fueron calurosamente aplaudidas. [...] (García Plaza 1882, 3).

Ahora bien, en estas fiestas no siempre se cantaron malagueñas con técnica vocal lírica, apareciendo también aquí otra transformación. Por lo pronto, queda demostrado que en los ámbitos escénicos y en las fiestas privadas de las clases hegemónicas se interpretaban las malagueñas cantadas con técnica vocal de influencia italiana.

²⁴⁷ *Diario de Córdoba*, 27 de octubre de 1877: 2.

4.2.2 CANTO ANDALUZ Y FLAMENCO

La segunda de las transformaciones vocales encontradas en las malagueñas es la que fue denominada flamenco o canto andaluz. De la primera mitad del siglo XIX sólo hallé una referencia al canto de malagueñas con esta técnica en entornos gitanos, la ya mencionada en la Introducción, sobre una reunión en Triana, Sevilla, en el relato de Estébanez Calderón titulado *Asamblea General*:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Erase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra ciertas coplillas á quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído á la *Jabera*, todos á una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fué la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenia principio en un arranque á lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo á dar salida á las desinencias del *Polo Tóbaló*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso (Estébanez Calderón 1847, 271-272).

Al leer la cita no queda muy claro si en realidad se cantó una malagueña de un estilo distinto al de la cantaora mencionada o si cuando se dice que cantó “otra cosa nueva” se refiere a otra expresión musical parecida. Lo que sí es posible resaltar es que hace alusión a la emisión de la voz, se menciona el tipo de canto con “mucha hondura y fuerza de pecho”, descripción con la que puedo suponer que refiere a los resonadores de pecho, emisión que contrasta con la técnica italiana descrita anteriormente. Esto se puede reforzar con otra descripción del tipo de canto andaluz, que hace el mismo autor en otra narración de la misma obra, *Un baile en Triana*:

Los cantadores andaluces que por ley general lo son la gente de á caballo y del camino, dan la primer palma á los que sobresalen en la Caña, porque viéndose obligados á apurar el canto, como ellos dicen, ó es preciso que tengan mucho pecho ó facultades, ó que pronto den al traste y se desluzcan. [...]

Y son muy de notar por cierto los toques y particularidades de este canto que por lo mismo de ser tan melancólico y triste manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite ó la combinación estudiada é ingeniosa de la nota Ita-

liana; pero en cambio ¡cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar al alma á regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente! Por eso el cantador arrobado tambien como el ruiseñor ó el mirlo en la selva parece que solo se escucha así mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón ó del teatro, contentándose solo con los ecos del apartamento y la soledad (Estébanez Calderón 1847, 206).

Como puede apreciarse, claramente se hace una diferenciación del tipo de canto usual en el teatro o en ámbitos hegemónicos del salón. A pesar de que no es una descripción del canto de malagueñas, sí corresponde con descripciones de los sujetos que las entonaban en esos entornos. Por el momento es lo único que se puede apuntar sobre esta forma de canto y enunciarla solamente como una línea de investigación abierta para ser explorada con más profundidad en el futuro.

Por otro lado, trasladándonos hacia las últimas décadas del siglo XIX ¿cómo se podría caracterizar el canto andaluz o flamenco de esa época? Hay muy pocas referencias que describen sus características. En un artículo de 1873 se relata cómo es el canto de una *cantaora*:

Dicho sea impropiamente hablando; porque la voz técnica es más sencilla, más lacónica y más característica. Cantadora es un término demasiado pulcro que no se usa entre la gente del oficio ni entre los aficionados. *Cantaora* ya es otra cosa: significa una prima donna que canta *por lo flamenco* (Palacio 1873, 824).

Un canto “sencillo, lacónico y característico”, estas son descripciones que no aclaran demasiado cómo pudo ser en la realidad. Lo que sí queda claro es que el cante flamenco se podía enseñar, o bien en clases, o se aprendía con la práctica. De esta manera lo explica Eduardo Palacio en su artículo sobre las *cantaoras*:

Aprende á cantar á fuerza de cantar mucho; esto es, de afición, ó cuando más en diez ó doce lecciones, como enseñan un idioma algunos profesores, ó prometen enseñarle, que viene á ser lo mismo, siendo precisamente todo lo contrario, como dijo aquel abogado que defendia un pleito.

Cuando tiene profesor, suele ser algun viejo que visita la casa de sus padres o padrinos, si es huérfana, y que es hombre que canta «*con muchas fatigas,*» *segun él*, y segun aseguran los que tienen la desgracia de oirle cantar; pero

que en cambio toca la guitarra de *punteado* ó *pis-punteo* como él dice, y de *rasgueo hasta allí*, como si dijéramos, *hasta la guitarra* (Palacio 1873, 823).

En las próximas páginas intentaré definir con más claridad qué técnica se usó para el canto flamenco, de acuerdo con lo que se informaba sobre los cantantes de malagueñas y otros cantes similares de esa época, y con la ayuda de grabaciones que han pervivido hasta nuestros días. No pretendo realizar un tratado sobre el cante flamenco de esa época, sino una descripción de las transformaciones que tuvo el canto de malagueñas. Dado que una de éstas es la flamenca del siglo XIX y principios del XX, es necesario enmarcar y describir de forma general los recursos técnicos que se escuchan en grabaciones que nos legaron algunos intérpretes²⁴⁸.

En principio es posible afirmar que el canto considerado flamenco en esa época abarca un amplio espectro de posibilidades vocales. Aunque serán englobadas en una misma transformación, en concordancia con las denominaciones émicas, es importante destacar esta diversidad para que sean entendibles los ejemplos que se muestran. Por un lado, está el modo de canto de las y los intérpretes de flamenco o de canto andaluz, quienes tuvieron una preparación técnica para cantar zarzuela. Sin embargo, su canto es distinto al mencionado en el apartado anterior. Considero que una de las mejores formas de explicarlo es utilizar ejemplos concretos.

Rosario Illescas Sánchez (1879-1944), conocida en los escenarios como Rosario Soler, fue una cantante malagueña que tuvo una carrera muy larga y exitosa (Carril Bustamante 2015). Realizó giras por España, México, Estados Unidos y Cuba²⁴⁹, y su repertorio principal fue la zarzuela. En julio de 1896, por ejemplo, en el teatro del Príncipe Alfonso de Madrid, fue muy aplaudida al cantar la zarzuela denominada *¡Eh a la Plaza!* que incluye unas malagueñas, “entusiasmando a los espectadores”²⁵⁰. Meses más tarde aparecen noticias de ella en los teatros de la Ciudad de México²⁵¹ cantando malagueñas²⁵² y causando mucha aceptación en el público:

²⁴⁸ Existe un estudio sobre la técnica de cante flamenco, pero éste no hace alusión al cante flamenco de la época que abarco en la tesis. Véase Guerrero Manzano (2011).

²⁴⁹ *Cómico* (Ciudad de México), 13 de enero de 1901: 11.

²⁵⁰ *La Correspondencia de España* (Madrid), 5 de julio de 1896: 3.

²⁵¹ *La Patria* (Ciudad de México), 6 de diciembre de 1896: 1; *El Correo Español* (Ciudad de México), 15 de diciembre de 1896: 2; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 19 de marzo de 1899: 2; *Cómico* (Ciudad de México), 13 de enero de 1901: 11; *La Iberia* (Ciudad de México), 21 de septiembre de 1910: 1.

²⁵² *El Tiempo* (Ciudad de México), 24 de noviembre de 1896: 2.

¿Y cómo no habría de ir el público si allí [en el Teatro Arbeau] se encuentra Rosario Soler que es un encanto, y que cantando esas malagueñas que hace aplaudir hasta del mismísimo Padre Santo?

¡Si Rosario Soler es una tentación!²⁵³.



ILUSTRACIÓN 48. FOTOGRAFÍA DE ROSARIO SOLER²⁵⁴

También fue muy aplaudida con las malagueñas de la zarzuela *Chateaux Margaux*²⁵⁵, obra con la que obtuvo gran éxito tanto en España como en México durante varias décadas²⁵⁶. No obstante, en las notas de prensa no siempre se especifica si las

²⁵³ *La Patria* (Ciudad de México), 15 de noviembre de 1896: 2.

²⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 30 de noviembre de 1898: 320.

²⁵⁵ *Voz de México* (Ciudad de México), 15 de noviembre de 1896: 3.

²⁵⁶ Es necesario hacer un apunte sobre la partitura de *Chateaux Margaux*. El n.º. 3 de la obra se denomina "Capricho Cómico sobre la Malagueña y la Gallegada cantado por el Sr. Mesejo" (Fernández Caballero 1887, 8-13). En éste es posible encontrar una copla con estructura de malagueña, misma que forma parte del corpus de análisis. Esta copla, tal y como se anuncia en el título, es cantada por un hombre, el personaje José, interpretado por el artista José Mesejo. Este dato no concuerda con lo encontrado en la prensa, donde son cantantes femeninas las que sobresalen por su canto de malagueñas en esta obra.

malagueñas que canta son de zarzuela o si son números musicales sueltos, lo que sí aparece muchas veces es la descripción de éstas como un canto andaluz.

En la Biblioteca Nacional de España hay grabaciones digitalizadas de cilindros de cera de dicha cantante y tenemos la fortuna de que una de éstas es justamente una malagueña, acompañada al piano por Rafael Calleja²⁵⁷ (1870-1938). Esta grabación nos da una idea de lo que pudieron escuchar en el Ateneo de Madrid en 1910, donde Rosario cantó acompañada por el mismo músico este tipo de repertorio:

La Sección de Literatura del Ateneo ha celebrado ayer, con grande y merecido éxito, su anunciada Fiesta de la Copla. [...]

Rosario Soler, acompañada al piano por el maestro Calleja, cantó con ese estilo tan suyo y ese gracejo tan suyo también, que tanto admira el público de Apolo, varias canciones andaluzas, soleares especialmente, que causaron entre la concurrencia un verdadero alboroto de entusiasmo [...]²⁵⁸.

Escuchando la técnica vocal que Rosario Soler usa para cantar estas malagueñas –y otras de sus canciones que están disponibles en el repositorio mencionado–, es posible darse cuenta que tiene una colocación de voz mixta, pues, en la línea melódica grave y media canta con lo que se denomina “voz de pecho” y en los agudos cambia o “gira” a “voz de cabeza”, es decir, la manda a los resonadores de la cabeza. Se escucha que su voz ha sido formada. Su tesitura bien podría corresponder a la de una soprano y así lo indican algunas fuentes al hablar de ella, llamándola “tiple”²⁵⁹.

Por otro lado, el quinto número de la partitura se denomina “N. 5. Javeras y Panaderos” (Fernández Caballero 1887, 21-27) donde canta la protagonista, Angelita, una copla de javeras. Las javeras o también escritas jaberías, tal y como se mencionó en el capítulo introductorio, tienen una estructura muy similar a las malagueñas y muchos autores las han vinculado como parte de una misma familia. A reserva de un análisis profundo sobre esta relación, es posible pensar que cuando se encuentran en la prensa menciones sobre el éxito que tuvieron diversas cantantes por las “malagueñas” de *Chateau Margaux* – en este caso, Rosario Soler –, se están refiriendo a su canto por javeras. No hay otra sección en esta obra que pudiera ser similar a una malagueña cantada por la protagonista. Esto lo enuncio a manera de conjetura a reserva de explicitar los vínculos que hay entre las javeras y malagueñas de esa época. De cualquier modo, es importante mencionar para efectos de este apartado, que en una nota al pie en el número 5 de esta obra –en las malagueñas– se indica que se cante “Al estilo de *cante flamenco*” (Fernández Caballero 1887, 8).

²⁵⁷ <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Rosario+Soler&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=1>

²⁵⁸ “En el Ateneo. La fiesta de la copla” *La Correspondencia de España* (Madrid), 7 de abril de 1910: 6.

²⁵⁹ No obstante, con estas categorías hay que tener cuidado si se toma en cuenta lo que Ramón Regidor apunta: “[...] un análisis profesional de cada pieza descubriría inmediatamente que, bajo el ambiguo término de *tiple*, se esconden en unos casos partes para *soprano*, en otros para *mezzosoprano* y en otros para *contralto*. [...] Lo que definía realmente el tipo vocal era el nombre de la intérprete, cuyas caracte-

Al comparar estas piezas con las grabaciones de otras malagueñas de esa época, también disponibles en la Biblioteca Nacional de España, por ejemplo, con una grabación de las malagueñas de la zarzuela *La mazorca roja*, cantadas por otra tiple, Pura Martínez²⁶⁰, es posible oír que las cantantes emplean la misma técnica vocal. De hecho, ambas compartieron escenarios en Madrid²⁶¹. Pura Martínez tomó clases de canto con Vicente Mejía, un reconocido bajo del Teatro Real de Madrid y declamación con José Mata²⁶². Se especializó también en zarzuela y en obras del *género ínfimo* y fue muy reputada de acuerdo con las noticias de prensa. También hay bastantes referencias que la sitúan en los teatros, tanto de México como de España, en las primeras dos décadas del siglo XX y, asimismo, resaltan su éxito cantando malagueñas²⁶³. He aquí una noticia de ella, si bien no en estos países, sino en Gibraltar, cantando justamente las malagueñas de *La mazorca roja*:

GIBRALTAR. En el teatro Real ha reanudado sus tareas la notable compañía Bagües-Martínez.

En las obras *La tragedia de Pierrot y la mazorca roja*, que fueron interpretadas admirablemente, recibieron muchos aplausos todos los artistas, y muy especialmente la señorita Pura Martínez, que recibió una ovación grandísima en unas malagueñas que cantó con el estilo que la caracteriza en *La Mazorca roja*²⁶⁴.

Ambas cantantes, Rosario y Pura, gozaron de mucho éxito en los escenarios y ejecutaron diversas malagueñas y otras piezas que fueron llamadas cantos andaluces. Aunque no hallé referencias directas que las vinculen con el flamenco, no obstante, los papeles que en ocasiones interpretaron y que les dieron mucho éxito, correspondían con *cantaoras* flamencas. Tal es el caso de Pura Martínez en *Venus Salón* (Limendoux y López-Marín 1905), en especial reconocida por su ejecución de las malagueñas en el cuadro flamenco²⁶⁵, o el de Rosario Soler, cantando en la zarzuela *Chateaux Margaux*,

rísticas fonatorias eran de sobra conocidas en su época, y servían de pauta para establecer la categoría de voz requerida para las obras por ella cantadas." (Regidor Arribas 1991, 16).

²⁶⁰ <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000180402>. También hay otras malagueñas de ella en dicha biblioteca en este enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046482> (consultado el 20 de mayo del 2015).

²⁶¹ *El Liberal* (Madrid), 24 de marzo de 1905: 2.

²⁶² *El Correo Español* (Ciudad de México), 6 de abril de 1909: 2.

²⁶³ *El Correo Español* (Ciudad de México), 12 de mayo de 1909: 2; *El Diario del Hogar* (Ciudad de México), 28 de mayo de 1909: 3; *El Telegrama del Rif* (Melilla), 16 de mayo de 1915: 3.

²⁶⁴ *La Correspondencia de España* (Madrid), 16 de febrero de 1915: 3.

²⁶⁵ *El Telegrama del Rif* (Melilla), 16 de mayo de 1915: 3.

cuando su personaje se embriaga con vino y en tal estado imita a una *cantaora* de flamenco. De este modo, la segunda de las transformaciones de canto de las malagueñas incluye la interpretación de éstas en el escenario, a modo de personajes de *cantaoras*. Serían un tipo de flamenco escénico, un flamenco que se cantó con técnica vocal estudiada, pero sin llegar a la técnica con influencia italiana, anteriormente explicada. En este sentido, las malagueñas fueron interpretadas por estas tiples que cantaban con la técnica vocal descrita. Esto se puede reforzar con el hecho de que en algunas partituras de zarzuelas se especifica que se cante a lo flamenco, por ejemplo, en las malagueñas de *Viaje a la luna*, cuando *Gorgorita* canta sus malagueñas hay un apunte donde indica que cante “ad. libitum y muy flamenco” (Rogel 1876, 7).

En el apartado anterior apunto que era común en las funciones combinar repertorios de ópera con los que se denominaban “populares”. Una de las artistas que tenía por costumbre finalizar sus conciertos con este tipo de canciones fue la cantante de ópera sevillana Elena Fons (1873- ¿?). Ella debutó en el año 1894 en el Teatro Real de Madrid²⁶⁶, fue alumna desde los diez años de Enriqueta Ventura de Domenech y de Francisco Reynes²⁶⁷, entre otros, y fue considerada como soprano dramática, o mezzo soprano. Gozó de mucho reconocimiento del público y de la crítica musical, presentándose en teatros de diversos países europeos como España, Italia, Portugal o Alemania, y en otros de América, como Cuba y México (Olavarría y Ferrari 1961 [1880-1884, 1895]). Hay muchas fuentes que ilustran su hábito de cantar canciones andaluzas, destacándose especialmente por sus peteneras y malagueñas²⁶⁸, tanto en España como en México.

La compañía de ópera ha terminado su campaña con el beneficio de la tiple sevillana señorita Elena Fons. Despidióse del público cantando sentidísimas malagueñas, produciendo gran entusiasmo.

Algunos espectadores le arrojaron sus sombreros.

Recibió la beneficiada muchos regalos, flores y palomas (Murga [pseud.] 1895, 2).

²⁶⁶ “Teatro Real” *La Correspondencia de España* (Madrid), 17 de noviembre de 1894: 2.

²⁶⁷ *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 15 de marzo de 1897: 3.

²⁶⁸ *La Ilustración Nacional* (Madrid), 10 de julio de 1895: 11; *La Correspondencia de España* (Madrid), 12 de febrero de 1898: 2; *El Adelanto* (Salamanca), 15 de septiembre de 1898: 3; *El Adelanto* (Salamanca), 19 de septiembre de 1898: 3; *Heraldo de Gerona*, 24 de octubre de 1901: 3.; *La Correspondencia de Alicante* (Alicante), 2 de marzo de 1904: 3; *La Correspondencia de Valencia* (Valencia), 11 de marzo de 1904: 3.; *El Orden* (Badajoz), 19 de enero de 1909: 3; entre otras.



ILUSTRACIÓN 49. ELENA FONTS EN 1897²⁶⁹

Fue tanto el éxito que obtuvo, que en 1903 se publicó una nota periodística anunciando que Elena Fons incursionaría en el género chico²⁷⁰. Tal parece que siguió cantando ópera, además de zarzuelas, pues en las siguientes noticias sobre ella se continuó hablando de sus éxitos cantando *Carmen*, *Otelo*, *La Africana*, entre otras²⁷¹. Desafortunadamente no he localizado grabaciones de ella cantando malagueñas, pero sí existen algunas en la que canta peteneras²⁷², otra expresión musical que fue considerada canto andaluz o canto flamenco y que compartió escenarios con las malagueñas, gozando ambas de mucha popularidad. Hay elementos suficientes para mostrar que esta reconocida cantante tuvo la capacidad y/o la intención de modificar su técnica vocal al cantar repertorios andaluces. Gracias a esta grabación es posible escuchar que la Fons no canta las peteneras con técnica de ópera, como sería lo esperado, sino que su técnica la acerca más a la que usaba Rosario Soler o Pura Martínez. A pesar de que

²⁶⁹ *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 27 de mayo de 1897: 165.

²⁷⁰ "Elena Fons, en el género Chico" *Nuevo Mundo* (Madrid), 15 de octubre de 1903: 18.

²⁷¹ *El Arte del Teatro* (Madrid), 15 de junio de 1907: 11.

²⁷² Por ejemplo, la disponible en <https://youtu.be/Ko7zXRIRWV8> (consultado el 13 de mayo de 2015). Hay otra grabación, pero dado que está muy distorsionada su voz, no es posible analizarla.

el tipo de voz es diferente, la de Elena Fons se oye más impostada, un poco más vibrada y más redonda; hace frases abiertas y utiliza en ciertos agudos los resonadores nasales. Las voces de las otras triples son más delgadas, como sería natural, pero es posible encontrar parecidos en la emisión sonora de la voz. De este modo, propongo que su canto de malagueñas se acercaría más al de Pura Martínez que al de Lucrecia Bori, por ejemplo. Por esta razón, he decidido colocar las malagueñas de Elena Fons en este apartado, y no en el de técnica italiana. Más aún, esta transformación en su voz la narra una descripción hecha en la prensa del año 1898:

ELENA FONTS; aquí entra lo difícil de nuestra tarea.

No necesita la hermosa *diva* que la prensa la haga un nombre, que hace tiempo tiene ya en el mundo del arte, y, por cierto, legítimamente adquirido con su talento. [...]

No se había extinguido el eco de los aplausos, cuando la *soprano* se transformó, como por ensalmo, en la salerosa *cantaora* andaluza, con más gracia y más sandunga que encierra toda Andalucía.

Aquello fué el delirio, estruendosos los aplausos, y de todos los labios salía un elogio, que condensamos en esta expresiva frase: ¡*Gitana!*

El maestro don Antonio Puig demostró que no en vano tiene fama de excelente pianista. [...]

Al oír artistas como estos, acudirá Salamanca entera, y los que no acierten a saborear las bellezas de la música clásica, aplaudirán delirantes cuando Elena Fons, nuestra hermosa compatriota, *se arranque* por peteneras y malagueñas²⁷³.

Podría pensarse que, al ser sevillana, Elena Fons tuvo la oportunidad de aprender de modo “tradicional” la forma en la que se cantan estas piezas en la vida cotidiana; de hecho, hay noticias en la prensa que la sitúan cantando saetas en la Semana Santa de Sevilla (Alcayde de Zafra 1897, 12). Esta expresión musical tiene un modo muy particular de cantarse y corresponde con lo que se conoce como voz flamenca y, siendo un canto de mucha tradición y solemnidad, sería extraño que se cantase con técnica operística. Este es un indicio que nos ayuda a explicar el cambio de técnica que hace en las peteneras.

²⁷³ “Teatro del Liceo. Primer concierto de moda” *El Adelanto* (Salamanca), 11 de septiembre de 1898: 3.

El común denominador de estas cantantes, salvo Elena Fons, es que fueron intérpretes principalmente del género chico y del género ínfimo –aunque también interpretaron repertorio de zarzuela denominada grande–. Este cambio podría explicarse a partir de que en éstos géneros hubo una modificación de técnica vocal con respecto a las zarzuelas grandes. En cierta forma este razonamiento concuerda con lo que Emilio Casares apunta:

El estudio de la voz en la zarzuela ha de partir del hecho de que los diversos géneros citados, que iremos estudiando, demandan tipologías vocales diferentes: desde la zarzuela grande con similares exigencias a la ópera, hasta las varietés, donde el canto es un hecho circunstancial o sólo se necesita cierto estilo y es vital la presencia corporal (Casares Rodicio 2000, 34).

De hecho, Casares precisa dicho cambio de esta forma:

La llegada del género chico tuvo otras consecuencias para la voz, la imposición de las denominadas voces intermedias. Entendemos por tales aquellas que se encuentran entre dos tipos diferentes. Son voces que carecen de las notas agudas de una y de las profundas de otra aunque en ambos casos poseen las dos octavas necesarias para el canto. Es una voz híbrida, con un cuerpo central rico y potente y cuyo uso ha sido muy frecuente especialmente en la tesitura de barítono (Casares Rodicio 2000, 38).

En esta línea, esta descripción coincide con el tipo de voz que he referido de Rosario, Pura y de Elena, cuando cambia su modo de canto. Sin embargo, no coincido con Casares cuando líneas más adelante indica que es un tipo de canto empobrecido:

El género chico busca un entretenimiento más inmediato, la presencia de tipos cómicos, la carcajada, y acude a una música que reduce las exigencias vocales, inspirada en ritmos populares, en la música de los salones de baile y en nuestros cancioneros. Esta realidad empobrece lo canoro y virtuosístico, y exige un tipo de cantante lleno de gracia y salero y conocedor del estilo de canto hispano que nace con la tonadilla y vive en nuestros cancioneros (Casares Rodicio 2000, 38).

Por un lado, con las malagueñas se ha demostrado que el virtuosismo está presente y requiere de ciertas cualidades vocales para poder cantar la cantidad de ornamentación que contienen, así que se puede asegurar que la aseveración de Casares no siempre se cumple. En otro de sus escritos Casares Rodicio, en coautoría con Celsa Alonso, afirman que uno de sus objetivos al escribir sobre la música española del siglo XIX, incluyendo la zarzuela, es reivindicar el importante papel que tuvo con respecto a

otras músicas europeas de esa época, ante el desdén que se hace de ésta en las historias de la música.

[...] es necesario superar el agravio comparativo entre la música que en España se escribía y consumía, y la que se hacía en el resto de Europa, puesto que la historia de la música europea no es sólo la de los países alemanes y ciertos cenáculos parisinos, o la de la ópera en Italia, sino una realidad mucho más compleja y, en algunos lugares, muy próxima a la nuestra (Casares Rodicio y Alonso González 1995).

Desafortunadamente, considero que caen en el mismo papel que critican, denostando aquellas manifestaciones musicales que se salen del canon hegemónico establecido en la musicología histórica, como lo fueron el género ínfimo y chico o las canciones llamadas “populares” o del “folklore” dentro de los escenarios. Hablar de un “empobrecimiento” o “la pérdida de calidad del género” (Casares Rodicio 1995, 81) es instaurar nuevos cánones y hacer comparativos, en lugar de cuestionarse la pertinencia de continuar con esta práctica. Comparar los tipos de canto con el tipo operístico para determinar su calidad debería de terminar en la investigación musical. Ésta es posible para enmarcar una diferencia, pero no para determinar si es un canto “mejor” o “peor”. Este tipo de balance responde a un hábito que ya no debe operar en tanto que distorsiona una realidad. Ha quedado claro que para ciertos estamentos sociales hay códigos establecidos que determinan una estética y un gusto, pero es evidente que éste no es el único. En este sentido, lo que está en juego en el cambio de técnica vocal no es la calidad, sino un tipo de práctica, tal vez porque respondía a las necesidades o a los gustos que se estaban imponiendo en esas obras, pero no porque fueran cantantes de “menor calidad”.

Sería muy interesante intentar explicar la transformación que sufrió la música escénica española desde otros paradigmas de conocimiento, más incluyentes y que partan desde un punto de vista más equitativo, donde la diversidad sea parte de la historia. Este no puede ser el lugar para desarrollar una empresa de esta magnitud, pero, de nuevo, se lanza como una línea abierta para ser explorada.

Volviendo al tema de las transformaciones, encuentro otro tipo de malagueñas flamencas cantadas con, además de los resonadores de pecho, los de la garganta y nariz, donde predominan los sonidos guturales y otros más abiertos. Esta técnica sería más cercana a la empleada hoy día en el cante flamenco. Un ejemplo es la grabación de la intérprete Dolores “La Gitana”, albergada en la Biblioteca Nacional de España (ca.

1900). No ha sido posible encontrar más información sobre esta cantaora, pero es evidente la diferencia de técnica vocal que ella presenta, en comparación con las mencionadas de Rosario Soler o, más aún, de Elena Fons. Otros ejemplos podrían ser los cantaores gitanos Pastora Pavón “La Niña de los Peines” (1890-1969) o Manuel Soto “Manuel Torre” (1878-1933).

Ahora bien, estas dos modalidades ilustradas –la de Rosario Soler, Pura Martínez o Elena Fons y “La Gitana”– podrían estar, por decirlo de alguna manera, en los extremos. No obstante, hay diversos ejemplos situados en medio de estos polos, es decir, no todos los cantaores y cantaoras flamencas cantan siempre con la garganta o nariz, o siempre con técnica más impostada en los resonadores de la cara. Lo que sí es un hecho es que todos encajan en la categoría de flamenco. Esta diversidad de sonoridades vocales no sólo depende de las cualidades y formación de cada uno de ellos, sino también de la tonalidad en la que canten sus piezas, incluso, en dependencia de de la edad en la que hayan grabado las obras. Ejemplos de quienes pueden situarse en este medio, pueden ser Encarnación Santisteban “La Rubia”, Francisca Aguilera “Paca Aguilera” o Antonio Pozo “El Mochuelo” (1868-1937).

“La Rubia” fue una cantaora de la que se tienen pocas noticias, salvo que cantó en cafés cantantes y que realizó grabaciones a finales del siglo XIX y principios del XX. Dentro de su repertorio de grabaciones estuvieron las malagueñas, algunas disponibles en la Biblioteca Nacional de España (Santisteban 1898)²⁷⁴ y otras en fonogramas editados (Santisteban 1903; 1905; entre otros)²⁷⁵. Al escuchar algunas de éstas es posible percatarse de que cuando canta malagueñas en registros altos, utiliza los resonadores de cabeza en los agudos, en ocasiones en la nariz; y, en la voz media y grave, la voz de pecho, emitiendo sonidos más abiertos que las cantantes anteriormente mencionadas.

Otro ejemplo similar es el modo de cantar de Francisca Aguilera, conocida como Paca Aguilera, de quien tampoco hay mucha información. También grabó unas malagueñas (Aguilera ca. 1906) que están cantadas con voz de pecho pero con emisión abierta, con predominancia del recurso nasal en los agudos y ocasionales sonidos guturales. Aunque no es objeto de esta tesis, resultaría interesante hacer un análisis

²⁷⁴ Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046341> (consultado el 19 de enero del 2015).

²⁷⁵ En la base de datos de grabaciones del Centro Andaluz de Documentación de Flamenco hay registradas catorce grabaciones de malagueñas de “La Rubia”.

del modo en el que Paca Aguilera va cambiando su interpretación con los distintos cantes que graba, incluso tomando en cuenta las distintas fechas en que fue grabando. No sólo con dicha cantaora, sino con el resto de cantaores y cantaoras de la época; si bien en ocasiones la escucha se hace difícil dada la calidad de las grabaciones, hay detalles que sí pueden ser escuchados y que pueden dar mucha información. Queda, por tanto, un tema pendiente de estudiar.

Una versión masculina de este tipo de canto podría ser la del sevillano Antonio Pozo “El Mochuelo”, un cantaor que destacó por su facilidad por cantar “gorgoritos”, como lo describen en la prensa²⁷⁶. He aquí un ejemplo de una función:

Ahora tenemos aquí en la Palma un «cantaor por tó lo jóndo», que lleva por alias Mochuelo, cuando su verdadero apodo debiera ser calandria ó Ruiseñor, porque ¡cuidado con el hombre, haciendo gorgoritos!

Por lo «finolis» no lo he oído; pero en malagueñas, javeras, «panaeros» y demás «flamenquerías» es una verdadera especialidad digna de oírse y admirarse²⁷⁷.



ILUSTRACIÓN 50. ANTONIO POZO "EL MOCHUELO" EN 1928²⁷⁸

El Mochuelo también se hizo muy famoso por haber impresionado cientos de cilindros de cera y discos de repertorio flamenco: malagueñas, peteneras, guajiras,

²⁷⁶ *El Noroeste* (La Coruña), 17 de octubre de 1913: 1.

²⁷⁷ *La Región* (Palma de Mallorca), 24 de abril de 1912: 1.

²⁷⁸ *Estampa* (Madrid), 11 de septiembre de 1928: 19

tangos, etcétera. Realizó algunas grabaciones a dúo con Encarnación Santisteban “La Rubia”, tal es el caso de unas malagueñas. Sus grabaciones fueron muy populares en esa época y eran anunciadas en diversos periódicos. Eran reproducidas en cines, teatros, cafés²⁷⁹ y casas particulares.

Hoy domingo á las dos de su tarde, tendrá lugar en el café Cervantes una variada función gramofónica, en la que ha de darse á conocer nuevos discos de aplaudidas celebridades, que no necesitan encomio.

Se intercalaron malagueñas, cartageneras, soleares, tangos, peteneras y güajiras del «Mochuelo» y la «Rubia».

A las siete de la noche, así como á la salida del teatro, podrán escucharse los discos más notables del repertorio²⁸⁰.

Estas diferentes modalidades de canto sugieren que entre el canto flamenco y el canto de zarzuela hubo una frontera muy delgada y flexible, y esto puede explicar el hecho de que en esa época en los teatros y cafés cantantes de finales del XIX conviviera repertorio de zarzuela con cantes flamencos, pudiendo ser cantado incluso por los mismos intérpretes. A continuación un ejemplo:

El jueves próximo celebrará un concierto andaluz en el Teatro Circo el popular tenor don Manuel Reina, conocido por *Canario chico*, que cantará *malagueñas, tangos, guajiras, murcianas y cartageneras* y las arias de tenor de las zarzuelas *Marina y La Tempestad*.

El señor Reina se acompañará con la guitarra todas sus canciones.

No dudamos que los aficionados al género asistirán á este concierto, para admirar y apludir al señor Reina, que tiene fama entre los artistas de su clase²⁸¹.

Manuel Reina, “El Canario Chico”, fue un cantaor que gozó de cierta fama en su época. En el Teatro del Príncipe Alfonso, en Madrid, se presenta como cantante flamenco “En el concierto de cante y baile debutará Manuel Reina, notable cantador gaditano, conocido por el (Canario Chico)”²⁸², aunque también tenemos noticias suyas co-

²⁷⁹ *La Crónica Meridional* (Almería), 17 de diciembre de 1904: 2.; *Madrid cómico* (Madrid), 8 de abril de 1911: 4.

²⁸⁰ *La Crónica Meridional* (Almería), 2 de octubre de 1904: 2.

²⁸¹ *El Comercio de Córdoba*, 13 de julio de 1897: 2.

²⁸² “Espectáculos” *La Iberia* (Madrid), 11 de noviembre de 1893: 3.

mo intérprete de zarzuelas. En 1897, el escritor Eduardo de Palacio ya apuntaba el hecho de que estaba recibiendo clases y triunfando cantando zarzuelas:

[...] Algún maestro de música adivinó en el chico un tenor de primera fuerza, y hubo zarzuelistas que le odiaron por no poder competir con aquel fenómeno lírico.

Por fin, *Canario chico* pensó en su porvenir y en el de las clases de cante, y se dijo, ó supongo yo que se diría:

—Quiero ser Ruiseñor; basta de *Canario*.

Y dicho y hecho.

Estudió el repertorio, ensayó y se lanzó. Las crónicas aseguran que *Canario chico* ha cantado ya *La Marsellesa La tempestad* y otras zarzuelas, en teatros de segundo y tercer orden de la provincia de Sevilla.

El éxito ha sido extraordinario, según añaden las noticias: el muchacho ha rayado donde no pudieron rayar algunos de los *divos*.

Argún que otro defeto de pronunsiasión y na má le censuran los que le han oído *de* cantar en serio.

Modula muy bien, da expresión á las palabras, frasea con sortura, manque dificurtosamente en ocasiones, y conmueve y entusiasma á la par.

Las ovaciones con que recompensan «los públicos» su labor artística auguran brillante porvenir al simpático y estimable *Canario ó er Canario chico*.

[...]

Hay quien dice que *er Canario chico* piensa perfeccionarse en Italia.

Pero sería una lástima, porque nos privaría del gusto de oírle pronto, y porque, tal vez, se echaría á perder para cantar zarzuelas (Palacio 1897, 323).

Efectivamente, otra noticia de ese tiempo confirma que Manuel Reina estaba estudiando música y cantando zarzuelas.

Un periódico de Málaga dice, que el celebrado cantador del género flamenco, conocido por el *Canario Chico*, está estudiando música, y en varios pueblos de la provincia de Sevilla ha cantado con buen éxito romanzas de las zarzuelas *Marina, La tempestad* y otras²⁸³.

²⁸³ “Provincias” *El Globo* (Madrid), 8 de octubre de 1897: 3.

No fue el único *cantaor* al que le asociaron con una voz lírica, en la siguiente descripción se nombra a Juan Antonio Arista, donde se le describe como un *cantaor* con notables cualidades, como un tenor con una tesitura muy amplia:

LINARES.—Se dice en esta población, que por un empresario de Madrid se han hecho proposiciones de ajuste al notable *cantaor* andaluz Juan Antonio Arista, de Linares. Si dicho ajuste se realiza, están de enhorabuena todos los aficionados al canto flamenco, que no son pocos, porque dicho *cantaor* supera, por las excelentes condiciones de su voz y por su estilo, á todo lo que el público de la corte conoce en este género, sin excluir al célebre Juan Brea. Juan Antonio Arista domina todos los primores del canto popular andaluz, y tiene una excelente voz de tenor, que recorre, con la mayor facilidad, desde los tonos más altos de la escala hasta los más graves²⁸⁴.

Otra técnica, ya diferente, es la del gran *cantaor* flamenco, Antonio Chacón:

El debut del notable y sin rival Antonio Chacón, cantador por malagueñas, llenó anoche por completo el Circo-Teatro Gaditano en sus tres secciones.

A su presentación en escena en la primera fue saludado por el auditorio con estruendosos aplausos.

Las cualidades distintivas del popular *cantaor* son del buen gusto, delicadeza y sobresaliente estilo que imprime á las *malagueñas* suyas peculiares, y verdaderamente inimitables. Bien puede calificársele de eximio en este arte. Cultiva lo que quiera llamarse la esencia del mismo. Es el rey del *jipío* con sus reguladores en la emisión de las notas que sabe *flar* á la manera de esos cantantes que se hacen entender en italiano, y que se hacen aplaudir á rabiar. Y entre fermatillas agudas, su poquito de voz ronca particularísima del género²⁸⁵.

Dicho *cantaor* realizó numerosas grabaciones y en ellas es posible escuchar que, en efecto, hace uso del falsete o *jipío*, como le llaman en el mundo del flamenco, y del filado, el recurso de disminuir y ampliar el sonido. Pero una de las principales características del canto de sus malagueñas es una predominancia de voz gutural en los melismas. Esta última característica será más marcada con el paso de los años. Por ejemplo, compárese grabaciones de sus malagueñas registradas en 1909 (Chacón 1994 [1909]), con las de 1917, albergada en la Biblioteca Nacional de España (Chacón

²⁸⁴ *Crónica de la Música* (Madrid), 26 de julio de 1882: 6.

²⁸⁵ *El Guadalete* (Jerez de la Frontera), 9 de julio de 1902: 3.

1917). Esta tendencia a usar más la laringe se escuchará también en cantaoras que se convirtieron en emblemáticas en el mundo del flamenco, tal es el caso de Pastora Pavón “la Niña de los Peines”.

El último ejemplo vocal que presento constituye, a mi modo de ver, un caso excepcional y refuerza el argumento de la línea tan delgada que existió entre el canto lírico –sobre todo zarzuelístico– y el que se reconoció como flamenco en esa época. Me refiero al caso del cantaor flamenco Antonio Ortega Escalona “Juan Breva” (1844-1918). Fue un cantaor que gozó de mucha fama y prestigio en España, incluso le cantó a los reyes y personas de la aristocracia. Dio conciertos en teatros y en cafés de varias ciudades de dicho país. Sobre todo se hizo famoso por sus malagueñas y, de hecho, hoy día aún se conoce un tipo de éstas como las “malagueñas de Juan Breva”. Dejó algunas grabaciones que se pueden consultar en distintos lugares, entre éstos, de nuevo, la Biblioteca Nacional de España²⁸⁶. En ellas es posible escuchar que sus cualidades vocales son muy similares a las de un cantante lírico: tiene una voz “colocada” o impostada, una voz que se oye en la “máscara”, es decir, en los resonadores de la cara, tiene una emisión libre como lo dirían los cantantes de ópera, además de poseer una gran potencia. Aún más, si tomamos en cuenta que cuando Juan Breva realizó estas grabaciones ya era un hombre mayor, es fácil imaginarse la gran voz que pudo haber tenido cuando era más joven. Esta cualidad vocal era reconocida en su época, por ejemplo, en el *Heraldo de Madrid* se escribió en 1916:

En aquel ambiente, propicio como ninguno a la flamenquería, surgió Juan Breva con sus dos malagueñas que le hicieron célebre: «Ni el canario más sonoro» y «Al pie de una cruz bendita». Y triunfó, no por flamenco, sino como tenor y buen cantante de una música a la que sería injusto pegar belleza siempre que la canta un artista que sabe despojarla de las chabacanerías y recursos de pésimo gusto con que la han estropeado tantos engaños que, sin comprenderla, han creído posible para los cuervos las florituras de los rui-señores.

El buen público, ajeno por completo a los primores del estilo, que obligan a poner los ojos en blanco a los iniciados en cuanto oyen la salida de una malagueña o soleá, se dejó arrebatar por la voz potente, dulce, pastosa y fácil y por el buen gusto de Juan Breva, que de nacer y educarse en otro ambiente

²⁸⁶ Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000180461> (consultado el 3 de abril del 2015).

hubiera sido con seguridad un magnífico tenor de ópera, y fue tal la curiosidad por oírle, que se contó entonces que había ido a cantar cierta noche a una de esas veladas íntimas que sólo los grandes artistas son los llamados a amenizar de cuando en cuando (Pérez Lugin 1916, 4).



ILUSTRACIÓN 51. FOTOGRAFÍA DE JUAN BREVA²⁸⁷

Si se hace un ejercicio auditivo comparando su canto de malagueñas con algún cantante de ópera es posible encontrar similitudes. Especialmente cuando éstos cantan repertorio “popular” como el conocido canto napolitano. Por ejemplo, sugiero escuchar al tenor Tito Schipa (1888-1965) en su interpretación de *Torna a Surriento* (Schipa 2005) para corroborar esta similitud en la forma de emisión vocal.

Es curioso que hoy día sería impensable considerar a Juan Brevia, unos de los cantaores flamencos con más reconocimiento, como un tenor o un posible cantante de ópera. O, como vimos, que Manuel Reina “El Canario Chico” estudiara canto lírico al tener facilidad para cantar zarzuela. Estos ejemplos llevan a considerar que en esa

²⁸⁷ *El Herald de Madrid*, 5 de enero de 1916: 4

época no hubo un solo flamenco, sino que es posible hablar de tipos de flamenco: el que se cantaba en los escenarios de los teatros y gozaba de muchísimo éxito en diversos estratos sociales, o el flamenco que estuvo más presente en cafés cantantes, con descripciones de la voz similar a la de Antonio Chacón o la “Niña de los Peines”, con voz “gutural y bronca” (Pérez Lugin 1916, 4), desde mi punto de vista, con una técnica más cercana a lo que conocemos hoy día en el cante flamenco²⁸⁸.

Esta diferencia de técnicas fue percibida y asimilada en los estratos hegemónicos de la época. En la siguiente cita se mencionan dos tipos de canto que puede realizar una señorita en una fiesta aristocrática:

Se trataba de oír cantar á Silvina Bueno, que posee una voz muy bien timbrada y un delicadísimo gusto para el canto.

Con este motivo, la marquesa, que por sí sola atrae siempre a la mas selecta sociedad, y que estaba tan bonita como elegante, vió poblada su casa de aristocráticas damas y distinguidos políticos, diplomáticos, escritores, *gomosos* y demás.

No le bastó á la concurrencia que Silvina cantase por lo fino, y hubo de cantar por lo flamenco²⁸⁹.

En la época del flamenquismo se pueden encontrar referencias que sostienen que el tipo de cante flamenco fue una moda que entró en las prácticas de los hogares acomodados:

No vayan ustedes á figurarse que son cantantrices, cantarinas ó *cantaoras*. Son simplemente hijas de familia honrada, señoritas nobles ó plebeyas ó de la mesocracia, á quienes sus madres excitan á cantar por lo bronco, en crudo armónico, la canción soñadora y regalada de la gitana que se desayuna con tomates y bebe cañas de aguardiente de idem.

Estas artistas anónimas, muchas de ellas exalumnas del Conservatorio, no van al teatro á lucir su ronquera, porque esto picaría demasiado hondo. [...]

Nadie diría que aquella voz vinosa y quebrada fuera la de una señorita, émula del rruiseñor cuando no había peteneras por el mundo; pero el *chic* del cante flamenco consiste precisamente en deletrear palabras, con gruñi-

²⁸⁸ Sin embargo, no pierdo de vista que hoy día se escucha también una diversidad en los modos de cante, tal vez explicada por modas que van marcando tendencia. Esta problemática debería ser más estudiada y no puede ser resuelto en esta tesis.

²⁸⁹ *El Imparcial* (Madrid), 11 de enero de 1883: 2.

dos nasales; y en acentuarlas con cadencias bravas, como las de la brama de ciertos antílopes. [...]

Voz que pudo ser blanca *ab initio*, pero que se oscureció con el abuso y se volvió negra; tono de tiple esfogatto en fabordón, un absurdo; es decir, que aunque parece tiple no lo es, ni tampoco bajo por falta de cuerpo en la voz, si bien no le falta voluntad ni deseo de serlo; voz rebelde al estudio inclinada á gallos en escala descendente, que trina á golpe seco como el cuco y hace fermatas airadas con apoyaturas de hormigón y da el *dó* de garganta, de capiscol ó de salmista, que no de pecho; voz hueca, gutural, espasmódica, sin timbre ni claro ni obscuro; voz de catarro crupal, respiración de bronquitis de gallina llueca, de cigarra friolera, de todo menos de mujer artísticamente preparada para emitir notas como perlas y acentos sentidos del alma, como los que emitía la Nilsson en *Mignon* (Sepúlveda 1886, 18-19).

En esta cita destaca el hecho de que estuvo bien visto mostrar las cualidades de moda, como lo fue el flamenco en esa época. Se alude a que las señoritas que estudiaron técnica vocal podían modificarla para cantar de otro modo, una manera descrita como voz vinosa, ronca, gutural, tal y como se ha descrito en ejemplos anteriores.

