

# El guitarrista Julián Arcas y el flamenco.

## El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico.

\*

*Para incluirse en el programa del pasado XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, enviamos la presente ponencia a sus organizadores. La organización del Congreso tiene la buena costumbre de imprimir un LIBRO DE PONENCIAS con los textos de cada una. En esta XXXVI edición lo han hecho así, pero por algún error o confusión, en dicho libro SÓLO FIGURAN LOS APÉNDICES DE MI PONENCIA. Esto es: NO APARECE EL TEXTO DE LA MISMA.*

*Con el propósito de “desfacer este entuerto” y facilitar la correcta comprensión del estudio, publicamos a continuación TEXTO y APÉNDICES en su totalidad. Pretendemos cumplir así con los interesados.*

**Eusebio Rioja.**  
Málaga, 6-X-2008.

\*

## El presente estado de la cuestión y justificación de una hipótesis de trabajo.

Corría el año 1988 cuando defendimos en el XVI CONGRESO NACIONAL DE ACTIVIDADES FLAMENCAS la ponencia *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (II)*<sup>1</sup>. Y fue entonces cuando tras muchas décadas de olvido, se recordó somera y primeramente la figura, la trayectoria artística y la diversa labor del inmenso y formidable guitarrista que fue **Julián Arcas**. Con posterioridad, hemos abundado sobre estos asuntos<sup>2</sup>. Si hacemos balance, comprobamos que en el momento actual la figura,

---

<sup>1</sup> Véase:

- **Rioja, E. y Cañete, A.**, *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (II)*, en: *Ponencias y comunicaciones del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*, Ayto.de Córdoba, 1988, pp. 47-64.

<sup>2</sup> Véanse:

- **Rioja, E.**, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. VI Bienal de Arte Flamenco. El Toque, Ayto. de Sevilla, Sevilla, 1990.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas*, en: **Guzmán, M. E.**, *Julián Arcas. Fantasía El Paño*. Productora Andaluza de Programas, S. A., Sevilla, 1992.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas Lacal (1832-1882). Concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana*, nº 12, Ayto. de Vélez Rubio (Almería), Vélez Rubio (Almería), 1993, pp. 43-54.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas*, en: *Historia del Flamenco*, 6 vols., Eds. Tartessos, S. L., Sevilla, 1995-2002, dirigida por **José Luis Navarro García, Miguel Ropero Núñez y Cristina Cruces Roldán**, vol. II, pp. 165-171.

la vida y la obra de **Julián Arcas** han sido y son trabajadas, editadas<sup>3</sup>, publicadas y publicitadas; que un significativo número de sus composiciones ha sido registrado en grabaciones audiográficas<sup>4</sup> y que ha sido creado bajo su nombre un certamen internacional con festival y concurso de guitarra<sup>5</sup>. Podemos considerar pues, rescatado y omnipresente hoy el otrora olvidado guitarrista **Julián Arcas**.



- 
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro*, nº 3, Asociación Guitarrística América Martínez, Sevilla, 1998, pp. 16-27.
  - **Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas, Sus relaciones con Málaga*, en: revista *Jábega*, nº 84, Dip. Prov. de Málaga, Málaga, 2000, pp. 73-87.
  - **Rioja, E.**, *Semblanza de Julián Arcas (1832-1882)*, en: [www.julianarcas.com](http://www.julianarcas.com), 2003.
  - **Rioja, E.** y **Suárez Pajares, J.**, *Julián Arcas (1832.1882). Una biografía documental*, Itto. de Estudios Almerienses. Dip. Prov. de Almería, Almería, 2003.

Véase también:

- **Suárez-Pajares, J.**, *Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española*, en: *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, pp. 3344-3367.

<sup>3</sup> Una significativa cantidad de obras compuestas por **Julián Arcas** fue editada facsimilarmente por el profesor **Melchor Rodríguez** en:

- *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales*. Madrid, Soneto, 1993.

<sup>4</sup> Véase:

- **Guzmán, M. E.**, *Julián Arcas. Fantasía El Paño*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Organizado por la Fundación Cajamar y con la dirección de **Jerónimo Molina**, entre los días 30 de mayo y 14 de junio se ha celebrado en Almería el IX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÁSICA JULIÁN ARCAS.