En resumen, la segunda de las transformaciones de malagueñas en el nivel vocal es el denominado en ocasiones canto andaluz y/o flamenco, en especial con el auge del flamenquismo desde mediados de la década de los setenta hasta los inicios del siglo XX. Si bien se ha mostrado que dentro de ésta hay un amplio espectro de posibilidades técnicas, en todas se reconoció como flamenco por una buena parte de la sociedad de la época.



En este capítulo se ha planteado la presencia de distintas transformaciones de las malagueñas del siglo XIX. Dichas variantes están asociadas al modo de interpretación, en el baile y en el canto, y determinadas en algunos casos por las ocasiones de ejecución y la época. En términos generales, las malagueñas constituyen uno de los casos en la investigación en donde las estructuras musicales por sí mismas no siempre son las que determinan o son afectadas por las transformaciones de un sistema musical.

A modo de conclusión

Tal y como se muestra a lo largo de este trabajo, resulta complicado hablar de conclusiones de una problemática que apenas comienza a abrirse. Permítaseme hacer un símil: el inicio de esta investigación fue como si se hubiera hallado un poblado enterrado por siglos, lleno de enigmas. Un espacio conformado por diversas casas, cada una destinada a vidas particulares, a tiempos específicos, con objetos personales propios. Lugares distintos pero enmarcados por una concepción de unidad: pueblo. Abrir puertas y ventanas, sacudir el polvo de cada uno de los hogares y encontrar sorpresas, joyas, formas de vida y secretos de diferentes personajes. De cierta forma así se hizo con las malagueñas, acercarse a un mundo lleno de vidas, espacios, tiempos, inteligencias, emociones y sentimientos. A través de éstas fue posible asomarnos al modo en que mucha gente vivió su cotidianeidad, se revivieron pequeños fragmentos de historias que estaban olvidadas o ignoradas. Risas, sueños, amor, dolor, muerte, baile, canto, desengaño, desilusión, lucimiento, riqueza, pobreza, violencia, hambre, cuerpos... de todo eso nos hablan las malagueñas.

Resulta difícil plantear un cierre sobre todo lo que se ha abierto, de todo lo que ha quedado expuesto y que necesita seguir siendo investigado, descubierto, escuchado y disfrutado. Tal vez el único modo para concluir esta tesis es proponer posibles respuestas a lo inicialmente planteado, pero también bosquejar las preguntas que se han ido abriendo, así como adquirir un compromiso de búsqueda de respuestas, para que no vuelvan a caer en un entierro de polvo que el tiempo trae consigo.

Como enunció al inicio de este trabajo, en torno al complejo universo de las malagueñas no había casi nada construido por lo que, además de tratar de responder a las preguntas inicialmente planteadas, había que edificar una base que sirviera de referencia para, a partir de ella, poder comenzar a profundizar en cada uno de los distintos aspectos que las rodean.

A las preguntas iniciales que se formularon en este escrito:

¿Pueden ser consideradas como parte de un sistema musical de transformaciones las distintas versiones de las malagueñas españolas del siglo XIX?
¿Qué elementos dan identidad musical a las malagueñas del siglo XIX?

Se intentó dar una posible respuesta:

Las distintas versiones históricas de las malagueñas españolas contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que discurre a través de un eje sincrónico y diacrónico. Su longevidad está vinculada al hecho de que se fueron transformando en el plano de la ejecución, a partir de las diversas ocasiones performativas y actores participantes, en concordancia con los cambios sociales que las épocas marcaban.

Para llevar a cabo toda la indagación musical, se hace uso de las herramientas del análisis musical paradigmático con el fin de descubrir si era posible considerar la existencia de estructuras comunes entre las distintas versiones de malagueñas del siglo XIX. Por otro lado, se establecen etapas o periodos diferenciados que permitieron observar la dinámica histórica y social concerniente al mundo de la música y del baile, de la que formaron parte. Asimismo, se identifican y describen, en la medida de lo posible, las ocasiones de ejecución, y se detectan las transformaciones ocurridas en torno a éstas.

Con el análisis musical paradigmático, tal y como se expone en el capítulo 1, se constata que la gran mayoría de expresiones musicales denominadas “malagueñas” poseen una determinada estructura compartida, mostrando una unidad; pero al mismo tiempo, en otro plano, presentan una gran diversidad. Esta estructura consta principalmente de la combinación de tres rasgos musicales: ritmo, altura y armonía. En un nivel general puede decirse que una de las características principales de las malagueñas, salvo excepciones minoritarias, es la presencia de la copla de seis versos, con abundante ornamentación para propiciar un lucimiento vocal.

En el ámbito del ritmo, se identifica una serie de patrones que fueron recurrentemente utilizados por los compositores en el acompañamiento de la copla a lo largo del periodo estudiado. A pesar de la diversidad de estructuras rítmicas que existieron, hubo algunas que fueron predilectas y que podemos considerar como representativas.

En el plano armónico las malagueñas están enmarcadas en tres niveles de secuencias principales: en el nivel superior, es posible decir que están constituidas por

motivos instrumentales escritos en modo frigio dominante y por coplas en tonalidad mayor –que puede considerarse su relativo mayor–. En un nivel intermedio, los motivos instrumentales se articulan sobre tres ejes armónicos, sobre los que pueden desarrollarse motivos melódicos o simplemente una secuencia de acordes:

- 1) Los que están contruidos sobre *Mi-(La menor/Fa)-Mi*
- 2) Los motivos instrumentales sobre *Mi*, o al menos, el inicio de éstos.
- 3) Los motivos sobre cadencia andaluza *la menor-Sol-Fa-Mi*

En el nivel más detallado, el espectro se abre y se encuentran acordes con funciones armónicas similares o reducciones de estos patrones, modificaciones que les dan diversidad a las diferentes versiones de malagueñas. Con respecto a las coplas, también se observan secuencias armónicas mayoritarias que definen el carácter de cada verso. A pesar de la tendencia principal de cada uno de éstos, hay margen para diversificarlos y enriquecerlos con acordes equivalentes o de paso.

Por otro lado, en el ámbito de las alturas, la gran mayoría de motivos instrumentales pueden ser agrupados en modelos paradigmáticos, lo que indica una importante presencia de rasgos que otorgan identidad a esta expresión. Sobre estos modelos representativos hay mucha diversidad, se reducen alturas o se aumentan, pero siempre mantienen una estructura mínima –mostrada en los paradigmas–. No obstante lo anterior, hay motivos instrumentales que no son tan representativos pero que cumplen los esquemas armónicos arriba explicados. Estos motivos dan una gran variedad a las malagueñas y permiten a los compositores aportar su sello particular. En cuanto a las secuencia de alturas de las coplas, hay algunos modelos de versos pero también debe de considerarse la diversidad, existiendo para los intérpretes numerosas posibilidades para improvisar y lucir sus cualidades técnicas.

Asimismo, a pesar de que las malagueñas, de modo general, presentan similitudes musicales con el fandango, la combinación estructural de los tres parámetros –ritmo, armonía y alturas–, hace que sean expresiones musicales claramente diferenciadas. Ha sido posible llegar a esta conclusión tras un análisis minucioso y detallado, como es el análisis paradigmático, en conjunción con otro tipo de análisis, el estadístico. Tomando en cuenta la competencia de los actores que las producían y escuchaban, se refuerza lo que las estructuras indican: que son expresiones musicales diferenciadas. En contraste, se revela que el ánimo por relacionar o asemejar ambas expresiones musicales únicamente con testimonios o análisis generales, principalmente por parte

de la flamencología, ha resultado un obstáculo para visualizar las particularidades de cada una.

Un aporte importante de esta tesis es que a partir del análisis comparativo estructural del fandango y de las malagueñas fue posible descubrir que los motivos instrumentales de las malagueñas *de tamborita*, de la región de Tierra Caliente, tienen más semejanza con el fandango que con las malagueñas del siglo XIX. Con esta información se abre una línea de investigación muy interesante.

Una vez obtenidas las estructuras musicales, se establece que las versiones de malagueñas del siglo XIX son parte de un *sistema musical de transformaciones*. Por otro lado, ha sido posible también obtener información sobre otros elementos del sistema, como los relacionados a los contextos, ocasiones de ejecución, espacios, tiempos, etcétera. Todo ello, a partir de una gran cantidad de información primaria, casi tres mil quinientas referencias de prensa transcritas, sistematizadas y analizadas. Se sientan las bases para futuras investigaciones, por ejemplo, etnografías musicales históricas que den cuenta de la música como *experiencia* en sus ocasiones de ejecución, vistas éstas últimas como *performances*.

Las malagueñas estuvieron presentes en todos los estratos sociales de la sociedad española y en algunos de la mexicana en el periodo estudiado (el siglo XIX y primeras décadas del XX). Fue descrita desde los primeros tiempos como canción andaluza, y posteriormente como pieza flamenca. Llegó a tener tanta popularidad que en los teatros fue utilizada como un reclamo comercial para obtener beneficios, e incluso muchos compositores que gozaron de reputación incluyeron malagueñas en su repertorio. Las malagueñas fueron uno de los paradigmas de “lo español” –junto con la jota, el bolero, las seguidillas o el fandango, entre otros–, y diversos compositores extranjeros y españoles las emplearon para imprimir un sello hispano en sus obras escénicas o instrumentales. Formaron parte de las prácticas musicales empleadas como símbolo estereotipado a lo largo del movimiento nacionalista, generado prácticamente desde la invasión napoleónica en España, para exaltar un sentimiento de españolidad. De hecho, el patrón instrumental característico de las malagueñas (el denominado 1a en el capítulo primero, en la página 38) ha sido retomado por muchos compositores, incluso en la actualidad, para expresar un símbolo flamenco o incluso español. Este patrón opera como elemento metonímico que lleva consigo la carga de significación de “lo español” que tuvo la malagueña en el siglo XIX y principios del XX, otorgando esta significación a otras expresiones musicales.

Como se ha mostrado, desde principios del siglo XIX se tienen noticias de la venta de partituras de malagueñas, apareciendo décadas más tarde como baile en los escenarios con técnica bolera y como cante en espectáculos organizados en casas particulares en el barrio sevillano de Triana. Por otro lado, en México aparecen menciones de variantes de malagueñas consideradas mexicanas, interpretadas por conjuntos tradicionales. Hacia la segunda mitad del siglo, con el auge de la zarzuela, los compositores las insertan en sus obras y algunas de ellas obtienen mucho éxito, en contraste con su forma bailada, la cual iba poco a poco decayendo en popularidad. A partir de la década de 1860 comienzan a aparecer ediciones de malagueñas para piano o guitarra. Es en la época del flamenquismo cuando se observa un auge de las malagueñas en todas las esferas. Estuvo muy presente en las obras de género chico, en repertorios de ópera, se cantaban como piezas sueltas también en teatros y en cafés cantantes, y en la prensa se hablaba de ellas de forma habitual, tanto en ámbitos escénicos como cotidianos, en entornos urbanos y rurales. Hacia los últimos años del siglo y principios del XX el auge del género ínfimo da vida de nuevo al baile en los escenarios, y aumenta su presencia en dichas obras escénicas, tal y como reflejan los resultados del análisis estadístico. Por último, con la aparición de las grabaciones fonográficas las variantes flamencas comienzan a transformarse y establecerse tal y como se cantan en la actualidad.

Puede suponerse que las malagueñas arribaron a México en las primeras décadas del siglo XIX, pues ya en 1841 se nombra su presencia como variante tradicional en el occidente, específicamente en Guerrero y Michoacán. Ya a mediados de siglo también se anuncia en dicho país como baile en los escenarios. Sus procesos en muchas ocasiones de ejecución son paralelos a los de España, salvo por algunos aspectos: todo parece indicar que las malagueñas consideradas españolas no penetraron completamente en los estratos subalternos, sino que eran del gusto de la colonia española de los estratos hegemónicos. Esto contrasta con lo que sucedió con otras expresiones musicales de la época con las que compartieron escenarios, como las peteneras. Éstas fueron consideradas mexicanas desde principios de siglo y gozaron de mucha fama en toda la República Mexicana en todos los estratos sociales, y en el momento en que convivieron con variantes españolas –hacia finales del siglo XIX– éstas fueron también aceptadas. Podría decirse que las malagueñas tuvieron una mayor carga de “españolidad” y de exclusividad en México. De cualquier modo, es importante tener en cuenta que el hecho de no haber encontrado referencias de otras variantes de malagueñas

consideradas mexicanas en el siglo XIX, no significa que no hayan existido en esa época. Sobre este aspecto aún queda mucho por investigar.

Las malagueñas circularon en un mismo tiempo entre todos los estratos sociales, tanto en los hegemónicos como en los subalternos de España y México, tal y como muestran las fuentes. En los sectores subalternos se nombran las malagueñas, por ejemplo, en las fiestas de la región de la Huerta murciana, incluso en velorios de angelitos, al mismo tiempo que eran conocidas también como cante o baile flamenco y, en México, como malagueñas de la costa. Esta circulación es uno de los factores que ayudan a explicar la existencia de variantes regionales en ambos países.

Los estratos subalternos son siempre enunciados a través de la mediatización de la voz hegemónica. No se hallan sus voces en las referencias encontradas, sólo hay indicios en los siguientes momentos:

1. Cuando se describen en contextos de pelea, de calle, borrachos, cárceles, etcétera. Es decir, son descritos como “criminales” en notas de carácter noticioso, esto es, en textos con un mayor contenido descriptivo que interpretativo, a diferencia de lo encontrado en los cuentos o novelas.
2. En las coplas que sirvieron de crítica social, donde en ocasiones se reflejaba una idealización de lo subalterno, y se le identifica como un luchador o tenaz.
3. Representados de forma pintoresca y romántica en los relatos de viajeros, cuentos, novelas y artículos de prensa.
4. En partituras que aparecen como “transcripciones”, donde se dice representar a la música “del pueblo”.

Una de las claves para entender la longevidad y gran presencia de las malagueñas en ambos países son las transformaciones que se produjeron en relativa vinculación con los ámbitos de ejecución. Dichas transformaciones se vieron reflejadas principalmente en la forma de interpretación: tipo de voz con la que podían haber sido cantadas y tipos de baile.

En este trabajo ha sido posible desplegar las diferentes situaciones, espacios, actores y pequeños microcosmos relacionados con esta expresión musical, invisibles durante décadas. La etnomusicología actual nos enseña que el objeto de estudio no es únicamente la música en sí misma, sino también los sujetos que la producen, que la

sienten, disfrutan y difunden. En este sentido, también el aporte del concepto de sistema musical de transformaciones, en conjunción con planteamientos de la etnomusicología y la etnografía del performance, ayudaron a establecer un orden en el material que aparecía caótico y abundante, y a extraer el máximo de información para futuras descripciones de las diferentes *performances* de malagueñas.

Por todo lo expuesto, es posible retomar la hipótesis de trabajo, formulada en los inicios de la investigación, y enriquecerla con los descubrimientos encontrados en su desarrollo para establecer la siguiente tesis:

Las distintas versiones históricas de las malagueñas españolas contienen elementos musicales y temáticos similares que las relacionan entre sí, develando un sistema de transformaciones que discurre a través de un eje sincrónico y diacrónico. Su longevidad está vinculada al hecho de que se fueron transformando en el plano de la ejecución. Estas transformaciones no inciden en su estructura musical, sino que discurren en el ámbito de la interpretación asociada a sus ocasiones performativas que, además, articularon a diversos actores. Todo ello en concordancia con los cambios sociales que las épocas marcaban. Las transformaciones referidas son:

1. En el terreno del baile:

Ámbito escénico:

- a) Baile escénico en la época de los Bailables
- b) Baile escénico en la época de la Flamencomanía y del Género Ínfimo

Ámbitos cotidianos:

- c) Baile en ámbitos cotidianos y subalternos en la época de los Bailables
- d) Baile en ferias y fiestas privadas aprendidos en academias en la época de la Flamencomanía y Género Ínfimo
- e) Bailes insertos en las diversas tradiciones regionales en la época del Género Ínfimo

2. En el canto:

- a) Con técnica vocal lírica cantada en teatros y fiestas privadas en todas las épocas.

- b) Con técnica denominada flamenca o andaluza presente en todos los ámbitos y estratos sociales en la Época de los Bailables, Flamencomanía y Género Ínfimo.

Una de las razones por las que se hace posible plantear que las malagueñas presentan transformaciones que no siempre se determinan por cambios estructurales musicales, se debe al hecho de que el concepto de sistema musical tiene como premisa considerar la música como un hecho social, es decir, no se define sólo por su estructura. En este sentido, los distintos modos de interpretación de cada una de las transformaciones enumeradas traen consigo sentidos y apropiaciones diferenciadas por espacios, ámbitos y ocasiones de ejecución, sin que ello niegue el intenso dialogismo entre todos ellos.

Esta investigación marca una distancia de aquellos estudios de la flamencología –comentados en el estado de la cuestión– que desde una perspectiva filogenética han abordado a las malagueñas en la búsqueda de sus orígenes. Una vez mostrado el sistema de malagueñas en una dimensión diacrónica, se hace necesario investigar otras de sus dimensiones. Esta tesis plantea que el sistema de las malagueñas a su vez forma parte de un sistema –en una dimensión mayor– conformado por un repertorio que presenta ciertos rasgos musicales y ocasiones de ejecución compartidas, el cual, bajo una misma denominación, “cantos populares”, “nacionales”, “andaluces” o “flamencos”, circuló en España y México. En este sentido, quedaría pendiente analizarlas desde esta misma perspectiva en relación con las rondeñas, jaberías o “javeras”, granadinas, soleares, etcétera. Esto significa que, en lugar de pensarlas como si una de estas expresiones musicales “proviniera” de la otra, más bien se podría plantear que si entre ellas existen ciertos préstamos musicales, es debido a las relaciones dialógicas que surgen en el sistema al que pertenecen, o a otros. Lo que está en juego aquí es una diferencia entre una concepción filogenética y otra adscrita a la semiótica de la cultura, donde la generación de textos –en este caso, de malagueñas– se da por los intercambios dialógicos entre diversos textos, lenguajes y sistemas.

El *sistema musical*, visto como estructura y como proceso, es una herramienta que permite observar los fenómenos musicales que se fueron produciendo desde la época colonial, en el momento en que se implantó un diálogo entre las diferentes culturas musicales de ambos continentes, construyéndose un lenguaje compartido, ahora fragmentado. Siguiendo a Antonio García de León, este lenguaje es fácilmente perceptible cuando se escuchan ciertos grados de “vínculos sonoros” entre diversas manifes-

taciones musicales de América y España, en particular con las de la región andaluza. Estudiar las características particulares de diversas manifestaciones musicales regionales con perspectiva histórica, permite proponer una reconstrucción del complejo proceso de su incorporación a las nuevas realidades sociales, así como de intercambios dialógicos y de generación de nuevas expresiones. La música como estructura es tomada como una fuente lista para proporcionarnos información, la cual, unida a un estudio en el que la historia es antropologizada, hace posible realizar esta reconstrucción tanto sincrónica como diacrónica, es decir, como parte de un *sistema musical de transformaciones*.

Líneas abiertas

En este apartado retomo varias de las líneas abiertas de investigación que se han ido planteando a lo largo de la tesis, así como algunas otras con carácter más general. Comienzo con las de carácter más específico. En primer lugar, se abre un camino para indagar la relación de la pieza de la tonadilla escénica *El viejo enamorado*, la cual es hasta el momento la única referencia musical encontrada del siglo XVIII que habla del canto de la malagueña, con la obra de Joaquín Gaztambide. Tal vez siguiendo esta pista sería posible tener más conocimiento sobre la música de la malagueña del siglo XVIII.

Asimismo, sería deseable que se fueran completando los mapas que señalan la presencia de malagueñas, aportados en el tercer capítulo, tras la revisión documental en archivos y repositorios locales de ambos países.

Del mismo modo, falta conocer con más profundidad la actividad y repertorios de los artistas y compañías de zarzuela y género chico, y el modo en que circularon en los territorios iberoamericanos.

Sería interesante explorar, desde la investigación musical, la temática de la exotización de España en el siglo XIX, inclusive desde tiempos anteriores, por parte de los países de Europa del norte –como Francia y Reino Unido–, y sus consecuencias en las prácticas musicales y dancísticas.

Otro tema que merece atención es entender el por qué algunos compositores, especialmente los españoles, escribieron “malagueñas” que no cumplen con la estructura característica, aún cuando fuera probable que las conocieran.

Asimismo, queda la incógnita de conocer la música que pudo haber acompañado al baile de las malagueñas en la época de los Bailables. En esta tesis se intentó lanzar una hipótesis a espera que trabajos interdisciplinarios, que conjunten el estudio

especializado del baile bolero y el de la música, tomen en cuenta las bases que se han establecido en este escrito para dar luz a este tema.

Por otro lado, falta completar el conocimiento sobre bailes regionales de malagueñas del siglo XIX, ya sea de España o México. Aquí sólo ha sido posible enumerar las descritas en las fuentes encontradas, no obstante, soy consciente que aún falta mucho por descubrir.

Sería interesante profundizar aún más en la descripción del tipo de canto denominado flamenco o andaluz de la primera mitad del siglo XIX. Hasta el momento no se ha prestado interés al tipo de canto de esta música en esa época y podría ser un campo fértil para nuevas construcciones de conocimiento. Aquí sólo ha sido posible apoyarme en descripciones de la época para establecer una hipótesis, a la espera de encontrar más materiales documentales que permitan reafirmarla.

Emprender un análisis de las grabaciones antiguas de cantaores y cantaoras, con el objeto de estudiar los distintos modos de interpretación que hubo a lo largo del tiempo, es una asignatura pendiente derivada de esta tesis. Esto también podría aplicarse a las grabaciones de cantaores actuales. Con estos trabajos podría ser posible tener más información sobre los cambios estilísticos que se van imponiendo a lo largo del tiempo.

A un nivel más general, sería pertinente abordar las transformaciones que la música escénica española ha tenido desde una visión más incluyente, donde no tengan cabida los juicios de valor con respecto al tipo de canto o de prácticas teatrales. Este hábito ha puesto un velo al conocimiento sobre manifestaciones que tuvieron mucho éxito y que no concordaban con el canon estético establecido desde estratos hegemónicos o, incluso, desde la investigación musical. Las diferentes prácticas musicales, teatrales y dancísticas deben estudiarse en tanto parten de épocas y sociedades específicas y no a través de los gustos o preferencias del investigador.

Por otro lado, queda pendiente profundizar en cada obra aquí enunciada tomando en cuenta sus contextos. Cada malagueña es un mundo por descubrir que permitiría conocer con más detalle la vida musical del siglo XIX – modas, estilos compositivos, escuelas y discursos asociados a todos éstos–, tanto en España como en México.

Considero apremiante que aparezcan más estudios de la participación de los entornos subalternos en las prácticas musicales del pasado. Diversos autores han propuesto metodologías para poder “darles voz”. Uno de ellos, que valdría la pena ex-

plorar en la interpretación de este tipo de fuentes primarias, es el historiador Ranahit Guha (2002) quien, a grandes rasgos, propone encontrar las voces de las culturas subalternas a través de una metodología de análisis narrativo aplicado a las fuentes historiográficas. Dado el fuerte sesgo hegemónico que encontró en la historiografía india, tuvo la necesidad de buscar una metodología que le permitiera elaborar la historia de la insurgencia campesina en la India colonial. De este modo, propone analizar las fuentes como texto narrativo, en la medida en la que éstas son vehículo de ideología (2002, 53). A partir de los conceptos de *funciones e indicios* que Roland Barthes utiliza en su estudio *Introducción al análisis estructural de los relatos* (Barthes 1993 [1985]), Guha propone buscarlos en los textos históricos (2002, 53-54). Con dichos conceptos ejemplifica su proceder analizando algunos documentos del siglo XIX. También otros autores han intentado aproximarse a las culturas subalternas, por ejemplo, Carlo Ginzburg (1999; 2003), ya mencionado en este trabajo, Michel De Certeau (2000), James Scott (2004 [1990]), entre otros, quienes hablan sobre los pequeños gestos, casi imperceptibles, de resistencia que estos estratos han desarrollado en su relación con el poder. Dichos autores proponen escuchar sus voces a través del estudio e identificación de estos mecanismos. Considero necesario estudiar dichos trabajos para explotar los materiales aquí descritos, en diálogo con otras fuentes y estudios sobre los diversos entornos sociales y relaciones de poder que se construyeron entre diversos sectores sociales. De este modo, se podrían encontrar las múltiples voces que interpretaron, cantaron, escucharon, escribieron, gozaron y, por qué no, que denostaron o incluso odiaron las malagueñas del siglo XIX. Es decir, las distintas formas en que ésta fue vivida por toda la sociedad y no sólo por parte de los estratos hegemónicos.

En un nivel más genérico, sería pertinente plantear un proyecto empleando la metodología aquí propuesta para analizar las variantes mexicanas de la malagueña, con el fin de hacer posible un análisis comparativo con las españolas y, de este modo, poder verificar si entre éstas conforman un *sistema musical de transformaciones transfronterizo*. Los resultados aquí mostrados son un punto de referencia. Si se hubiera realizado esta comparación antes de la caracterización estructural y contextual aquí ofrecida, se hubiera corrido el riesgo de realizar una comparación aleatoria, y probablemente sin sentido, al no conocer los procesos que experimentó esta variante a lo largo del siglo XIX e inicios del XX. Esta investigación siempre ha tenido presente la premisa de que un análisis comparativo estructural no debe estar descontextualizado, a riesgo de perder su sentido musical y, por ende, social.

Una investigación que busque enlazar en un gran sistema las malagueñas de México y España contribuiría a replantear las clasificaciones genéricas que se han hecho de las mismas en la investigación musical. Por otro lado, si se lograra definir el conjunto de variantes de las malagueñas en México y España, se podría analizar desde una óptica distinta cómo estos elementos se articulan con los sistemas musicales regionales, aportando nueva información a los futuros investigadores que pretendan fortalecer el diálogo intercultural entre ambos países. La perspectiva teórica y metodológica desarrollada en esta tesis tiene –tal y como se comenta en el capítulo introductorio– antecedentes en trabajos previos aplicados a otras expresiones musicales que he realizado en conjunto con el investigador Hernández Jaramillo (2012a; 2015). Sin sugerir que sea el único o el “mejor” modo de abordar esta problemática para otras músicas, planteo que esta metodología aporta información valiosa que hasta el momento no se había obtenido en la investigación musical desde otras perspectivas. Por esta razón, considero que vale la pena continuar por este sendero teórico-metodológico.

Aunque se menciona a lo largo de la tesis, sería necesario emprender la tarea de utilizar estos materiales para realizar etnografías musicales históricas. Esto implicaría retomar cada caso descrito aquí y ahondar en cada uno de ellos para contribuir a las historias sociales de la música iberoamericana del pasado.

En definitiva, considero que esta tesis constituye un principio y no un fin. Sus resultados se ofrecen como punto de partida para ser utilizados, repensados y cuestionados, con el objeto de transitar caminos que aún no se han recorrido, tanto del pasado como del presente.

Bibliografía

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio. «El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas.» *Revista Brasileira de História* 23, nº. 45 (Julio 2003): 71-101.
- Alegre González, Lizette Amalia. «El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina». Tesis de licenciatura, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2005.
- Alonso, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.
- Altamirano, Ignacio M. *Rimas*. 4º. México: Ofic. Tip. de la Secretaría de Fomento, 1885 [1871].
- Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- Arkin, Lisa C. «The Context of Exoticism in Fanny Elssler's "Cachucha".» *Dance Chronicle* (Taylor & Francis, Ltd.) 17, nº. 3 (1994): 303-325.
- Arom, Simha. *African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology*. Traducción de Martin Thom, Barbara Tuckett y Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1991 [1985].
- . «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral.» Traducción de Jaume Ayats. En *Las culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, por Francisco Cruces *et al.*, 203-232. Madrid: Ed. Trotta, 2001 [1991].
- Arrebola Sánchez, Alfredo. «Influencia musical del fandango primitivo de Málaga (Teoría y práctica).» En *V Congreso de Folclore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: «El Fandango»*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

- . *Los verdiales en el flamenco. Su proyección musical*. Málaga: Grupo Editorial 33, 2005.
- Astorga Arredondo, Francisco, «El canto a lo poeta.» *Revista Musical Chilena*, 54, n.º. 194 (Julio 2000): 56-94. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902000019400007&lng=es&tlng=es.10.4067/S071627902000019400007 (consultado el 22 de septiembre de 2015).
- Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos.» En *La aventura semiológica*, Traducción de Ramón Alcalde, 163-201. Barcelona: Paidós, 1993 [1985].
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?*. Traducción de Francisco Cruces Villalobos. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1973]
- Blas Vega, José. *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Madrid: Editorial Cinterco, 1987.
- . *Los Cafés Cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.
- Bohlman, Philip. «Fieldwork in the ethnomusicological past.» In *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, por Gregory F. Barz y Tomothy J. (ed.) Cooley, 139-162. New York: Oxford University, 1997.
- Bohórquez, Manuel. *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco*. Pozo Nuevo, 2009.
- Bourdieu, Pierre. «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo.» En *Materiales de Sociología Crítica*, por Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela, Traducción de Julia Valera, 183-194. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1986 [1977].
- . *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a del Carmen Ruiz de Elvira. México, D.F: Taurus, 2002 [1979].
- Brăiloiu, Constantin. *Problems of Ethnomusicology*. Traducción y edición por A. L. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1984 [1973].
- Burckhardt Qureshi, Regula. «Music Anthropologies and Music Histories: Apreface and an Agenda.» *Journal of the American Musicological Society* (University of California Press) 48, n.º. 3 (Otoño 1995): 331-342.

- C. E., «Bailes españoles. Las Malagueñas.» *Almanaque del buen tono: trato social, arte de saber vivir, amenidades* (Administración de Noticiero-Guía de Madrid), 1903: 77-83.
- Camacho Díaz, Gonzalo. «El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso Tepexititla.» En *Edmund Leach in memoriam. Cultura y comunicación*, por Jesús Jáuregui y María Eugenia Olavarría. México: Ediciones de la Casa Chata, 1996.
- . «Hacia una traducción de las culturas musicales: Una reflexión desde la etnomusicología.» *Traduic*, n.º. 16 (primavera-verano 2001): 4-7.
- . «El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca.» En *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, 251-288. México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006.
- . «La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca.» En *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, por Ana Bella Pérez Castro (coord.), 166-180. Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.
- . «La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural.», 2007 [inédito].
- . «Del Oratorio al Fandango. La subversión del orden social.» En *Las músicas que nos dieron Patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, 43-62. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2011.
- Camacho Díaz, Gonzalo, Lénica Reyes Zúñiga, José Miguel Hernández Jaramillo, y Lizette Amalia Alegre González. «Surcando el lado oscuro de la luna: mujeres fandangueras.» En *Mujeres en la Nueva España*, por Estela Roselló y Alberto Baena Zapatero (coords.). México: UNAM, [en prensa].
- Carredano, Consuelo. «El piano» En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6, por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), 221-266. Madrid: FCE, 2010.
- Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6. Madrid: FCE, 2010.
- Carredano, Consuelo, y Victoria Eli Rodríguez. «El teatro lírico» En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo*

- XIX. Vol. 6, por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), 153-220. Madrid: FCE, 2010.
- Carril Bustamante, Roberto. *Rosario Soler. Una zarzuela en cuadros disolventes*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2015.
- Casares Rodicio, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales.» En *La música española en el siglo XIX*, por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 13-122. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.
- . *Historia gráfica de la Zarzuela. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU, 2000.
- Casares Rodicio, Emilio, y Celsa Alonso González. «Prólogo.» En *La música española en el siglo XIX*, por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, 9-12. Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.
- Castro Buendía, Guillermo. «Lo “último” de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín.» *Sinfonía Virtual*, n.º. 23 (Julio 2012): 1-50.
- . «Formación musical del cante flamenco. En torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889)». Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2014.
- . *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Vol. 1. 2 vols. Sevilla: Libros con Duende, 2015.
- Claver Esteban, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Función Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012.
- Comaroff, John, y Jean Comaroff. *Ethnography and the historical imagination*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1992.
- Cruces Roldán, Cristina. *Antropología y flamenco: Más allá de la música (II)*. Sevilla: Signatura, 2003a.
- . *El flamenco y la música andalusí*. Barcelona: Ediciones Carena, 2003b.
- Cruz Gutiérrez, José. *La Córdoba Flamenca (1866-1900)*. Córdoba: Editorial El Páramo, 2010.
- Davillier, Charles. *Viaje por Andalucía*. Renacimiento, 2009 [1874].

- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Editado por Luce Giard. Traducción de Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*. Vol. 1. 2 vols. México, D.F.: UNAM, 2006.
- . *Los Cafés en México en el siglo XIX*. Primera reimpresión [Primera edición: 2000]. México, D.F.: UNAM, 2013.
- Eli Rodríguez, Victoria. «Las sociedades artístico-musicales» En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Vol. 6, por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez (eds.), 267-304. Madrid: FCE, 2010.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. 4. Traducción de Luis Gil. Madrid: Guadarrama, Punto Omega, 1981 [1957].
- Espín Templado, M^a Pilar. «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: Lo autóctono y lo extranjero.» *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Fundación Autor) 2-3 (1996): 57-72.
- Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas Andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1847.
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Tercera edición. Durham: Duke University Press, 2012 [1982].
- . «Sound Structure as Social Structure.» *Ethnomusicology* (Society for Ethnomusicology) 28, n^o 3 (Sep. 1984): 383- 409.
- Franco Rodríguez, José. *En Tiempo de Alfonso XII (1875-1885). De las memorias de un gacetillero*. Madrid: Renacimiento, 1895.
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. 1^a. Siglo XXI, UNESCO, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2002.
- García López, Isaura Cecilia. «Los espacios públicos nocturnos.» En *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, por Carlos Aguirre Anaya, Marcela

- Dávalos y María Amparo Ros (eds.), 224-252. Ciudad de México: Casa Juan Pablos, S.A de C.V; Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2002.
- Gautier, Théophile. *Viaje a España*. Traducción de Jesús Cantera Ortiz de Urbina. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998 [1845].
- Ginzburg, Carlo. *El Queso y los Gusanos. El cosmos según un molinero del Siglo XVI*. Traducido por Francisco Martín y Francisco Cuartera. Barcelona: Muchnik Editores, S. A., 1999 [1976].
- . *Tentativas*. Traducción de Ventura Aguirre Durán. Morelia, Michoacán: Facultad de Historia, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 2003.
- González Hernández, Raúl Eduardo. «Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán». Tesis doctoral, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007a.
- . «Notas sobre la malagueña del Balsas.» *Culturas Populares. Revista electrónica*. julio-diciembre de 2007b. <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalez.pdf> (consultado el 6 de Junio de 2012).
- . *Cancionero Tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volúmen I. Canciones lírico bailables*. Morelia, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo. Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2009.
- González, Aurelio. *La Copla en México*. México: El Colegio de México, A.C., 2007.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle Cruz. *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- Guerrero Manzano, Alba. «La técnica vocal en el Cante Flamenco.» *Actas del II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (INFLA)*. Sevilla. <http://www.albaguerrero.com/conferencias-y-publicaciones/> (consultado el 13 de mayo de 2015). 2011. 51-60 [inédito].
- Guha, Ranahit. *Las Voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Traducción de Gloria Cano. Barcelona: Crítica, 2002.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. Ciudad de México: UNAM, 1985.

- . *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. Ciudad de México: UNAM, 1990.
- Hague, Eleanor. «Five Mexican Dances.» *The Journal of American Folklore* (American Folklore Society) 28, n.º. 110 (Oct-Dec 1915): 379-381.
- Hellmer, Joseph R. «Lost Music Treasures of Guerrero.» *Western Folklore* (Western States Folklore Society) 6, n.º. 3 (Jul 1947): 249-256.
- Hernández Jaramillo, José Miguel. *La música preflamenca. Introducción a la formación y evolución de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita*. Sevilla: Bienal de Flamenco y Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002.
- . «La petenera preflamenca como forma musical. Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)». Tesis de maestría, Universidad de Sevilla, 2009.
- . «Automatización computacional del análisis paradigmático musical. Su aplicación a la música del flamenco». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- Hernández Jaramillo, José Miguel, y Lénica Reyes Zúñiga. «El sonecito del churripampli. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas a finales del Periodo Colonial.», [en prensa].
- Herndon, Marcia. «The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View.» *Ethnomusicology* 15, n.º. 3 (Septiembre 1971): 339-352.
- Hidalgo, Aurelio. *El Teatro Degollado 1866-1896*. Guadalajara: Publicaciones del Gobierno del Estado de Jalisco, 1966.
- Hurtado Torres, Antonio, y David Hurtado Torres. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.
- Jassa Haro, Ignacio, y Enrique Mejías García. «El género ínfimo: Un arte de ser «bribones».» En *Las bribonas/La revoltosa. Libreto-programa de mano*, por Enrique Mejías García (ed.), 43-67. Madrid: Teatro de la Zarzuela-INAEM, 2007.
- Jáuregui, Jesús. «El Mariachi como elemento de un sistema folklórico.» *Palabras devueltas, homenaje a Claude Levi-Strauss*, 93-124. México: INAH-CEMCA-IFAL, 1987.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli. *Las Danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. México, D.F.: CONACULTA-FCE, 1996.

- Jiménez Gómez, Juan Ricardo. *Diversiones, fiestas y espectáculos en Querétaro*. Vol. IV, en *Historia de la vida cotidiana en México. IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples, 333-366. Ciudad de México: El Colegio de México, FCE, 2005.
- Kicza, John E. *Familias empresariales y su entorno, 1750-1850*. Vol. IV, en *Historia de la vida cotidiana en México. IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples, Traducción de Valeria Franco Sol, 147-178. Ciudad de México: El Colegio de México, FCE, 2005.
- Kuri Aldana, Mario, y Vicente T. Mendoza. *Cancionero Popular Mexicano*. Vol. 1. México: SEP, 1988.
- Leal, Juan Felipe, Carlos Arturo Flores V., y Eduardo Barranza. *1895: El cine antes del cine: Anales del Cine en México, 1895-1911*. 2ª. Vol. 1. México: Juan Pablos Editor, S.A., D.R. Voyeur, 2006.
- Limendoux, Félix, y Enrique López-Marín. *Venus-Salón. Fantasía cómica lírica en un acto*. 4ª. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1905.
- Lolo, Begoña. «Itinerarios musicales en la Tonadilla Escénica.» En *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVII. La Tonadilla Escénica*, 15-30. Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- Lotman, Iuri M. *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Luna Ángel, Eduardo. *De Oaxaca y sus regiones. Música para bandas de viento*. Oaxaca, Oaxaca: CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca A. C., 2008.
- Luque Navajas, José. *Málaga en el Cante*. 2ª. Málaga: Ediciones La Farola, 1998.
- Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México. 1753-1931*. México, D.F.: CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009a [1932].
- . *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México. 1841-1901*. 2 vols. México, D.F.: CONCAULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009b [1942-1943].
- María y Campos, Armando de. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, D.F.: CONACULTA, 1996 [1956].

- Markessinis, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S. L., 1995.
- Martín Salazar, Jorge. *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Asociación Cultural Guadalfeo, 1998.
- Meglin, Joellen A. «Le Diable Boiteux: French Society behind a Spanish Facade.» *Dance Chronicle* (Taylor & Francis, Ltd.) 17, n.º. 3 (1994): 263-302.
- Mendo. «Trato Social. Bailes y reuniones.» *Almanaque del buen tono: trato social, arte de saber vivir, amenidades* (Administración de Noticiero-Guía de Madrid), 1903: 98-100.
- Mendoza, Vicente T. «Música Tradicional de Guerrero.» *Nuestra Música* IV, n.º. 15 (Julio 1949): 198-214.
- . «La Música Tradicional Española en México.» *Nuestra Música* VIII, n.º. 29 (1.º trimestre 1953): 5-34.
- . *Panorama de la Música Tradicional de México*. México: UNAM, 1956.
- . *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM, 1957.
- Morales Villar, María del Coral. «Los Tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- . «El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): la Escuela lírica francesa en España.» *Música oral del Sur* (Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Centro de Documentación Musical.), n.º. 10 (2013): 46-76.
- Moreto y Cabaña, Agustín. «La Fuerza de la ley.» En *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, por Luis Fernández-Guerra y Orbe, editado por M. Rivadeneyra. Madrid, 1856 [1654].
- Moya, Miguel. *Puntos de vista. Colección de artículos*. 1.ª edición. Madrid: Gaspar editores, 1881.
- Museo Nacional de Culturas Populares. *El País de las Tandas*. México, D.F.: Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1984.
- Nagore Ferrer, María. *Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: ICCMU, 2013.

- Nattiez, Jean-Jacques. «De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy.» Traducción de Mario Stern. En *Reflexiones sobre la semiología musical*, por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, 1-41. México DF: Escuela Nacional de Música (UNAM), 2011 [1997].
- Navarrete Pellicer, Sergio. «La modernización del Estado y sus rituales sonoros: Las capillas de viento y los cuerpos filarmónicos en Oaxaca.» En *Las músicas que nos dieron Patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*, 83-98. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2011.
- Navarro García, José Luis, y José Gelardo Navarro. *Carmencita Dauset. Una cantaora almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna Ediciones, 2011.
- Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Traducción Miren Rahm. Madrid: Alianza Editorial, 1985 [1973].
- Núñez Núñez, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. 2ª. Editado por Ediciones Carena. Barcelona, 2008.
- Ochoa Serrano, Álvaro. *Afrodescendientes. Sobre piel de canela*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1997.
- . *Mitote, fandango y mariacheros*. 2ª. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2000.
- Ochoa Serrano, Álvaro, y Herón Pérez Martínez. *Cancionero michoacano, 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2000.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. 3ª ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Vols. I-V. México, D.F: Porrúa, S.A., 1961 [1880-1884, 1895].
- Olmos Aguilera, Miguel. *El sabio de la fiesta*. México, D.F.: INAH, 1998.
- Olona, Luis. *Por seguir á una mujer, viaje en cuatro cuadros*. Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Oliva, 1863 [1851].

- Ortíz Nuevo, José Luis. *A su paso por Sevilla. Noticias del Flamenco en Serva, desde sus principios hasta la conclusión del siglo XIX*. Sevilla: Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1996.
- . *Tremendo asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*. Sevilla: Libros con Duende, 2012.
- Otero Aranda, José. *Tratado de Bailes de Sociedad, Regionales españoles, especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos*. Facsímil. Madrid: Asociación Manuel Pareja Obregón, 1987 [1912].
- Padilla Silva, Alfonso. *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura (Sociedad Musicológica de Finlandia), Acta Musicológica Fennica 20, 1995.
- Pérez Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, D.F.: CIESAS, 2007.
- Pérez Salas, María Esther. *El trajín de una casa*. Vol. IV, en *Historia de la Vida cotidiana en México. IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, por Pilar Gonzalbo y Aizpuru y Anne Staples, 179-212. México, D.F.: El Colegio de México, FCE, 2005.
- Plaza Orellana, Rocío. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- Ramos Smith, Maya. *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México, D.F.: CONACULTA, Alianza Editorial, 1991.
- Regidor Arribas, Ramón. *Aquellas zarzuelas ...* Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- . *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical, 1991.
- Reyes Zúñiga, Lénica. «En-canto de Sirenas: La Petenera». Tesis de Licenciatura, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2008.
- . «La Petenera en México: Hacia un Sistema de Transformaciones». Tesis de Maestría, UNAM, Escuela Nacional de Música, 2011.
- . «Entre la dinamicidad y el canon: las transformaciones de las malagueñas en México.» (ponencia, VIII Coloquio Internacional de Musicología y I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe. La Habana, 20 de marzo de 2014).

- . «Musical relations between spanish malagueñas and fandangos in the nineteenth century.» (ponencia, *The Global Reach of the Fandango in Music, Song, and Dance*. New York University, 17 de abril de 2015).
- Reyes Zúñiga, Lénica, y José Miguel Hernández Jaramillo. «Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca.» *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 4, n.º. 4 (Mayo 2011): 32-43.
- . «Culturas musicales transfronterizas. La petenera en México y España.» En *Músicas y saberes en tránsito*, de Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (eds.). Lisboa: Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), 2012a
- . «El baile de la petenera española del siglo XIX desde una perspectiva etnomusicológica.» En *Líneas actuales de investigación en danza española*, por Idoia Murga Castro, Fuensanta Ros Abellán, J. Arturo Rubio Arostegui y J. Ignacio Sanjuán Astigarraga (eds.), 225-240. Madrid: Nebrija Fundación, 2012b.
- . «Las expresiones musicales del Cádiz de 1812 como reflejo de las relaciones culturales entre Andalucía y América.» En *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico*, por Encarnación Castro Páez, Pedro Cervera Corbacho y Ana Bocanegra Valle (eds.), 561-586. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013.
- Ríos Ruiz, Manuel. *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., 1997.
- Riva Palacio, Vicente. *Calvario y Tabor*. México: Manuel C. de Villegas y Compañía, 1868.
- Ruiz Mayordomo, María José. «El Papel de la Danza en la Tonadilla Escénica.» En *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*, 61-71. Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- Ruwet, Nicolas. «Métodos de Análisis en Musicología.» Traducción de Alejandro Romero. En *Reflexiones sobre Semiología Musical*, por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, 42-78. México DF: Escuela Nacional de Música (UNAM), 2011 [1966].
- [s. a.]. *Coplas de seguidillas y Tiranas jocosas, Malagueñas y Polos*. Pliego de cordel. Sevilla: Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrinos, 1807.