Con el presente estado de la cuestión y dado el lema de este XXXVI CONGRESO DE ARTE FLAMENCO: *el flamenco en la cultura andaluza*, nos parece oportuno destacar *hic et nunc*, contemplándolo como hipótesis de nuestro trabajo, su postulado temático: *la importancia del flamenco en la transmisión de la cultura*, postulado que referimos a la figura y a la obra de **Julián Arcas**. Lo desarrollamos a continuación.

### **Julián Arcas Lacal: una biografía apasionante.**

El 25 de octubre de 1832 nace en la almeriense villa de María, **Julián Gavino Arcas Lacal**. Sus padres -**Juan Pedro Arcas Arjona** y **Antonia Lacal París**- procedían de la cercana localidad de Vélez-Blanco, donde habían contraído matrimonio y donde habían engendrado los cinco primeros hijos de los nueve que procrearon. Ignoramos el motivo del traslado de los **Arcas Lacal** de Vélez-Blanco a María, aunque sospechamos que pudieran deberse a asuntos profesionales del cabeza de familia. Por otra parte, nos consta que **Juan Pedro** era buen aficionado a la guitarra y que desde muy pronto enseñó su ejercicio a **Julián**, bajo las directrices del método de **Dionisio Aguado**, concertista, compositor y tratadista de quien era seguidor.

Siendo aún niño, **Julián** se afinsa en Málaga donde recibe clases de **José Asencio**, profesor que había sido discípulo directo de **Aguado**<sup>6</sup>, mientras su familia se asienta en

---

<sup>6</sup> A lo largo del siglo XIX y principios del XX, existieron varias generaciones de guitarristas académicos que compusieron, editaron y ejecutaron en sus conciertos un importante número de obras flamencas. Son los guitarristas a los que después nos referiremos con extensión y que calificamos como *eclécticos*: a caballo entre la guitarra clásica y la flamenca (**Rioja, E. y Suárez-Pajares, J.**, *La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en: **V.V.A.A.**, *Historia del Flamenco*, 6 vols., dirigida por **José Luis Navarro García, Miguel Ropero Núñez y Cristina Cruces Roldán**, Eds. Tartessos, S. L., Sevilla, 2002, vol. II, pp. 173-196). A este movimiento perteneció **José Asencio**.

**Asencio** fue discípulo directo de **Dionisio Aguado** y que fue profesor de **Julián Arcas** en su adolescencia. El periódico malagueño *El Faro del Mediodía* del 20 de diciembre de 1858 ofrece la crítica de un concierto de **Julián Arcas** donde el autor relaciona a ambos guitarristas:

#### **MISCELÁNEA.**

*Acontecimientos notables de la semana.- El profesor don Julián Arcas, dio un concierto en el Conventico.- Sobre cuatrocientas manos aplaudían al, sin disputa, primer tocador de guitarra. La miscelánea de aires nacionales, fue interrumpida diferentes veces por salvas de aplausos que la entusiasmada concurrencia prodigó al mérito del señor Arcas, que reúne á la ejecución de Huertas, la profundidad de Asencio.- La gallegada sobre todo, es muy notable y lo que mas agradó á la concurrencia. No sabemos qué hubiera sucedido, si por casualidad el señor Arcas y en el calor de la fiesta, hubiera tocado el himno de Riego, el triste chaetas, ó los Hierros fríos.- Vá de retro.*

En 1878 **Asencio** daba clases de guitarra y bandurria *por música y cifra*, en el número nueve de la Plaza de la Merced (*El Martes*, nº 10, Málaga, 8-X-1878). Y en 1886, se anunciaba como *profesor de guitarra* domiciliado en el número ocho de la calle Santamaría (*La Unión Mercantil*, Málaga, 12, 13, 14 y 15-XII-1886).

Conocemos un fragmento de cierto libro escrito por él, titulado *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, método publicado en 1884 que contiene en su índice algunos consejos prácticos y el siguiente compendio de obras:

*Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, La Rosa o Panaderos, Peteneras, Tangos, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurca, Schotisch y Habanera.*

Barcelona. Aquí interpreta sus primeros recitales íntimos y es presentado a **Trinidad Huerta**<sup>7</sup> en el transcurso de una visita que este guitarrista girara a la capital malagueña. Es aquí donde entierra profundas raíces profesionales y amistosas que le hacen regresar numerosas veces a lo largo de su vida, sin duda alentado además por el esplendoroso ambiente guitarrístico que brillaba en Málaga durante el siglo pasado. Y aquí, con 16 años y con los ánimos que le infundiera **Trinidad Huerta**, se lanza a los auditorios y comienza el primero de sus incontables viajes artísticos<sup>8</sup>, viaje que le lleva a debutar en Granada, Madrid<sup>9</sup> y en otras ciudades.

---

El único ejemplar que hemos encontrado –debió ser una edición corta y selectiva– existe en el Archivo Municipal de Málaga y se halla mutilado: sólo contiene los consejos prácticos preliminares y las dos primeras obras. De este modo, nos cuesta bastante formarnos una idea correcta del estilo compositor de **José Asencio**. Sólo nos atrevemos a asegurar que poseía un estilo abiertamente romántico, renunciando a la escuela *clasicista* que aprendiera de **Aguado** y apostando abiertamente por las tendencias *popularistas* de la segunda mitad del XIX.

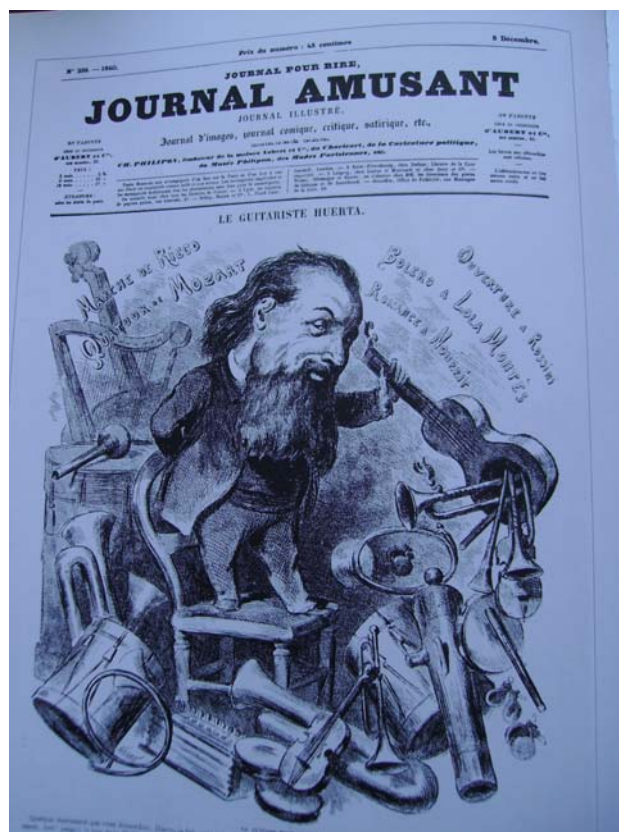
El libro debió disfrutar del algún prestigio. De hecho, *La Unión Mercantil* del tres de junio de 1886 lo menciona en la relación de *Obras Útiles de venta en el Establecimiento de Poch y Creixell, Plaza de la Constitución, 14*, relación que presenta como anuncio en su última página: una relación de manuales. El precio de venta era de 0'50 Pts.

<sup>7</sup> Sobre la figura y la obra de **Antonio Trinidad Huerta**, véase:

- **Suárez-Pajares, J. y Coldwell, R., A. T. Huerta (1900-1874). Life & Works**, DGA Editions-301, San Antonio (USA), 2006.

<sup>8</sup> Es **Antonio Fargas y Soler** quien proporciona estos datos en su obra *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países (La España Musical, nº 33 y 34, Barcelona, 30-VIII y 6-IX-1866, pp. 27-29)*. Sin embargo los únicos conciertos de **Trinidad Huerta** que encontramos por entonces en Málaga fueron interpretados el jueves 31 de julio y el domingo 10 de agosto de 1851 (*El Avisador Malagueño, Málaga, 2 y 3-VIII-1881*), por lo que deducimos que debió ser entonces cuando se produjo el encuentro entre **Huerta y Arcas**. Y en 1881 **Julián Arcas** contaba 19 años, no 16 como dice **Fargas**. Abundando en esta presunción, consideramos más creíble la edad de 19 años para debutar y lanzarse inmediatamente a una vida de largos y penosos viajes: los viajes del siglo XIX, que la demasiado púber de 16 años.