- Said, Edward W. *Orientalismo*. 2ª. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2008 [1997].
- Salaün, Serge. «La sociabilidad en el teatro (1890-1915).» *Historia Social*, nº. 41 (2001): 127-146.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: SEP, 1934.
- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. IV. IV vols. Madrid: Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull, 1881.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia. Diversos ocultos*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Ediciones Era, 2004 [1990].
- Serrano Martínez, Celedonio. *El Coyote. Corrido de la Revolución*. México, D.F.: SEP, 1951.
- . *Coplas populares de Guerrero*. Toluca: Testimonios de Atlacomulco, 1972.
- Staples, Anne. *Una sociedad superior para una nueva nación*. Vol. IV, en *Historia de la Vida Cotidiana en México. Tomo IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, por Pilar Gonzalbo Aizpuru y Anne Staples, 307-331. México, D.F.: El Colegio de México, FCE, 2005.
- Steingress, Gerhard. *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1855)*. Córdoba: Almuzara, 2006.
- Tavira, Luis de. «El otro teatro.» En *El Teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, por Armando de María y Campos, IX-XXVI. México, D.F.: CONACULTA, 1996 [1956].
- Tenorio, José María. *La Casera de un Corral*. Vol. II, en *Los españoles pintados por sí mismos*, por VV. AA., 21-29. Madrid: I. Boix Editor, 1844.
- Vázquez Astorga, Mónica. «Los antiguos cafés de Zaragoza en el siglo XIX.» *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica* (Universidad de La Rioja), nº. 38 (2014): 211-239.
- Vergillos Gómez, Juan. *Conocer el flamenco: Sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2002.
- Vigo Suárez, Hernán Luis. «El tenor español Antonio Aramburo (1839-1912): Un estudio comparativo de tipologías vocales.» En *Jornadas Argentinas de*

Musicología y VII Conferencia anual de la A.A.M., 209-215. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998.

Zurita, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular, 1920.

HEMEROGRAFÍA

A. B. Jorro [pseud.]. «Teatros.» *Álbum salón* (Barcelona), 16 de octubre de 1898: 336.

Alcaide de Zafra, Joaquín. «Los Domingos de Torrijos.» *La Lidia* (Madrid), 11 de noviembre de 1894: 406-407.

—. «Artistas del Teatro Real. Elena Fons.» *Nuevo Mundo* (Madrid), 11 de febrero de 1897: 12.

Antonio Bermejo, Ildefonso. «Políticos de antaño. Heroes ignorados ó la lotería de los cantones.» *El Correo Español* (Ciudad de México), 4 de septiembre de 1891: 1.

Bofill, Pedro. «Eslava.» *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27 de octubre de 1886: 2.

Campa Best, Gustavo Ernesto. «Carmen. Opera cómica de Jorge Bizet (Estudio de la Partitura) Acto Cuarto.» *La Patria* (Ciudad de México), 30 de noviembre de 1883: 3.

Casas Pujazón, José. «Más sobre la puerta de Purchena y sus alrededores.» *La Crónica Meridional* (Almería), 17 de febrero de 1906: 1-2.

Castrovido Sanz, Roberto. «El culto a Tersícore.» *Alrededor del mundo* (Madrid), 9 de julio de 1927: 40-41.

—. «El flamenco y el sainete.» *La Voz* (Madrid), 21 de noviembre de 1928: 1.

Ciestian [pseud.]. «Paréntesis a lá Política. Las malagueñas.» *El Adalid* (Córdoba), 15 de mayo de 1889: 2.

Demi-Vierge [pseud.]. «Quincena Teatral. Cartas a Margarita.» *París Alegre* (Barcelona) año II, nº. 2 (Enero 1902).

Díaz de Escobar, Narciso. «El baile y las bailarinas.» *Blanco y Negro* (Madrid), 13 de febrero de 1927: 78-81.

- . «Malagueñas.» *El Tiempo* (Ciudad de México), 14 de febrero de 1896: 4.
- Díaz y Pérez, Nicolás. «El maestro Soler (Estudio historiográfico musical).» *El Álbum Ibero Americano* (Madrid), 14 de octubre de 1895: 449-453.
- Dioseis, M. «Sección de polémico.» *La Lectura Dominical* (Madrid), 8 de noviembre de 1903: 711.
- Domingo y Soler, Amalia. «Confidencias.» *La Revelación. Revista de Estudios psicológicos, publicada por la Sociedad Alicantina de Estudios Psicológicos* (Alicante), 20 de enero de 1877: 15.
- El Timbalero [pseud.]. «Por esas plazas. La fiesta de toros.» *El Adelanto* (Salamanca), 27 de julio de 1908: 2.
- El Universal [pseud.]. «Luces Varias.» *El Faro* (Ciudad de México), 1 de octubre de 1891.
- García Ladevese, Ernersto. «Un domingo madrileño.» *El Liberal* (Madrid), 30 de octubre de 1882: 2.
- García Plaza, José. «Correspondencia.» *El Duende* (Toledo), 24 de septiembre de 1882: 3.
- Gras y Elías, Francisco. «Las malagueñas.» *El Album de la Mujer* (Ciudad de México), 3 de junio de 1888: 179-182.
- González y Fernández, Alejandro Anselmo. «Bailarinas españolas.» *Por esos mundos* (Madrid), febrero de 1902: 151-162.
- Guichot y Parody, Joaquín. «Variedades. D. Buenaventura Íñiguez.» *La Andalucía* (Sevilla), 8 de abril de 1880: 1.
- Gómez de Baquero, Eduardo. «Crónica Literaria.» *La España Moderna* (Madrid), Mayo de 1897: 127-136.
- Gutiérrez Abascal "Kasabal", José. «De casa y de fuera.» *La Moda Elegante* (Cádiz), 22 de diciembre de 1898: 557.
- Jiménez, Julio. «Cosas del invierno.» *El Adarve* (Cáceres), 13 de enero de 1910: 2.
- Juste, Emiliano. «La última sesión del congreso.» *La Región Extremeña* (Badajoz), 1 de agosto de 1908: 2.
- Luna, A. «Madrid al día. Melepea.» *Heraldo de Zamora*, 9 de agosto de 1899: 2.

- López Bago, Eduardo. «La Boda.» *La Libertad* (Ciudad de México), 26 de septiembre de 1880: 1.
- Masalegre [pseud.]. *La Crónica Meridional* (Almería), 28 de abril de 1891: 3.
- Mas y Prats, Benito. «Flamencos y Andaluces I.» *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 15 de agosto de 1889: 90-91.
- Mellado, A. «De Orán a Saida. Impresiones de un testigo.» *La Época* (Madrid), 27 de julio de 1881: 4.
- Miranda, Carlos. «El «Gramophone».» *Madrid Cómico* (Madrid), 8 de abril de 1911: 4.
- Modesto [pseud.]. «Concierto en Bujalance.» *Diario de Córdoba*, 1 de diciembre de 1895: 1.
- Mora, Juan. «Trazo.» *El Pueblo Manchego* (Ciudad Real), 20 de marzo de 1915: 1.
- Moya, Miguel. «Los Cafés Cantantes.» *Diario del Hogar* (Ciudad de México), 23 de diciembre de 1888: 2.
- Murga [pseud.]. «Beneficio teatral.» *La Correspondencia de España* (Madrid), 13 de mayo de 1895: 2.
- Navarrete. *El Constitucional* (Alicante), 28 de enero de 1885: 3.
- Ortega Munilla, José. «Flamenquismo rojo.» *La Ilustración Artística* (Barcelona), 29 de julio de 1885: 202.
- Oyaneb [pseud.]. «Las Romerías en Avilés.» *La Tuna* (Oviedo), 31 de julio de 1887: 1-2.
- Palacio, Eduardo de. «Asuntos internacionales.» *El Balear* (Palma de Mallorca), 4 de agosto de 1886: 1.
- . «La cantadora.» *El periódico para todos* (Madrid), 21 de febrero de 1873: 823-824.
- . «¡Canario!» *Madrid Cómico* (Madrid), 2 de octubre de 1897: 323.
- Pellicer, Julio. «Luz.» *El Defensor de Córdoba*, 19 de septiembre de 1899.
- Peña y Goñi, Antonio. «Lorenzo Pagans.» *Revista de Gerona*, 1883: 197-201.
- Pérez Lugin, Alejandro. «Notas de un reporter, Cante, Toque y baile.» *Heraldo de Madrid*, 5 de enero de 1916: 4.
- Pérez Nieva, Alfonso. «Crónicas madrileñas.» *La Ilustración* (Barcelona), 8 de diciembre de 1889: 771.

- Picón Bouchet, Jacinto Octavio. «Las Lentejuelas.» *La Revista Moderna* (Madrid), 18 de septiembre de 1897: 466.
- Prieto, Guillermo. «Crónica Charlamentaria.» *El Monitor Republicano* (Ciudad de México), 7 de febrero de 1869.
- Ramos Navarro, Fernando. «Malagueñas.» *Nuevo Diario de Badajoz* (Badajoz), 3 de noviembre de 1906: 2.
- Rodríguez López, José. «La Malagueña (A mis compatriotas andaluces residentes en México).» *El Correo Español* (Ciudad de México), 5 de noviembre de 1893: 1.
- Sabater, Pedro. «Costumbres de Valencia.» *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 20 de octubre de 1839: 334-335.
- Salcedo Ruiz, Ángel. «Actualidades.» *La Ilustración Católica* (Madrid), 25 de agosto de 1888: 281.
- Sepúlveda, Enrique. «Los que cantan peteneras.» *El Universo Ilustrado* (Barcelona), 21 de octubre de 1886: 18-19.
- Soler, Ramón. «Adela y Matilde, o los cinco últimos años de la dominación española en el Perú» *El archivo del ejercito* (Madrid), 14 de junio de 1843: 1-3.
- Taboada, Luis. «De todo un poco.» *Madrid Cómico* (Madrid), 26 de marzo de 1898.
- Tin, P. P. «Crónicas madrileñas. La flamencomanía.» *La Época* (Madrid), 13 de julio de 1888: 2.
- Titania [pseud.]. «Editorial. Revista Musical.» *La Patria* (Ciudad de México), 8 de mayo de 1884: 2.
- Tremolina [pseud.]. «Un estreno en el Principal.» *El Nacional* (Ciudad de México), 6 de junio de 1898: 3.

PARTITURAS

- Albéniz, Isaac. *Recuerdos de viaje. N.º 6, Rumores de La Caleta, Malagueña para piano*. Madrid: A. Romero, 1887.
- Ayucar y San Juan, Eduardo. *Malagueña facilísima para piano*. Madrid: Nicolás Toledo, 1876.
- Barbieri, Francisco. «Canción de la parranda.» En *Música de Castro-Urdiales*. Manuscrito [Biblioteca Nacional de España], 1861.
- Cabas Galván, Rafael. *Malagueñas del Canario*. Málaga: Adolfo Montargón, ca. 1880.
- Cansino, Juan. *Malagueña (Canto popular)*. Madrid: Crónica de la Música, 1878.
- . *Malagueña. Canto popular para canto y piano*. Madrid: Romero y Andía, 1882.
- Cereceda, Guillermo. «N. 5 Malagueñas. Dios guarde á la rumbosa.» En *Pepe-hillo. Zarzuela en 4 actos dividida en 6 cuadros*. Madrid: Nicolás Toledo, 1870.
- Chapí, Ruperto. «N. 5 Malagueña y Jota. (Duo de la Z y la J).» En *Ortografía. Sátira cómico-lírica en un acto*, por Ruperto Chapí, Carlos Arniches y Gonzalo Cantó, 27-31. Madrid: Pablo Martín, 1889.
- Cinna, Oscar de la. *La Malagueña. Morceau caractéristique genre pour andalous-moresque, Op.69*. Barcelona: Andrés Vidal, 1873.
- Esteve, Pablo. *El viejo enamorado, tonadilla a solo*. Manuscrito [Biblioteca Histórica de Madrid], 1779.
- Fernández Caballero, Manuel. En *Château-Margaux. Zarzuela en un acto*, por Manuel Fernández Caballero y José Jackson Veyán, 8-13. Madrid: Casa Dotesio, 1887.
- Ferrari, Gabriella. *Chansons Espagnoles. Melodías Españolas*. París: Léon Grus, 1884.
- García Navas, Francisco. *Danzas Españolas Transcriptas para piano (tal como se bailan)*. Madrid: Faustino Fuentes, ca. 1900.
- . *Colección de bailes españoles*. Madrid: Casa Dotesio, 1910.
- García Vilamala, Francisco. *La Malagueña*. Málaga: Adolfo Montargón, 1880.
- Gaztambide, Joaquín. «N.º 2 bis. Malagueña.» En *La Edad en la Boca*, 5-7. Madrid: Casimiro Martín, 1861.

- Gómez, Guillermo. *Aires Andaluces Potpourri*. Ciudad de México: A. Warner y Levien, ca. 1930.
- Hernández, Isidoro. «N. 1 Malagueña.» En *Ecos de Andalucía. Ocho cantos populares andaluces para piano con letra*, 1-5. Madrid: Saco del Valle, ca. 1880.
- . *Guante y Coleta*. Madrid: Pablo Martín, 1884.
- Hernández, Pablo. *Rondeña Malagueña*. Madrid: Bonifacio Eslava, ca. 1868.
- Huerta, Trinidad. «El fandango nacional de España.» En *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés à Madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko*, 20-22. Manuscrito [Biblioteca Nacional de España], 1861.
- Iradier, Sebastián. *La Soledad de los Barquillos y la Malagueña: canto árabe*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1878.
- Lacome, Paul. «Rondeña.» En *Echos d'Espagne: chansons & danses populaires, recueillies et transcrites par P. Lacome et J. Puig y Alsubide*, 56-60. Paris: Durand, Schoenewerk et Cie. successeurs, ca. 1871.
- Lacome, Paul, y José Puig y Alsubide. «Malagueña.» En *Echos d'Espagne: chansons & danses populaires*, 83-89. París: Durand, Schoenewerk et Cie. Successeurs, ca. 1871.
- Liñán, Mariano. *Nuevas Malagueñas Populares para piano*. Sevilla: Enrique Bergali, 1900.
- Métra, Olivier. *Maître Peronilla*. London: Metzler & Co., 1878.
- Monfort, Benito de. «N.1 bis Malagueña.» En *La Liquidación Social*. Madrid: Casimiro Martín, 1872.
- Moszkowski, Moritz. *Malagueña de la Opera "Boabdil"*. Ciudad de México: A. Wagner y Levien, 1892.
- Navarro, Francisco María. *A orilla del Betis. Malagueña fácil para piano*. Barcelona: Andrés Vidal y Rogel, 1878.
- Navas, Ventura. *Rondeña-Malagueña*. Barcelona: Faustino Bernareggi, 1876.
- Núñez-Robres, Lázaro. *La música del pueblo. Colección de Cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano*. Madrid: Calcografía de Echevarría, 1866.

- Offenbach, Jacques. *Maître Peronilla. Opera-bouffe en trois actes*. París: Choudens Pére et Fils., 1878.
- . *Les Aveux Malagueña de Maître Peronilla*. París: Choudens Pére et Fils., 1879.
- Íñiguez, Buenaventura. *Malagueñas Jaleadas para piano*. Madrid: Andrés Vidal (hijo), 1878.
- Ocón Rivas, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Málaga: Breitkopf & Härtel, 1874.
- Oudrid, Cristóbal. *N. 4 Malagueñas. Nadie se muere hasta que Dios quiere. Pasillo filosófico-fúnebre en un acto*. Madrid: Casimiro Martín, 1860.
- Pagans, Lorenzo. *Malagueña = Malaghese. Canto popular*. Milán: Ricordi, 1881.
- Paz, Narciso. «Malagueña.» En *Deuxième Collection d'Airs Espagnols*, 27-28. París: Chez Mme. Benoist, ca. 1813.
- Pessard, Émile. *Vingt-cinq pièces pour le piano*. París: Alphonse Leduc, 1877.
- Pinilla, José. *Ecos de Andalucía. La Malagueñita en Ronda*. Madrid: Bonifacio Eslava, 1880.
- Puig, Esteban. *Malagueñas de concierto para canto y piano*. Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1898.
- Ravel, Maurice. «II Malagueña.» En *Rapsodie Espagnole*, 12-27. París: A. Durand & Fils, 1908.
- Rodríguez, Enrique. *Malagueña para piano*. Madrid: Nicolás Toledo, 1877.
- Rodríguez, Francisco. *Colección de Aires Nacionales para guitarra. N.º 1. Malagueña*. Madrid: José Campo y Castro, ca. 1878.
- Rogel, José. «Malagueña cantada con gran aplauso por la Srta. Lopez.» En *Viaje a la luna*, 1-8. Madrid: Antonio Romero y Andía, 1876.
- Sanz, Manuel. «El requiebro. Canción jitana.» En *Colección general de canciones españolas y americanas*, 13-16. Madrid: Calcografía y almacén de música de B. Wirmbs, 1825.
- Sarasate, Pablo de. *Spanische Tänze Für Violine mit begleitung des pianoforte. Erstes heft (Malagueña-Habanera) Op. 21*. Berlin: N. Simrock, 1878.
- . *Serenata Andaluza Op. 28*. Barcelona: C.E.M., D.L., 1992 [1883].

- Steibelt, Daniel. *Música manuscrita. Tomo 2º, Piezas de piano*. Manuscrito [Biblioteca Nacional de España], ca. 1810.
- Taberner, Mariano. *Un recuerdo de la Feria de Sevilla. Malagueña. Pot-pourri malagueño*, 2ª edición. Madrid: Pablo Martín, 1871 [1863].
- Taboada y Mantilla, Rafael. «Nº. 3 Malagueña.» En *Cante Hondo*, 11. Madrid: Zozaya, 1882.
- Tamayo y Montells, Francisco. *La más flamenca. Gran malagueña con 6 cantos*. Madrid: Zozaya, 1879.
- Valverde Sanjuán, Joaquín. «Nº. 4 Pieza flamenca.» En *Charito. Zarzuela en un acto*, 19-20. Madrid: Zozaya, 1891.
- Valverde Sanjuán, Joaquín, y Tomás Barrera. *Género Ínfimo. N. 4 Malagueñas*. Madrid: Casa Dotesio, 1901.
- Zabalza, Dámaso. «Lolita. Malagueña para piano.» En *Miniaturas musicales: álbum de 5 piezas muy fáciles*, 1-3. Madrid: Zozaya, 1879.

MATERIALES FONOGRAFICOS

- Álvarez Pérez, José. «Los tres reyes. Verdiales.» *Cantes andaluces de Navidad*. 15. 1959. LP.
- Aguilera, Paca. *Malagueñas*. Matriz: O-5238. ca. 1906. Disco de pizarra.
- Chacón, Antonio. «Malagueñas (A que tanto me consientes).» *Album de Oro*. 3. 1994 [1909]. CD.
- . *Malagueñas N.3*. 3-62365. 1917. Gramófono.
- Conjunto Totolapa de Filiberto Salmerón. «La Malagueña.» *Músicos y Cantores de Guerrero. Grabaciones de campo: René Villanueva*. 5. 1993. CD.
- "La Gitana", Dolores. *Malagueñas*. ca. 1900. Cilindro de cera.
- Martínez Vílchez, Juan. «Nombre de Jesús. Malagueña.» *Cantes andaluces de Navidad*. 11. 1959. LP.

- Reynoso Portillo, Juan. «La Malagueña.» *Antología del Son de México. Tierra Caliente (Balsas y Tepalcatepec), Jalisco y Río Verde*. 1. 2002 [1985]. CD.
- Santisteban, Encarnación. *Malagueña*. 1898. Cilindro de cera.
- . *Malagueña*. Matriz: F-7639. 1903. Disco de pizarra.
- . *Malagueña*. Matriz: U-08808. 1905. Disco de pizarra.
- Schipa, Tito. «Torna a Surriento.» *3 tenores del siglo XX. Canzonetas*. Comp. Ernesto de Curtis. 5. 2005. CD.
- [vv. aa.]. *Rare and Unique Early Cylinders, 1900-1903*. 2011. CD.

RECURSOS EN INTERNET

- Centro de Documentación Musical de Flamenco. *Fonoteca de Flamenco*. 2013. http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/centroandaluzflamenco/SevicioDocumental/Catalogos/form_fonoteca.php (consultado el 15 de marzo de 2015).
- Fuentes, Guillermo. «Halladas cuatro piezas inéditas del guitarrista almeriense Julián Arcas.» *La Voz de Almería.es*. 7 de agosto de 2012. <http://www.lavozdealmeria.es/vernoticia.asp?IdNoticia=30689&IdSeccion=5> (consultado el 10 de junio de 2015).
- Núñez Núñez, Faustino. «Historia» En *Flamencópolis*, 2011. <http://www.flamencopolis.com/archives/1475> (consultado el 10 de abril de 2015).
- . «Malagueñas» En *Flamencópolis*, 2011. <http://www.flamencopolis.com/archives/282> (consultado el 4 de marzo de 2015).
- Portal *La Música del Arma de Ingenieros*, <http://musicaingenieros.webcindario.com>.
- Samper Pizano, Daniel. *La Troupe Garraus, los abuelos de Les Luthiers*. 3 de junio de 2004. <http://lesluthiers.org/curiosidad.php?ID=39> (consultado el 17 de marzo de 2015).

Índice de ilustraciones y tablas

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. MALAGUEÑAS DE <i>NADIE SE MUERE HASTA QUE DIOS QUIERE</i> (C. OUDRID)	68
ILUSTRACIÓN 2. INICIO DE COPLA DE LAS <i>MALAGUEÑAS PARA PIANO</i> DE ENRIQUE RODRÍGUEZ (1877)	69
ILUSTRACIÓN 3. INICIO DE LA COPLA DE LAS MALAGUEÑAS DE <i>VIAJE A LA LUNA</i> (JOSÉ ROGEL).....	69
ILUSTRACIÓN 4. ACOMPAÑAMIENTO DE LA COPLA DE LA MALAGUEÑA DE LA ZARZUELA <i>CHARITO</i> (J. VALVERDE).....	70
ILUSTRACIÓN 5. INICIO DE COPLA DE LAS <i>MALAGUEÑAS JALEADAS</i> DE BUENAVENTURA ÍÑIGUEZ.....	71
ILUSTRACIÓN 6. MOTIVO INSTRUMENTAL EMPLEADO EN LAS MALAGUEÑAS DE TIERRA CALIENTE.....	153
ILUSTRACIÓN 7. MOTIVO INSTRUMENTAL EN EL <i>FANDANGO CON RITORNELLO</i> (EDUARDO OCÓN).....	154
ILUSTRACIÓN 8. VARIACIONES DEL <i>FANDANGO ALEGRE</i>	154
ILUSTRACIÓN 9. FRAGMENTO DE LA MALAGUEÑA DE JUAN CANSINO (1878).....	155
ILUSTRACIÓN 10. FRAGMENTO DE <i>EL VIEJO ENAMORADO</i> DE PABLO ESTEVE (1779).....	159
ILUSTRACIÓN 11. MOTIVO DE <i>POR SEGUIR A UNA MUGER</i> (FLAUTA).....	160
ILUSTRACIÓN 12. MOTIVO DE LA TONADILLA <i>EL VIEJO ENAMORADO</i> (VOZ)	160
ILUSTRACIÓN 13. COMPARACIÓN DE MOTIVOS (VERSOS) DE <i>EL VIEJO ENAMORADO</i> Y <i>POR SEGUIR A UNA MUGER</i>	161
ILUSTRACIÓN 14. PLIEGO DE CORDEL DE COPLAS DE MALAGUEÑAS (1807).....	162
ILUSTRACIÓN 16. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA "LA MALAGUEÑA Y EL TORERO" (ALICE GUY, 1905).....	168
ILUSTRACIÓN 17. FUNCIÓN DESCRITA EN <i>ASAMBLEA GENERAL</i> (ESTÉBANEZ CALDERÓN 1847).....	173
ILUSTRACIÓN 18. IMAGEN ADJUNTA AL CARTEL DE <i>POR SEGUIR Á UNA MUGER</i>	176
ILUSTRACIÓN 19. TEATRO ELDORADO EN 1890 (BARCELONA)	183
ILUSTRACIÓN 20. PORTADA DE LA PARTITURA DE <i>LA MÁS FLAMENCA</i> (1879).....	185
ILUSTRACIÓN 21. PRESENCIA GENERAL DE MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX EN EL MUNDO	206
ILUSTRACIÓN 22. MALAGUEÑAS EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.....	207
ILUSTRACIÓN 23. MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX EN MÉXICO	208
ILUSTRACIÓN 24. TEATRO ARBEU (CIUDAD DE MÉXICO).....	214
ILUSTRACIÓN 25. "UN CAFÉ CANTANTE" DE JOSÉ MARÍA ALARCÓN CÁCERES	219
ILUSTRACIÓN 26. BANDA DEL 2º REGIMIENTO DE ZAPADORES MINADORES EN VALENCIA (1903).....	224
ILUSTRACIÓN 27. GRABADO "FERIA DE SEVILLA"	232

ILUSTRACIÓN 28. FOTOGRAFÍA TITULADA "UNA CIEGA "	244
ILUSTRACIÓN 29. "NO MÁS VINO. ESCENA DE TABERNA" (ÁNGEL MARÍA CORTELLINI HERNÁNDEZ, 1847)	249
ILUSTRACIÓN 30. ANUNCIO DE <i>EL COCINERO</i> (CÁDIZ)	262
ILUSTRACIÓN 31. ANUNCIO DE <i>EL COCINERO</i> (CÁDIZ)	262
ILUSTRACIÓN 32. ANUNCIO PUBLICITARIO	263
ILUSTRACIÓN 33. GRÁFICO DE INSTRUMENTOS EN REFERENCIAS DOCUMENTALES	275
ILUSTRACIÓN 34. PORTADA DE <i>MALAGUEÑAS FLAMENCAS</i> DE GUANTE Y COLETA (I. HERNÁNDEZ, 1884)	280
ILUSTRACIÓN 35. PARTITURA DE MALAGUEÑAS DE CORNETÍN	281
ILUSTRACIÓN 36. DISCO ARISTON DE <i>MALAGUEÑAS DE FLORES DE ESPAÑA</i> (ISIDORO HERNÁNDEZ)	283
ILUSTRACIÓN 37. LOS TRES BEMOLES	284
ILUSTRACIÓN 38. PARTITURA DE LA MALAGUEÑA DE <i>BOABDIL</i> (MOSZKOWSKI)	293
ILUSTRACIÓN 39. "SERRAL IN LE BOLERO WITH MONS. CAMPRUBI" (1834)	299
ILUSTRACIÓN 40. «SPANISH BALLET» DE EDOUARD MANET (1862)	301
ILUSTRACIÓN 41. FOTOGRAMA DE <i>ANDALUSIAN DANCE</i> (1896)	303
ILUSTRACIÓN 42. IMAGEN DE UNA BAILAORA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	304
ILUSTRACIÓN 43. CORRAL DE VECINOS EN TRIANA (SEVILLA)	306
ILUSTRACIÓN 44. PORTADA DE <i>ÈCHOS DE ESPAGNE</i> DE PAUL LACOME (1871)	308
ILUSTRACIÓN 45. IMAGEN DEL BAILE DE MALAGUEÑAS EN <i>ALMANAQUE DEL BUEN TONO</i> (1903)	313
ILUSTRACIÓN 46. PORTADA DE <i>DANZAS ESPAÑOLAS</i> DE FRANCISCO GARCÍA NAVAS (CA. 1912)	315
ILUSTRACIÓN 47. FOTOGRAFÍA DE ANTONIO ARAMBURO EN 1875	325
ILUSTRACIÓN 48. FOTOGRAFÍA DE ROSARIO SOLER	332
ILUSTRACIÓN 49. ELENA FONS EN 1897	336
ILUSTRACIÓN 50. ANTONIO POZO "EL MOCHUELO" EN 1928	341
ILUSTRACIÓN 51. FOTOGRAFÍA DE JUAN BREVA	346

GRÁFICAS

GRÁFICA 1. PRESENCIA DE ALGUNAS EXPRESIONES MUSICALES ANDALUZAS EN ZARZUELAS	184
GRÁFICA 2. REPRESENTACIONES DE ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS EN MÉXICO	193
GRÁFICA 3. GRABACIONES DE FLAMENCO HASTA 1915	196
GRÁFICA 4. REPRESENTACIONES DE MALAGUEÑAS EN ESPAÑA (1800-1915)	199
GRÁFICA 5. REPRESENTACIONES DE MALAGUEÑAS EN MÉXICO (1800-1915)	200
GRÁFICA 6. MALAGUEÑAS Y ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS EN MÉXICO POR DÉCADAS	201
GRÁFICA 7. MALAGUEÑAS BAILADAS, CANTADAS O INSTRUMENTALES POR DÉCADAS	202
GRÁFICA 8. PORCENTAJE DE MALAGUEÑAS FLAMENCAS Y NO FLAMENCAS POR DÉCADAS	203
GRÁFICA 9. CALIFICATIVOS DE LA MALAGUEÑA POR DÉCADA	204

TABLAS

TABLA 1. CORPUS DE MALAGUEÑAS	31
TABLA 2. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/8.....	72
TABLA 3. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/4.....	73
TABLA 4. GRUPETOS	74
TABLA 5. APOYATURAS	74
TABLA 6. TRINOS.....	74
TABLA 7. GLISANDOS.....	74
TABLA 8. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 1.....	110
TABLA 9. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 2.....	111
TABLA 10. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 3.....	112
TABLA 11. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 4.....	112
TABLA 12. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 5.....	113
TABLA 13. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS DEL VERSO 6.....	114
TABLA 15. COMBINACIONES DE VERSOS EN COPLAS DE MALAGUEÑAS CANTADAS.....	117
TABLA 16. CORPUS DE FANDANGOS	121
TABLA 17. MOTIVOS INSTRUMENTALES Y COPLAS DE MALAGUEÑAS Y FANDANGOS DEL SIGLO XIX.....	121
TABLA 18. NOTAS DE COMIENZO Y FINAL EN LAS COPLAS DE MALAGUEÑAS Y FANDANGOS	124
TABLA 19. RANGO DE INTERVALOS POR VERSOS DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS.....	126
TABLA 20. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/8 DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS	141
TABLA 21. PATRONES RÍTMICOS EN COMPÁS DE 3/4 DE FANDANGOS Y MALAGUEÑAS	142
TABLA 22. ZARZUELAS CON MALAGUEÑAS MÁS REPRESENTADAS EN MÉXICO	201
TABLA 23. LUGARES EN MÉXICO DONDE SE REPRESENTARON ZARZUELAS QUE CONTIENEN MALAGUEÑAS.....	210
TABLA 25. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS ESCÉNICOS.....	212
TABLA 26. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS FESTIVOS.....	227
TABLA 27. MALAGUEÑAS EN ÁMBITOS COTIDIANOS	240
TABLA 28. ÁMBITOS POLÍTICO Y JUDICIAL	251

Índice onomástico

- Acevedo, Concha, 417
 Acevedo, López, 419
 Aceves, R., 408
 Adamuz, Ana, 416
 Aguilar, 420
 Aguilar, Concha, 421
 Aguilar, Eduarda, 417
 Aguilera, Paca, 340, 383, 420
 Aguilera, Pedro, 420
 Aguirre Rojas, Carlos Antonio, 23, 273, 363
 Alarcón, 229
 Alba, Agustina, 416
 Albéniz, Isaac, 269, 380, 411
 Albert, Mary, 291
 Albuín, Jerónimo, 421
 Alcaide de Zafra, Joaquín, 236, 376
 Alegre González, Lizette Amalia, 24, 363, 365
 Alfonso XII, 179, 305, 367, 411
 Alfonso XIII, 411
 Almela de Manrique, Carmen, 417
 Almenara, Josefa, 421
 Almonte, Currilla, 421
 Alonso Nieto, Juana, 419
 Alonso, Antonio, 416
 Alonso, Celsa, 115, 227, 258, 271, 338, 366
 Alonso, Encarnación, 418
 Alonso, Florinda, 421
 Alonso, Juan, 229
 Altamirano, Ignacio M., 3, 171, 363
 Álvarez de Lara, Catina, 417
 Álvarez López, 413
 Álvarez Pérez, 234
 Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 193, 412
 Álvarez, Estrella, 418
 Álvarez, Fermín María, 325
 Ángeles, María de los, 422
 Anguita, Ana, 416
 Antonio Bermejo, Ildefonso, 255, 376
 Aramburo, Antonio, 324, 325, 375, 386, 417
 Arana, Lucrecia, 419
 Araujo, Concepción, 417
 Arcaraz, Luis, 411
 Arcas, Julián, 269, 270, 366, 384, 419
 Arenas, José, 421
 Aretz, Isabel, 16, 363
 Arias, Gabriel, 410
 Arista, Juan Antonio, 344
 Arkin, Lisa C., 289, 301, 363
 Arniches, Carlos, 194, 380
 Arnold, Thomas, 290
 Arom, Simha, 16, 17, 24, 38, 363
 Arrebola Sánchez, Alfredo, 6, 7, 363
 Arribas, Blanca, 248, 421
 Arrieta, Emilio, 408
 Arrute, Justa, 419
 Ascanio Santana, Miguel, 422
 Astorga Arredondo, Francisco, 226, 364

- Atané, Carlos, 300
Ayllón y Grande, Rafael, 31, 40, 46, 48, 50, 77, 81, 87, 99, 105, 408
Ayucar y San Juan, Eduardo, 32, 41, 46, 50, 52, 60, 80, 84, 91, 109, 285, 380, 409
Aza, Vital, 409, 410
Azcarate, Tomás, 253
Badila, 229
Baquera, María, 422
Barbieri, Francisco, 32, 82, 115, 120, 121, 145, 146, 150, 151, 173, 174, 178, 201, 380, 407, 409
Barranco, Mariano, 410
Barranza, Eduardo, 225, 370
Barrera, Tomás, 31, 43, 86, 93, 383, 412
Barrientos, Elvira, 421
Barroso, Dolores, 421
Barthes, Roland, 361, 364
Basili, Basilio, 407
Bayard Cortés, 418
Bazo, Nicomedes, 420
Beltrán, María, 419
Benimelli, Victoria, 420
Benito, Emilia, 417
Bezares, Rafael, 323, 324, 420, 422
Bizet, George, 186, 187, 188, 194, 216, 376
Blacking, John, 16, 364
Blanco Álvarez, Juan, 419
Blanco, Enrique, 418
Blanco, Manuel, 419
Blas Vega, José, 10, 190, 364
Bofill, Pedro, 182, 376
Bohlman, Philip, 18, 19, 20, 364
Bohórquez, Manuel, 10, 364
Bona, Matilde, 213, 419
Bonfiglioli, Carlo, 16, 369
Borghi-Mammo, Erminia, 321, 418
Bori, Lucrecia, 327, 337
Bourdieu, Pierre, 317, 364
Box (hijo), Francisco, 418
Box, Francisco, 416, 418
Box, Teresa, 416, 420
Brăiloiu, Constantin, 16, 17, 364
Brito Lorenzo, Agustín, 249
Bru, Isabel, 418
Brull, Apolinar, 193, 201, 412
Burckhardt Qureshi, Regula, 17, 19, 364
Cabanás, Carlota, 421
Cabas Galván, Rafael, 31, 57, 59, 80, 85, 89, 94, 97, 103, 105, 115, 380, 410
Calado, Mario, 419
Calleja, Rafael, 201, 333, 412, 413
Caltañazor, Vicente, 299, 420
Calvo, Rafael, 422
Camacho Díaz, Gonzalo, 16, 21, 24, 226, 238, 272, 273, 365, 372, 374
Camacho, José, 168, 300, 418
Cámara, Petra, 165
Campa Best, Gustavo Ernesto, 188, 376
Campo y Castro, José, 32, 44, 47, 94, 98, 382, 408, 410
Camprubí, Joan, 418
Camprubí, Mariano, 165, 299, 300, 419
Canalde, Rosa, 422
Cansino, Juan, 31, 32, 40, 41, 44, 46, 52, 54, 55, 57, 59, 62, 80, 81, 97, 120, 121, 127, 147, 154, 155, 259, 385, 408, 409, 410
Cañete, Dolores, 417
Carballo, Román, 420
Carlyle, Thomas, 290
Carmona, Francisca, 418
Caro, 419
Carrasco de Rodrigo, Asunción, 421
Carredano, Consuelo, 25, 177, 266, 284, 365, 367
Carreras y Roure, Laureano, 31, 40, 54, 60, 62, 77, 85, 91, 120, 121, 127, 129, 132, 133, 137, 145, 146, 150, 408
Carril Bustamante, Roberto, 331, 366
Carriles, Emilio, 213
Carrillo, Rafael, 328
Casares Rodicio, Emilio, 222, 289, 320, 338, 339, 366

- Casas Pujazón, José, 248, 376
 Castillo, Andrés del, 163, 416
 Castillo, Elisa, 421
 Castillo, José, 418
 Castillo, José L. del, 418
 Castillo, Manuel del, 413
 Castillo, María G. del, 419
 Castro Buendía, Guillermo, 9, 11, 269, 270, 366
 Castro de Gistau, Salvador, 259
 Castro, M., 419
 Castro, María, 422
 Castro, Pilar, 420
 Castrovido Sanz, Roberto, 165, 179, 376
 Castrovido, Roberto, 165, 179
 Cayuela, Francisco, 418
 Ceballos y Raya, María, 422
 Cela, José, 418
 Celestino Morales, Ángel, 416
 Cerca, Eduardo, 417
 Cervantes, Esmeralda, 418
 Cervantes, Ignacio, 418
 Chacón, Antonio, 10, 70, 229, 344, 347, 383, 417
 Chaparro, Tomasa, 422
 Chapí, Ruperto, 32, 86, 92, 116, 380, 410, 411, 412, 413
 Chueca, Federico, 409, 413
 Cinna, Oscar de la, 31, 32, 40, 41, 42, 46, 50, 54, 56, 57, 58, 59, 65, 78, 79, 85, 87, 91, 93, 98, 101, 287, 380, 408, 411, 420
 Claver Esteban, José María, 303, 366
 Coda, Hermenegilda, 418
 Coll, Tomás, 420
 Colom, Antonia, 416
 Comaroff, Jean, 20, 366
 Comaroff, John, 20, 21, 366
 Cordero, Antonio, 321, 324, 327
 Corrales, Félix, 248, 421
 Cortés, Amparo, 416
 Cortés, Luis, 421
 Crévola, José, 418
 Cruces Roldán, Cristina, 7, 190, 366
 Cruz Gutiérrez, José, 10, 366
 Cruz, Miguel, 420
 Cubas, Adela, 416
 Cubas, Sara, 420
 Damas, Tomás, 31, 32, 40, 42, 43, 44, 46, 52, 54, 55, 61, 63, 65, 77, 80, 82, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 100, 101, 106, 107, 108, 109, 120, 121, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 138, 145, 151, 408
 Darías López, Manuel, 249
 Darías López, Manuel, 422
 Darras, Jane, 418
 Dausset, 417
 Davillier, Charles, 167, 286, 366
 De Certeau, Michel, 367
 Delgado Jiménez, Carmen, 421
 Delgado, Lola, 419
 Déniz Morejón, Santiago, 422
 Diana, Antonio, 417
 Díaz Albertini, Rafael, 420
 Díaz de Escobar, Narciso, 177, 264, 376
 Díaz Fernández, 418
 Díaz y de Ovando, Clementina, 217, 218, 220, 309, 367
 Diaz y Pérez, Nicolás, 179, 377
 Díaz, Dolores, 417
 Díaz, Lola, 419
 Díaz, Nemesia, 420
 Dickens, Charles, 290
 Díez, Remigio, 278, 420
 Dios, Juan de, 419
 Dioseis, M., 181, 191, 377
 “Dolores La Gitana”, 339
 Domingo y Soler, Amalia, 243, 377
 Domínguez, Consuelo, 417
 Dupuy, Ildefonso, 408
 Durán, Amalia, 416
 Echegaray, Miguel, 411
 El Mellizo, 11

- El Xerezano, 307
- Eli Rodríguez, Victoria, 25, 177, 183, 221, 266, 276, 365, 367
- Eliade, Mircea, 226, 367
- Eliot, George, 290
- Elizondo, Artemisa, 417
- Elssler, Fanny, 165, 289, 363
- España Martini, 418
- Española, Virginia, 420
- Espígol, Pablo, 420
- Espín Templado, M^a Pilar, 174, 367
- Espino, Casimiro, 184, 409
- Estébanez Calderón, Serafín, 8, 172, 173, 307, 308, 329, 330, 367, 385
- Estellés, Ramón, 411
- Esteve, Pablo, 158, 159, 385, 407
- Fabregat, Ana, 421
- Fanconi, Silverio, 420
- Feld, Steven, 16, 367
- Fernández, 188
- Fernández Caballero, Manuel, 31, 32, 52, 96, 100, 115, 188, 201, 332, 380, 409, 411, 412, 413
- Fernández de la Fuente, Mario, 413
- Fernández Grajal, Manuel, 31, 40, 48, 120, 121, 130, 135, 145, 148, 408
- Fernández Pinzón, José Luis, 195
- Fernández Teruel, Juan, 195
- Fernández, Domingo, 417
- Fernández, Eloísa, 313
- Fernández, José Antonio, 175
- Fernández, Manuela, 422
- Fernández, Pilar, 420
- Fernández, Ramona, 313
- Ferrari, Gabriela, 410
- Ferrarim, José, 186, 418
- Ferrer, Francisco, 421
- Ferrer, María, 422
- Ferrer, Sofía, 420
- Fletes Ortiz, Manuel, 249
- Flores V., Carlos Arturo, 225, 370
- Fondo, Manuel, 231
- Fons, Elena, 186, 187, 335, 336, 337, 338, 340, 376, 386, 417
- Foucault, Michel, 290
- Franco, 315
- Francos Rodríguez, José, 257, 367
- Freyre, Eduardo, 421
- Frías Lirila, Santiago, 228
- Frois, Enrique, 418
- Fuente, Pedro de la, 420
- Fuentes, Antonio, 229, 230
- Fuentes, Carlota, 421
- Fuentes, Guillermo, 384
- Fuentes, Rosita, 420
- Funes, Manolito, 419
- Fuoco, Sofia, 165
- Gallardo, José, 421
- Galván, Pura, 420
- Gamito, Elisa, 421
- Gamucio, Ricardo, 422
- García, 418
- García Cabrera, 282, 418
- García de Castro, 421
- García de León, Antonio, 2, 208, 209, 356, 367
- García Ladevese, Ernersto, 182, 377
- García Laguila, Fernando, 418
- García Liaño, Enriqueta, 418
- García López, Isaura Cecilia, 217, 367
- García Navas, Francisco, 152, 168, 315, 316, 380, 386, 413
- García Plaza, José, 377
- García Senra, 418
- García Solá, José, 31, 41, 46, 52, 89, 99, 104, 413
- García Soler, Emilio, 418
- García Tenorio, Dolores, 421
- García Vilamala, Francisco, 31, 41, 46, 67, 77, 87, 91, 101, 108, 259, 275, 380, 410
- García, Amalia, 421
- García, Antonia, 416

- García, Carlos, 421
 García, Juan, 421
 García, Manuela, 299, 419
 García, Pilar, 420
 Garijos, Santos, 420
 Garrido, Manuel, 419
 Gautier, Théophile, 298, 368
 Gayarre, Julián, 248, 419, 420
 Gelardo Navarro, José, 10, 372
 Gené, Joaquín, 413
 Gil, María, 419
 Giménez, Amparo, 416
 Giménez, Gerónimo, 201, 412, 413
 Giménez, Luisa, 419
 Ginzburg, Carlo, 23, 24, 273, 361, 368
 Gómez de Baquero, Eduardo, 179, 377
 Gómez Gamarra, 282, 418
 Gómez García, Manuel, 191, 368
 Gómez Pérez, Manuel, 419
 Gómez Rodríguez, Manuel, 419
 Gómez, Carmen, 417
 Gómez, Guillermo, 222, 253, 381, 418, 421
 Gómez, Paquita, 420
 González Hernández, Raúl Eduardo, 4, 5, 368
 González y Fernández, Alejandro Anselmo, 165, 176, 177, 192, 315, 377
 González, Familia, 416
 González, María, 419
 González, Soledad, 188, 420
 Gramsci, Antonio, 290
 Gras y Elías, Francisco, 263, 286, 377
 Grau Mora, Antonio, 417
 Guerrero Manzano, Alba, 331, 368
 Guerrero, María, 419, 422
 Guervós, José María, 412
 Guervós, Manuel, 411
 Guha, Ranahit, 361, 368
 Guichot y Parody, Joaquín, 71, 271, 377
 Guijo, José, 418
 Gutiérrez Abascal, 377
 Gutiérrez de Pikman, María del Rosario, 259
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 368
 Gutiérrez Pascual, Hermanos, 413
 Guy-Stéphan, Marie, 165
 Guzmán, Concha, 421
 Hague, Eleanor, 4, 369
 Hellmer, Joseph R., 4, 369
 Hernández Jaramillo, José Miguel, 3, 4, 12, 13, 15, 24, 26, 27, 36, 38, 184, 233, 362, 365, 369, 374
 Hernández, Isidoro, 31, 46, 50, 52, 60, 66, 79, 81, 88, 98, 115, 120, 121, 127, 129, 132, 133, 137, 147, 148, 150, 152, 281, 283, 386, 408, 409, 410, 411
 Hernández, Pablo, 31, 40, 46, 47, 48, 52, 54, 65, 77, 88, 93, 96, 107, 109, 408
 Herndon, Marcia, 238, 369
 Herrera, Mercedes, 422
 Herreros de Tejada, Feliciano, 231
 Hormiga y Sañudo, Justo, 230
 Huerta, Carlos, 417
 Huetto, Rosario, 322, 420
 Hurtado de Mendoza de Moreno, Rafaela, 422
 Hurtado Torres, Antonio, 10, 118, 369
 Hurtado Torres, David, 10, 118, 369
 Illescas Sánchez, 69, 253, 331, 332, 333, 334, 336, 340, 366, 386, 420, 422
 Incenga, José, 418
 Inzenga, Ángel, 322
 Íñiguez, Buenaventura, 31, 42, 59, 70, 71, 81, 104, 271, 377, 382, 385
 Iradier, Sebastián, 32, 77, 87, 107, 287, 381, 408
 Isabel II, 177, 299, 411
 Jassa Haro, Ignacio, 192, 369
 Jáuregui, Jesús, 16, 365, 369
 Jiménez Delgado, 121, 127, 130, 135, 151, 418
 Jiménez Fernández, 421
 Jiménez Gómez, Juan Ricardo, 309, 370
 Jiménez Manjón, Antonio, 417