<sup>9</sup> Nos consta que tocó en el madrileño Salón de las Postas Peninsulares, los días 3-IX-1853 y 4-V-1854. También lo hizo en casa de **Ramón Gil y Osorio** el 27-I-1855.



A principios de la década de los cincuenta -ya consagrado como concertista- y en una de sus estancias en Sevilla, produce un hecho determinante para la historia de la guitarra. Conoce allí al novel guitarrero igualmente almeriense **Antonio de Torres**, examina una obra suya y lo empuja a que se dedique profesionalmente a la construcción de guitarras, impresionado por las virtudes que plasmaba **Torres** en aquella guitarra en sus manos. Poco después, **Antonio de Torres** se convertiría en el más legendario guitarrero de la historia, logrando un tipo de instrumento tan perfecto -tanto en sus líneas exteriores, como en su esquema interior- que se erige en modelo clásico indiscutible, creando escuela y constituyéndose en pauta a seguir. **Torres** obtuvo con su particular sistema constructivo un concepto de sonido -el llamado *sonido español*- que se impuso como característico y definitivo. Todos los grandes guitarristas -**Arcas** incluido y el primero- tocaron guitarras **Torres**, reconociéndose éstas como valiosas piezas de uso obligado. La amistad que se trabó entre **Torres** y **Arcas** se prolongó hasta el final de la vida de **Julián**, colaborando mutuamente en la realización de un instrumento capaz de registrar las nuevas técnicas y los nuevos sonidos que **Arcas** creaba. Tanto que se ha llegado a escribir que el diseño de la tapa de las guitarras **Torres** se debió a dicha colaboración de ambos.

Por esta época, vemos a **Arcas** absolutamente lanzado a una frenética actividad concertística que prodigaba en incesantes series de actuaciones por distintas ciudades, actitud poco ejercitada por los guitarristas de aquellos tiempos. Así encontramos noticias de sus recitales en 1853, 1854 y 1855 en Madrid, donde pudo ser cuando tocara en el Palacio Real ante **Isabel II**. De hecho, son abundantes los testimonios que poseemos sobre la admiración que la reina le profesaría, admiración y amparo que de seguro habría de favorecer su carrera y su prestigio profesional.

Posiblemente, la presentación ante la reina pudieran haberla efectuado los **duques de Montpensier**. En este año de 1855 **Arcas** los acompañaría en un viaje que desarrollan a bordo de un vapor por Italia, donde ejecuta **Julián** varios conciertos en distintas ciudades –Génova, entre ellas- durante la que parece ser su primera salida al extranjero.

En 1857 sabemos que actuó en Palma de Mallorca, en Valladolid y en Logroño. Y en 1858 en Sevilla (tres conciertos), en Córdoba (dos conciertos) y en Málaga (dos conciertos). Al año siguiente, 1860, tocó en Murcia y en 1861 da tres conciertos en Barcelona, ciudad donde debía residir, seguramente en el hogar familiar. En 1862 repite en Barcelona y en Madrid, logrando importantes triunfos de crítica y público.

En 1862 interviene de nuevo en Barcelona y en Castellón de la Plana. Allí le hacen escuchar al entonces "niño prodigio" Francisco Tárrega que es acogido por **Arcas** para adoctrinarlo seriamente en la música. Años más tarde y por mor del interés que mostró **Arcas**, Tárrega se erigió en el más prestigioso guitarrista de las últimas décadas del XIX, creando escuela y llegándonos su memoria hasta hoy como la de uno de los grandes maestros históricos de la guitarra. Para el agradecido Tárrega, **Arcas** fue siempre un profesor añorado y ponderado al que -a pesar de sus lógicas diferencias estilísticas- elogió y reconoció, teniéndolo presente en su recuerdo.