- Jiménez, Carmen, 417
Jiménez, Rafael, 420
Jordá Rosell, Luis G., 419
Jorge Rubio, Matías de, 407
Judic, Anna, 416
Juez, Esteban, 418
Kicza, John E., 370
Klett, Carmen, 421
Kuri Aldana, Mario, 4, 370
La Perla, 307
La Curra, 420
La Morenita, 417, 418
La Peñaranda, 11
La Rubia, 420
Lacome, Paul, 31, 40, 61, 77, 84, 87, 94, 96, 97, 105, 107, 120, 121, 129, 132, 133, 137, 145, 146, 148, 150, 162, 259, 287, 308, 381, 386, 408
Lahoz, Florencio, 121, 127, 130, 135, 138, 407, 408
Lara, José, 421
Larios, Consuelo, 417
Latorre, Carmen, 417
Latorre, Joaquina, 418
Layne, Carmen, 421
Leal, Carmen, 417
Leal, Juan Felipe, 224
Lema, 9, 11, 418
Leonardi, Emilia, 323
Limendoux, Félix, 334, 370
Linares, Asunción, 417
Liñán, Federico, 409
Liñán, Mariano, 31, 46, 47, 50, 71, 84, 85, 89, 94, 99, 103, 105, 412
Llanos, Antonio, 32, 40, 54, 78, 88, 98, 108, 109, 408
Lleó, Vicente, 412
Llorca, Vicente, 420, 422
Lobo, Manuel, 419
Lola de Valencia, 300
Lolo, Begoña, 158, 370
López, 417, 419
López Bago, Eduardo, 285, 378
López Cardoso, José, 418
López Cepero, Manuel, 419
López del Toro, Adela, 412
López Maran, Eloisa, 324
López Martínez, María, 419
López Silva, José, 194
López Torregrosa, Tomás, 194, 412
López y Sanchez, Damián, 411
López, Carolina, 417
López, Victoria, 422
López-Marín, Enrique, 334, 370
Lotman, Iuri M., 16, 370
Lubet y Albeniz, José, 411
Luisa Figueroa, María, 422
Luisa Gallo, María, 419
Luna Ángel, Eduardo, 4, 370
Lunas, Arsenio, 417
Luque Navajas, José, 7, 370
Lurbe, Manuel, 422
Macías de Cortés, Matilde, 419
Manrique de Lara, Guillermo, 418
Mantila de los Ríos, María Joaquina, 422
Mañón, Manuel, 209, 370
Marcelao, Triny, 422
Marco, María, 419
María y Campos, Armando de, 197, 370, 375
Marín y Reus, Rafael, 412
Markessinis, Artemis, 176, 300, 371
Marqués, Miguel, 411
Márquez, Pérez, 422
Martín Salazar, Jorge, 7, 8, 9, 371
Martínez Sanz, Isidoro, 411
Martínez Tornél, 230
Martínez Vilchez, 234
Martínez y Martínez, 421
Martínez, Caridad, 417
Martínez, Concepción, 411, 417

- Martínez, Juana, 419
 Martínez, Pura, 334, 336, 340, 420
 Martínez, Ramiro, 420
 Marx Goldschmidt, Berta, 417
 Mas y Prats, Benito, 180, 378
 Massa, Lucas, 419
 Mata, José, 334
 Mateos, José, 421
 Maza, Elisa de la, 417
 Mazzantini, Luis, 280, 419
 Meglin, Joellen A., 289, 371
 Mejía, Vicente, 334
 Mejías García, Enrique, 192, 369
 Mellado, A., 378
 Melo, Mercedes, 420
 Mena, Teresa Gracia, 420
 Méndez, Lola, 419
 Mendoza, Vicente T., 3, 4, 6, 370, 371
 Mesejo, José, 332
 Métra, Olivier, 291, 381
 Meyniel, Vicente, 420
 Mill, John Stuart, 290
 Millanes, Dolores, 417
 Miquel, Emilia, 418, 421
 Miranda, Carlos, 220, 378
 Miranda, María, 247, 248, 422
 Moctezuma, Luis, 419
 Mojados, Consuelo, 417
 Molina, Amalia, 416
 Molina, Javier, 418
 Montañés, Dolores, 166, 417
 Montes, María, 419
 Montiel, Carmen, 421
 Montijo, Eugenia de, 270, 421
 Mora, Ramón de, 420
 Morales Villar, María del Coral, 321, 322, 324, 328, 371
 Morales, J., 418
 Morcillo, Rosario, 422
 Moreno Cruz, Trinidad, 412
 Moreno Manella, Eduardo, 412
 Moreno, Concha, 417
 Moreno, Eduardo, 412, 417
 Moreno, Matilde, 419
 Moreno, Miguel, 412
 Moreto y Cabaña, Agustín, 170, 371
 Moszkowski, Moritz, 292, 293, 381, 386
 Moya, Miguel, 189
 Moya, Pepa, 422
 Muñoz y Lucena, José, 31, 41, 56, 80, 88, 97, 105, 409
 Nagore Ferrer, María, 294, 371
 Nattiez, Jean-Jacques, 24, 372
 Navarrete Pellicer, Sergio, 372
 Navarro García, José Luis, 10, 372
 Navarro, Francisco María, 409
 Navarro, Joaquina, 421
 Navarro, Lola, 419
 Navas, Ventura, 32, 41, 46, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 79, 85, 87, 91, 93, 98, 101, 104, 108, 409
 Nettel, Bruno, 16, 372
 Nevada, Emma, 268, 321, 418
 Nieto, José N., 411
 Nieto, Manuel, 410
 Núñez Núñez, Faustino, 9, 158, 190, 372, 384
 Núñez-Robres, Lázaro, 31, 47, 106, 120, 121, 127, 130, 131, 132, 135, 137, 145, 146, 150, 381, 408
 Ochoa Serrano, Álvaro, 4, 6, 169, 372
 Ocón, Eduardo, 12, 31, 118, 120, 121, 148, 150, 151, 153, 154, 156, 258, 259, 382, 385, 409
 Offenbach, Jacques, 291, 292, 382
 Olavarría y Ferrari, Enrique de, 174, 180, 181, 335, 372
 Oliva, Manuel, 422
 Olmos Aguilera, Miguel, 372
 Olona, Luis, 161, 372
 Ormaechea, Valerio, 420
 Orozco, José, 201, 410
 Ortega, 418

- Ortega Escalona, 8, 9, 179, 186, 344, 345, 346, 386, 417, 421
- Ortega Munilla, José, 179, 378
- Ortiz de Serra, Pastora, 420
- Ortíz Nuevo, José Luis, 10, 373
- Orts, Luis, 230
- Otero Aranda, José, 302, 303, 304, 421
- Otero, Paca, 420
- Oudrid, Cristóbal, 32, 58, 68, 99, 108, 173, 174, 382, 385, 407
- Ovejero, José María, 411
- Paco de Lucena II, 420
- Padilla Silva, Alfonso, 373
- Páez, Tomasa, 247, 422
- Páez, Valentina, 248, 422
- Pagans, Lorenzo, 327, 378, 382, 410
- Palacio, Eduardo de, 343
- Paneque Carrégalo, José, 412
- Pantoja, Rosario, 420
- Paramo, Enrique, 418
- Pardàs, Primitivo, 412
- Parga, Juan, 419
- Parrales, 417
- Pastor, Juana, 419
- Pastor, Lucía, 419
- Pastrana, Paca, 420
- Patti, Adelina, 268, 416
- Paul, Robert William, 303
- Pavía, Francisca, 168, 418
- Pavía, Luis, 168, 300, 419
- Pavía, Mercedes, 420
- Pavón Cruz, 340
- Pavón, Antonio, 417
- Payáns, Joaquina, 418
- Paz, Narciso, 32, 120, 121, 127, 132, 145, 146, 162, 163, 259, 286, 407
- Penella, Manuel, 413
- Peña y Goñi, Antonio, 327, 378
- Perales, Vicente, 166
- Perea, 165
- Pérez Lugin, Alejandro, 346, 347, 378
- Pérez Martínez, Herón, 4, 372
- Pérez Monfort, Ricardo, 197, 373
- Pérez Nieva, Alfonso, 182, 379
- Pérez Salas, María Esther, 309, 373
- Pérez, Genoveva, 421
- Pérez, Isabel, 418
- Pérez, Juana, 299, 419
- Pérez, León, 421
- Pessard, Émile, 292, 382
- Picón Bouchet, Jacinto Octavio, 283, 379
- Pineda, Elisa, 421
- Pinilla, José, 67, 275, 382, 410
- Pinto, Jesús, 418
- Piñol, Augusto, 417
- Pizarro, Braulio, 417
- Plaza Orellana, Rocío, 167, 373
- Plaza, Manuel, 419
- Polak, Matilde, 422
- Ponce, Gertrudis, 421
- Ponferrada, Ricardo, 422
- Pons Olives, Gabriel, 421
- Ponte, Francisco, 421
- Portillo, Francisco, 418
- Power, Teobaldo, 410
- Pozo, 340, 341, 386, 417
- Pozo, Luis, 421
- Prado, Loreto, 419
- Prieto, Guillermo, 217
- Puente y González Nadín, 422
- Puig y Alsubide, José, 31, 40, 61, 77, 84, 87, 94, 96, 97, 105, 107, 259, 287, 381, 408
- Puig, Antonio, 337, 417
- Puig, Esteban, 31, 41, 42, 47, 65, 66, 79, 106, 260, 412
- Quintanilla, Manuel, 422
- Quiruga, Consuelo, 421
- Rada, Aurora, 417
- Ramírez Caballero, Carmen, 421
- Ramos Navarro, Fernando, 263, 379
- Ramos Smith, Maya, 301, 373
- Ramos y Gasparo, Cayetano, 417

- Ramos, Mercedes, 420
Ravel, Maurice, 292, 382
Regidor Arribas, Ramón, 173, 320, 334, 373
Reina, 342, 343, 346, 419
Reina, Francisco de, 418
Revuelta, Antonio, 417
Reyes, 11
Reyes Zúñiga, Lénica, 13, 15, 24, 119, 365, 369, 373, 374
Reyes, Dolores, 421
Reynes, Francisco, 335
Reynoso, Juan, 153
Ribó, Joaquín, 418
Ricomá, Ángeles, 421
Ricomá, Carmen, 421
Ricomá, Dolores, 421
Ríos Ruiz, Manuel, 7, 374
Rios Toledano, Miguel, 187, 216
Rios, Amalia, 416
Riva Palacio, Vicente, 169, 170, 171, 225, 374
Rivas, Carmen, 417
Rivas, Isabela, 418
Rivelot, Emilio, 418
Rivelot, María, 419
Rivera, José, 418
Robles, Encarnación, 418
Rodríguez, 418
Rodríguez González, Rafael, 260
Rodríguez López, José, 263, 379
Rodríguez Rubí, 407
Rodríguez, Carmen, 417
Rodríguez, Elena, 417
Rodríguez, Enrique, 32, 46, 47, 50, 52, 54, 65, 101, 409
Rodríguez, Fernando, 421
Rodríguez, Remedios, 420
Rogel, José, 32, 40, 69, 92, 96, 106, 335, 381, 382, 385, 409
Rolle Cruz, Claudio, 23, 368
Romero, Paco, 420
Romualdo Gaztambide y Garbayo, Joaquín, 31, 32, 40, 60, 77, 79, 81, 82, 85, 87, 91, 101, 108, 109, 160, 161, 173, 174, 201, 323, 359, 380, 407, 408
Ros, Antonio, 417
Rosa, Joaquina de la, 421
Rosa, Matilde de la, 419
Rosquellas, Eduardo, 417
Rossini, Gioachino, 185
Rubio, 419
Rubio, Ángel, 31, 41, 57, 84, 104, 409, 410, 411, 412
Ruiz Mayordomo, María José, 158, 374
Ruiz, Francisco, 418
Ruiz, José, 418
Ruiz, Leandro y Ángel, 411
Ruiz, Mercedes, 422
Ruiz, Pedro, 420
Ruskin, John, 290
Ruwet, Nicolas, 24, 374
Sabater, Pedro, 164, 379
Saboya, Amadeo de, 246
Sadurní Gurguá, Celestí, 411
Sáenz, 419
Sáenz, Antonio, 417
Said, Edward W., 288, 289, 290, 375
Salaün, Serge, 174, 178, 191, 375
Salcedo Ruiz, Ángel, 181, 379
Saldívar, Gabriel, 7, 375
Saldoni, Baltasar, 322, 323, 375
Salmerón, Filiberto, 153, 383
Samper Pizano, Daniel, 283, 384
San José, Teodoro, 413
Sánchez, 418
Sánchez Arista, Agustín, 344, 410
Sánchez Lobatón, 422
Sánchez, Concha, 417
Sánchez, Francisco, 418
Sánchez, Josefa, 419
Sanchiz, Remedios, 420

- Sancho, 416
Santisteban, 418
Santos, Antonio, 421
Santos, Francisco, 421
Sanz, Elena, 322, 417, 421
Sanz, Francisco, 418
Sanz, Manuel, 38, 382
Sanz, Pepita, 420
Sarasate, Pablo, 269, 294, 371, 382, 410, 420
Satta, 413
Sauri, Asunción, 417
Sayas y Vergaz, 282
Schipa, Tito, 346
Scott, James, 361, 375
Sedano Carrasco, José María, 421
Sedano, Joaquina, 421
Segarra y Julia, 422
Segura, Francisca, 418
Segura, Paca, 420
Segurado, Amparo, 416
Sembrich, Marcella, 267, 419
Señé, Luisa, 419
Sepúlveda, Enrique, 348, 379
Serra, Narciso, 175, 322, 407
Serral, Dolores, 165, 298, 300, 417
Serrano Martínez, Celedonio, 4, 171, 375
Serrano, Celedonio, 170, 171
Serrano, José, 413
Serrano, Juan, 421
Short, Henry W., 303
Sierra, Antonio, 417
Silva, Javier de, 421
Simón, Ricardo, 422
Simpson, González, 282, 418
Soria, Luis, 215, 269, 411, 419
Soriano Fuertes, Mariano, 407
Soto, 340
Staples, Anne, 370, 373, 375
Steibelt, Daniel, 121, 149, 154, 383
Steingress, Gerhard, 298, 375
Suero, Luis, 421
Surga, Lola, 421
Tabanera, Abelardino, 421
Taberner, Mariano, 260, 269, 270, 383, 407
Taboada, Luis, 252, 272, 294, 379, 383
Tallafigo, Magdalena, 231, 422
Tamayo y Montells, Francisco, 32, 41, 42, 46, 47, 52, 57, 62, 70, 85, 92, 96, 97, 103, 104, 105, 106, 107, 115, 184, 275, 383, 409
Tamberlick, Enrico, 248
Tapia, Manuel de, 419
Tárrega, Francisco, 418
Tavira, Luis de, 178, 375
Tenorio, José María, 172, 300, 306, 375
Teresa Díaz, María, 422
Tersi, Luisa, 419
Theodorini, Elena, 417, 421
Tinoco, Carlos, 417
Tirado, Manuel, 422
Tomaset, 422
Torcuato, Dolores, 417
Tovar, Conrado, 417
Turrientes, Juan, 421
Turrión, Matías, 315
Usa, 417
Usano, Vicenta, 422
Valenzuela, Pilar, 422
Valero, Isabel, 421
Valladolid, María, 419
Valle, Bernardino, 411
Valverde, Joaquín, 31, 32, 43, 69, 70, 78, 85, 86, 93, 99, 188, 194, 201, 383, 385, 409, 411, 412, 413
Vargas, Josefa, 165
Varo, José, 418
Vázquez Astorga, Mónica, 217, 375
Velasco, Magdalena, 422
Ventura de Domenech, Enriqueta, 335, 410
Venus, Manuela, 214, 419

- Vercruysse, Lolita, 419
Vercruysse, Matilde, 420
Verdú, José, 413
Vergillos Gómez, Juan, 7, 375
Víbora, Rosa, 422
Víbora, Soledad, 422
Viera, Jesús, 418
Viglietto, Enriqueta, 418
Vigo Suárez, Hernán Luis, 324, 325, 375
Vila, Eulogio, 276, 418, 421
Villagrán, María, 419
Villar, Julio del, 419
Villar, Martínez, 419
Viñas, José, 418, 421
Vivanco, Soledad, 420
Vivero, Aurora, 417
Volpini, Elisa, 417
Williams, Matilde, 420
Williams, Raymond, 290
Yáñez, Octaviano, 420, 422
Yarritu, Lucia, 419
Zabalza, Dámaso, 32, 50, 77, 87, 91, 120,
121, 130, 285, 383, 409
Zamacois, Elisa, 417
Zela, José, 418
Zúñiga, Pérez, 412
Zurita, Juan, 419
Zurita, Marciano, 177, 191, 376

Índice toponímico

- Aguascalientes, 210
 Albaicín, 259
 Alcoy, 423
 Alemania, 335
 Alicante, 213, 215, 246, 279, 302, 311, 312, 335, 377, 378, 423, 526, 532
 Almendralejo, 310
 Almería, 215, 228, 321, 342, 372, 376, 378, 384, 423, 520
 Andalucía, 1, 31, 52, 71, 81, 88, 98, 115, 121, 127, 129, 132, 133, 137, 145, 146, 147, 150, 167, 180, 207, 228, 231, 234, 269, 271, 283, 286, 290, 307, 310, 337, 363, 366, 369, 371, 374, 377, 381, 382, 408, 409, 411, 412, 427, 532
 Aragón, 1
 Argentina, 206, 423
 Atlixco, 210
 Ávila, 423
 Azoyú, 4
 Badajoz, 311, 335, 377, 379, 423, 522
 Barcelona, 183, 233, 250, 260, 268, 277, 298, 364, 366, 368, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 423
 Béjar, 279, 423
 Berlín, 300
 Blanes, 423
 Buenos Aires, 229, 325, 327, 363, 376, 423
 Burgos, 215, 254, 415, 423
 Cáceres, 219, 243, 377, 385, 424
 Cádiz, 159, 167, 234, 246, 262, 268, 309, 374, 377, 386, 417, 424, 522
 Calldetenes, 233
 Campeche, 210
 Canarias, 1, 70, 286
 Castilla la Mancha, 1
 Castro-Urdiales, 32, 115, 121, 145, 150, 380, 407
 Ceuta, 424
 Chihuahua, 210
 Chile, 23, 226, 368
 China, 253
 Ciudad Camargo, 210
 Ciudad de México, 163, 168, 169, 175, 187, 189, 194, 195, 209, 210, 213, 214, 216, 220, 222, 225, 231, 236, 237, 239, 247, 253, 263, 292, 293, 302, 322, 323, 324, 331, 332, 334, 368, 369, 370, 376, 377, 378, 379, 381, 385, 424
 Ciudad Porfirio Díaz, 210
 Ciudad Real, 378, 424
 Ciudad Rodrigo, 424
 Ciudadela, 234, 424
 Contepec, 210
 Córdoba, 121, 145, 146, 167, 210, 224, 230, 254, 260, 283, 288, 302, 310, 322, 328, 342, 366, 373, 375, 376, 378, 415, 424
 Costa Chica, 1, 4
 Cuba, 25, 32, 52, 163, 177, 252, 255, 323, 331, 335, 411, 415
 Culiacán, 210
 Écija, 416, 424
 El Paso, 424
 Estado de México, 171

- Estados Unidos, 206, 331, 424, 425, 426, 427, 428
- Extremadura, 310, 415, 424, 530
- Filipinas, 206, 415, 425
- Francia, 176, 206, 270, 289, 292, 359, 427, 530
- Gerona, 186, 187, 277, 279, 335, 378, 424
- Gibraltar, 269, 334
- Guadalajara, 210, 251, 369, 424
- Guanajuato, 210, 425
- Guaymas, 210
- Guerrero, 3, 4, 5, 169, 170, 171, 208, 300, 331, 353, 368, 369, 371, 375, 383, 419, 422
- H. Matamoros, 210
- Hidalgo, 209, 210, 368, 369, 374
- Huatusco, 210
- Huesca, 270, 283, 425
- Inglaterra, 176
- Irapuato, 210
- Istmo de Tehuantepec, 1
- Italia, 324, 335, 339, 343
- Jalapa, 188, 210
- Jalisco, 210, 369, 384
- Jerez de la Frontera, 165, 167, 195, 223, 229, 232, 268, 302, 310, 344, 415, 425
- Juchitán, 4
- La Coruña, 341, 425
- La Habana, 25, 163, 373
- La Huasteca, 1, 2, 5, 363, 365
- Lampazos, 210
- Lavapiés, 180
- León, 2, 208, 209, 210, 356, 367, 411, 421, 425
- Lieja, 425
- Lima, 195, 210
- Londres, 300
- Los Ángeles, 425
- Lucena, 31, 41, 56, 70, 80, 88, 97, 105, 409, 418, 420, 425
- Madrid, 1, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 172, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 190, 193, 194, 213, 218, 219, 220, 223, 228, 229, 230, 233, 234, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 252, 254, 257, 265, 267, 268, 269, 278, 280, 282, 291, 299, 300, 302, 305, 317, 321, 322, 323, 326, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 425, 519, 532, 533, 534
- Mahón, 255, 426
- Maisville, 426
- Maravatío, 210
- Marruecos, 244, 411
- Mazatlán, 210
- Melilla, 256, 334, 415, 426
- Menorca, 216, 233, 302, 426
- Mérida, 210
- Michoacán, 5, 169, 170, 171, 208, 353, 368, 372
- Mineral del Oro, 210
- Monterrey, 194, 210
- Montevideo, 426
- Montoro, 310
- Morelia, 210, 368
- Murcia, 1, 230, 286, 311, 317, 366, 413, 426, 521
- N. Laredo, 210
- Navarra, 426
- New York, 364, 374, 426
- Nuevo Laredo, 194
- Oaxaca, 210, 276, 370, 372
- Ohio, 426
- Orihuela, 230, 231, 264, 311, 312, 426
- Orizaba, 210
- Oviedo, 366, 378, 426
- Pachuca, 210
- Palencia, 426
- Palma de Mallorca, 166, 186, 223, 232, 261, 279, 287, 298, 299, 300, 341, 378, 426
- Pamplona, 228, 426

- París, 162, 180, 298, 300, 326, 327, 375,
 376, 380, 381, 382, 423, 427, 520
- Peñaranda, 11, 427
- Perú, 171, 379
- Plasencia, 427
- Portugal, 335
- Puebla, 194, 210, 292, 427
- Querétaro, 210, 370
- Reus, 283, 412, 427
- Rio Blanco, 210
- Salamanca, 254, 256, 279, 302, 335, 337,
 372, 377, 427
- Salt Lake City, 427
- San Antonio de la Florida, 229
- San Juan Bautista, 210
- San Luis Potosí, 210, 427
- San Pedro Piedra Gorda, 5
- Santa Cruz de Tenerife, 249, 427
- Santiago Ixcuintla, 210
- Segovia, 427
- Sevilla, 8, 9, 71, 167, 168, 172, 185, 186,
 187, 229, 230, 231, 232, 260, 269, 279,
 283, 287, 302, 305, 306, 308, 309, 329,
 337, 343, 364, 366, 368, 369, 373, 374,
 375, 377, 381, 383, 385, 386, 407, 412,
 427, 523
- Soria, 215, 269, 411, 419, 427
- Tacambaro, 210
- Talavera de la Reina, 427
- Tampico, 210
- Tarragona, 283, 427
- Tehuacán, 210
- Tepic, 210
- Teruel, 195, 427
- Texcoco, 210
- Teziutlán, 210
- Tierra Caliente, 6, 1, 5, 27, 29, 119, 153,
 154, 155, 156, 171, 352, 365, 368, 372,
 384, 385
- Tixtla, 5
- Toledo, 216, 233, 279, 328, 377, 380, 382,
 409, 415, 427
- Toluca, 210, 375
- Torreón, 210
- Torre vieja, 311
- Tortosa, 260, 427
- Triana, 8, 172, 306, 307, 329, 353, 386,
 422, 535
- Valencia, 1, 121, 127, 131, 132, 137, 145,
 146, 150, 164, 166, 185, 224, 231, 246,
 252, 268, 300, 311, 335, 379, 385, 420,
 427
- Veracruz, 4, 194, 210
- Villena, 164
- Vitoria, 428
- Washington DC, 287, 428
- Yébenes, 328
- Zacatecas, 5, 210
- Zamora, 210, 261, 278, 279, 372, 378, 428
- Zaragoza, 231, 254, 375
- Zitácuaro, 171

Índice de términos

- Alemanda, 300
- Bailables, 6, 165, 199, 202, 225, 297, 298, 305, 317, 368
- Baile bolero, 168, 301, 309, 360
- Boleras, 165, 309
- Bolero, 167, 251, 306, 309, 310, 352
- Cachucha, 167
- Cakewalk, 180
- Can-can, 177, 179, 217
- Canción andaluza, 294, 333, 335, 352
- Cantes de levante, 118
- Caña, 167, 347
- Corraleras, 306
- Cuadrilla francesa, 300
- El olé, 163, 165
- El potrito, 163
- El vito, 167
- Fandango, 6, 7, 11, 12, 27, 29, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 152, 155, 156, 165, 167, 171, 238, 306, 307, 310, 316, 351, 352, 363, 372, 381, 407, 408
- Farruca, 225
- Flamenco, 7, 9, 10, 11, 12, 70, 118, 158, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 189, 190, 191, 195, 196, 203, 217, 218, 219, 220, 228, 234, 243, 248, 270, 285, 286, 290, 302, 305, 318, 329, 330, 331, 333, 334, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 352, 354, 360, 364, 366, 369, 373, 374, 375, 376, 386, 412
- Flamencomanía, 6, 178, 179, 181, 182, 190, 318, 379
- Flamenquismo, 178, 179, 180, 181, 182, 189, 190, 193, 194, 196, 199, 202, 203, 204, 347, 348, 353
- Gallegada, 31, 96, 115, 175, 411
- Género chico, 177, 178, 180, 181, 191, 192, 197, 266, 336, 338, 353, 359, 370, 375, 376
- Género ínfimo, 6, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 202, 302, 318, 334, 338, 339, 353, 369
- Granainas, 192
- Guajira, 184, 228, 229, 341, 342
- Jaberas (o *javeras*), 8, 9, 333, 341, 356
- Jaleo de Jerez, 165, 223
- Jaleos, 167, 237, 240, 300, 306
 Jaleos de Cádiz, 309
- Jarabe, 169, 231
- Jota, 215, 218, 242, 252, 255, 306, 326, 352
- La bola, 163
- La india, 171
- La malagueña y el torero, 167
- La marinerita, 163
- La sanmarqueña, 3
- Malagueña curreña, 3, 4
- Mazurca, 241, 280
- Minuet, 300
- Mollares, 167, 312
- Murcianas, 118

- Ópera, 163, 180, 185, 186, 187, 188, 213, 222, 233, 246, 267, 271, 277, 291, 292, 293, 320, 321, 323, 324, 325, 327, 335, 336, 338, 339, 345, 346, 353
- Panaderos, 184, 302
- Pasodoble, 257, 280, 287
- Petenera, 3, 4, 5, 184, 247, 257, 260, 369, 374
- Petenera huasteca, 2
- Petenera jarocho, 4
- Polka, 245
- Polka japonesa, 245
- Polo, 161, 167, 294
- Polo del contrabandista, 167
- Polo Tobalo, 172
- Rigodon, 228, 309, 311
- Rondeñas, 307, 308, 526, 527
- Sainete, 163, 194, 312, 376
- Seguidilla, 255
- Sevillanas, 165, 182, 193, 228, 229, 231, 240, 250, 279, 302, 310, 311, 312, 313
- Soleá, 10, 196, 242, 243, 250, 257, 260, 333, 342, 356
- Soleares de Arcas, 302
- Son calentano, 1
- Son de artesa, 1
- Son huasteco, 1
- Son istmeño, 1
- Tango, 165, 251, 283, 302
- Tango del Morrongo, 251
- Tarantela, 287
- Teatro por horas, 177
- Tientos, 194, 220
- Tirana, 31, 409
- Tonadilla, 3, 158, 160, 161, 320, 321, 338, 359, 380, 385
- Vals, 195, 216, 228, 261, 268, 287, 291, 300
- Verdiales, 7, 70, 364
- Zapateado, 4, 167, 184
- Zarzuela, 6, 30, 68, 69, 70, 76, 78, 90, 92, 93, 98, 101, 105, 115, 160, 161, 173, 174, 175, 178, 179, 181, 184, 190, 193, 194, 197, 202, 205, 213, 215, 233, 237, 246, 248, 261, 294, 320, 321, 323, 331, 332, 334, 338, 342, 346, 353, 359, 366, 373, 385, 408
- Zorongos, 167

Anexos

ANEXO I. CATÁLOGO DE OBRAS DE MALAGUEÑAS

Año publ.	Título	Autor
1779	El viejo Enamorado. La Malagueña	Pablo Esteve
ca. 1813	Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare. Malagueña. Chanson populaire de l'Andalousie. Arrangé pour le Piano et Guitare	Narciso Paz
ca. 1830	Malagueña (Manuscrito en la Cambridge University Library)	Desconocido
1842	Las Ventas de Cárdenas (*) (**)	Rodríguez Rubí
ca. 1843	La Pendencia	Basilio Basili
1851	Por seguir una muger. Malagueña	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo
1852	Ecos del Guadalquivir. La Malagueña	Mariano Soriano Fuertes
1860	Nadie se muere hasta que Dios quiere. Pasillo filosófico-fúnebre en un acto. Letra del Sor. D. Narciso Serra. Música del Maestro C. Oudrid. Reducción por F. Lahoz. N.º. 4 Malagueña. Cantada por la Srta. Ramos	Cristóbal Oudrid
1860	Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema. Rondeña o fandango	Matías de Jorge Rubio
1861	La Edad en la Boca. Pasillo original de D. Narciso Serra. Música del Maestro J. Gaztambide (Reducción por F. Lahoz). N.º. 2 bis Malagueña. Cantada por la Srta. Muriello	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo
1861	Música de Castro-Urdiales. Canción de la parranda. Aire de malagueñas	Francisco Barbieri
1863	Un recuerdo de la Feria de Sevilla. Malagueña. Pot-pourri malagueño. Dedicado por el editor al Exmo. Sr. Conde del Aguila, Marques de Paradas.	Mariano Taberner

1863	La Soledad de los Barquillos y Malagueña: canción árabe con acompañamiento de piano. A la Sta. Da. Luisa Merry del Val	Sebastián Iradier
1865	Los bailes y canciones españolas populares. La Joya de Andalucía. Miscelánea de aires característicos para piano. N.º. 10 Malagueña	Juan Cansino
1865	El fandango y la Jota. Pot-pourri de aires nacionales con nuevos cantos y variaciones compuesto para piano. El fandango y la Jota	Florencio Lahoz
1866	Album de Aires Populares de España puestos para piano- Colección de Aires populares. N.º. 6 Malagueña	Manuel Fernández Grajal
1867	La Música del Pueblo. Colección de Cantos Españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano. N.º. 44 Malagueña	Lázaro Núñez-Robres
1867	La Música del Pueblo. Colección de Cantos Españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano. N.º. 5 Malagueña	Lázaro Núñez-Robres
1867	A mi morena. Malagueña característica para guitarra	Tomás Damas
ca. 1867	Málaga. Cantos y bailes populares españoles. Málaga. Malagueña. Op. 37	Laureano Carreras y Roure
ca. 1868	Rondeña Malagueña. Transcripción brillante para piano	Pablo Hernández
1869	Nuevo método de guitarra por cifra compaseada al alcance de todas las inteligencias. Rondeña - Malagueña	Tomás Damas
1870	La Jota del Ta y el Te y Malagueña. Intercalada y cantada en la zarzuela Los Caballeros de la Tortuga por la srta. Zamacois	Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo
ca. 1870	Echos d'Espagne: chansons & danses populaires, recueillies et transcrites par P. Lacome et J. Puig y Alsubide. Malagueñita	Paul Lacome y José Puig y Alsubide
1871	Repertorio de música española para canto y acompañamiento de guitarra. 1ª serie. N.º. 17. Malagueña. Aire popular andaluz	Tomás Damas
ca. 1871	Echos d'Espagne: chansons & danses populaires, recueillies et transcrites par P. Lacome et J. Puig y Alsubide. N.º. 18 Malagueña	Paul Lacome y José Puig y Alsubide
ca. 1871	Flores de Andalucía. Malagueña	Isidoro Hernández
1871	Marina (*)	Emilio Arrieta
1871	Malagueñas para piano. A la Srta. Dª Pilar Arnaiz	Ildefonso Dupuy
1872	Ecos de Andalucía. Rondeña Malagueña para piano. Rondeña Malagueña. A S.M. el emperador del Brasil	Rafael Ayllón y Grande
1872	Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes. Malagueña	José Campo y Castro
1872	Cantares malagueños o sea Malagueña variada para canto y piano. Malagueña variada	Antonio Llanos
1872	Sensitiva/ De vuelta del otro mundo (*)	R. Aceves
1873	Malagueña. Morceu caracteristique genre pour andalous-moresque pour piano, Op. 69	Oscar de la Cinna

1873	Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas	Francisco Barbieri
1874	Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas. La malagueña tirana. Malagueña	Eduardo Ocón
1874	Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas. Malagueña punteada	Eduardo Ocón
1874	Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas. Rondeña o Malagueña	Eduardo Ocón
1876	Viaje a la luna. Zarzuela imposible de gran espectáculo en 4 actos. Letra de D. L. M. de Larra. Música del Mtro. José Rogel. Reducción por J. Gonzalo. Malagueña. Malagueña cantada con gran aplauso por la Srta. López	José Rogel
1876	Malagueña facilísima para piano. A la niña Asunción Toledo y Flores	Eduardo Ayucar y San Juan
1876	Rondeña Malagueña para piano. Género puro andaluz. A mi amigo Faustino Bernareggi	Ventura Navas
1876	Noticia fresca (*)	Vital Aza
1876	Una Tiple de Café (*) (**)	Casimiro Espino
1877	Malagueña. A mi querida discípula Srta. D ^a Dolores Yllanes y Fernández	Enrique Rodríguez
1877	Artistas para la Habana (*)	Francisco Barbieri
1877	Periquito entre ellas	Ángel Rubio
1877	Los Carboneros	Francisco Barbieri
1878	Las Ferias. Pasillo cómico-lírico en un acto	Federico Chueca y Joaquín Valverde
1878	Malagueñas jaleadas. A mis discípulas Srtas. D ^a Amparo Espinosa y D ^a Micaela Palacios	Buenaventura Iñiguez
1878	Malagueña (canto popular) A mi querida hija Concha	Juan Cansino
ca. 1878	Colección de Aires Nacionales para guitarra. N ^o . 1 Malagueña para guitarra	Francisco Rodríguez Murciano
[1865 - 1878]	A orillas del Betis. Malagueña fácil para piano. Compuesta expresamente para niños	Francisco María Navarro
1879	El Sol de Andalucía. Malagueña para piano	José Muñoz y Lucena
1879	Lucero del Alba (*)	Manuel Fernández Caballero
ca. 1879	Cantos Gitanos. Piezas Andaluzas. Malagueña	Federico Liñán
ca. 1879	Miniaturas musicales: álbum de 5 piezas muy fáciles. Lolita. Malagueña	Dámaso Zabalza
ca. 1879	La más flamenca. Gran Malagueña con 6 cantos para piano	Francisco Tamayo y Montells
ca. 1879	Salón Eslava (*)	Joaquín Valverde
ca. 1880	Ecos de Andalucía. 8 Cantos populares Andaluces para piano con letra. A la señorita D. Elvira Cebrian. N ^o . 1 Malagueña. Canto popular andaluz arreglado para piano con letra	Isidoro Hernández

1880	Malagueña. Transcripción brillante para piano de tan célebre canto popular. A la Sra. D ^a Francisca de S. Buxeda de Torres	Francisco García Villamala
1880	La Malagueñita en Ronda (Preciosa Malagueña)	José Pinilla
1880	Viva mi tierra. Malagueña	Isidoro Hernández
1880	Los Dominos Verdes (*) (**)	Isidoro Hernández
1880	La Calandria (*)	Ruperto Chapí
1880	¡Eh¡ ¡A la plaza!	Ángel Rubio
1880	Malagueña. Capricho de concierto para piano (**)	Teobaldo Power
ca. 1880	Malagueñas del Canario, Op. 1	Rafael Cabas Galván
ca. 1880	Colección de bailes populares españoles . Malagueña	Agustín Sánchez Arista
[188-]	Trozos flamencos. N ^o . 4. Malagueñas granadinas	Enriqueta Ventura de Domenech
1881	A las máscaras. Zarzuela infantil. N ^o . 4 Malagueña	Isidoro Hernández
ca. 1881	Malagueña. Malagueñese: Canto popular. Melodie spagnole per canto e pianoforte	Lorenzo Pagans
1882	La Macarena (*) (**)	José Orozco
1882	El Rasca Tripas. Semanario Musical y Literario. Editores Luis Arteaga Barreda y Compañía. México, 2 de octubre de 1882. Tomo II, N ^o . 25. Malagueña	Francisco García Villamala
ca. 1882	Malagueña. Canto popular para canto y piano dedicado a la Excelentísima Señora de Pikman	Juan Cansino
1883	Flores de España. Album de los cantos y aires populares más característicos de este país, así los antiguos como modernos, coleccionados y transcritos para piano, con letra. Malagueña	Isidoro Hernández
1883	Flamencomanía. Juguete cómico-lírico en un acto. Letra de C. Navarro y E. S. De Castilla. N ^o . 2 bis Malagueña y Tango	Ángel Rubio
1883	Rondeña Malagueña. Transcripción fácil para piano	Francisco García Villamala
1883	Juego de prendas (*) (**)	Vital Aza
1883	Ellos y nosotros (*) (**)	Ángel Rubio
1883	Danzas Españolas Op. 28: Serenata Andaluza	Pablo Sarasate
[1884 y 1897]	La Perla de Málaga. Malagueña	Isidoro Hernández
1884	Guante y Coleta. Malagueña	Isidoro Hernández
1884	Chansons Espagnoles Op. 32. Malagueña	Gabriela Ferrari
1885	Malagueña fácil para guitarra	José Campo y Castro
1885	Los Martes de las de Gómez (*) (**)	Desconocido. Mariano Barranco (libreto)
ca. 1885	Cantos españoles. Album característico compuesto para piano - La caleta (Malagueña)	Gabriel Arias
1886	Chin-chin (*) (**)	Manuel Nieto

1887	Château-Margaux. Zarzuela en un acto. Letra de D. José Jackson Veyán y música del Mtro. Manuel Fernández Caballero. N.º. 3 Capricho cómico sobre la malagueña y la gallegada cantado por el Sr. Mesejo. (J)	Manuel Fernández Caballero
1887	Malagueña. Primer capricho Macareno Flamenco para piano. A S.M. El Rey D. Alfonso XIII	José Lubet y Albeniz
1887	Las cantaoras (*) (**)	José María Ovejero
1887	Recuerdos de viaje. N.º 6. Rumores de la Caleta (Malagueñas)	Isaac Albéniz
1887	¡Cuba libre! Sainete lírico y casi histórico en 2 actos original de D. Federico Jaques. N.º. 6 Malagueña a dúo cantada por las Sras. Delgado (D ^a Cecilia) y Pérez (D ^a Carmen)	Manuel Fernández Caballero
1888	Andalucía. Capricho brillante sobre el Vito y Malagueñas. A S.M. La Reyna d ^a Isabel II de Borbon	José Lubet y Albeniz
1888	Manzanilla y Dinamita (*) (**)	Miguel Echegaray
1888	Monomanía teatral	Leandro y Ángel Ruiz
ca. 1888	Rondeña - Malagueña	Isidoro Hernández
1889	Malagueña para piano con letra. A la Sra. D ^a Concepción Martínez de Villegas	José N. Nieto
1889	Ortografía. Sátira cómico-lírica en un acto. Letra de los Sres. Arniches y Cantó . N.º. 5 Malagueña y Jota. (Duo de la Z y la J.)	Ruperto Chapí
1889	El plato del día (*)	Miguel Marqués
1889	Malagueña (*) (**)	Damián López y Sanchez
ca. 1890	Sarta de Perlas. Fantasía para banda sobre motivos populares andaluces. Malagueña	Celestí Sadurní Gurguí
1891	Malagueñas. Cantos Canarios. Dedicada a los excmos sres. Don Fernando y D. Juan de León y Castillo	Bernardino Valle
1891	Charito. Zarzuela en un acto. Letra de E. Navarro Gonzalvo y L. Marín . N.º.4 Pieza flamenca	Joaquín Valverde Sanjuán
ca. 1891	Malagueña con variaciones	Luis Soria
1893	A Marruecos (*) (**)	Luis Arcaraz
1894	Malagueña para piano	Manuel Guervós
1894	El Dúo con la Sultana (*) (**)	Vicente Lleó
1895	Brisas de España. Composiciones para piano. N.º. 14 Malagueña Flamenca Op. 747	Oscar de la Cinna
1895	Malagueña-Jitana. Género Andaluz Op.369 (a la Duquesa de Tarifa). A su excelencia la Duquesa de Tarifa	Oscar de la Cinna
1895	Malagueña Antigua	Oscar de la Cinna
ca. 1895	Malagueña Jaleada Op. 183 bis. Al célebre compositor Camile Saint-Saens	Oscar de la Cinna
1896	Familia y Patria (*) (**)	Isidoro Martínez Sanz
1896	Ensalada Rusa (*) (**)	Ángel Rubio y Ramón Estellés

[Antes de 1897]	Malagueña. A mi discípula Srta. Mercedes de Rull Artós	Primitivo Pardàs
1898	Malagueñas de concierto para canto y piano transcritas y armonizadas y orquestadas	Esteban Puig
1898	En la Manigua (*) (**)	Miguel Moreno
1898	Aguas Buenas (*) (**)	Desconocido
1898	Andalucía. Malagueñas	Trinidad Moreno Cruz
1898	El generoso extremeño (*) (**)	Desconocido
1898	La Buena Sombra	Apolinar Brull
1899	Nº. 2 Jota y Malagueña- Dúo. El fonógrafo ambulante	Ruperto Chapí
1899	Instantáneas (*) (**)	Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde
1899	La Feria De Sevilla (*) (**)	Ángel Rubio
1899	Los del Patio (*) (**)	Pérez Zúñiga
1899	Venus Salón	Rafael Calleja y Vicente Lleó
1900	El pescador de San Telmo (*) (**)	Desconocido. Libreto de José Paneque Carrégalo
1900	Malágüeña (Manuscrito en el Archivo Vidal, BNE)	Desconocido
ca. 1900	Nuevo Pot-pourri Malagueño. Nuevas Malagueñas Populares para piano, Op. 36	Mariano Liñán
ca. 1900	Malagueñas. Andalucía : cantos populares para piano	Desconocido
ca. 1900	Malagueñas para arpa	Adela López del Toro
1901	Género Ínfimo. Pasillo lírico en prosa. Letra de los Sres. Álvarez Quintero y música de los mtros. Valverde y Barrera. Nº. 4 Malagueña	Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás Barrera
1901	El Día de la Fiesta (*) (**)	Crespo y Ortiz
1901	La Soleá (*) (**)	Mario Fernández de la Puente
1901	Enseñanza libre	Gerónimo Giménez
1902	Método para guitarra: aires andaluces (flamenco) : único en su género: Malagueña	Rafael Marín y Reus
1902	Cantos de mi Patria. Malagueña	Eduardo Moreno Manella
1902	Método para guitarra: aires andaluces (flamenco) : único en su género: Acompañamiento a la Malagueña	Rafael Marín y Reus
1902	Malagueña. Método de guitarra	Desconocido
1902	La torre del Oro	Gerónimo Giménez
1902	Piquito de Oro (*) (**)	Tomás Barrera y José María Guervós
1903	El Pícaro Mundo (**)	Manuel Fernández Caballero

1903	La Inclusera (*) (**)	Manuel Fernández Caballero y Joaquín Valverde
1903	El Árbol de Bertoldo (**)	Rafael Calleja
1903	Las Mocitas del Barrio	Federico Chueca
ca. 1903	La Gloria de Andalucía-Potpourri flamenco-Malagueña de la Trini	Manuel del Castillo
1904	Flor de Mayo (*) (**)	Mario Fernández de la Fuente
1904	Pilar (*) (**)	Álvarez López
1904	Aires nacionales (*) (**)	Manuel Fernández Caballero
ca. 1905	Malagueña de la huerta. Colección de Cantos populares de Murcia	José Verdú
ca. 1905	Malagueña de la madrugá. Colección de Cantos populares de Murcia	José Verdú
1906	Los chorros del oro (*) (**)	Desconocido
1906	La mala sombra (*) (**)	José Serrano
1907	La patria chica	Ruperto Chapí
1907	Soledá (*)	Joaquín Gené
1908	Bailando se aprende (*) (**)	Teodoro San José
1908	La mazorca roja (**)	José Serrano
1909	Obras escogidas de varios autores. Malagueñas	José García Solá
1909	El último romántico (*) (**)	Teodoro San José
1909	La Guasa Viva (*) (**)	Candela
1912	Palomas y Gavilanes (**)	Hermanos Gutiérrez Pascual
ca. 1912	Danzas españolas transcritas para piano tal como se bailan. Malagueña	Francisco García Navas
1913	La Novia del Torero (**)	Teodoro San José
1914	Malagueñas (**)	Gerónimo Giménez
1914	La España de Pandereta. Españolada (*) (**)	Manuel Penella
[s. f.]	Malagueña en el Pot-Pourri di aria espagnole (*)	Satta

(*) Obras de no se ha podido conseguir la partitura

(**) No ha sido posible constatar una fecha de publicación. La fecha que aparece es la de estreno, promera referencia en prensa o la de publicación del libreto.

ANEXO II. ARTISTAS Y AGRUPACIONES QUE INTERPRETARON MALAGUEÑAS

BANDAS DE MÚSICA

Banda de Albuera	Banda del regimiento de Filipinas
Banda de América	Banda del regimiento de infantería de Castilla
Banda de Artillería	Banda del regimiento de infantería de Extremadura
Banda de Cantabria	Banda del regimiento de infantería de Granada
Banda de Castilla	Banda del regimiento de la Princesa
Banda de Constitución	Banda del regimiento de la Reina
Banda de Extremadura	Banda del regimiento de Luchana
Banda de Luchana	Banda del regimiento de Melilla
Banda de música de Artillería	Banda del regimiento de Mindanao
Banda de música de Isabel la Católica	Banda del regimiento de Toledo
Banda de música de la Academia de Artillería	Banda del regimiento del Infante
Banda de música de Porreras	Banda del regimiento infantería de Asia
Banda de Música del Provincial	Banda del regimiento infantería de Córdoba
Banda de Santa Cecilia	Banda del regimiento infantería de Toledo
Banda de Toledo	Banda del regimiento infantería del Rey
Banda de Zapadores	Banda del regimiento regional nº. 1
Banda del batallón Cazadora de Cuba	Banda del regional
Banda del Batallón Cazadores de Cataluña	Banda El 1º de Mayo
Banda del Batallón Infantil	Banda La Lira
Banda del Hospicio	Banda La Lira tarraconense
Banda del Hospicio de Jerez	Banda La Popular
Banda del regimiento de Álava	Banda Lira Dertosense
Banda del regimiento de Albuera	Banda Tranquils
Banda del regimiento de Asia	Banda-Orquesta de la Fragata Lancaster
Banda del regimiento de Baza	Twenty-second Regiment Band
Banda del regimiento de Burgos	
Banda del regimiento de Castilla	
Banda del regimiento de Cuenca	

AGRUPACIONES

Charanga de Cazadores de Cataluña
 Comparsa Siete Niños de Écija
 Cuarteto del Túria
 Cuarteto España
 Dueto Ofelia Berdión
 Estudiantina Clásica Española
 Estudiantina de la Escuela de Ciegos
 Estudiantina española
 Estudiantina española-costarricense
 Estudiantina portuguesa
 Estudiantina Talía
 Estudiantina Vallisoletana
 Familia González (bandurrias y guitarras)
 Hermanas Jurado (bailarinas)
 Hermanas Pilarcillas (bailarinas)
 Hermanos Hulines
 Hermanos Montenegro
 La Lira Infantil
 Las Aguileras (bailarinas)
 Les Jarques

Los Becuadros
 Los dos bemoles
 Los Granadinos (laúd, bandurria y guitarra)
 Los Sostenidos
 Los tres bemoles
 Murga Piripitipís
 Orquesta Fatxendas
 Orquesta Gran Casino
 Rondalla Valenciana y Sexteto
 Sexteto Mayagoitia
 Sexteto Sánchez
 Terceto Box (Teresa Box, guitarra; Francisco (hijo) Box, bandurria; Francisco Box, guitarra)
 Trebolinas (bailarinas)
 Trío Alpino
 Trío Isabelino: Isabela, Carmen y Luis Rivas (bailarines)
 Trío Nancy (baile)
 Trío Navarro

INTÉRPRETES EN ÁMBITOS ESCÉNICOS

Adela Cubas
 Adelina Patti
 Aguirre (piano)
 Agustina Alba
 Amalia Durán (baile)
 Amalia Molina
 Amalia Rios
 Amparo Cortés
 Amparo Giménez
 Amparo Segurado
 Ana Adamuz

Ana Anguita
 Ana Judic
 Andrés del Castillo
 Ángel Celestino Morales (violín)
 Ángel Sancho "Niño Tambor"
 Angelina de Gay
 Angelita García
 Antonia Buendía
 Antonia Colom
 Antonia García
 Antonio Alonso (piano)

Antonio Aramburo	Cayetano Ramos y Gasparo
Antonio Chacón	Chessi (piano)
Antonio Diana	Clavelina "La Gitana"
Antonio Grau Mora	Concepción Araujo
Antonio Jiménez Manjón (guitarra)	Concepción Martínez
Antonio Ortega Escalona "Juan Breva"	Concha Acevedo
Antonio Pavón	Concha la Morenita (baile)
Antonio Pozo "El Mochuelo"	Concha Moreno
Antonio Puig (piano)	Concha Sánchez
Antonio Revuelta	Conrado Tovar
Antonio Ros (violín)	Consuelo Domínguez (guitarra)
Antonio Rueda "El Andaluz"	Consuelo Larios
Antonio Sáenz (guitarra)	Consuelo Mojados (piano)
Antonio Sierra	Crévola (guitarra)
Arsenio Lunas	Diego López "El Marrurro"
Artemisa Elizondo (piano)	Dolores Cañete
Asunción Linares	Dolores Díaz
Asunción Sauri (violín)	Dolores Millanes
Augusto Piñol (guitarra)	Dolores Montañés (baile)
Aurora Jaén	Dolores Parrales "La Parrala"
Aurora Rada	Dolores Serral (baile)
Aurora Vivero	Dolores Torcuato
Berta Marx Goldschmidt (piano)	Domingo Fernández (guitarra)
Braulio Pizarro	Eduarda Aguilar
Caridad Martínez	Eduardo Cerca (guitarra)
Carlos Huerta (piano)	Eduardo Moreno
Carlos Tinoco	Eduardo Rosquellas
Carmen Almela de Manrique (baile)	"El Águila"
Carmen Dausset "Carmencita"	"El Pollo" (guitarra)
Carmen Gómez (baile)	"El Salvadorito"
Carmen Jiménez (piano)	"El Sanluqueño"
Carmen Latorre	Elena Fons
Carmen Leal	Elena Rodríguez
Carmen Mangón "La rubia de Cádiz"	Elena Sanz
Carmen Rivas (baile)	Elena Theodorini
Carmen Rodríguez	Elisa de la Maza
Carmen Usa "Colomba"	Elisa Volpini
Carolina López	Elisa Zamacois
Carrascosa (guitarra)	Emilia Piñol
Catina Álvarez de Lara	Emilia Benito

- Emilia Miquel (piano)
Emilio García Soler (piano)
Emilio Rivelot (baile)
Emma Nevada
Encarnación Alonso
Encarnación Robles
Encarnación Santisteban "La Rubia"
Enrique Blanco (guitarra)
Enrique Frois
Enrique Paramo
Enriqueta García Liaño
Enriqueta Viglietto
Erminia Borghi-Mamo
Esmeralda Cervantes
España Martini
Esteban Juez
Estrella Álvarez
Eulogio Vila
Fernando García Laguila
Fernando Ortega "El Mezcle"
Francisca Carmona
Francisca Pavía (baile)
Francisca Segura
Francisco Box (guitarra)
Francisco Box (hijo) (bandurria)
Francisco Cayuela
Francisco de Reina (guitarra)
Francisco Díaz Fernández "Niño de Luce-
na" (guitarra)
Francisco Lema "Fosforito"
Francisco Portillo
Francisco Reina "Paco del Águila" (guita-
rra)
Francisco Ruiz
Francisco Sánchez
Francisco Sanz
Francisco Tárrega (guitarra)
Galarreta (piano)
García Cabrera (baile)
García Senra
Gómez Gamarra (baile)
- González Campos (guitarra)
González Simpson (baile)
Gracia la Morenita
Guillermo Gómez (guitarra)
Guillermo Manrique de Lara (guitarra y
canto)
Hermenegilda Coda
Ignacio Cervantes (piano)
Iluminada García "Libertad" (bailarina)
Isabel Bru
Isabel Pérez
Isabela Rivas (baile)
J. Morales
Jane Darras
Javier Molina (guitarra)
Jesús Pinto
Jesús Viera
Jiménez Delgado (piano)
Joan Camprubí (baile)
Joaquín Ribó (cornetín)
Joaquín Rodríguez "El Hijo del Ciego" (gui-
tarra)
Joaquín Salguero Herrera "Ruiseñor"
Joaquina Latorre (baile)
Joaquina Payáns
José Bayard Cortés "Badila"
José Camacho (baile)
José Castillo
José Cela (violín)
José Crévola (guitarra)
José Ferrarim
José Guijo
José Incenga (piano)
José L. del Castillo (guitarra)
José López Cardoso
José Rivera (guitarra)
José Ruiz (ocarina)
José Sánchez "El Marmolista" (guitarra)
José Varo
José Viñas (piano)
José Zela

Josefa Sánchez	Luisa Giménez
Josep Solitayre Pérez (acordeón)	Luisa Señé
Juan Blanco Álvarez (ocarina)	Luisa Tersi
Juan de Dios	M. Castro
Juan Parga	Manolito Funes
Juan Sáenz "El Zocato" (guitarra)	Manuel Blanco (guitarra)
Juan Zurita (guitarra)	Manuel Caro "El Carito"
Juana Alonso Nieto (baile)	Manuel de Tapia (guitarra)
Juana B. Benítez	Manuel Garrido
Juana Martínez	Manuel Gómez Pérez (guitarra)
Juana Pastor	Manuel Gómez Rodríguez
Juana Pérez	Manuel Lobo (laúd)
Julia Rubio "La Serrana"	Manuel López Cepero (guitarra)
Julia Rubio (canto)	Manuel Plaza (guitarra)
Julián Arcas	Manuel Reina "Canario chico" (guitarra y canto)
Julián Gayarre	Manuela García (baile)
Julio del Villar	Manuela Venus
Justa Arrute (baile)	Marcella Sembrich
"La Celeste"	María Beltrán
"La Malagueñita"	María G. Del Castillo
Lara (guitarra)	María Gil
Larregla (piano)	María González
Lola Delgado	María Guerrero
Lola Díaz	María López Martínez
Lola Méndez	María Luisa Gallo
Lola Navarro	María Marco
Lolita Vercruysse (arpa)	María Montes
López Acevedo	María Pastora de Ortiz
Loreto Prado	María Rivelot (baile)
Lucas Massa	María Valladolid
Lucía Pastor	María Villagrán
Lucia Yarritu (baile)	Mariano Camprubí (baile)
Lucrecia Arana	Marie Jesús Grace (guitarra)
Luis G. Jordá Rosell (piano)	Mario Calado (piano)
Luis López "Niño de las Marianas"	Márquez (guitarra)
Luis Mazzantini	Martínez Villar (piano)
Luis Moctezuma	Matilde Bona
Luis Pavía (baile)	Matilde de la Rosa
Luis Rivas (baile)	Matilde Macías de Cortés
Luis Soria (guitarra)	Matilde Moreno

Matilde Vercruysse
Matilde Williams
Mercedes Melo
Mercedes Pavía (baile)
Mercedes Ramos
Miguel Cruz
Moisés González (guitarra)
Nemesia Díaz
Nicomedes Bazo (guitarra)
"Niño de la Jara"
"Niño del Rabal"
Octaviano Yáñez (guitarra)
Oscar de la Cinna
Pablo Espígol
Pablo Sarasate (violín)
Paca "La Curra"
Paca "La Rubia"
Paca Aguilera
Paca Otero
Paca Pastrana
Paca Segura
Paco de Lucena II (guitarra)
Paco Romero (guitarra)
Paquita Gómez (baile)
Pascual Aguilar "Chato de Valencia" (guitarra)
Pastora Ortiz de Serra
Pedro Aguilera
Pedro de la Fuente
Pedro Ruiz (cornetín)
Pepe "El Cordobés" (guitarra)
Pepillo "El Malagueño" (guitarra)
Pepita Sanz
Pilar Castro
Pilar Fernández

Pilar García
Pura Galván
Pura Martínez
Rafael Bezares
Rafael Díaz Albertini (violín)
Rafael Jiménez
Rafael Tors y Marías (guitarra)
Ramiro Martínez (guitarra)
Ramón de Mora
Remedios Rodríguez
Remedios Sanchiz (mandolina)
Remigio Díez
Román Carballo
Rosario Hueto
Rosario Pantoja
Rosario Soler
Rosita Fuentes
Santos Garijos
Sara Cubas
Sebastián Muñoz "Gayarre Chico"
Segundo González
Silverio Fanconi
Sofía Ferrer
Sola Rodríguez y Gálvez
Soledad González
Soledad Vivanco
Teresa Box (guitarra)
Teresa Gracia Mena
Tomás Coll (piano)
Valerio Ormaechea
Vicente Caltañazor
Vicente Llorca (piano)
Vicente Meyniel (acordeón)
Victoria Benimelli
Virginia Española

INTÉRPRETES EN ÁMBITOS NO ESCÉNICOS

Abelardino Tabanera	Enrique "El Mellizo"
Amalia García	Eugenia de Montijo
Ana Fabregat	Eulogio Vila
Ángeles Ricomá (piano)	Félix Corrales
Angelina Ladavese Naquet	Fernando Rodríguez
Antonio Martínez y Martínez "Mojama"	Florinda Alonso
Antonio Ortega Escalona "Juan Breva"	Francisco Ferrer (guitarra)
Antonio Santos	Francisco Ponte
Asunción Carrasco de Rodrigo	Francisco Santos
Blanca Arribas	Gabriel Pons Olives (guitarra)
Carlos García	García de Castro
Carlota Cabanás	Genoveva Pérez (baile)
Carlota Fuentes	Gertrudis Ponce (baile)
Carmen Delgado Jiménez	Guillermo Gómez
Carmen Klett	Isabel Valero
Carmen Laynez	Javier de Silva
Carmen Montiel (piano)	Jerónimo Albuín
Carmen Ramírez Caballero	Joaquina de la Rosa
Carmen Ricomá (mandolina)	Joaquina Navarro
Concha Aguilar	Joaquina Rosa
Concha Anco Narvárez	Joaquina Sedano
Concha Guzmán	José Arenas
Consuelo Quiruga	José Gallardo (guitarra)
Currilla Almonte (canto)	José Lara (guitarra)
Dolores Barroso	José María Sedano Carrasco
Dolores García Tenorio	José Mateos
Dolores Reyes (baile)	José Otero (Baile)
Dolores Ricomá (violín)	José Viñas (piano)
Dr. Llorens (piano)	Josefa Almenara
Eduardo Freyre	Juan García
Elena Sanz	Juan Serrano
Elena Theodorini	Juan Turrientes
Elisa Castillo	León Pérez (baile)
Elisa Gamito	Lola Surga (piano)
Elisa Pineda	Luis Cortés
Elvira Barrientos (baile)	Luis Pozo
Emilia Miquel (piano)	Luis Suero (guitarra)

Magdalena Tallafigo (piano)
Magdalena Velasco
Manuel Darías López
Manuel Lurbe (piano)
Manuel Oliva
Manuel Quintanilla
Manuel Tirado (guitarra)
Manuela Fernández
María Baquera
María Castro
María Ceballos y Raya
María de los Ángeles (canto y guitarra)
María Ferrer
María Guerrero
María Joaquina Mantila de los Ríos
María Luisa Figueroa
María Miranda
María Teresa Díaz
María Vázquez y Sanz
"Marquesa de la Victoria de Tunas"
Matilde Polak
Mercedes Herrera
Mercedes Ruiz
Miguel Ascanio Santana
Monserrate García Sánchez (piano)
"Niño de la Isla"
Octaviano Yáñez (guitarra)
Pepa Moya (piano)
Pérez Márquez (piano)
Pilar Valenzuela
Rafael Bezares
Rafael Calvo
Rafaela Hurtado de Mendoza de Moreno
Ramiro de la Puente y González Nadín
"Marqués de Alta-Villa"
Ramón "El de Triana"
Ricardo Gamucio
Ricardo Ponferrada
Ricardo Simón
Rosa Canalde

Rosa Víbora
Rosario Morcillo
Rosario Soler
Sánchez Lobatón
Santiago Déniz Morejón
Segarra y Julia
Soledad Víbora
Tomasa Chaparro
Tomasa Páez
Tomaset (guitarra)
Trinidad Navarro Carrillo "La Trini"
Triny Marcelao
Valentina Páez
Vicenta Usano
Vicente Llorca (piano)
Victoria López

ANEXO III. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Alcoy (España)

El Serpis
Heraldo de Alcoy

Alicante (España)

Diario de Alicante
Eco de Alicante
El Alicantino
El Constitucional
El Eco de la Provincia
El Graduador
El Íbero
El Laurel
El Liberal
El Nuevo Alicantino
El Popular
Heraldo de Alicante
La Correspondencia Alicantina
La Correspondencia de Alicante
La Provincia
La Revelación. Revista de Estudios psicoló-
gicos
La Unión Democrática
La Voz de Alicante

Almería (España)

El Popular
El Radical
El Regional
La Crónica Meridional
La Independencia
La Información

Ávila (España)

El Zumbo

Badajoz (España)

Correo de la Mañana
Crónica de Badajoz
El Iris

El Orden
La Coalición
La Región Extremeña
La Tribuna
Noticiero extremeño
Nuevo Diario de Badajoz

Barcelona (España)

Almanach de La Esquella de La Torratxa
El Constitucional
Ilustración Artística
La Campagna de Gracia
La Cataluña
La Dinastía
La Esquella de la Torratxa
La Ilustración
La Ilustración Artística
La Ilustración Ibérica
La Tomasa
París Alegre
Pluma y Lápiz
El Universo Ilustrado

Béjar (España)

El Combate

Blanes (España)

El Atalaya

Buenos Aires (Argentina)

Caras y Caretas
El Correo de España

Burgos (España)

El Heraldo de Castilla
El Papa-Moscas
Guasa Viva
La Fidelidad Castellana
La Voz de Castilla

Cáceres (España)

El Adarve
El Bloque
El Norte de Extremadura
El Noticiero
Revista de Extremadura

Cádiz (España)

Cádiz
Cádiz por Dentro
Diana
El Cocinero
El Comercio
El Correo de Cádiz
La Correspondencia de Cádiz
La Moda Elegante
La Palma de Cádiz

Ceuta (España)

África
El Eco de Ceuta

Ciudad de México (México)

Cómico
Diario del Gobierno de la República Mexicana
El Álbum de la Mujer
El Centinela Español
El Correo Español
El Diario del Hogar
El Faro
El Libre Sufragio
El Monitor Republicano
El Mundo Ilustrado
El Nacional
El Popular
El Pueblo
El Siglo Diez y Nueve
El Sociedad
El Tiempo
El Tiempo Ilustrado
El Universal
Frégoli
La Colonia Española
La Diario del Hogar
La Gacetilla
La Iberia
La Libertad

La Patria
La Patria Ilustrada
La Sociedad
La Voz de México
México Gráfico
Voz de México

Ciudad Real (España)

El Pueblo Manchego

Ciudad Rodrigo (España)

La Iberia

Ciudadela (España)

El Vigía Católico de Ciudadela

Córdoba (España)

Almanaque del obispado de Córdoba
Diario de Córdoba
Diario de Córdoba de comercio
El Adalid
El Comercio de Córdoba
El Defensor de Córdoba
La Republica Federal

Écija (España)

El Eco de Écija

El Paso (Estados Unidos)

El Paso Daily Herald

Gerona (España)

El Constitucional
El Correo de Gerona
El Demócrata
El Norte
El Posibilista
Heraldo de Gerona
La Lucha
La Nueva Lucha
La Voz del Pueblo
Teléfono Catalán

Guadalajara (España)

El Liberal Arriacense
Flores y Abejas

La Palanca
La Unión

Guanajuato (México)

La Voz de Guanajuato

Huesca (España)

La Crónica
La Voz de La Provincia

Jerez de la Frontera (España)

El Guadalete

La Coruña (España)

Coruña Moderna
El Noroeste

León (España)

El Porvenir de León
La Estafeta del Noroeste

Lieja (Bélgica)

Revista Europea

Los Ángeles (Estados Unidos)

Daily Los Angeles Herald
The Herald

Lucena (España)

La Voz de Lucena

Madrid (España)

Almanaque de La Ilustración
Alrededor del Mundo
Blanco y Negro
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
Diario de Madrid
Diario Oficial de Avisos de Madrid
El Álbum Ibero Americano
El Archivo del Ejército
El Boletín del Ejército
El Campo
El Clamor Público
El Correo Militar
El Deporte Velocipédico

El Día
El Eco del Comercio
El Español
El Espectador
El Globo
El Herald
El Herald de Madrid
El Imparcial
El Liberal
El Motín
El Observador
El País
El País Vasco-Navarro: Jaungoicoa eta fue-roac
El Popular
El Pueblo Español
El Siglo Futuro
El Toreo
Estampa
Gedeón
Gil Blas: Periódico político satírico
Herald de Madrid
La Academia
La América
La Carta
La Correspondencia de España
La Cruz
La Discusión
La Época
La Esfera
La España
La España Moderna
La Hoja de Parra
La Iberia
La Ilustración Católica
La Ilustración de Madrid
La Ilustración Española y Americana
La Ilustración Nacional
La Lectura Dominical
La Libertad
La Lidia
La Mañana
La Política de España en Filipinas
La República
La Revista Moderna
La Última Moda
La Voz
Los Dominicales del Libre Pensamiento
Madrid Cómico
Nuevo Mundo

Por Esos Mundos
Revista Científica y Literaria
Revista Contemporánea
Semanao Pintoresco Español
El Periódico para Todos
Crónica de la Música
Boletín de Loterías y de Toros

Mahón (España)

El Bien Público
El Constitucional
El Grano de Arena
El Liberal
El Menorquín
La Voz de Menorca

Maisville (Estados Unidos)

The Evening Bulletin

Melilla (España)

El Telegrama del Rif

Menorca (España)

El Menorquín: Órgano republicano federal
de la isla de Menorca
La Crónica de Menorca: Periódico de in-
tereses generales

Montevideo (Uruguay)

Almanaque Sud-americano

Murcia (España)

El Diario de Murcia
El Semanario Murciano

Navarra (España)

El Eco de Navarra

New York (Estados Unidos)

New York Tribune

Ohio (Estados Unidos)

News-Herald

Orihuela (España)

El Correo

El defensor de Orihuela
El Diario
El Diario de Orihuela
El Eco de Orihuela
El Independiente
El Labrador
El Orcelitano
El Oriol
El Segura
La Comarca
La Huerta
La Lectura Popular
La Margarita

Oviedo (España)

Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo
La Tuna

Palencia (España)

El Día de Palencia
El Diario Palentino

Palma de Mallorca (España)

Diario constitucional de Palma
El Áncora
El Balear
El Genio de la Libertad
El Isleño
El Juez de Paz: Periódico liberal de oposi-
ción
El Liberal
El Magisterio Balear
El Mallorquín
El Noticiero Balear
Gaceta de Mallorca
Heraldo de Baleares
La Opinión
La Región
La Tarde
La Unión Republicana
Las Baleares
Mallorca
Museo Balear de Historia y Literatura,
Ciencias y artes
Revista Balear

Pamplona (España)

El Arga

El Liberal Navarro
El Tradicionalista
Lau-Buru

París (Francia)

París-Charmant-Artístico

Peñaranda (España)

La Voz de Peñaranda

Plasencia (España)

El Correo Placentino
El Diluvio

Puebla (México)

El Amigo de la Verdad

Reus (España)

Diario de Reus
El Liberal de Reus
La Circunstancias
Lo Somatent

Salamanca (España)

El Adelanto
El Castellano
El Fomento
El Fomento de Salamanca
El Lábaro
El Progreso
El Salmantino
Gente Joven
La Concordia
La Liga de Contribuyentes de Salamanca
Noticiero Salmantino
Revista del Círculo Agrícola Salmantino

Salt Lake City (Estados Unidos)

Salt Lake Herald

San Luis Potosí (México)

El Correo de San Luis

Santa Cruz de Tenerife (España)

La Prensa

Segovia (España)

Diario de Avisos de Segovia
La Democracia

Sevilla (España)

El Porvenir
La Andalucía

Soria (España)

El Avisador Numantino
El Noticiero de Soria
Tierra Soriana

Talavera de la Reina (España)

El Criterio

Tarragona (España)

Diario del Comercio
Heraldo de Tarragona
La Justicia
La Opinión
La Opinión de la Provincia

Teruel (España)

Diario Turolense
El Aragonés
El Ferro-carril
El Mercantil
La Antorcha

Toledo (España)

El Día de Toledo
El Duende
El Nuevo Ateneo
Heraldo Toledano
La Campana Gorda
La Idea

Tortosa (España)

Diario de Tortosa
El Tiempo
La Verdad

Valencia (España)

La Correspondencia de Valencia

Vitoria (España)


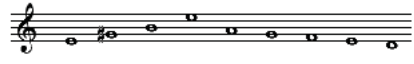
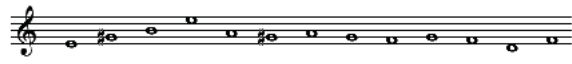
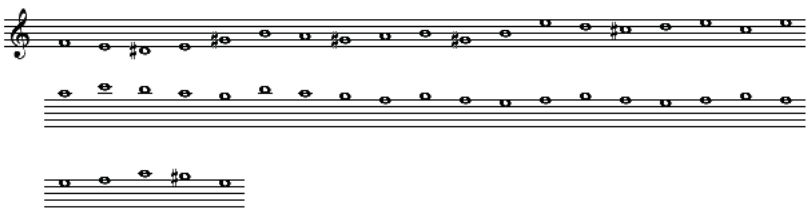
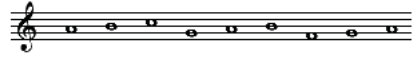





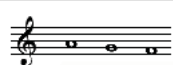


Heraldo Alavés

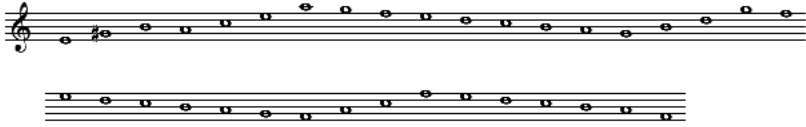

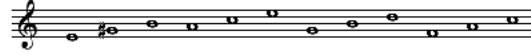
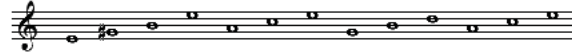


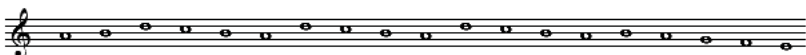
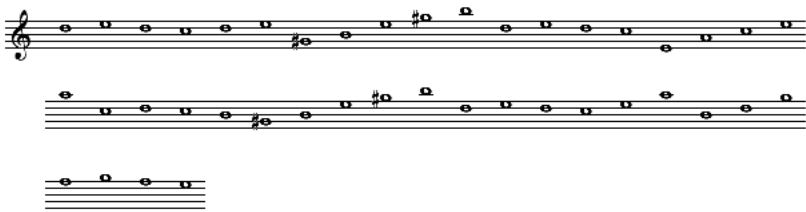
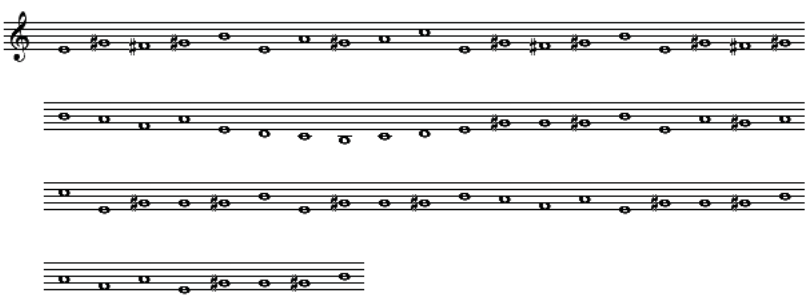
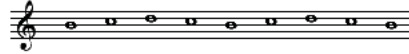
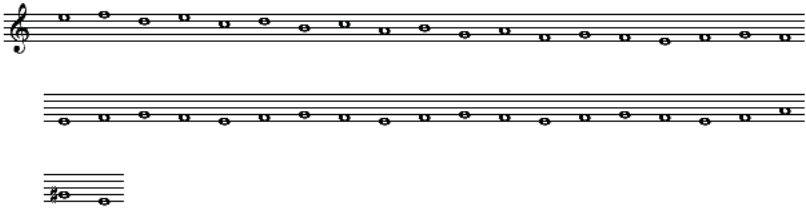
Washington DC (Estados Unidos)


The National Tribune




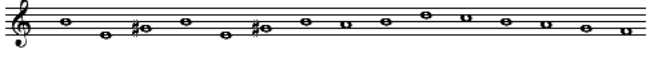
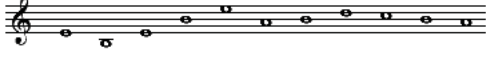


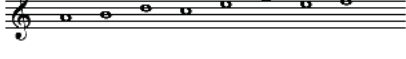
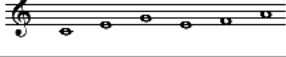
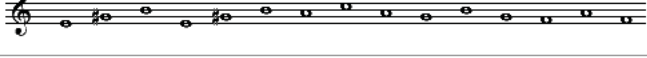
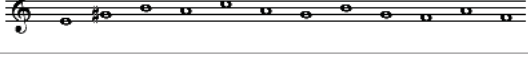
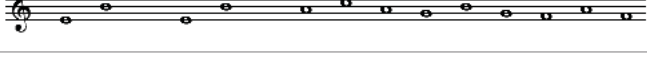
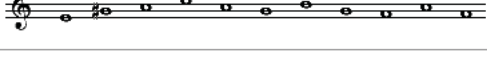

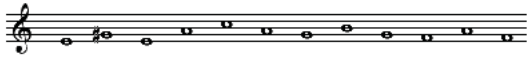
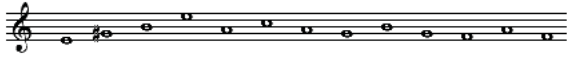


Zamora (España)




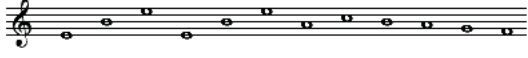

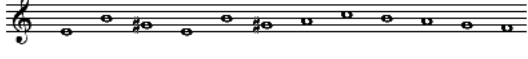
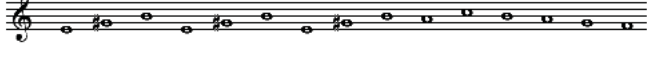
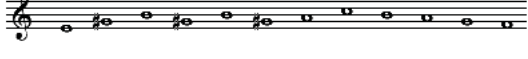
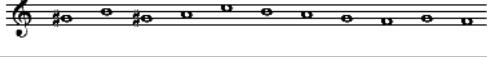
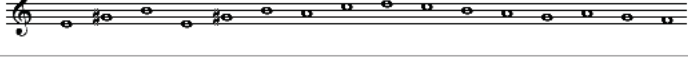
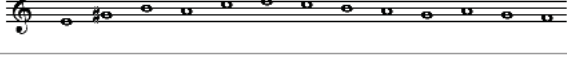
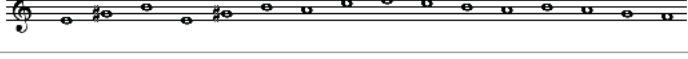

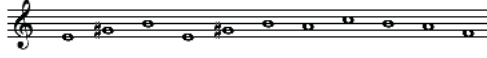
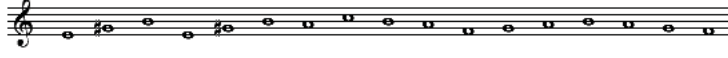
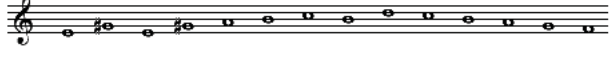

Heraldo de Zamora







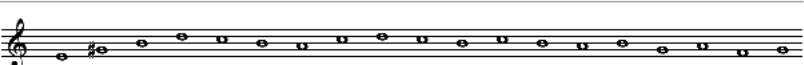
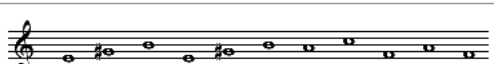
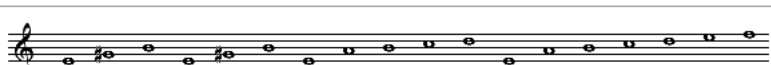
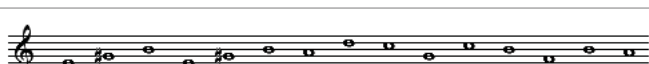
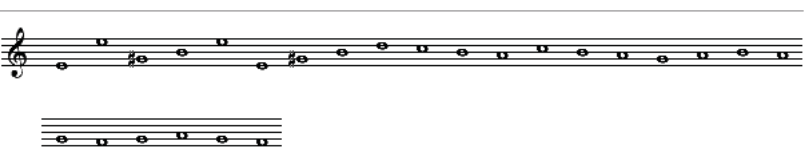
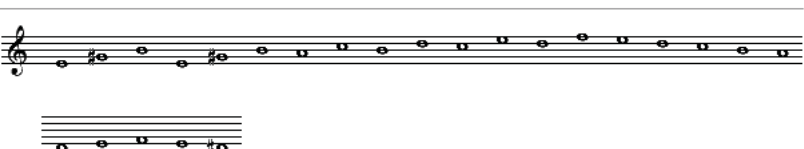


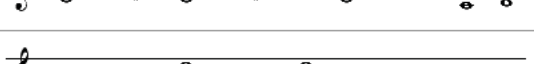
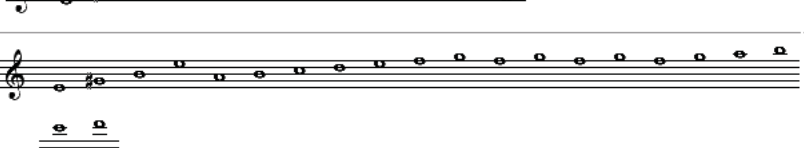
12		1	MA062
13		1	MA072
14		1	MA010
15		1	MA051
16		2	MA066
17		1	MA050
18		1	MA062
19		1	MA011
20		1	MA011
21		2	MA015
22		1	MA089
23		1	MA074
24		1	MA074





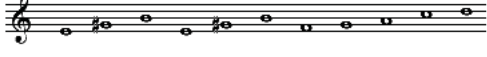

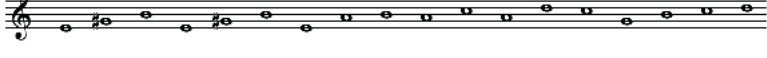
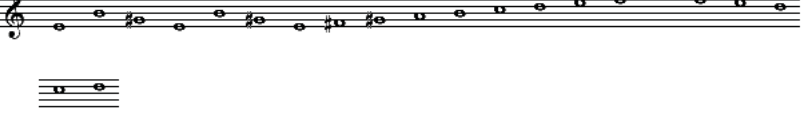

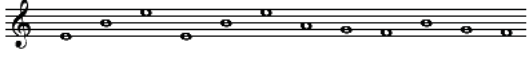


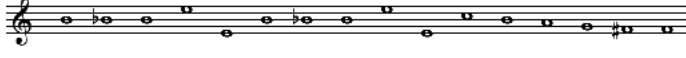
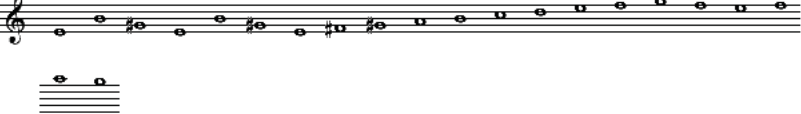

25		1	MA056
26		1	MA056
27		1	MA056
28		1	MA056
29		1	MA083
30		1	MA083
31		1	MA083
32		1	MA088
33		1	MA088
34		1	MA061
35		1	MA061


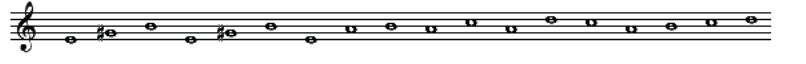
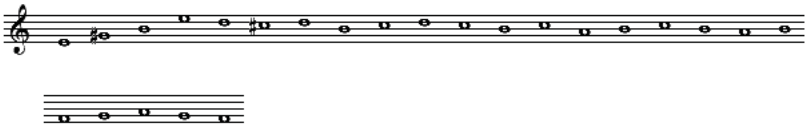




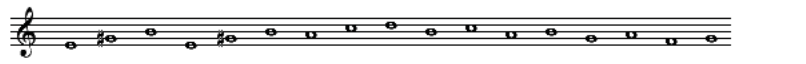
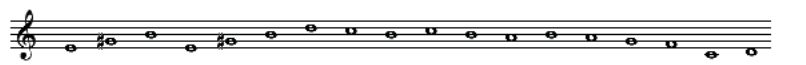



36		1	MA015
37		1	MA083
38		1	MA014
39		1	MA063
40		1	MA063
41		1	MA014

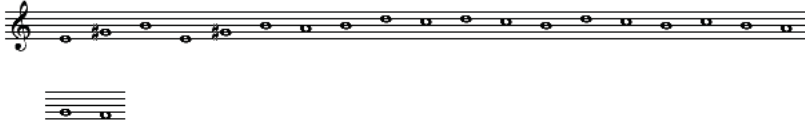

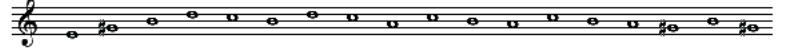
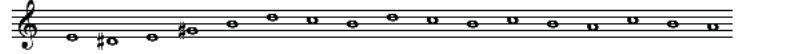

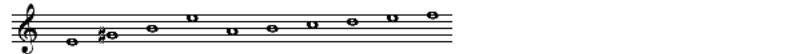
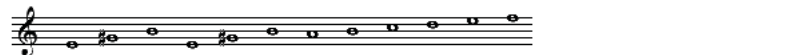
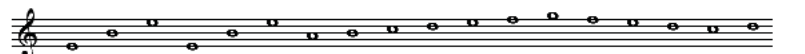
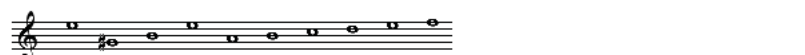
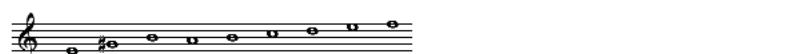
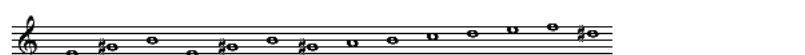
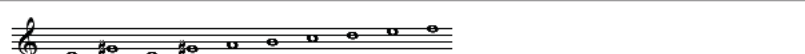

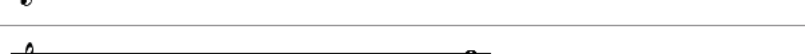



42		6	MA062, MA072
43		1	MA073
44		1	MA062
45		1	MA050
46		1	MA025
47		1	MA025
48		2	MA072
49		1	MA052
50		1	MA072
51		25	MA010, MA011, MA013, MA056, MA062, MA065, MA066, MA072, MA074, MA089
52		4	MA072, MA089
53		3	MA013, MA058
54		1	MA020
55		1	MA058
56		1	MA010
57		1	MA010
58		1	MA074
59		1	MA051

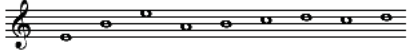


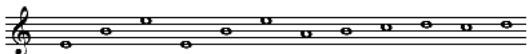

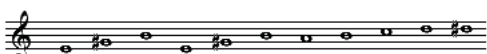
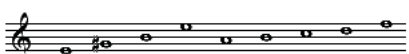
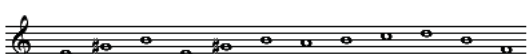
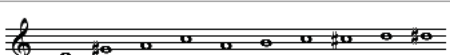
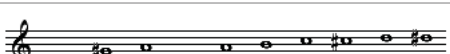
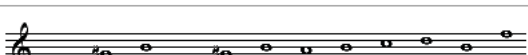
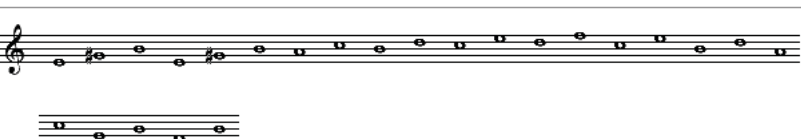
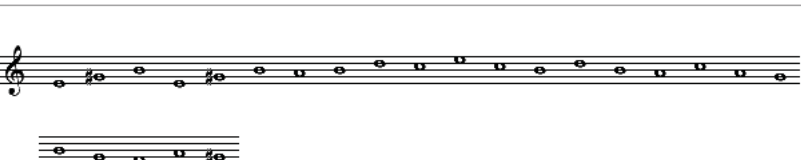
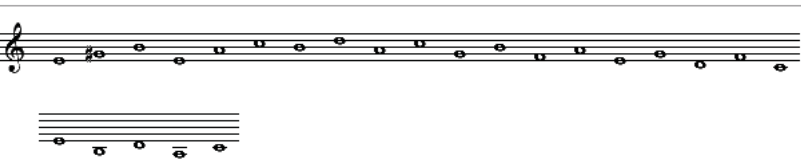
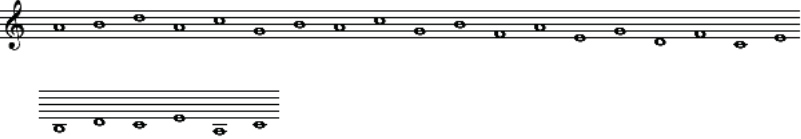
75		3	MA089, MA125
76		2	MA006
77		2	MA064
78		1	MA058
79		1	MA011
80		1	MA020
81		1	MA056
82		1	MA050
83		1	MA062
84		3	MA086
85		1	MA086
86		1	MA052
87		1	MA058
88		1	MA056
89		1	MA089
90		1	MA056
91		6	MA013, MA056


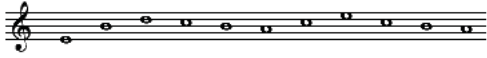
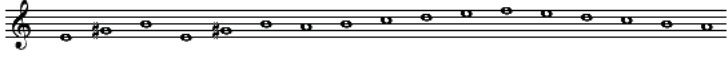
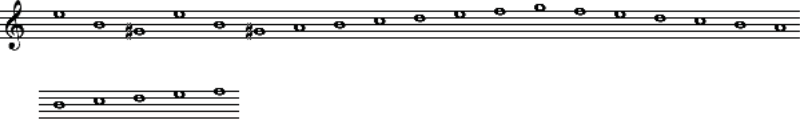

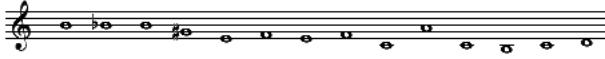
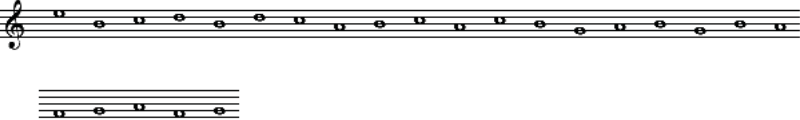

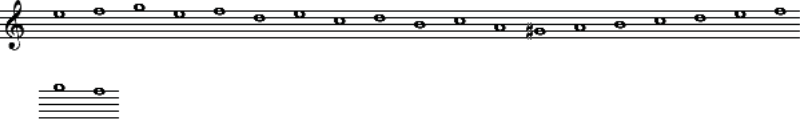
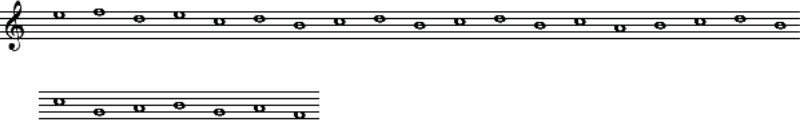


92		1	MA013
93		4	MA006
94		3	MA066, MA089
95		2	MA064
96		2	MA010
97		2	MA058
98		2	MA010
99		1	MA063
100		1	MA003
101		1	MA062
102		1	MA010
103		1	MA089
104		1	MA056
105		1	MA020
106		1	MA051
107		1	MA007

108		1	MA089
109		1	MA125
110		1	MA056
111		1	MA020
112		1	MA072
113		1	MA074
114		1	MA023
115		1	MA020
116		1	MA010
117		1	MA050
118		1	MA062
119		1	MA074
120		1	MA058
121		1	MA020
122		1	MA006

123		1	MA007
124		1	MA023
125		1	MA066
126		1	MA062
127		1	MA125
128		1	MA056
129		1	MA086
130		1	MA052
131		1	MA074
132		1	MA072
133		1	MA074
134		1	MA086




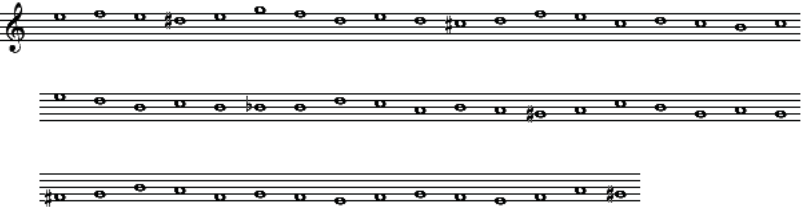

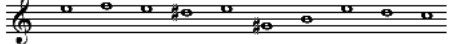
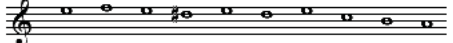
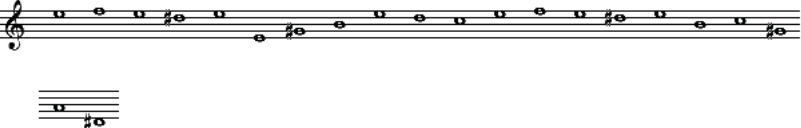




135		2	MA003
136		2	MA056
137		1	MA051
138		1	MA056
139		1	MA056
140		9	MA006, MA007, MA010, MA016, MA072
141		3	MA065, MA073
142		2	MA010
143		2	MA016
144		1	MA010
145		1	MA056
146		1	MA056
147		1	MA050
148		7	MA058
149		5	MA072
150		4	MA013
151		4	MA011

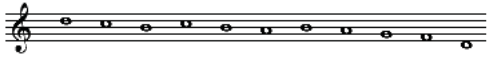



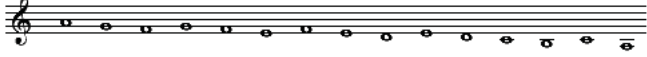
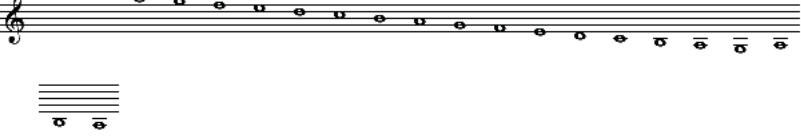

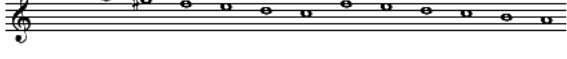
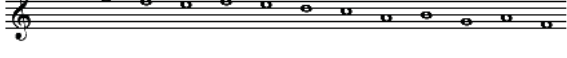
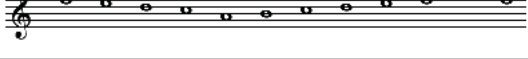

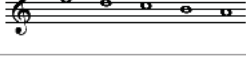
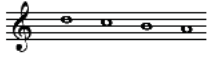
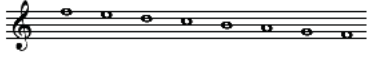
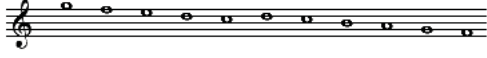
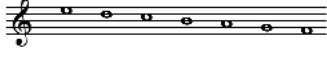

152		2	MA088
153		2	MA019
154		1	MA065
155		1	MA013
156		1	MA058
157		1	MA059
158		1	MA007
159		1	MA074
160		1	MA051
161		1	MA051
162		1	MA074
163		1	MA089
164		1	MA062
165		1	MA051
166		1	MA053




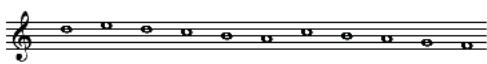


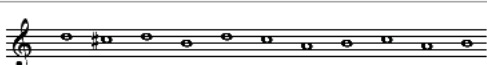
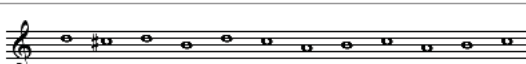
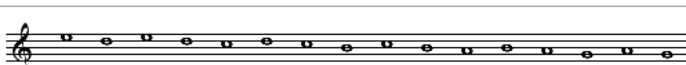
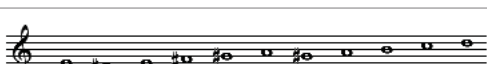
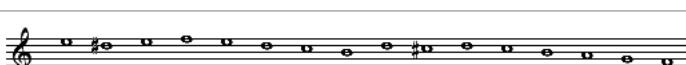
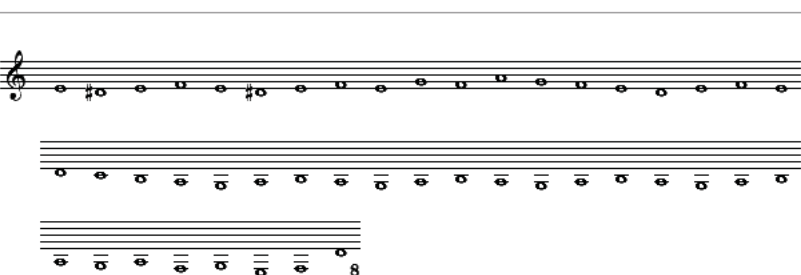
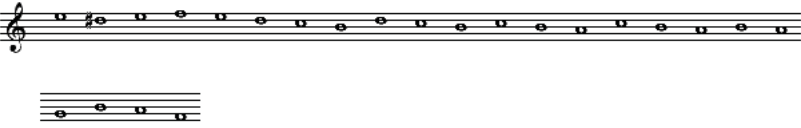
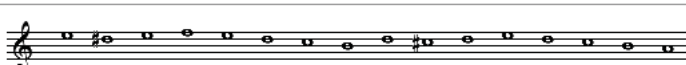
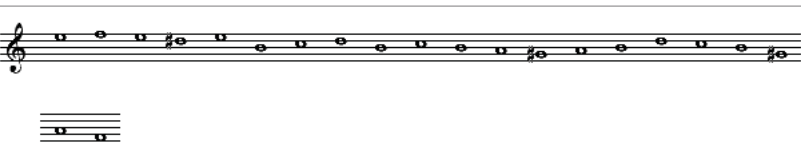
167		1	MA019
168		1	MA019
169		4	MA003
170		2	MA010
171		1	MA051
172		1	MA051
173		1	MA073
174		2	MA038
175		1	MA058
176		1	MA074
177		1	MA074
178		1	MA125

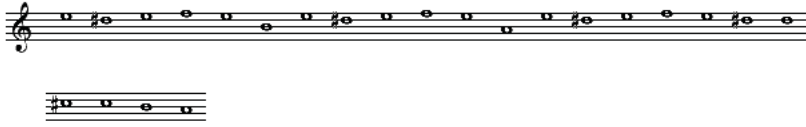
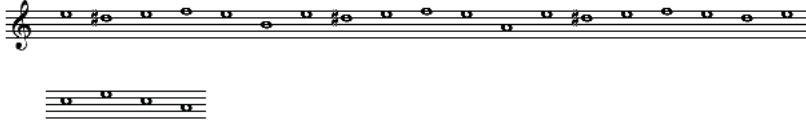
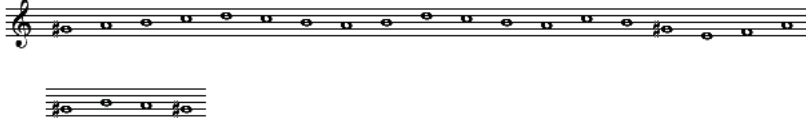

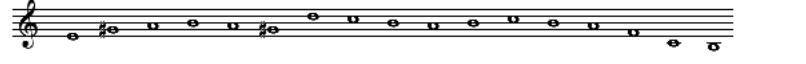


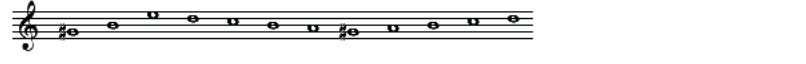

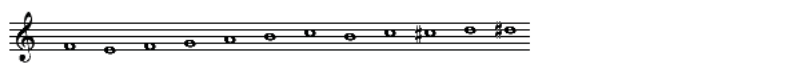


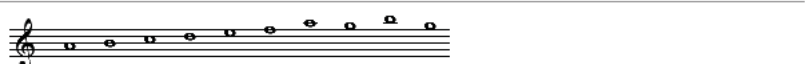
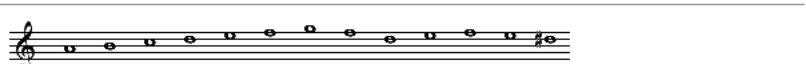
179		1	MA125
180		1	MA003
181		1	MA006
182		1	MA050
183		1	MA050
184		2	MA089
185		2	MA051
186		1	MA051
187		1	MA065
188		1	MA058
189		1	MA059
190		1	MA050
191		1	MA052


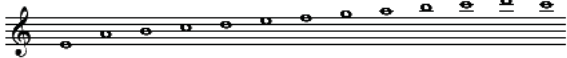
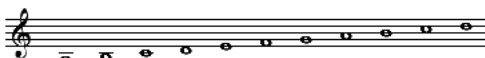
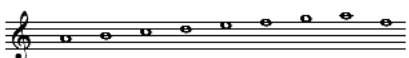
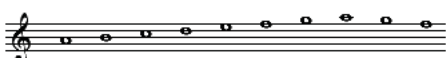
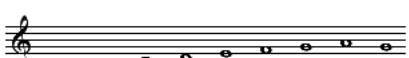
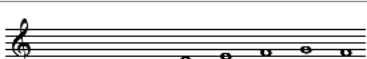
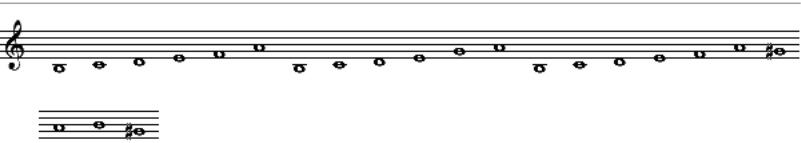
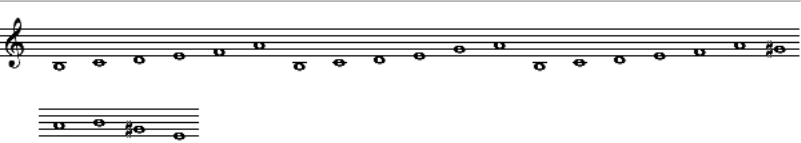
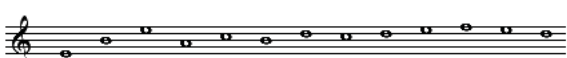
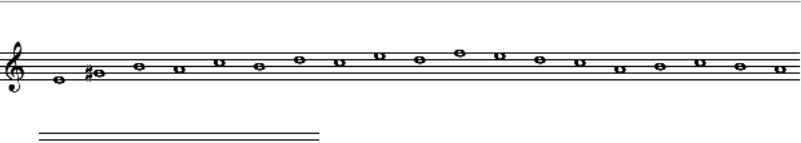

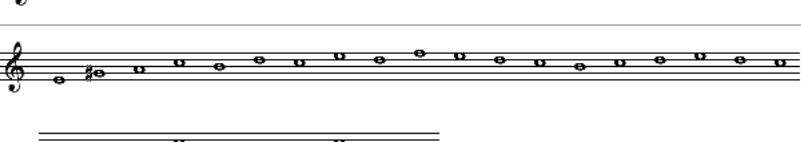
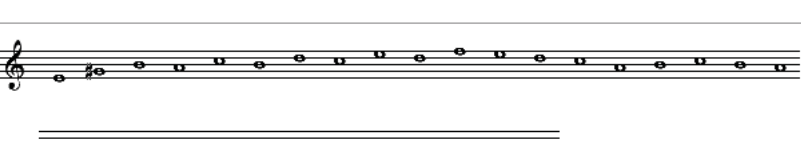
192		1	MA056
193		1	MA003
194		1	MA074
195		1	MA056
196		1	MA062
197		1	MA058
198		1	MA059
199		3	MA017
200		1	MA017
201		1	MA017
202		1	MA066
203		1	MA062

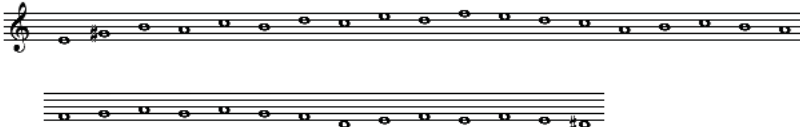
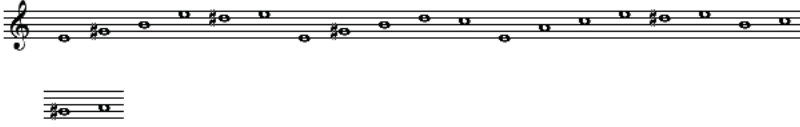


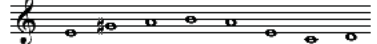
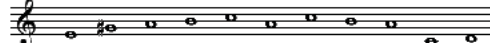
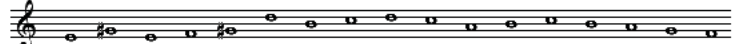
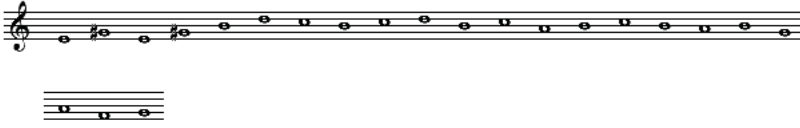
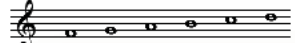
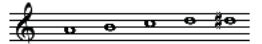
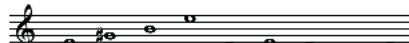
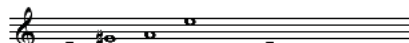

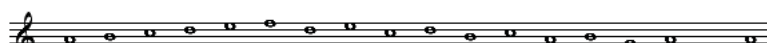
204		1	MA066
205		1	MA062
206		1	MA059
207		1	MA038
208		1	MA062
209		1	MA052
210		1	MA051
211		1	MA058
212		2	MA011
213		1	MA051
214		2	MA017
215		2	MA051


216		4	MA016
217		2	MA073
218		1	MA050
219		1	MA065
220		1	MA053
221		1	MA072
222		1	MA065
223		1	MA058
224		1	MA050
225		1	MA050
226		1	MA050
227		2	MA050, MA089
228		1	MA089
229		1	MA050
230		1	MA050
231		1	MA006
232		4	MA012

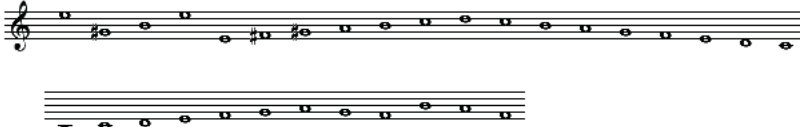
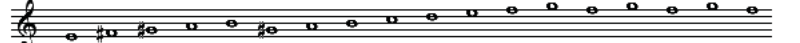
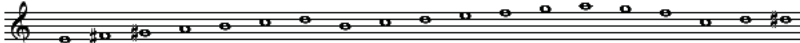
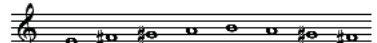
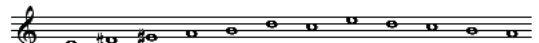
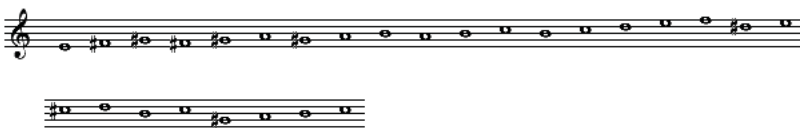

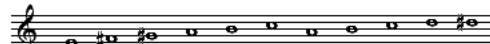
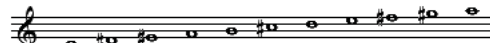
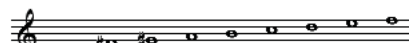

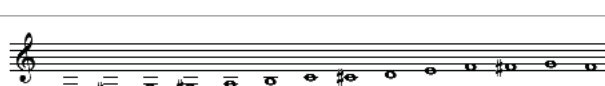
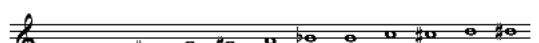
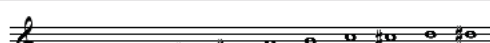
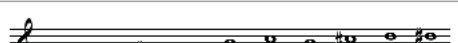

233		2	MA012
234		2	MA038
235		1	MA065
236		1	MA065
237		2	MA125
238		1	MA125
239		3	MA038
240		1	MA038
241		1	MA061
242		1	MA023
243		1	MA003
244		1	MA013
245		2	MA023
246		2	MA003
247		1	MA058








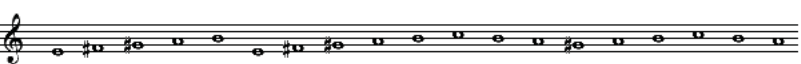

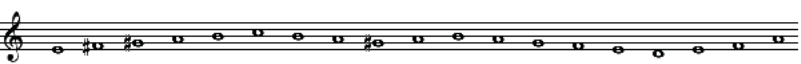






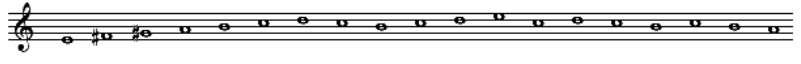


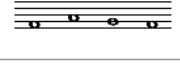
248		2	MA058
249		1	MA052
250		1	MA073
251		1	MA073
252		1	MA074
253		2	MA010
254		2	MA065
255		1	MA065
256		1	MA050
257		1	MA006
258		1	MA066
259		6	MA015
260		2	MA050
261		1	MA050
262		1	MA089

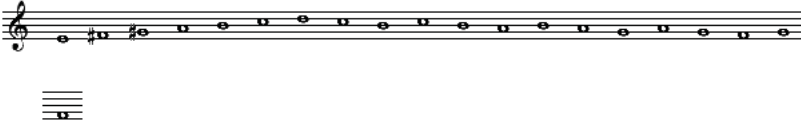

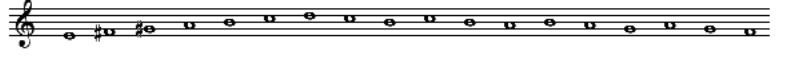

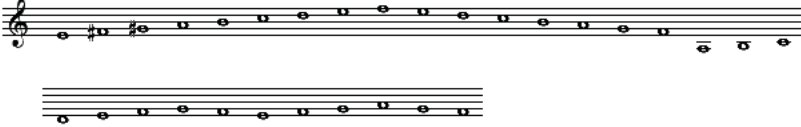





263		1	MA050
264		1	MA007
265		1	MA072
266		1	MA051
267		1	MA051
268		1	MA062
269		1	MA089
270		2	MA017
271		1	MA017
272		2	MA010
273		2	MA089
274		1	MA089
275		1	MA089
276		1	MA089

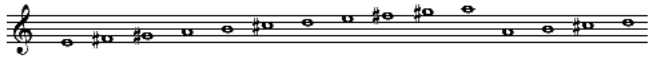


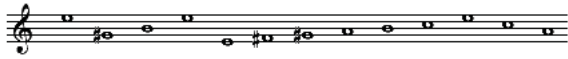


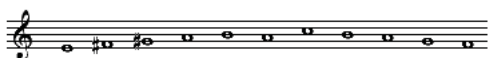
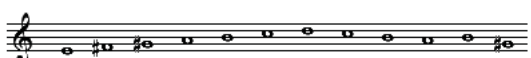

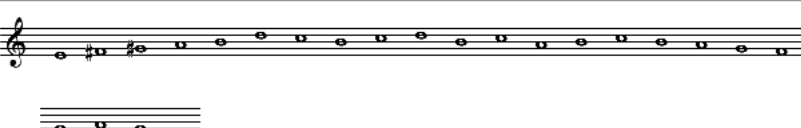
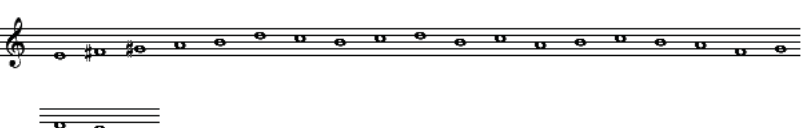
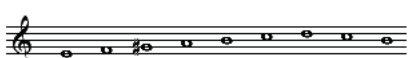
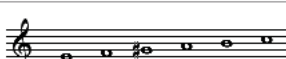
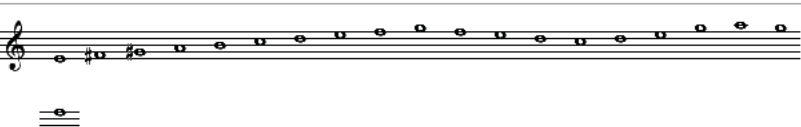
277		1	MA089
278		1	MA058
279		1	MA008
280		1	MA008
281		1	MA051
282		1	MA020
283		1	MA064
284		1	MA064
285		2	MA072
286		1	MA062
287		3	MA006
288		1	MA006
289		5	MA015
290		3	MA013, MA016

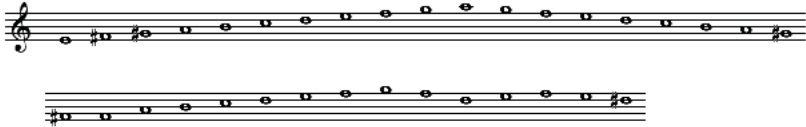
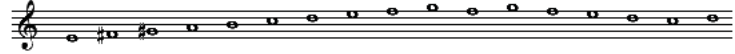
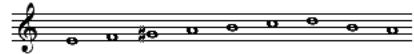

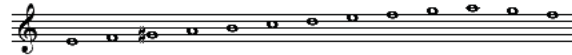



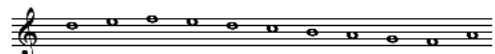
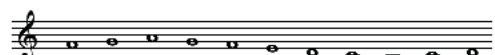

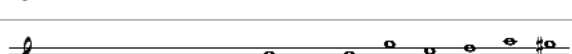



291		2	MA016
292		1	MA016
293		1	MA016
294		1	MA016
295		4	MA038
296		2	MA010
297		1	MA058
298		1	MA010
299		1	MA125
300		1	MA058
301		1	MA125
302		1	MA050


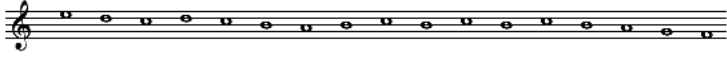


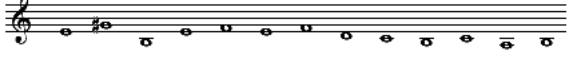
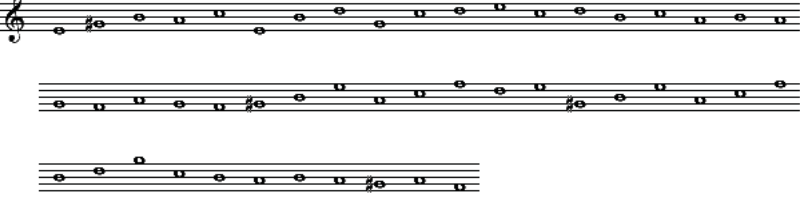
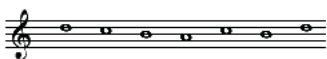



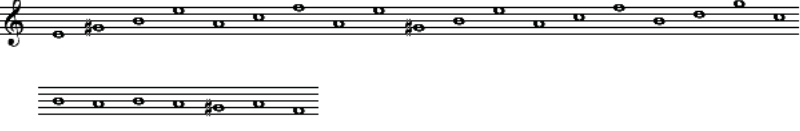

303		1	MA010
304		1	MA007
305		1	MA051
306		1	MA066
307		1	MA065
308		1	MA058
309		1	MA011
310		2	MA058, MA062
311		1	MA125
312		1	MA006
313		1	MA125
314		1	MA050
315		5	MA038, MA072
316		1	MA051
317		1	MA058
318		1	MA019

319		2	MA015
320		1	MA125
321		1	MA089
322		1	MA089
323		4	MA006
324	 	1	MA008
325	 	1	MA008
326	 	1	MA066
327	 	1	MA058
328		1	MA053
329	 	1	MA053
330	 	2	MA055
331	 	2	MA023

332		1	MA058
333		1	MA074
334		1	MA089
335		1	MA089
336		1	MA066
337		1	MA089
338		1	MA053
339		1	MA053
340		1	MA025
341		1	MA025

342		1	MA125
343		1	MA062
344		1	MA010
345		1	MA010
346		1	MA058
347		1	MA066
348		1	MA052
349		4	MA061, MA066, MA089
350		1	MA066
351		3	MA011
352		1	MA011
353		2	MA056
354		1	MA089
355		1	MA051

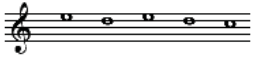



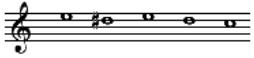



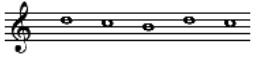
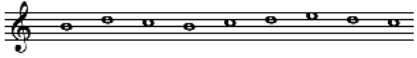

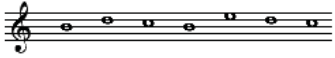
356		1	MA089
357		1	MA051
358		2	MA056
359		2	MA056
360		1	MA062
361		1	MA051
362		1	MA058
363		4	MA053
364		4	MA006
365		3	MA053
366		2	MA019
367		2	MA051
368		2	MA008
369		2	MA011
370		2	MA053





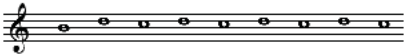

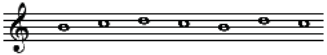

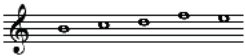
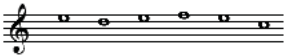

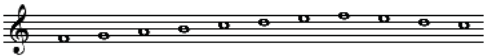
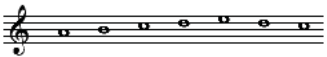
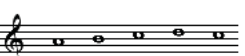
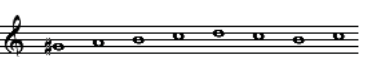
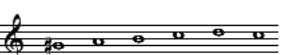
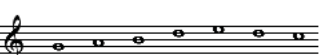
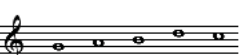
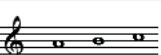
386		1	MA010
387		1	MA011
388		1	MA050
389		1	MA050
390		1	MA050
391		1	MA053
392		1	MA050
393		1	MA089
394		1	MA052
395		1	MA017
396		1	MA053
397		1	MA050





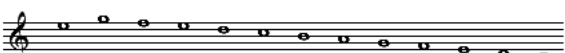
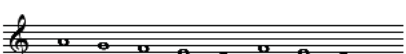
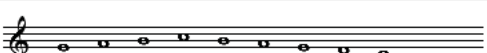
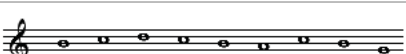
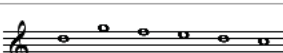
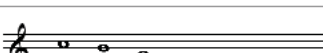
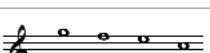

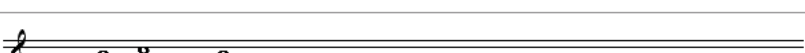

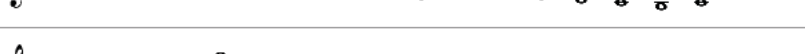

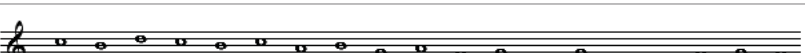

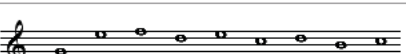
ANEXO V. CATÁLOGO DE SEGMENTOS DE COPLAS DE MALAGUEÑAS

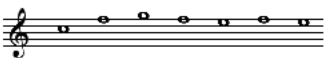






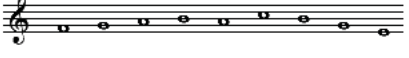
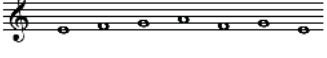

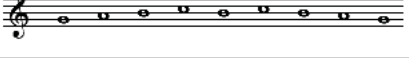
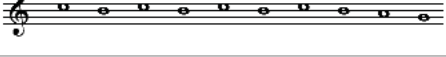
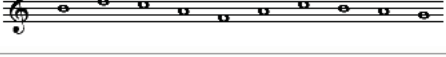
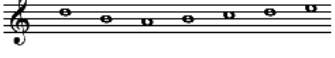

A continuación se exponen los diferentes segmentos de alturas que corresponden con los distintos versos de las obras del corpus de malagueñas, junto con el número de veces que aparecen (ocurrencias) y el código de las piezas que los contienen. Estos códigos aparecen en la tabla 1. Muestro los segmentos verso a verso.

VERSO 1

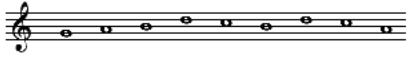


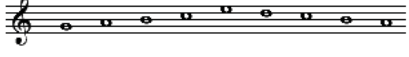
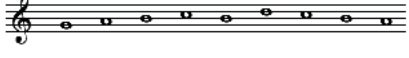
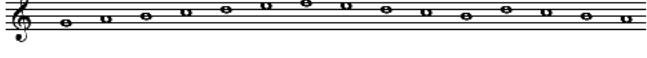
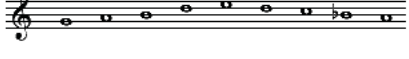
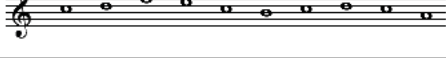
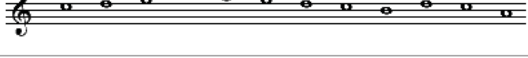
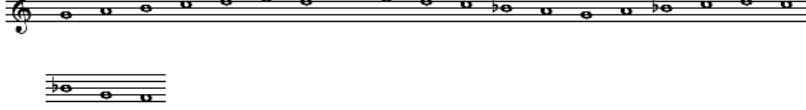
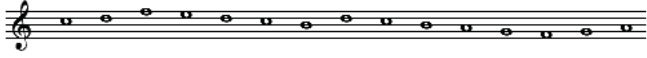
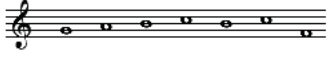





Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		10	MA007, MA017, MA020, MA052, MA056, MA062, MA063, MA073, MA087
2		3	MA017, MA038, MA051
3		2	MA019, MA062
4		1	MA019
5		1	MA062
6		2	MA062, MA086
7		1	MA072
8		1	MA065
9		4	MA012, MA066, MA089
10		1	MA125
11		1	MA006
12		1	MA167


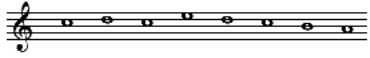
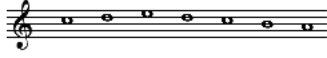

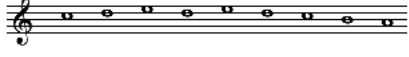
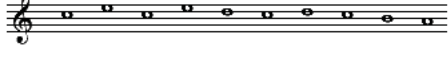


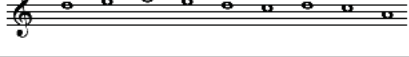
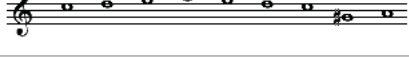
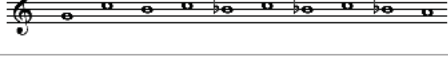
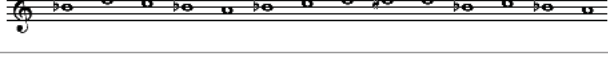
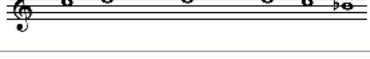
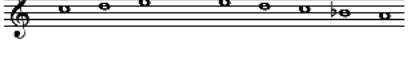
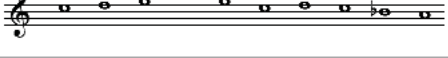
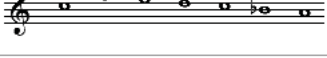
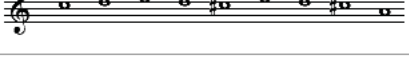

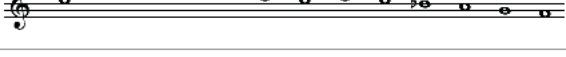
13		1	MA089
14		1	MA125
15		3	MA015
16		1	MA064
17		1	MA064
18		1	MA088
19		1	MA016
20		1	MA061
21		1	MA011
22		1	MA009
23		1	MA083
24		1	MA051
25		1	MA050
26		1	MA023
27		1	MA052
28		1	MA058
29		1	MA008
30		1	MA065
31		2	MA010, MA023





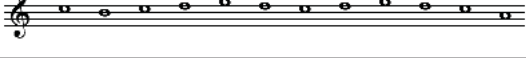
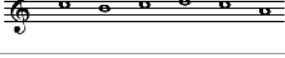
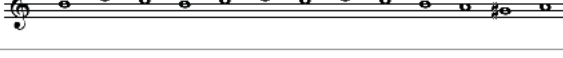
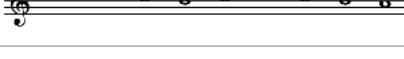

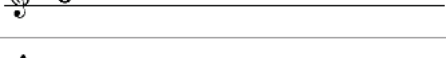




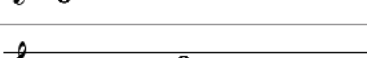
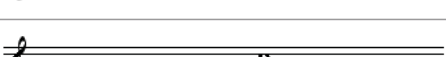
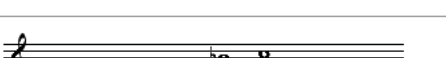

32		1	MA027
33		1	MA014
34		1	MA074
35		1	MA053
36		1	MA055
37		1	MA053
38		1	MA053
39		1	MR004
40		1	MA066
41		1	MA074
42		1	MA069
43		1	MA056
44		1	MA051
45		1	MA020
46	 	1	MA074
47	 	1	MA010
48		1	MA074

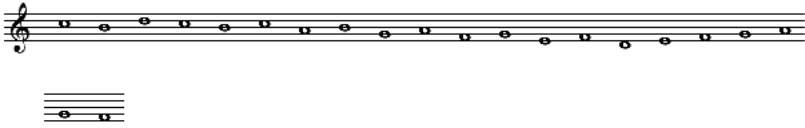
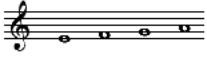

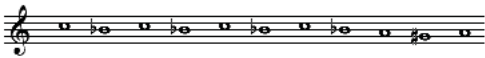
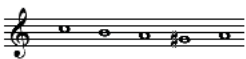
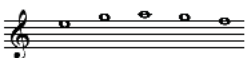
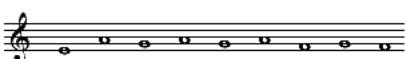

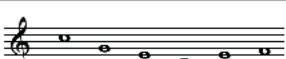
49		1	MA074
50		1	MA005
51		2	MA001, MA018
52		1	MA010
53		1	MA011
54		1	MA004
55		1	MA010
56		1	MA051
57		1	MA056
58		1	MA059
59		1	MA008
60		1	MA074
61		1	MA025
62		1	MA003
63		1	MA056

VERSO 2

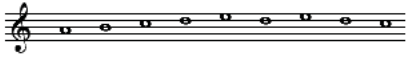




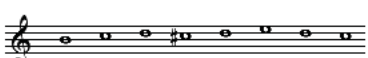
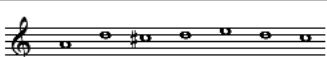
Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		2	MA013, MA016
2		2	MA014, MA056
3		1	MA053
4		1	MA058
5		1	MA007
6		1	MA053
7		1	MA008
8		1	MA020
9		1	MA072
10		1	MA074
11		1	MA087
12		1	MA074
13		1	MA051
14		1	MA008
15		4	MA019, MA062, MR004
16		1	MA062
17		1	MA063


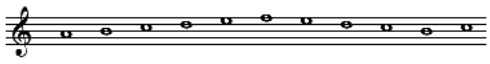
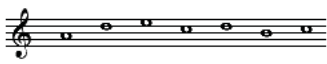



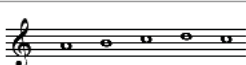
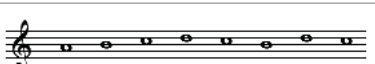
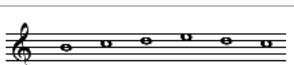
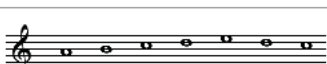
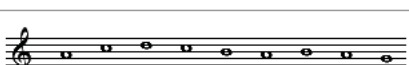
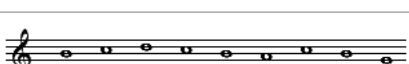
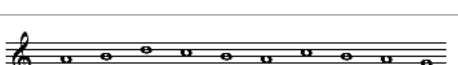
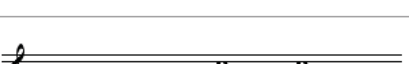

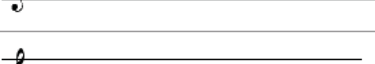



18		1	MA052
19		2	MA017
20		1	MA065
21		1	MA052
22		1	MA017
23		1	MA010
24		1	MA050
25		1	MA055
26		1	MA073
27		1	MA086
28		3	MA015
29		1	MA023
30		2	MA010, MA023
31		1	MA089
32		1	MA167
33		1	MA074
34		1	MA051
35		1	MA074
36		1	MA066


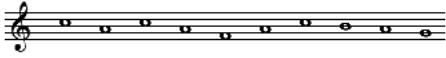

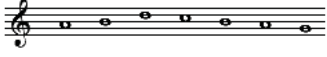
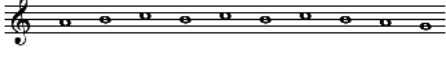
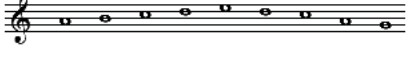
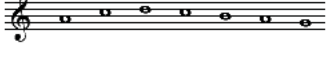
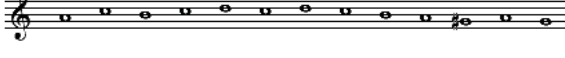
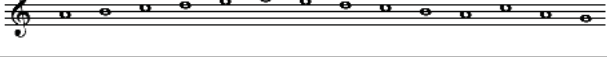
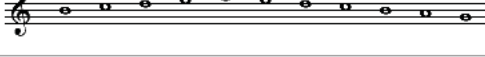
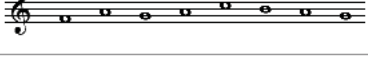
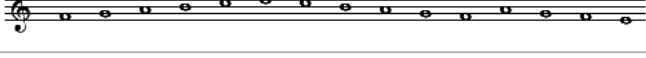
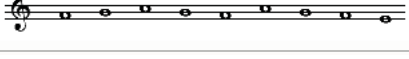
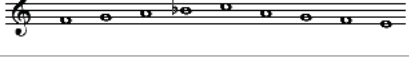
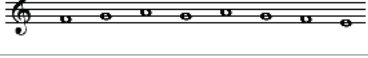
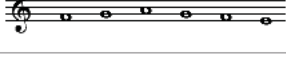
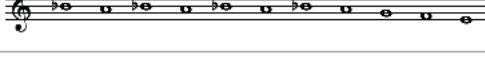
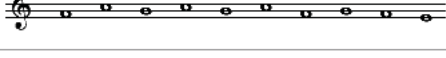
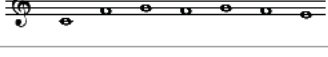
37		7	MA012, MA019, MA038, MA062, MA066, MA089
38		1	MA083
39		1	MA025
40		1	MA011
41		1	MA051
42		1	MA006
43		2	MA064
44		1	MA003
45		1	MA010
46		1	MA088
47		1	MA061
48		2	MA020, MA051
49		1	MA074
50		1	MA056
51		1	MA005
52		2	MA125
53		1	MA053
54		1	MA059






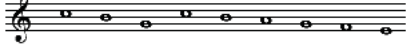
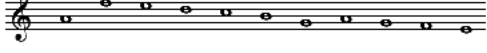

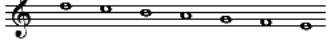
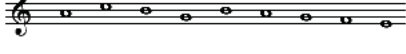
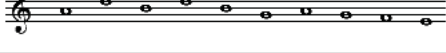

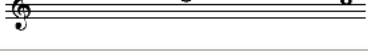

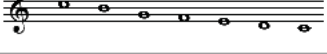

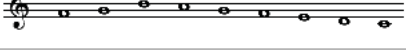
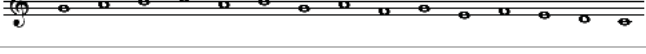
55		1	MA010
56		3	MA001, MA011, MA018
57		1	MA056
58		1	MA074
59		1	MA065
60		1	MA009
61		1	MA004
62		1	MA069
63		1	MA056

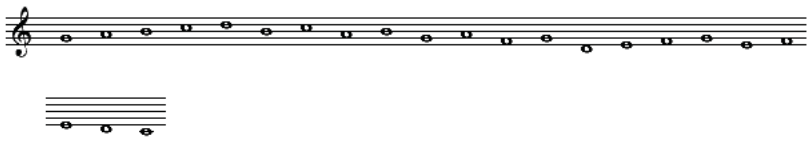
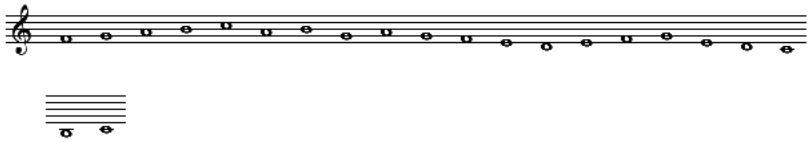


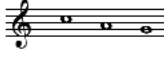


VERSO 3

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		6	MA007, MA012, MA062, MA066, MA089
2		4	MA014, MA052, MA056, MA087
3		2	MA017, MA073
4		1	MA019
5		1	MA072
6		1	MA062
7		1	MA062


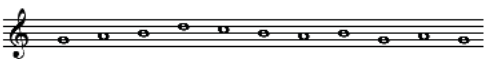



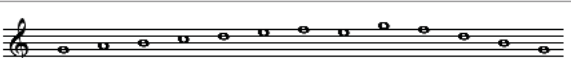
8		1	MA053
9		1	MA065
10		1	MA074
11		1	MA008
12		1	MA062
13		1	MA006
14		2	MA017
15		1	MA063
16		1	MA038
17		1	MA020
18		3	MA015
19		1	MR004
20		1	MA088
21		2	MA125
22		1	MA008
23		1	MA013
24		1	MA052
25		1	MA016
26		1	MA051

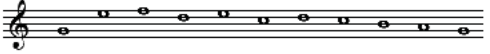
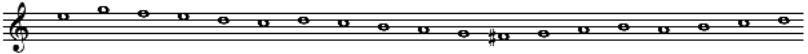

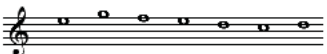
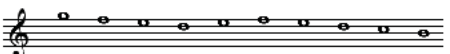
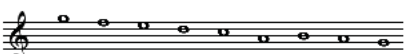
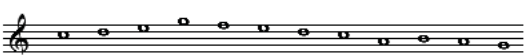
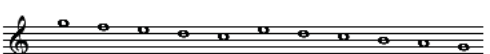
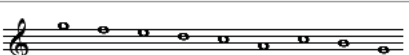
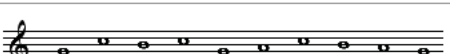
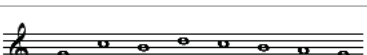
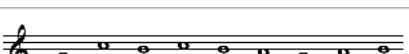
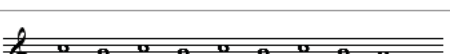






27		1	MA167
28		1	MA025
29		1	MA066
30		1	MA058
31		1	MA083
32		1	MA050
33		1	MA064
34		1	MA064
35		1	MA089
36		1	MA051
37		1	MA052
38		1	MA053
39		2	MA001, MA018
40		1	MA059
41		1	MA011
42		1	MA056
43		1	MA074
44		1	MA004
45		1	MA005





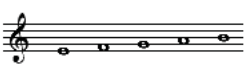
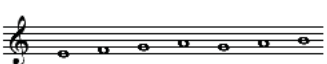
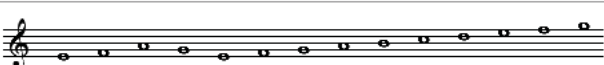
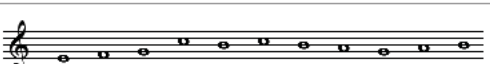
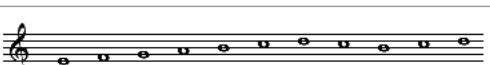

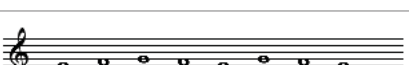
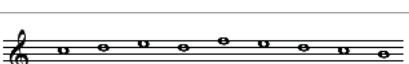
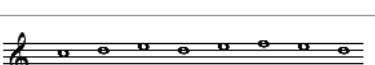

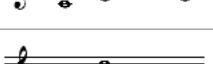
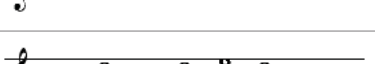

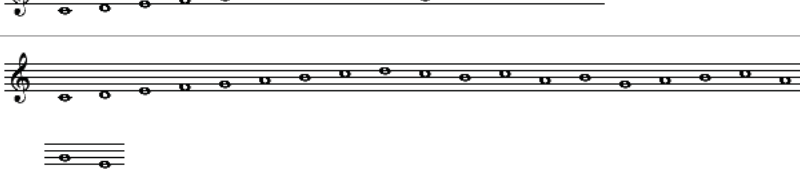
46		1	MA023
47		1	MA061
48		1	MA051
49		1	MA074
50		1	MA056
51		1	MA011
52		1	MA019
53		1	MA010
54		1	MA010
55		1	MA023
56		1	MA010
57		1	MA069
58		1	MA009
59		1	MA065
60		1	MA074
61		1	MA027
62		1	MA053
63		1	MA056





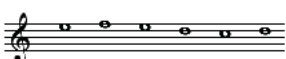
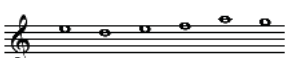
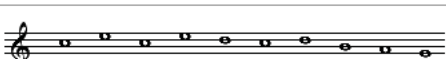
64		1	MA074
65		1	MA020
66		1	MA010
67		1	MA051
68		1	MA086
69		1	MA074
70		1	MA055

VERSO 4


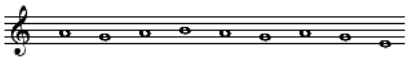
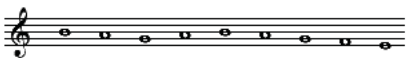
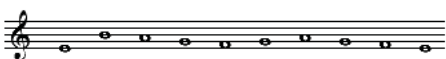

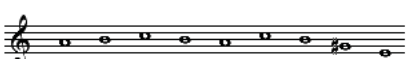
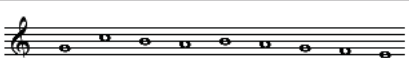
Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		1	MA013
2		1	MA059
3		1	MA023
4		1	MA008
5		1	MA053
6		1	MA053


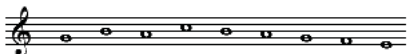
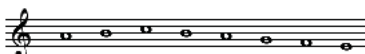
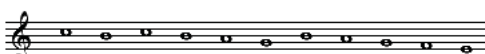
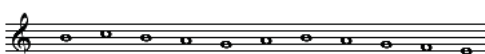
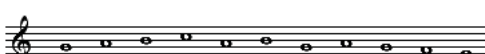
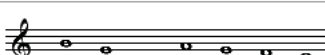
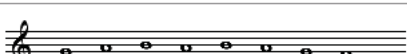
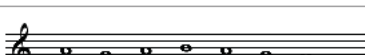

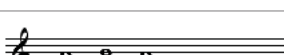
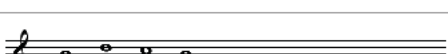
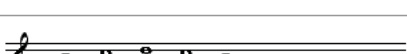
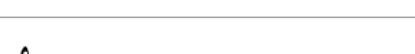


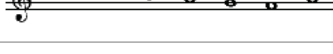
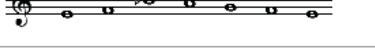
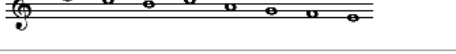
25		1	MA074
26		2	MA087, MA088
27		1	MA062
28		1	MA052
29		1	MA003
30		1	MA019
31		1	MA072
32		1	MA089
33		1	MA055
34		1	MA052
35		1	MA064
36		1	MA083
37		1	MA074
38		1	MA064
39		1	MA015
40		2	MA062
41		2	MA015
42		1	MA010
43		1	MR004



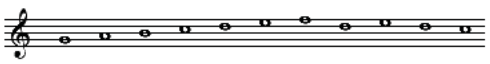


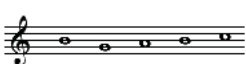
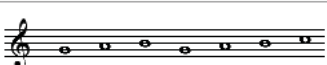
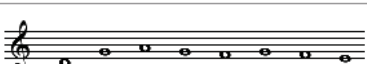

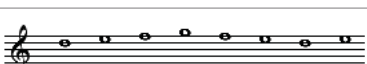
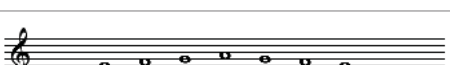
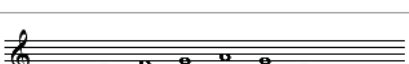
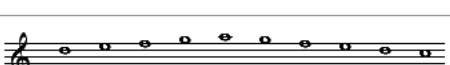
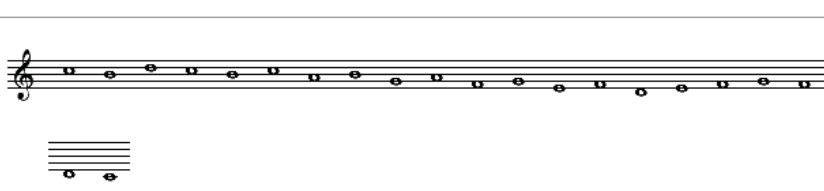
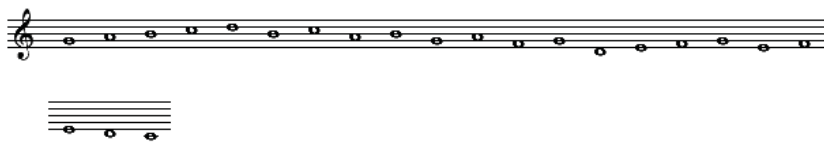
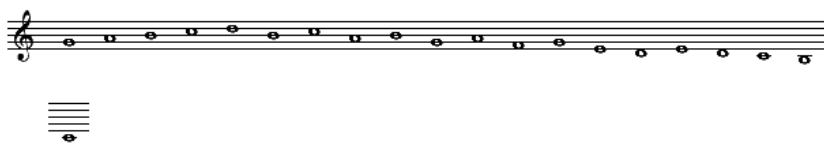
44		2	MA089, MA167
45		1	MA066
46		1	MA051
47		1	MA051
48		1	MA056
49		1	MA027
50		1	MA053
51		1	MA016
52		1	MA025
53		1	MA011
54		2	MA001, MA018
55		1	MA011
56		1	MA009
57		1	MA005
58		3	MA010, MA023, MA086
59		2	MA017
60		1	MA074
61		1	MA010

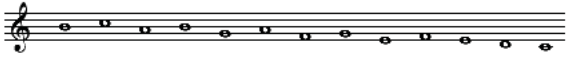





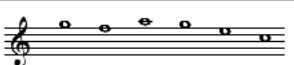
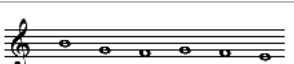
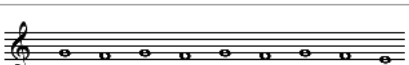
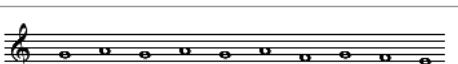
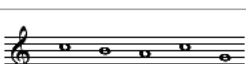
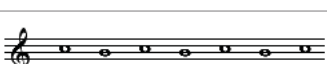
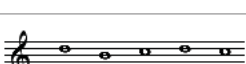
62		1	MA051
63		1	MA056
64		1	MA125
65		1	MA125
66		1	MA065
67		1	MA006
68		1	MA069
69		1	MA056
70		1	MA004
71		1	MA010

VERSO 5

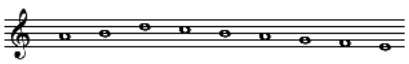
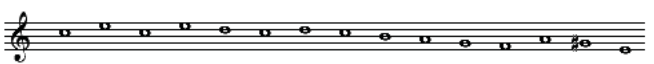
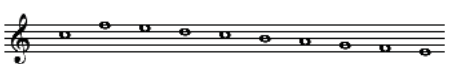
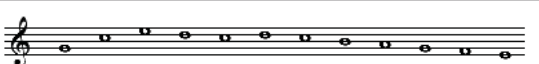
Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		2	MA064
2		1	MA007
3		1	MA051
4		1	MA027
5		1	MA074
6		1	MA038
7		1	MA058




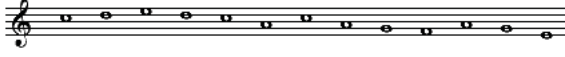
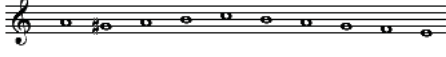

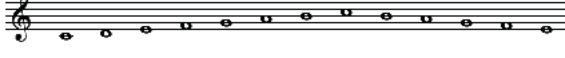
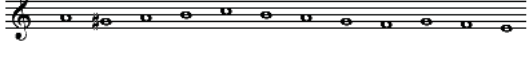
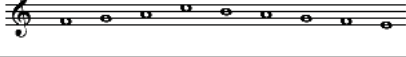
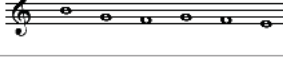
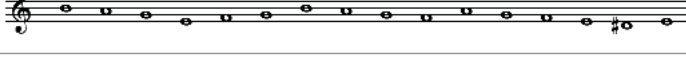
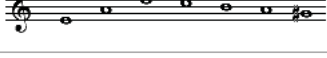
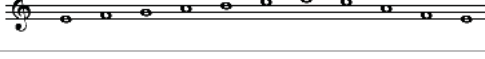
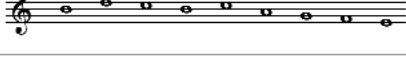
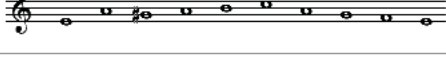
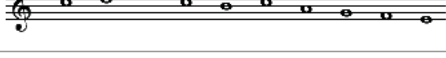

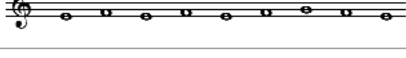
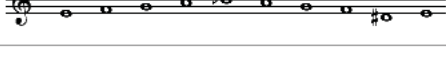
8		1	MA016
9		1	MA008
10		1	MA017
11		1	MA025
12		1	MA017
13		1	MA074
14		1	MA056
15		1	MA059
16		1	MA023
17		1	MA017
18		1	MA010
19		2	MA125
20		1	MA089
21		1	MA089
22		1	MA086
23		1	MA066
24		1	MA023
25		1	MA056
26		1	MA167

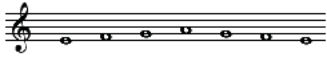
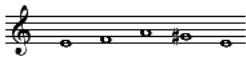

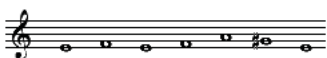
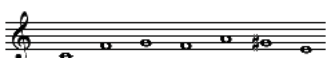
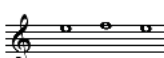
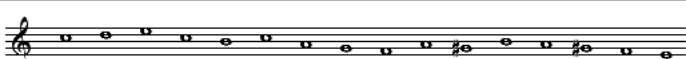
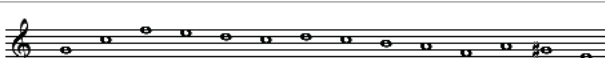
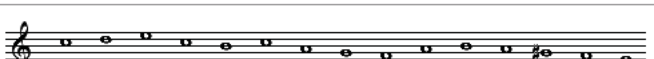
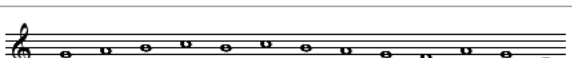
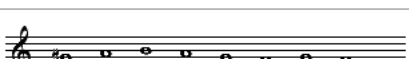
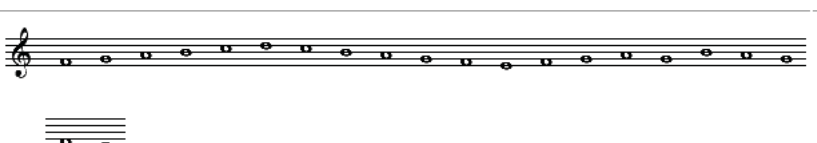
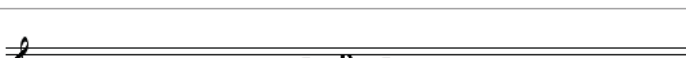

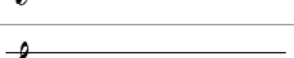
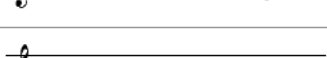
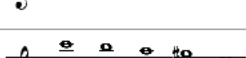

46		1	MA053
47		1	MA074
48		1	MA073
49		1	MA009
50		1	MA055
51		2	MA001, MA018
52		2	MA011, MA056
53		1	MA005
54		1	MA050
55		1	MA006
56		1	MA008
57		1	MA074
58		1	MA003
59		1	MA010
60		1	MA074
61		1	MA051

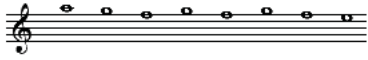

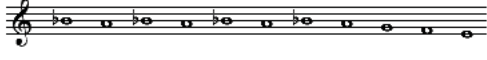
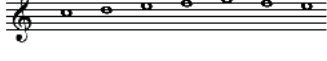
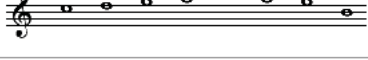
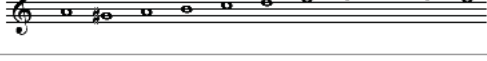



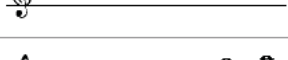
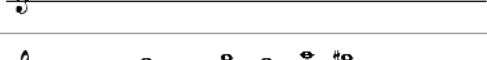





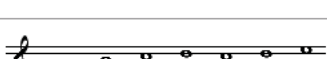

62		1	MA056
63		3	MA020, MA066, MA089
64		2	MA012
65		1	MA072
66		1	MA065
67		1	MA062
68		1	MA069
69		1	MR004
70		1	MA074
71		1	MA004
72		2	MA015
73		1	MA083
74		1	MA065

VERSO 6

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		2	MA023, MA050
2		1	MA010
3		1	MA074
4		1	MA010


23		1	MA056
24		1	MA013
25		1	MA025
26		1	MA167
27		2	MA010, MA023
28		1	MA056
29		1	MA074
30		1	MA008
31		1	MA017
32		1	MR004
33		1	MA011
34		1	MA007
35		1	MA051
36		2	MA064
37		2	MA004, MA052
38		1	MA015
39		1	MA074
40		1	MA027
41		1	MA086

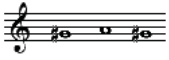

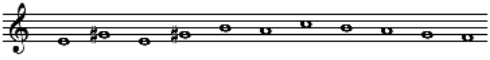

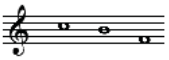
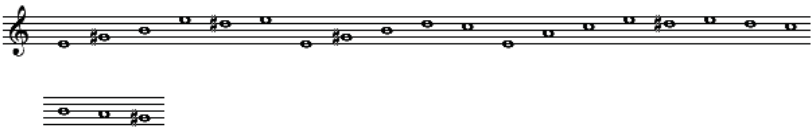



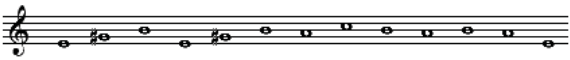
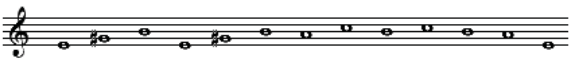


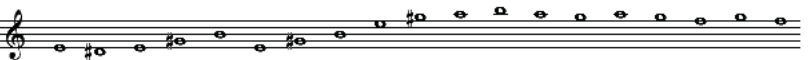
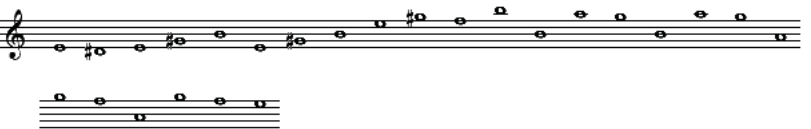
42		1	MA017
43		1	MA019
44		1	MA062
45		1	MA062
46		1	MA005
47		1	MA006
48		1	MA015
49		1	MA083
50		1	MA015
51		1	MA008
52		1	MA059
53		1	MA010
54		1	MA056
55		1	MA058
56		1	MA051
57		1	MA017
58		1	MA069
59		1	MA065



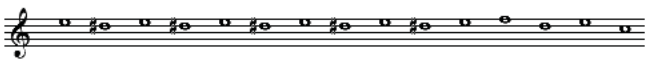



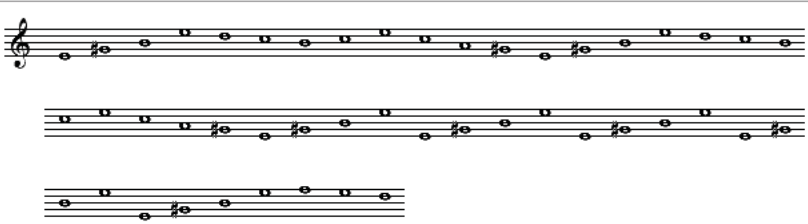
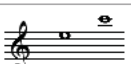
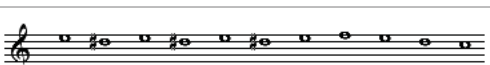
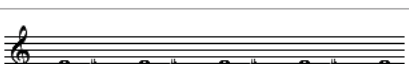
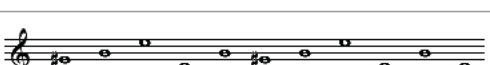
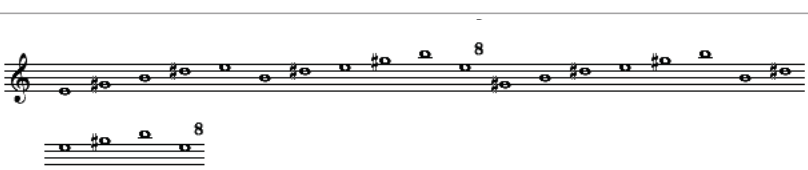
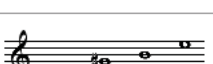
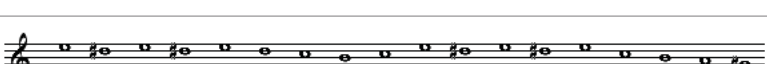

60		1	MA088
61		1	MA038
62		1	MA074
63		2	MA020, MA066
64		2	MA012
65		1	MA061
66		1	MA062
67		1	MA125
68		2	MA089
69		1	MA009
70		1	MA072
71		1	MA073
72		1	MA003
73		1	MA063
74		1	MA019
75		1	MA065
76		1	MA051
77		1	MA125






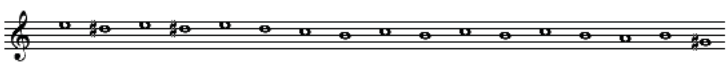

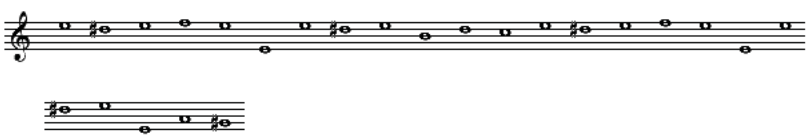



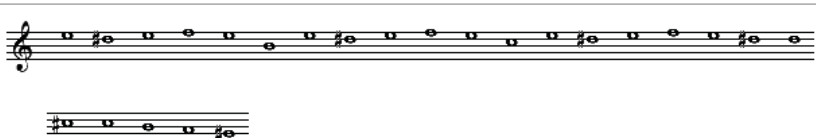
ANEXO VI. CATÁLOGO DE MOTIVOS INSTRUMENTALES DE FANDANGOS


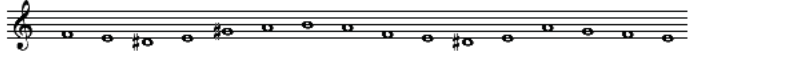
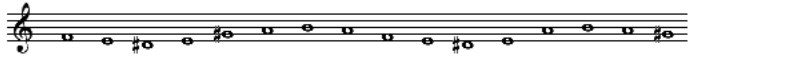


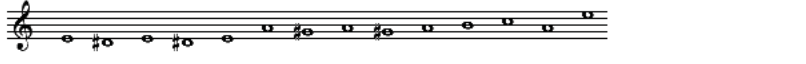

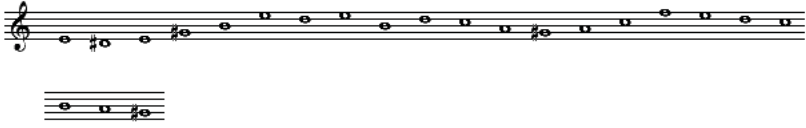

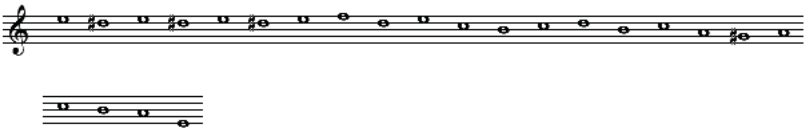

A continuación se exponen los segmentos de alturas correspondientes a las distintas variaciones instrumentales de las obras del corpus de fandangos, junto con el número de veces que aparecen (ocurrencias) y el código de las piezas que los contienen. Estos códigos aparecen en la tabla 16.

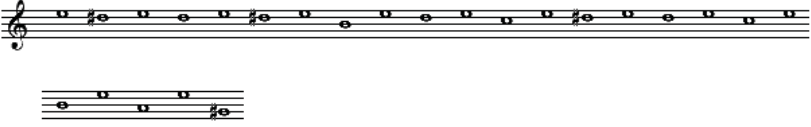
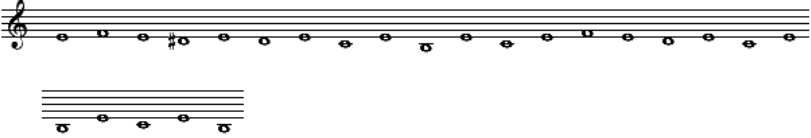

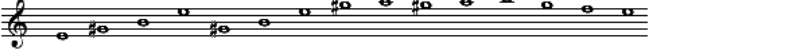
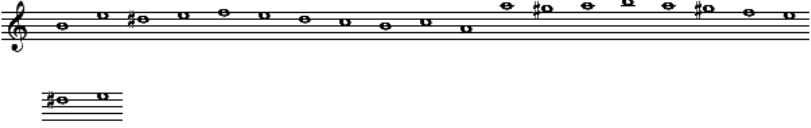
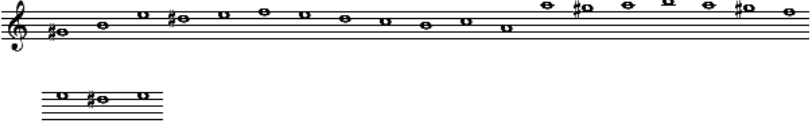
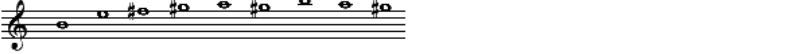

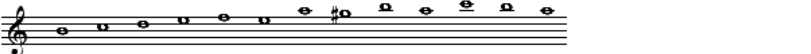

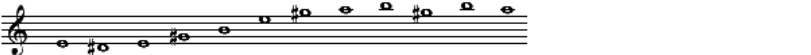
Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		1	FA002
2			






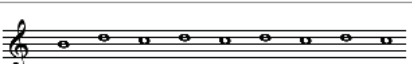
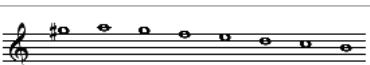

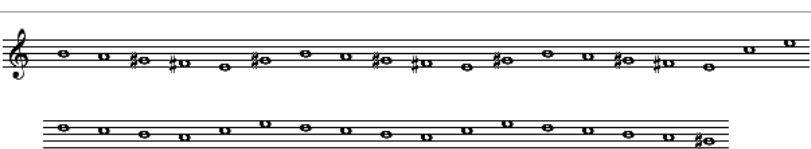
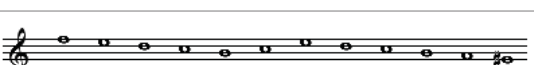
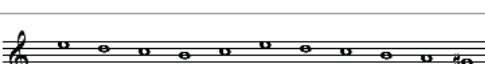
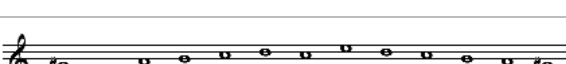
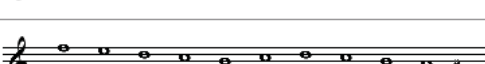

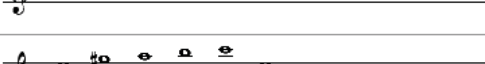



9		1	FA004
10		1	FA006
11		1	FA026
12		12	FA012, FA026, FA007
13		5	FA013
14		1	FA012
15		2	FA020
16		1	FA006
17		1	FA006
18		1	FA020
19		1	FA020
20		1	FA019
21		1	FA024
22		1	FA019
23		1	FA019

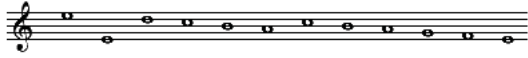


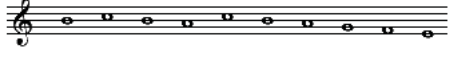
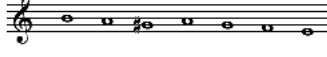
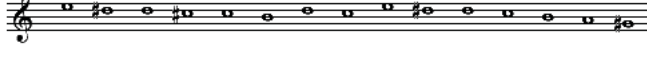
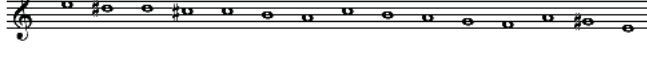

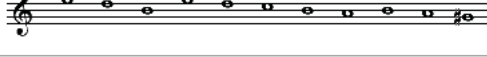
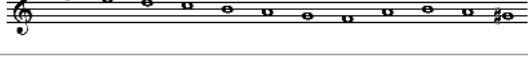
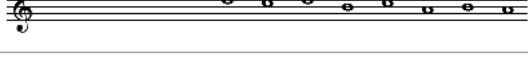
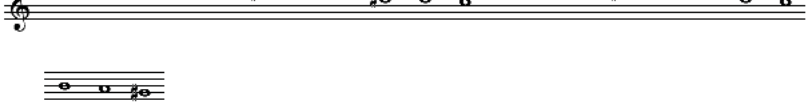
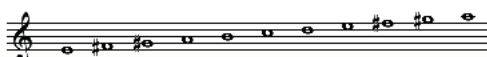

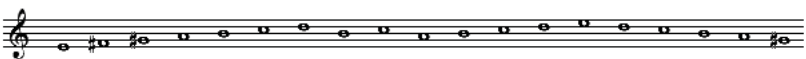
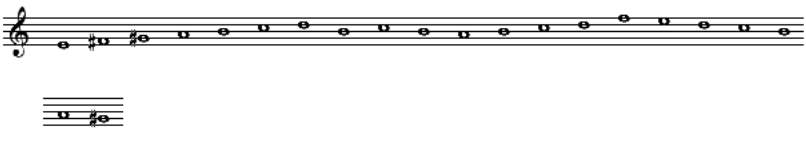
64		2	FA010
65		1	FA016
66		1	FA019
67		1	FA004
68		1	FA024
69		1	FA012
70		1	FA009
71		1	FA008
72		1	FA024
73		1	FA018
74		1	FA021
75		1	FA005
76		1	FA004
77		10	FA018, FA024
78		1	FA012

79		1	FA019
80		1	FA004
81		1	FA019
82		1	FA013
83		1	FA001
84		2	FA009
85		2	FA008
86		2	FA010
87		2	FA010
88		2	FA011
89		1	FA010
90		1	FA007


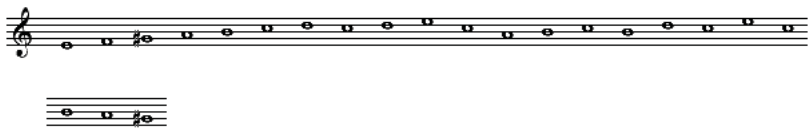


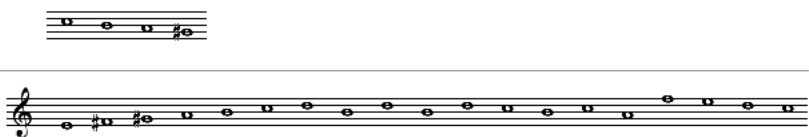
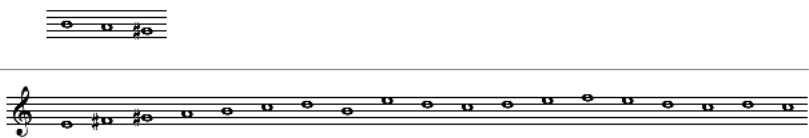




91		2	FA003
92		1	FA003
93		1	FA003
94		1	FA025
95		2	FA022
96		1	FA018
97		1	FA011
98		4	FA022
99		2	FA022
100		1	FA025
101		1	FA027

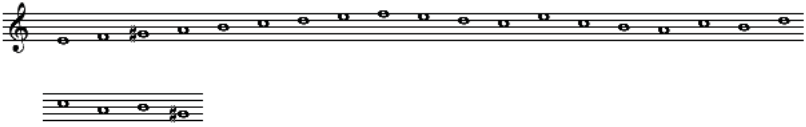
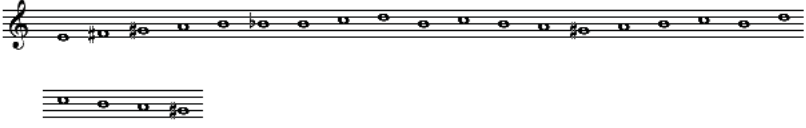





102		1	FA015
103		1	FA016
104		1	FA015
105		1	FA004
106		1	FA011
107		1	FA011
108		1	FA011
109		1	FA011
110		1	FA011
111		1	FA024
112		1	FA024


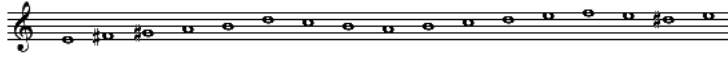
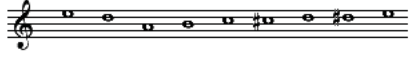
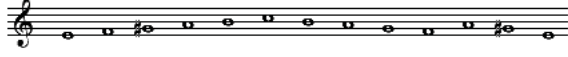
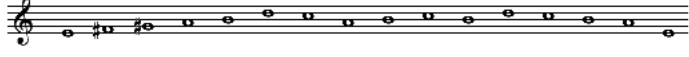
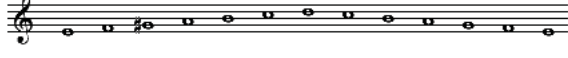

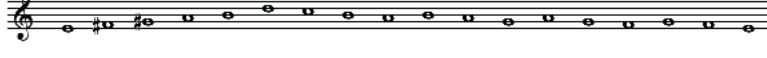
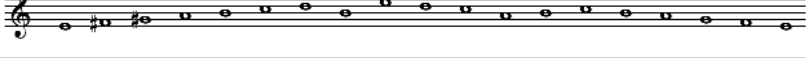
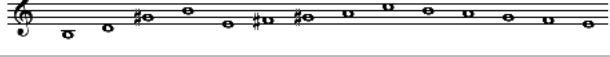
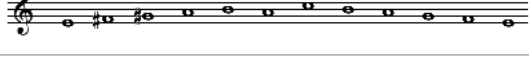
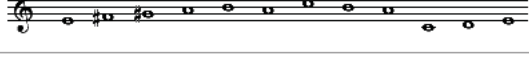
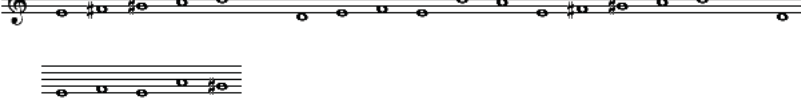
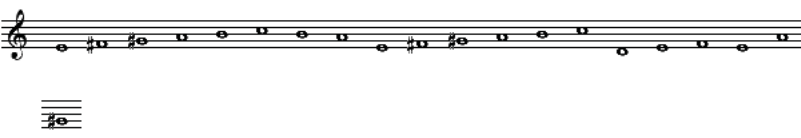
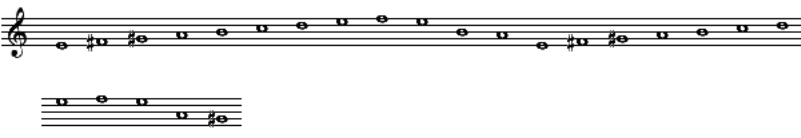
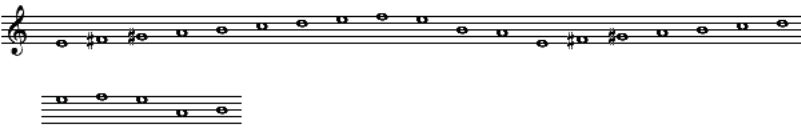
128		1	FA009
129		1	FA004
130		1	FA016
131		1	FA002
132		5	FA020
133		1	FA020
134		1	FA004
135		2	FA011
136		2	FA025
137		2	FA011
138		2	FA010
139		1	FA021
140		1	FA004
141		4	FA018, FA027
142		2	FA008
143		2	FA011
144		1	FA017
145		3	FA020



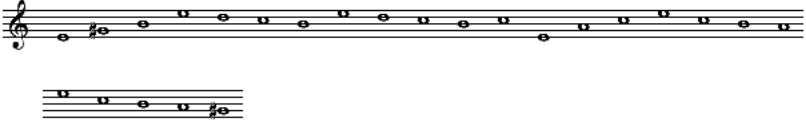

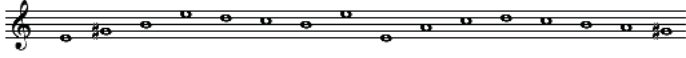




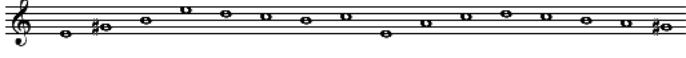


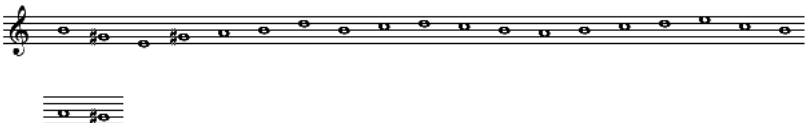
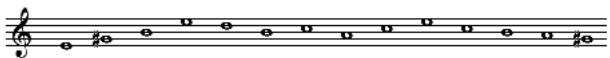

146		2	FA006
147		2	FA012
148		1	FA024
149		1	FA004
150		1	FA004
151		1	FA025
152		1	FA025
153		1	FA002
154		1	FA004
155		1	FA004
156		1	FA004
157		1	FA011
158		1	FA011
159		8	FA022
160		4	FA018, FA027
161		2	FA024



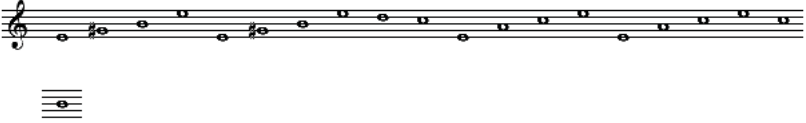



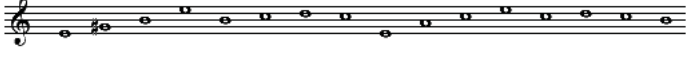


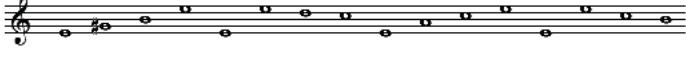



162	
-----	--



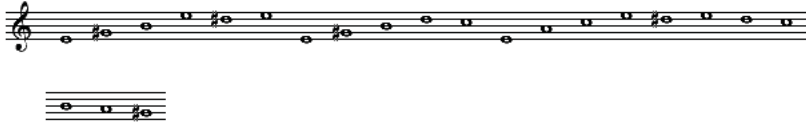


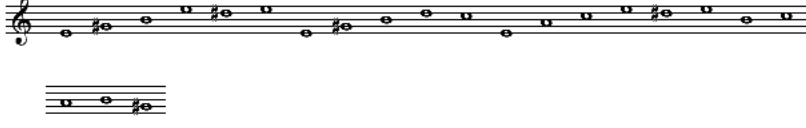
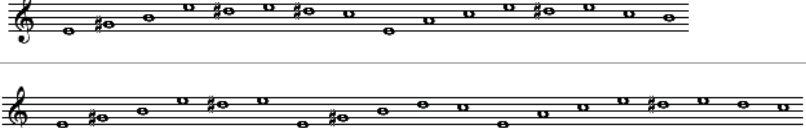

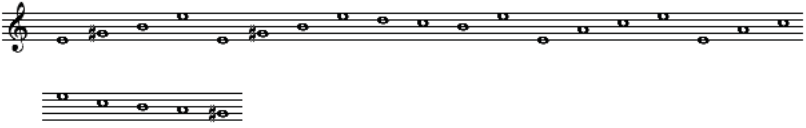
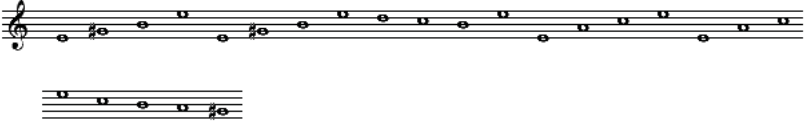

173		1	FA007
174		1	FA011
175		1	FA020
176		13	FA010
177		2	FA024
178		2	FA015
179		1	FA002
180		1	FA010
181		1	FA018
182		1	FA025

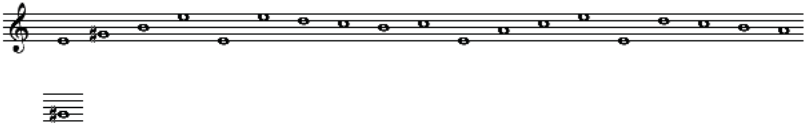
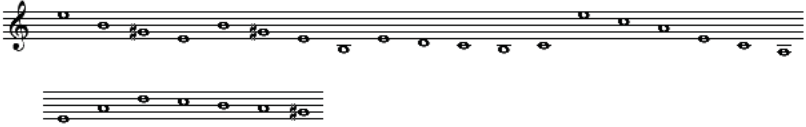
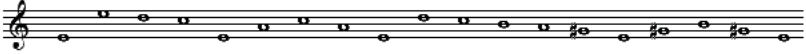

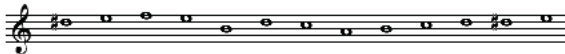
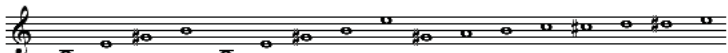


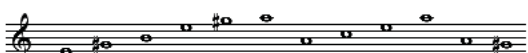
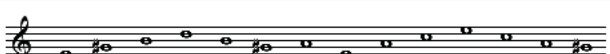
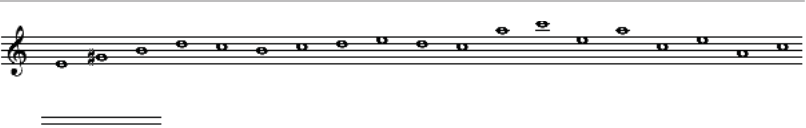
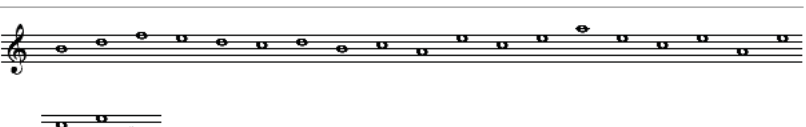
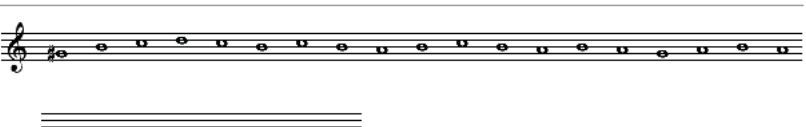
183		1	FA016
184		5	FA008
185		4	FA012
186		2	FA013
187		1	FA004
188		1	FA005
189		1	FA005
190		2	FA012
191		2	FA012
192		1	FA007
193		1	FA001
194		1	FA002
195		1	FA007




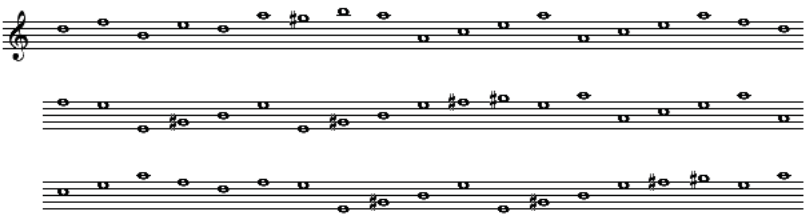

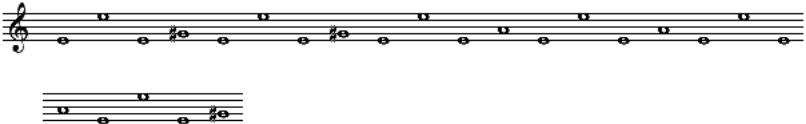
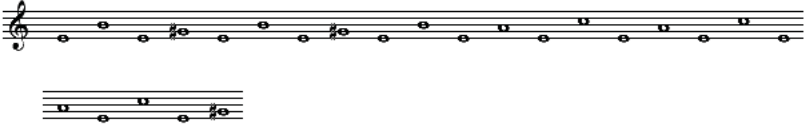
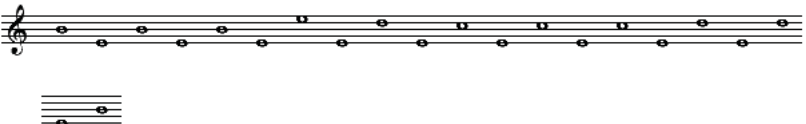
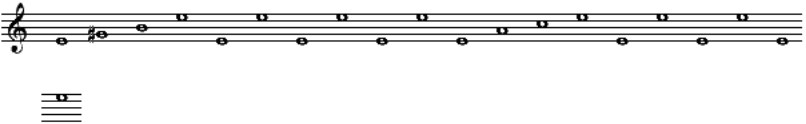
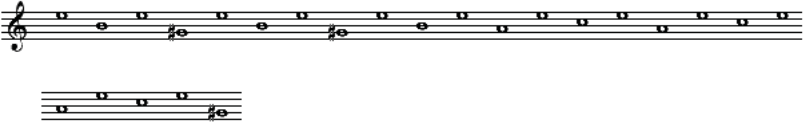
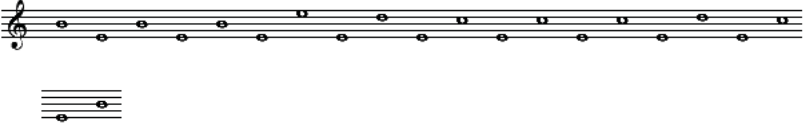
196		1	FA004
197		1	FA003
198		1	FA016
199		2	FA012
200		2	FA021
201		2	FA021
202		1	FA025
203		1	FA003
204		1	FA004
205		1	FA004
206		1	FA004
207		1	FA004
208		1	FA004
209		1	FA004
210		1	FA004
211		1	FA004




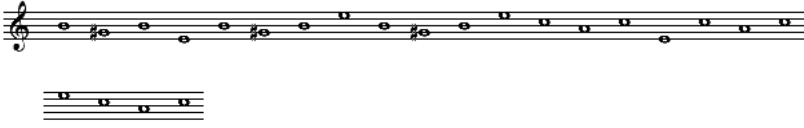

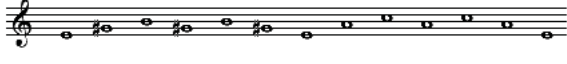
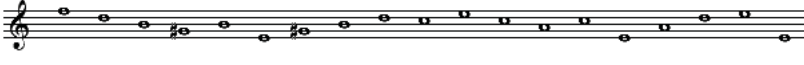




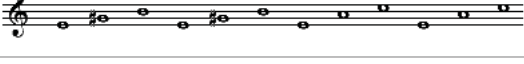
227		2	FA022
228		2	FA009
229		1	FA003
230		1	FA024
231		2	FA010
232		2	FA012, FA013
233		2	FA021
234		2	FA001, FA004
235		1	FA012
236		1	FA018
237		1	FA027
238		1	FA010
239		1	FA015
240		1	FA002
241		1	FA003

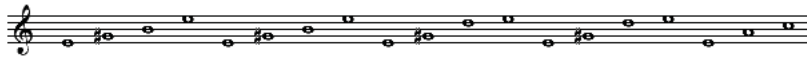
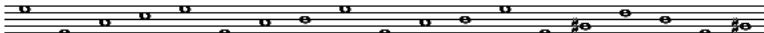


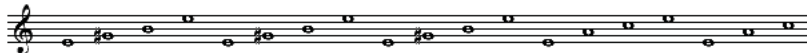
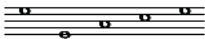

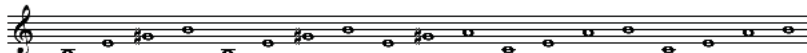
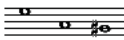

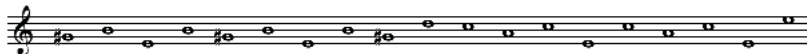
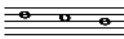
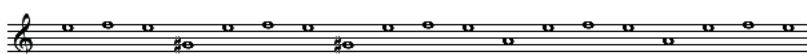
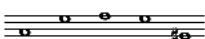
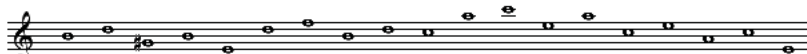

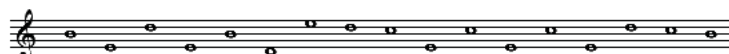
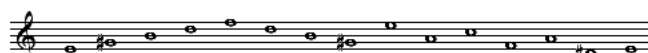
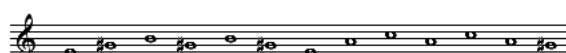
260		4	FA024
261		2	FA009
262		2	FA002
263		2	FA003
264		1	FA018
265		1	FA019
266		1	FA003
267		1	FA021
268		1	FA022
269		1	FA018
270		1	FA024
271		2	FA011
272		1	FA011

273		1	FA011
274		2	FA027
275		1	FA013
276		1	FA019
277		1	FA016
278		1	FA007
279		1	FA019
280		1	FA012
281		1	FA022
282		1	FA010
283		1	FA010

284		1	FA018
285		1	FA025
286		1	FA017
287		2	FA021
288		1	FA001
289		1	FA004
290		1	FA011
291		2	FA020
292		1	FA016
293		1	FA010
294		2	FA011
295		1	FA011
296		1	FA008

313		1	FA011
314		1	FA011
315		1	FA025
316		1	FA015
317		2	FA019
318		2	FA011
319		2	FA011
320		1	FA024
321		1	FA019
322		1	FA011
323		1	FA024






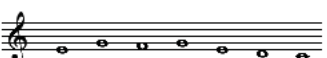
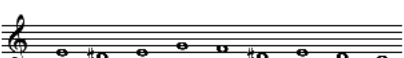
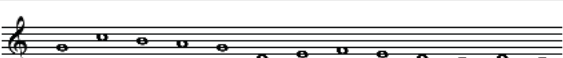
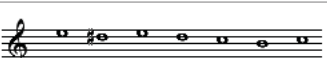
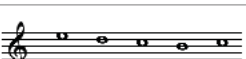
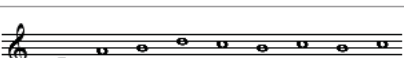
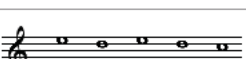
324		2	FA011
325		1	FA004
326		1	FA011
327		1	FA011
328		1	FA016
329		1	FA002
330		1	FA027
331		1	FA004
332		1	FA004
333		1	FA027
334		2	FA010
335		1	FA006



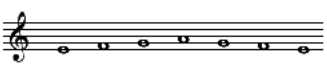

336	  	1	FA004
337		1	FA024
338	 	1	FA010
339		1	FA004
340	 	1	FA004
341		2	FA002, FA003
342	 	2	FA021
343	 	2	FA011
344	 	1	FA011
345		1	FA024
346		1	FA016
347		1	FA003

ANEXO VII. CATÁLOGO DE SEGMENTOS DE COPLAS DE FANDANGOS

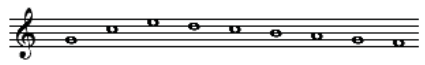


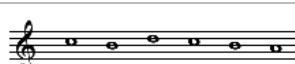
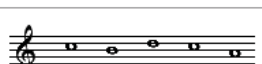
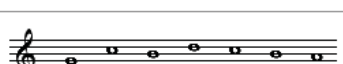
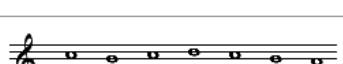
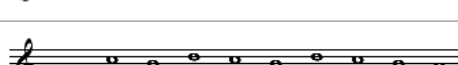
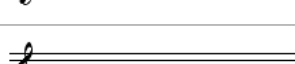
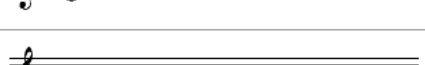

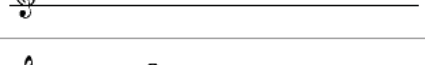
A continuación se exponen los segmentos de alturas correspondientes a los distintos versos de las coplas contenidas en las obras del corpus de fandangos, junto con el número de veces que aparecen (ocurrencias) y el código de las piezas que los contienen. Estos códigos aparecen en la tabla 16.

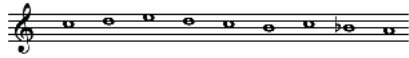
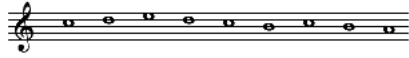
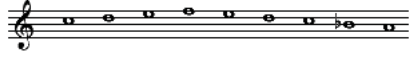
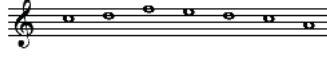
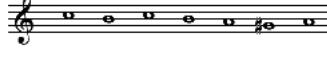
VERSO 1

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		1	FA019
2		1	FA009
3		3	FA001, FA004
4		1	FA004
5		1	FA004
6		1	FA020
7		1	FA021
8		1	FA014
9		1	FA017
10		1	FA006
11		1	FA018
12		6	FA003, FA005, FA012, FA022, FA025

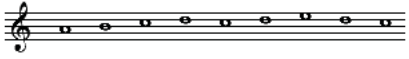
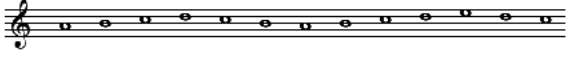


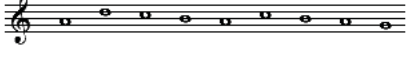

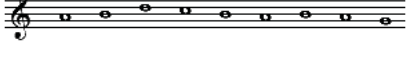


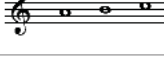
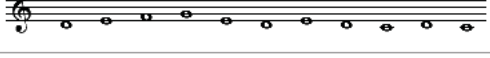
13		2	FA002, FA007
14		1	FA016
15		2	FA024
16		1	FA008
17		1	FA013


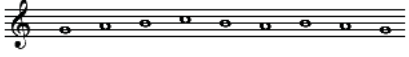

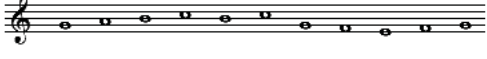
VERSO 2

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		1	FA007
2		1	FA013
3		1	FA014
4		3	FA004
5		3	FA022, FA024
6		2	FA001, FA004
7		2	FA012, FA021
8		1	FA018
9		1	FA008
10		1	FA020
11		3	FA003, FA005
12		1	FA025

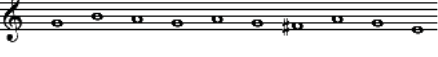
13		1	FA009
14		1	FA002
15		1	FA019
16		1	FA006
17		1	FA016
18		1	FA017



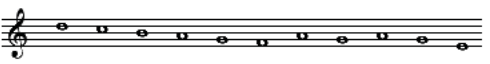



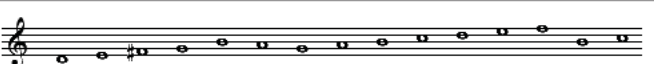
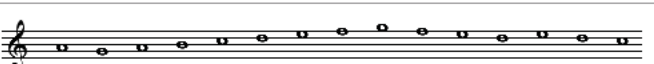
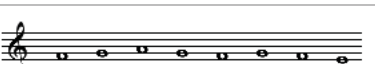
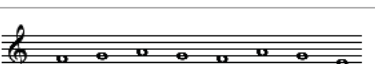
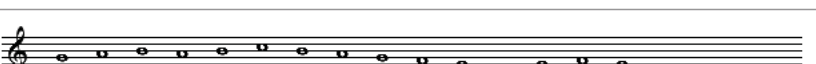
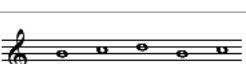
VERSO 3

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		4	FA003, FA005, FA025
2		1	FA006
3		3	FA022, FA024
4		2	FA012, FA021
5		1	FA018
6		1	FA020
7		1	FA002
8		5	FA001, FA004
9		1	FA016
10		1	FA017
11		1	FA013


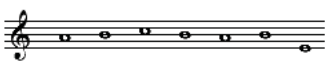
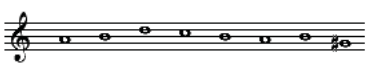

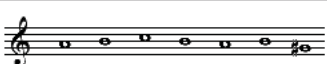
13		3	FA022, FA024
14		1	FA007
15		1	FA018
16		1	FA020
17		1	FA016
18		1	FA008
19		1	FA013
20		1	FA014

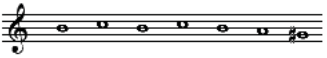
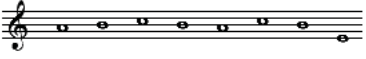
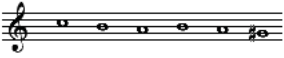
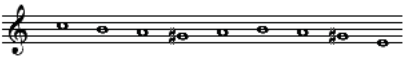


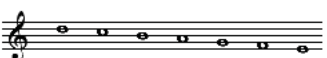


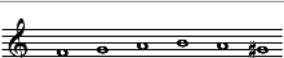
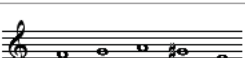
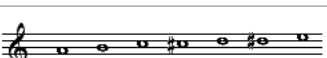
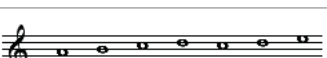

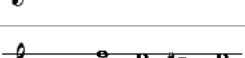

VERSO 5

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		1	FA008
2		1	FA013
3		1	FA004
4		1	FA004
5		1	FA004
6		1	FA004
7		1	FA001
8		3	FA003, FA005
9		1	FA025

10		1	FA018
11		1	FA019
12		1	FA002
13		1	FA017
14		1	FA012
15		1	FA021
16		1	FA007
17		1	FA006
18		3	FA020, FA024
19		1	FA022
20		1	FA014
21		1	FA016

VERSO 6

Nº	SEGMENTOS	OCURR.	PIEZAS
1		3	FA022, FA024
2		2	FA024
3		1	FA002
4		1	FA012
5		1	FA020

6		1	FA021
7		1	FA022
8		5	FA001, FA004
9		1	FA025
10		1	FA014
11		1	FA018
12		1	FA009
13		1	FA006
14		1	FA017
15		1	FA019
16		1	FA008
17		2	FA003
18		1	FA005
19		1	FA013
20		1	FA016
21		1	FA007

ANEXO VIII. LETRAS DE MALAGUEÑAS DEL SIGLO XIX

Las coplas mostradas están en orden alfabético. Los versos están separados por el carácter “/”:

1. ¿De qué le sirve a tu madre / echar la llave al corral / si te has de venir conmigo / por la puerta principal?
2. ¿Ese cante malagueño / en dónde lo has aprendido? / A la orillita del mar / a la sombra de un navío
3. ¿Pa que niegas el cariño / que tienes por mi persona? / le das martirio a tu cuerpo / tú te estás matando sola / y yo pasando tormento
4. A D. Práxedes Sagasta / imito yo en esas cosas / que cuando el país se queja / responde cantando coplas
5. A fuerza de desazones / y de esperanzas fallidas / ya me voy quedando calvo / gobernantes de mi vida
6. A la mar tengo que irme / a llorar mi sentimiento / pues que puse mi querer / en un molino de viento
7. A la puerta de la cárcel / no me vengas á llorar / ya que no me quites penas / ni me las vengas a dar
8. A la sombra de la parra / qué bonito está el "tejao" / con los racimos colgando / y debajo la guitarra / y el botijo "colorao"
9. A la una nací yo / y a las dos me bautizaron / a las tres busqué una novia / y a las cuatro me casaron
10. A las rejas de la cárcel / no me vengas a llorar / ya que no me quitas penas / no me las vengas a dar
11. A las tres justas llegó / mi cantar hasta tu cama / despierta y abrígalo / que en mi cantar pone el alma / peacicos del corazón
12. A mi madre tengo niña / en medio del corazón / y en el fondo de mi madre / tengo guardado tu amor
13. A mí me gustan los hombres / que cuando escupan ¡Jesús! / echen por la boca, rayos / y por los ojillos luz
14. Adiós Madrid de mi alma / cielo sin nubes, adiós / que al llevarme tu recuerdo / te dejo mi corazón

15. Adiós Málaga la bella / ciudad donde yo vivía / que si mi cuerpo se ausenta / ahí te queda el alma mía
16. Adios Málaga la bella / tierra donde yo nací / para todos fuiste madre / y madrastra para mi
17. Agua menudita llueve / pronto caerán las canales / ábreme la puerta niña / que soy aquel que tú sabes
18. Al barquito que en el mar / está pegando vaivenes / tengo yo comparaíta / la voluntad que me tienes
19. Al pié de mi seportura / nunca vayas á llorar / porque eso es hacer comedias / que silba la sociedadá
20. Algun dia me querrás / cuando ya no haya remedio / me verás y te veré / pero no nos hablaremos
21. Allá en París me digeron / que arriba estaba el peligro / yo creí que era el infierno / y me encontré el Paraiso
22. Almería quien te viera / y tus calles paseara / y a Santo Domingo fuera / a oír la misa del alba
23. Amor mio, no más penas / mira que no soy de bronce / y á fuerza de golpear / hasta las piedras se rompen
24. Amores de largo tiempo / que malos de olvidar son / porque han echado raices / en medio del corazón
25. Amores, amores tengo / no los quisiera tener / que un hombre se vuelve tonto / en queriendo a una mujer
26. Anda ve y dile a tu mare / si no me quiere por probe / que el mundo da muchas vueltas / y ayer se cayó una torre
27. Anda y olé / chocolate y café / si tu te vas / que yo también me iré
28. Anoche soñaba yo / que dos negros me mataban / ¡Que ya! / Y eran tus hermosos ojos / que enojados me miraban
29. Anoche te vi la cara / a la luz de mi cigarro / no he visto cara tan fina / ni clavel tan encarnado
30. Antes de entregarte a un hombre / mírale el alma por dentro / porque si te sale farso / después no tiene remedio
31. Antes de que rompa el día / cuando la huerta está en calma / vengo a dar satisfacciones / a la que le día mi alma / el alma y la vida mía
32. Antiguamente eran dulces / todas las aguas del mar / escupió en ellas mi niña / y se volvieron salás
33. Aquel pueblecito blanco / que está entre los olivares / vale más que el mundo entero / porque allí tengo a mi madre

34. Aquel que empieza un camino / es menester que lo acabe / pa que la gente no diga / que lo deja por cobarde
35. Aquel que quiera saber / de que color es la pena / vista el trage de soldado / y ausentese de su tierra
36. Asomate a esa vergüenza / cara de poca ventana / y echame un jarro de sed / que me estoy muriendo de agua
37. Aunque su curso varie / siempre el arroyo va al mar / aunque de ti me alejaré / al fin te vengo a buscar
38. Ausente estoy de tu vista / pero no del pensamiento / con los ojitos del alma / te veo a cada momento
39. Ay pobrecita de mi / que doy suspiros al aire / y el aire se me los lleva / y no los recoge nadie
40. Ay Soledad soledad / soledad triste de mi / no tengo padre ni madre / ni quien se acuerde de mi
41. Ay suspiros que de mi salgan / y otros que de ti saldrán / si en el camino se encuentran / qué de cosas se dirán
42. Bailaor que estás bailando / mueve las patas con gracia / que parecen alpicoces / cuando aún están en la mata
43. Barrio de la Treniá / que desgrasiadito fui te, / el primer dia del año / ¡Cuántas bombas recibiste!
44. Barrio e la Trinia / cuanto paseo me debe / cuanta vece man tapao / la sombrita de tus paeres
45. Busca al imán el acero / al aura el gentil capullo / la fuente el que tiene sed / y mi corazón al tuyo
46. Cantando una malagueña / por tu puerta pasaré / y en el cantar te diré / adiós rosita extremeña / cuando te volveré a ver
47. Cantar que del alma sale / es pájaro que no muere / volando de boca en boca / corre mucho y vive siempre
48. Cartagena Cartagena / bien te puedes alabar / que Murcia con ser tan grande / no tiene puerto de mar
49. Cien años después de muerto / y de gusanos roido / aun se han de encontrar señales / en mi de haberte querido
50. Cinco cosas necesita / la que se quiere casar / vista, oido, olfato y gusto / y saber estoquear
51. Cinco sentidos tenemos / todos los necesitamos / y los cinco los perdemos / cuando nos enamoramos
52. Clara luna de Venecia / tus radiantes ojos son / en ellos siempre mirarse / quisiera mi corazón
53. Colores de sangre y oro / tiene la hispana bandera / no hay oro para comprarla / ni sangre para vencerla

54. Con gusto y con pena canto / esta noche en Badajoz / con gusto porque me gustas / con pena porque me voy / ¡y aquesta pena me asusta!
55. Con las gotas de mi llanto / quise regar un jardín / y brotaron corazones / que se morían por ti
56. Con un viejo millonario / me llevaron a casar / pero se nos murió el cura / al ver aquel carcamal
57. Coqueta que a todos burla / suele burlada morir / Romana que entra con todos / se la lleva el diablo al fin
58. Corazón, pues tú quisiste / querer a quien no te amó / que vivas o mueras triste / ¿Tengo yo la culpa? No
59. Cualquiera que me viere / dirá que no tengo penas / tengo yo mi corazón / como una morilla negra
60. Cuando en Cádiz se estilaba / echar carneros al mar / preguntó Juana a Manolo / ¿chiquillo sabes nadar?
61. Cuando levanto los ojos / y miro el azul del cielo / pienso que allí esta mi madre / y me ve aunque no la veo
62. Cuando me acuerdo de ti / me dan ganas de buscarte / cuando me acuerdo de tus partías / y me arrepiento al instante / eres la perdición
63. Cuando me encuentro en tu casa / comprendo lo que es el cielo / completo olvido del mundo / en un solo pensamiento
64. Cuando pases por mi puerta / no me mires ni me hables / que mi padre se ha enterado / y hay una bronca mu grande
65. Cuando pides otra y otra / es señal de que te agradan / pide todas las que quieras / que estas cosas no me enfadas / mientras las pidas de veras
66. Cuando sales á la calle / de envidia se esconde el sol / las flores abren su caliz / y el viento repite amor
67. Cuando salí de Marbella / hasta el caballo lloraba / que me dejé una morena / que al sol sus rayos quitaba
68. Cuando se emborracha un pobre / le llaman el borrachón / Cuando se emborracha un rico / - ¡Qué gracioso es el señor!
69. Cuando se mecen las flores / no se el corazón que siente / ellas pintan tus amores / y me los canta una fuente
70. Cuando sepa que te has muerto / pondré un rosal en tu fosa / para que yo pueda verte / hecha manojos de rosas
71. Cuando te alejas de mí / se me quita la pena / si has de creerlo así / no te alejes de mí morena
72. Cuando te veo venir / se aumenta mi dolor / porque creo te has de ir / sin decirme adiós

73. Cuando un pretendiente es pobre / enamorado y celoso / en Málaga se le llama / la Carabina de Ambrosio
74. Cuando yo me esté muriendo / sientate a mi cabecera / y fija en mí tu mirada / que puede ser que no muera
75. Cuando yo te conocí / eran negros mis cabellos / tú, mis penas y mis culpas / como los ves los han puesto
76. Dame con ese puñal / y dirás que yo me maté / y en el color de la sangre / verás si bien te quiero
77. Dame un peasito de pan / mascaíto con tu boca / me servirá de salú / que me estoy volviendo loca
78. De Granada a Sevilla / han puesto una gran pared / en la pared va una vía / por la vía pasa un tren / allí va la prenda mía
79. De Jijona vaig a Tibi / de Tibi vaig a Castalla / pase per Onil i lbi / i men torne per la Sarga
80. De los santos de la iglesia / si me dieran a escoger / como padre putativo / escogiera a San José
81. De los trabajos del mundo / yo no se qual es peor / si el casarse o el morirse / o el ser pobre que se yo
82. De penilla y sentimiento / dicen que no muere nadie / de morirme tengo yo / porque la mía es muy grande
83. De tanto pensar en ti / se me olvidó la oración / que la pobre de mi madre / cuando chica me enseñó
84. De tanto quererte a ti / me quedé como una espina / por poco me lleva el viento / al revolver de una esquina
85. De tu corazón al mío / tengo puesta una cadena / toda llena de suspiros / de suspiros toda llena
86. De tu ventana a la mía / tienen mis penas remedio / contigo porque me matas / y sin ti porque me muero
87. Del cielo Dios ha quitado / sus dos luceros más bellos / y los ha puesto en tu cara / para recrearse en ellos
88. Del día a los toros / de noche al café / madre los toreros / me pisan el pie / y no digo ná
89. Dentro de un pecho tengo / dos escaleras de vidrio / por una suben los males / por otra baja el alivio
90. Desde la Cruz de la Legua / volví la cara llorando / Adiós Málaga la bella / que lejos te vas quedando!
91. Desde que te ví, te amé / pésame que ha sido tarde / que yo quisiera, bien mío / desde que nací adorarte
92. Dicen que es de discretos / el ser sigiloso / por eso yo mis secretos / te los dije gustoso

93. Dicen que no nos queremos / porque no nos ven hablar / a tu corazón y al mío / se lo pueden preguntar
94. Diez años después de muerto / y de gusanos roído / letreros tendrán mis huesos / diciendo que te han querido
95. Dinero, si quies dinero / a que no me lo pedías / a la voz de un pregonero / mi cuerpo se vendería
96. Dos besos tengo en el alma / que no se apartan de mí / el último de mi madre / y el primero que te di
97. El aguardiente de Ocaña / lo llevan a Puerto Rico / y repican las campanas / como si fuera el Obispo
98. El amor era un problema / que yo nunca resolví / mas me miraron tus ojos / y al punto lo comprendí
99. El amor es una cosa / Dios nos libre y Dios nos guarde / que hace perder los sentidos / al que los tiene cabales
100. El amor que puse en ti / tan firme y verdadero / si lo hubiese puesto en Dios / mubiera ganado el cielo
101. El amor que siente el hombre / es como la leña verde / que llena la casa de humo / y luego desaparece
102. El amor que tengo a un hombre / es mata de siemprevivas / la cultivan mis recuerdos / y la riegan sus sonrisas
103. El canario y la mujer / no se deben dejar solo / al canario por el gato / y a la mujer por el novio
104. El carro de mi fortuna / poco tiempo me duró / cuando más a gusto estaba / el eje se me quebró
105. El corazón se me parte / cuando se me acerca un pobre / y me pide una limosna / por el santo tu nombre
106. El demonio son los hombres / suelen decir las mugeres / y luego están deseando / que el demonio se las lleve
107. El día en que tú naciste / nacieron todas las flores / en la pila del bautismo / cantaron los ruiseñores
108. El que quiera saber / de qué color son las penas / siente plaza de soldado / y auséntese de su tierra
109. El rey de España perdió / el peñón de Gibraltá / que tú te pierdas conmigo / eso no viene a ser ná
110. En amor como en la esgrima / la dificultad mayor / es salir sin contusiones / de la primera lección
111. En el campo eres la rosa / en el cielo eres la estrella / en el aire la paloma / y en el mar azul la perla

112. En el carro de los muertos / ayer pasó por aquí / llevaba una mano fuera / por ella la conocí
113. En la plaza de los toros / una muger dio un chillido / porque el toro que salió / le pareció su marido
114. En la rosa de tu cara / un beso acaban de dar / rosa que pica un gusano / pronto se deshojará
115. En la soledad del campo / me puse a llorar mi pena / y fue tan grande mi llanto / que florecieron las penas
116. En la tumba de mi Madre / flores me puse a sembrar / como las regué con llanto / no se pudieron secar
117. En la tumba de una Madre / no hay flor que se seque / mientras que exista un buen hijo / que con su llanto la riegue
118. En las playas de Oceanía / encontré una perla negra, / la perdí sin conocer / que era mi sola riqueza
119. En lo profundo del mar / voy a sepultar mi pena / porque mi pena es tan grande / que ya no cabe en la tierra
120. En un cuerno de la Luna / tengo yo mi corazón / para que no se lo coma / un gato que es muy ladrón
121. Entré en la sala del crimen / y le pregunté al fiscal / si este querer tuyo y mío / tiene causa criminal
122. Eran las dos de la noche / cuando entré en tu sepultura / y me respondió el silencio / la muerte no tiene cura
123. Eran sus ojos dos soles / que alumbraban mi existencia / en la tumba se ocultaron / para mí solo hay tinieblas
124. Es a veces el amor / como el suplicio de Tántalo / se muere de sed rabiosa / teniendo el agua en los labios
125. Es mas grande mi querer / que la clemencia de Dios / porque Dios no te perdona / lo que te perdono yo
126. Es más grande mi querer / que la voluntad de Dios / porque Dios no te perdona / lo que te perdono yo
127. Es mi cuerpo como un buque / cuando lo están carenando / cuantos más golpes le dan / mas fuertes se va quedando
128. Es una flor sin fragancia / una estrella sin fulgor / una concha sin su perla / un corazón sin amor
129. Es verdad que yo pasé / grandes penitas por ti / pero ya llegará el día / que tú la pases por mí
130. Escribistes en la arena / y firmastes en el mar / el viento fue tu testigo / ¡Vaya una seguridad!
131. Esos no son ojos / si no lazos que me tiendes / son balas con que me tiras / cadenas con que me prendes

132. Esta es la malagueña / tan bonita y elegante / la que siempre hemos bailado / en la provincia de Alicante
133. Esta fortunilla mía / como me está mareando / no subo un escaloncillo / que no lo baje rodando
134. Están llenos de terrones / los surcos de mi besana / y tu cabeza serrana / está llena de ilusiones / de ilusiones pero vanas
135. Estando en misa mayor / me miraste y te reíste / así parezca yo a Dios / lo que tú me pareciste
136. Estar contigo es la gloria / con tu madre es el infierno / con las dos es el purgatorio / conquie en el limbo me quedo
137. Estoy buscando una vieja / de catorce ó quince años / y aunque tenga diez y seis / que en piquillos no reparo
138. Gastas mucha fantesía / y te tienes que quear / señalando con er deo / como se queó San Juan
139. Gotas parecen mis lágrimas / gotitas de agua del mar / en lo amargas y en lo muchas / y en que al cabo me ahogarán
140. Hágame usted unos zapatos / con el tacón del levante / que soy chiquita y no alcanzo / a los brazos de mi amante
141. Hasta el alma me ha llegao / la raíz de tu querer / si no es verdad lo que digo / mala puñalá me den
142. Hasta los árboles sienten / que se les caigan las hojas / mira si sentiré yo / el que hablen de tu persona
143. Hasta los pinos del campo / nacen con su condición / de los unos, hacen santos / y de los otros carbón
144. Hojitas de limón verde / y a mi caballo le eché / no se las quiso comer / mi caballito se muere
145. Isabelica bonita / ¿qué tienes en tu corral? / claveles y mirabeles / los suspiros de un galán
146. Juntos salimos del hoyo / á pie yo y usted en el carro / y siempre está usted detrás / y siempre voy yo tirando
147. La fuente engendra el arroyo / el arroyo, engendra el río / el río el mar proceloso / y el trato engendra cariño
148. La Luna va traspuniendo / por encima del corral / y el sueño me va viniendo / hazme en tu cama lugar
149. La malagueña rondeña / la camela un primo mío / se quiere casar con ella / sin haberla conocío
150. La moza que está baylando / me la comiera yo solo / y el baylador que la bayla / que se lo coman los lobos
151. La niña que quiera novio / que aprenda a enseñar el pie / que por muy listo que sea / por el cebo cae el pez

152. La noche que llovió tanto / fuime en busca de mi novia / por si se acababa el mundo / irme acercando a la gloria
153. La pena y la que no es pena / todo es pena para mí / ayer penaba por verte / y hoy peno por que te ví
154. La Peña Rubia se casa / con Picachos de Cabreras / y los padrinos son / las sierras de Carboneras
155. La primera vez que te ví / me pareciste un ángel / la segunda una mujer / y la tercera albayalde
156. La Resurreccion de Cristo / alegra los corazones / viste al campo de hermosura / y á los árboles de flores
157. La rondeña malagueña / ¿dónde la habeis aprendido? / a las orillas del mar / o a la sombra de un molino
158. Las calles se me tapiaron / y el cielo se me nubló / el día que me dijistes / ya nuestro amor se acabó
159. Las dos en el reloj daban / cuando mi padre espiró / mi madre triste lloraba / al ver que se nos marchó / la estrella que nos guiaba
160. Las fatigas que se cantan / son las fatigas mas grandes / porque se cantan llorando / y las lágrimas no salen
161. Las raíces del dolor / tengo en el alma metías / yo lo fui too pá un serrano / y ahora me ve y no me mira
162. Las sábanas de mi cama / toditas las noches leo / y en un letrerillo dicen / "morirás con el deseo"
163. Lejos, libres, juntos, solos, / sin temer, sin recordar, / tus labios sobre los míos / ¿que mayor felicidad?
164. Llégate a mi sepultura / cuando sepas que me muerto / y allí reza un padre nuestro / por el tiempo que fui tuya
165. Llorando por ti en la playa / mi llanto en el mar cayó / y como era tan amargo / el agua fuera lo echó
166. Llorar a tus ojos vi / y tus lágrimas rodar / y convertirse en el suelo / en las bellas perlas del mar
167. Los abismos de los mares / nadie puede conocer / pero aun los tiene mas hondos / el alma de una muger
168. Los amantes y la luna / son en todo semejantes / entran con cuarto creciente / salen con cuarto menguante
169. Los hombres son un petardo / que suele siempre estallar / despues que el cura nos echa / el aspergerme nupcial
170. Los marineros de Castro / cuando no van a la mar / se sientan en la plazuela / y empiezan a murmurar

171. Los ojos de mi morena / son lo mismo que mis males / grandes como mis fatigas / negros como mis pesares
172. Los pajaritos y yo / nos levantamos a un tiempo / ellos a cantar al alba / y yo a llorar mi sentimiento
173. Los toritos vienen / los toritos van / por el olivar / de José Ramón / los toritos son
174. Madre cuando voy a misa / el Señor me lo perdone / lo primero que reparo / ay donde mi amante se pone
175. Madre y que bonita era / se parecía a la Virgen / de Consolación de Utrera / No se lo que tienen Mare
176. Madre, yo compré un cariño / en la feria del amor / qué bonito era el juguete / y qué caro me costó
177. Málaga tiene la fama / del vino y del aguardiente / de las muchachas bonitas / y de los hombres valientes
178. Malditos sean los hombres / el demonio de los lleve / en safando á mi papá / y al moreno que me quiere.
179. Manojitos de alfileres / me parecen tus pestañas / cada vez que las meneas / se me clavan en el alma
180. Marinero sube al muelle / y dile a la madre mía / que si se acuerda de un hijo / que sirviendo al Rey tenía
181. Marinero sube al palo / y dile a la madre mía / si se recuerda de un hijo / que por los mares tenía
182. Me aconsejan que te orvie / mira que barbaría / como no saben querer / no saben aconsejarse
183. Me alejo porque no digan / que yo busco tu dinero / yo te adoro por ti sola / y por ti sola me muero
184. Me dan enojos tus ojos / si me miran con desden / mirame menos esquivo / o de pena moriré
185. Me despreció un ingrato / creyendo que le engañé / si mi cuerpo fué de toos... / solo mi alma fue pa él
186. Me dices que yo te olvido / pero no llevas razón / yo no te olvido un instante / ¡Madre de mi corazón!
187. Me dijistes agua va / cuando encima me la echaste / malísima picarona / hasta el alma me mojas-te
188. Me has despreciado por pobre / y cuatro palacios tengo / el Asilo, el Hospital / la cárcel y el cementerio
189. Me quisiste me olvidaste / me volvistes a querer / zapato que yo deshecho / no me lo vuelvo a poner

190. Me subí en un alto pino / por ver si la divisaba / lo que divisé era el polvo / del coche que la llevaba
191. Mi corazón tú lo tienes / dámelo si no te sirve / se lo daré a otra paloma / que con su calor lo abrigue
192. Mis dolores escondí / en lo mas hondo del pecho / mas Dios con hilos de plata / los dibujo en mis cabellos
193. Ni a la una ni a la otra / ni a la otra ni a la una / no sus pongais moños, tontas / que yo no estoy pa ninguna
194. Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio / contigo porque me matas / y sin ti porque me muero
195. Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio / contigo, porque me matas / y sin ti, porque me muero
196. Ni el cólera ni la guerra / mas estragos causarán / que hace con sus ojos negros / una morena juncal
197. Ni la fuente mas risueña / ni el canario más sonoro / ni la tórtola en su breña / llorarán como yo lloro / gotas de sangre por ella
198. Niña que quiere tener / un espejo que no mienta / que tome para mirarse / el cristal de su conciencia
199. Niño, cuando tú te mueras / luto por ti me pondré / llorando con amargura / á voces te llamare / al pié de tu sepultura
200. No hay animal más dañino / desde el Polo al Ecuador / que un gomoso con bigotes / que ha perdido el corazón
201. No hay luna de miel que dure / desde Mayo hasta el Abril / como se vaya la suegra / con los novios a vivir
202. No hay mal que cien años dure / ni bien que no tenga fin / ya vendrán los desengaños / y me vengarán de ti
203. No la tienes de encontrar / serranita como yo / aunque serrana se vuelva / todita la cristiandá
204. No me acuerdo de mi nombre / ni del día en que nací / ni me acuerdo de mis penas / de tanto pensar en ti
205. No me digas toma, toma / ni tampoco dame, dame / que el pajarito en la jaula, / sale pronto y viene tarde
206. No me pidas más canciones / porque no puedo cantar / pídemme en cambio cariño / que todo te lo he de dar / lo tengo pa ti mi niño
207. No puedo callar no puedo / que el corazón se me parte / si no digo que te quiero
208. No puedo cantar no puedo / que el corazón se me parte / si no digo lo que siento

209. No riegues por las mañanas / las flores de tu balcón / que te va a tener envidia / al ver tus ojos el sol
210. No se lo que tienen Mare / las flores del camposanto / que cuando el aire las mueve / parece que están llorando
211. No se que tienes conmigo / que hasta los pasos me cuentas / sabiendo que tu querer / a mí no me tiene cuenta
212. No te quiero junto a mí / anda vete de mí vera / que tienes tú para mí / la sombra de negra higuera
213. No te quiero porque tengas / mucho ni poco dinero / te quiero no se por qué / te quiero porque te quiero
214. No temas que yo me enfade / porque me pidas cantar / el dejarte es lo que siento / y lo que me hace llorar / ¡pero te llevo aquí dentro!
215. quién fuera clavo de oro / donde cuelgas tu candil / para ver tus blancos pechos / cuando te vas a dormir
216. Oh que calle tan oscura / para mí que no la se / yo la rondaré de día / y de noche la sabré
217. Pajarito si le ves / dile que nunca le olvido / que guarda mi corazón / el amor que le he tenido
218. Para olvidarte he corrido / por el mundo sin cesar / pero es mas fácil morir / ¡Ay! que poderte olvidar
219. Parece que va a llover / despedirse, despedirse / parece que va a llover / la cama la tiene hecha / lo que quiera puede hacer
220. Pasé por el cementerio / y oí una voz que decía / no te vayas sin rezarme / siquiera un Ave María
221. Paso el río, paso el puente / siempre te encuentro lavando / déjate la tina y vente / que aquí te estoy esperando
222. Paso por la Extremadura / cada vez que voy a Francia / y veo la nieve blanca / me acuerdo de tu hermosura / hermosa paloma blanca
223. Paso por la vera tuya / y tu te encoges de hombros / y tu pasas por la mía / y se me nublan los ojos
224. Pensando en venir a hablarte / apenas oí las dos / vine para que te levantes / que te levantes y hablemos / cosicas que nadie sabe
225. Permita Dios que te pierdas / y yo te llegue a encontrar / ay Dios quiera que te embarques / y naufragues en la mar
226. Piensan los enamorados / piensan y no piensan bien / piensan que nadie los mira / y todo el mundo los ve
227. Pierde el perro y pierde el pan / quien da pan a perro ageno / yo no te he dado a ti el pan / pá no perder mas que el perro

228. Por allí viene mi barco / que lo conozco en la vela / y en el palo mayor trae / los rizos de mi morena
229. Por el aire va una flor / que es la flor de la esperanza / quien la pudiera coger / y clavársela en el alma
230. Por la calle de la Pasa / me quiere ver tu mamá / dile que a mi no me gustan / las bromas de carnaval
231. Por mucho que tú te empeñes / en que yo te quiera a ti / limpiate, que estás de huevo / que yo me queo...pa mi
232. Por no verte nunca infiel / cantar por siempre quisiera / ¡Viva el soldado español! / ¡Viva la España y su bandera!
233. Porque a mi madre ofendieron / la afrenta lavé con sangre / y el juez me mandó a presidio / y es que el juez no tenía madre
234. Porque no me ven llorar / piensan que gozando estoy / y no saben que la muerte / va siempre en mi corazón
235. Porque yo un día te vi / y al verte el alma lloró / di ¡por qué te conocí / y el corazón te adoró!
236. Primero hizo Dios al hombre / y después a la mujer / las torres se hacen primero / y las veletas después
237. Qué importa que salga el sol / con campanillas de plata / si para alumbrarme a mí / la luz de tus ojos basta
238. Quedamos agradecidos / de este ilustre Ayuntamiento / por la excelente acogida / que ha dispensado á Bohemios
239. Querer uno no es ninguno / tener dos es falsedad / querer tres y engañar cuatro / es prueba de habilidad
240. Questo se iba acabá / serrana te lo desia (no se entiende bien / por tu malitas partias / mira lo que has dao lugar / a ser la ruina mía
241. Quien va de Málaga al cielo / echa de menos en él / el vino los boquerones / y las hembras del Perchel
242. Quiero vivir en Granada / porque me gusta el oír / la campana de la vela / cuando me voy a dormir
243. Quitá ayá mala mujé / y déjame que te orvide / que no me parió mi madre / para que tú me asesines
244. Recuerdo que fui tu novia / te casaste y no conmigo / siempre que encuentras lloras / siempre que te encuentro río
245. Sal sol y calentaras / a este triste cuerpo mío / que el sol que lo calentaba / está en un nublito

246. Salero viva el salero / salero viva la sal / que tiene usted más salero / que el salero universal
247. Señor Alcalde Mayor / no prenda usted a los ladrones / porque tiene usted una hija / que roba los corazones
248. Si la madrecita mía / viera lo que estoy pasando / con lágrimas de sus ojos / la calle fuera regando
249. Si la mar fuera de tinta / y el cielo de papel doble / no se pudiera escribir / los falsos que son los hombres
250. Si la sangre de mis venas / necesitaras tú / el corazón me exprimiera / para darte la salud / aunque despues muriera
251. Si llevase los platillos / la parranda estaba buena / pero como no los lleva / la parranda va de pillos
252. Si me pierdo que me busquen / bajo el sol de Andalucía / donde nacen las morenas / y donde la sal se cría
253. Si mi corazón tuviera / ventanitas de cristal / tu te asomaras y vieras / lo dolorido que está
254. Si oyes que tocan a muerto / no preguntes quién murió, / porque ausente de tu lado / ¿quién puede ser sino yo?
255. Si piensas que pienso en ti / ni pienso ni lo imagino / tengo los amores puestos / en otro paño más fino
256. Si por cada desengaño / fuera feliz un minuto / ¡qué pocas penas, Dios mío / me quedaban en el mundo!
257. Si por haberme querido / tuvieras remordimiento / si eres capaz de olvidarme / desde ahora tienes tiempo
258. Si quieres que no te engañe / el hombre a quien quieras bien / no hables con él por la reja / después del anochecer
259. Si quieres que te lo diga / cantando te lo diré / la viruela en Alicante / por donde vino se fué
260. Si se fuera usted a caer / y se apoya usted en mí / y cayéramos los dos / ayúdeme usted a sentir
261. Si yo no me largo pronto / me voy á morir aquí / de la penilla que siento / al marcharme de Madrid
262. Son tus ojos dos delitos / negros como las tinieblas / y tienes para ocultarlos / bosques de pestañas negras
263. Son veletas las mugeres / y los hombres huracan / si el diablo sopla con fuerza / la muger pierde el compás
264. Subí a la sala del crimen / hable con el presidente / si el querer mucho es delito / que me sentencien a muerte

265. Te quiero más que me quieres / mis obras te lo dirán / y sino déjalo al tiempo / que él te desengañará
266. Te quisiera retratar / en una concha de nácar / para tenerte a mi lado / y no salirte a buscar
267. Tengo que hacer un castillo / encima de un alfiler / y ha de tener más firmeza / que ha tenido tu querer
268. Tengo que morir cantando / ya que llorando nací / pues las penas de este mundo / no todas son para mí
269. Tengo yo un querer más grande / que la voluntad de Dios / porque Dios no te perdona / lo que te perdono yo
270. Tienen las malagueñitas / la sal de Dios en los labios / y en la punta de la lengua / azúcar canela y clavo
271. Tienes cuerpo de marquesa / cintura de catalana / cincuenta leguas de aquí / tiene tu hermosura fama
272. Tienes nubes como el cielo / mareas como la mar / mudanzas como los vientos / y solo sabes llorar
273. Tienes una cinturita / tan delgada que pareces / el clavel en la maceta / que con el aire se mece
274. Tienes unos ojos niña / hechiceros y ladrones / y que salen por los caminos / a robar los corazones
275. Todo aquel que dice ay / es señal que la dolido ay / y yo digo ay ay ay / ay triste corazón mío ay / porque me lo maltratais ay ay
276. Tres cosas tiene Granada / que no las tiene Madrid / el Zacatín y la Alhambra / y la fuente del Genil
277. Tu cariño es como un toro / que a donde le llaman va / el mío es como una piedra / donde lo ponen se está
278. Tú eres una, yo soy uno / una y uno, que son dos / dos que debieron ser uno / pero no lo quiso Dios
279. Tú misionero de Dios / si por el mundo la encuentras / dile que yo la perdono / pero que no quiero verla
280. Tu nombre dejaste escrito / y a besos le trasplanté / le tengo muy guardaito / en donde nadie le ve / ¡solo en mi corazoncito!
281. Tu querer lo he comparado / con la luz del montañés / llega un borracho la apaga / y otro la vuelve a encender
282. Tu querer y mi querer / tu pensamiento y el mío / son como el agua del río / que atrás no puede volver

283. Un bien por tu querer / dejé mi padre y mi madre / y ahora me veo soliya / sin tener calor de nadie
284. Una noche muy oscura / fui a llorar mi sentimiento / al pie de tu sepultura / y me contestó el silencio / la muerte no tiene cura
285. Una tarde entré en tu cuarto / y durmiendo te encontré / me salí y cerré la puerta / ¡Mira tú si te querré!
286. Veinticinco rosas tienes / del rosal que hay en las cruces / veinticinco puñaladas / dadas por una Virtudes
287. Vivo solito en el mundo / y de mí nadie se acuerda / busco en los árboles sombra / y los árboles se secan
288. Y al aura el gentil capullo / busca al imán el acero / la fuente el que tiene sed / y mi corazón al tuyo
289. Y con esto me despido / adiós público del alma / al que le guste mi canto / mil gracias da la gitana
290. Y si la tal no ha marchado / poca pena me da a mí, / pues municipalmente fui / hace poco vacunado
291. Ya me he comío la fruta / del árbol que a mi me gusta / que ahora se la coma otro / que cuidao me da a mi ya
292. Ya te he dicho que no vayas / a la misa que yo voy / ni tú rezas ni yo rezo / ni con devoción estoy
293. Yo he visto al diablo rezando / y he visto a un santo pecar / y a un ladrón pedir limosna / y a un hombre de bien robar
294. Yo me enamoré del aire / del aire de una muger / como la muger es aire / en el aire me quedé
295. Yo no quiero que madrugues / sino que al amanecer / abras tus ojos azules
296. Yo no se si la razón / es la causa de penar / lo que se que el que más piensa / es aquel que sufre más
297. Yo pegaré un cañonazo / y arriaré mi bandera / y haré que se pare el sol / en medio de su carretera
298. Yo podré olvidar mi nombre / y hasta el dia en que nací / pero aunque pasen mil años / nunca olvidaré á Madrid
299. Yo quería a un guapo mozo / con todo mi corazón / pero halló una vieja rica / y el pícaro me plantó
300. Yo soy como el arbol solo / que se ha criado sin riego / disfruto el mundo con pena / y no encuentro desde luego / quién se aproxime a mi vera
301. Yo te quiero más que a Dios / más que a la tierra y al cielo / más que a mi padre y mi madre / quererte más ya no puedo

302. Yo te quisiera estar viendo / treinta días cada mes / siete días por semana / cada minuto una vez
303. Yo te quisiera querer / y ese gordo no me deja / ¡en todo se ha de meter / una estantigua tan vie-
ja
304. Yo ví lo que nadie vió / en el barrio de Triana / vi un gitanillo moreno / casao con una gitana