Y es al final del verano de este mismo año cuando **Arcas** viaja a Inglaterra para actuar en la residencia londinense del **duque de Wellington** y en la costera ciudad de Brighthon, en el palacio de los **duques de Cambidge**. En esta real casa conquista la admiración de la princesa **Mary Adelaide**, prima de la reina **Isabel** y gran melómana quien llega a organizar fiestas privadas en honor de **Arcas**. Del éxito obtenido en sus intervenciones en Inglaterra se hizo oportuno eco la prensa británica, volcada en vítores hacia su arte. Incluso algunos periódicos españoles reprodujeron aquellas apasionadas críticas.



De regreso a España, se vuelve a establecer en Barcelona desde donde reanuda sus conciertos. Así en 1864 interpreta en esta ciudad y en Tarrasa. En 1865 se le anuncia en Sevilla a la que no puede acudir debido a la epidemia de cólera que se padecía en esta ciudad.

El año 1865 pudo ser cuando se le nombrara Maestro Honorario del Conservatorio de Madrid, cargo que no podemos asegurar si incluía el ejercicio efectivo de la actividad docente, o si se trataba de una mera distinción sin responsabilidad académica. Y por este tiempo es investido Caballero de la Real Orden de Carlos III, raro galardón para un guitarrista que sólo sabemos que hubiera conseguido **Trinidad Huerta**.

Al año siguiente, en 1866, reaparece en Málaga donde ofrece tres conciertos en su teatro Principal; vuelve a Granada, Murcia y por fin a Sevilla y ofrece cuatro audiciones. En 1867 repite en Sevilla, con dos conciertos y pasa a Cádiz y a Lisboa. Dos años más tarde regresa a Valencia para dar cinco conciertos, a Murcia donde interpreta dos y a Cartagena.

En 1870 lo encontramos en Málaga. Acude ahora a la capital malacitana para tocar una serie de cinco conciertos en el Teatro del Recreo del Café Suizo, serie que se ve obligado a ampliar a siete ante el éxito que logra.

Pero posiblemente cansado de la vida errante y probablemente enfermo, retorna a Almería en 1872 decidido a retirarse de los escenarios, aunque en realidad desconocemos los motivos que le llevaron a adoptar tal decisión. En esta ciudad abre un establecimiento dedicado a la venta de petróleos, quedando en ella durante una larga temporada. No obstante, su retiro no debió ser tan drástico. De hecho, en 1873 lo encontramos en Jerez, donde realiza tres actuaciones.

A causa de un deducible fracaso de su negocio, reaparece en Almería el tres de febrero de 1876 y reemprende sus giras concertísticas. A lo largo de esta segunda época sabemos que tocó en Granada y Jaén en 1876; en Almería en 1878 por tres ocasiones; en Jerez de la Frontera, por dos; en La Unión y en Murcia. En Manresa y en Sabadell lo hace en 1880, así como en Palma de Mallorca. De nuevo en 1881 actúa en Murcia, en Palma de Mallorca y en el Teatro Principal de Almería, junto a varios discípulos, siendo éste el último concierto que hemos podido documentar.

Sea en 1879 o en 1881 –los tratadistas no se ponen de acuerdo– y después de largos años sin verse, se produjo en Alicante un célebre encuentro entre **Julián Arcas** y su antiguo alumno **Francisco Tárrega**, encuentro que tampoco podemos asegurar si fue cordial, o si bien se resolvió con frías maneras. Mas lo cierto es que se produjo y que trascendió como acontecimiento histórico, dado el peso de las personalidades guitarrísticas de ambos.

A finales de enero de 1882 y en el transcurso de uno de sus viajes, cae enfermo en Antequera (Málaga) y se ve obligado a guardar cama en una casa de huéspedes. Ante la gravedad que cobraba su estado, allí mismo otorga testamento y fallece el 16 de febrero, dándosele sepultura en el cementerio de esta localidad.

## **El Julián Arcas concertista y profesor.**

En esta síntesis biográfica hemos destacado la función concertística desarrollada por Julián Arcas. Una función absolutamente profesionalizada, constantemente prodigada a

lo largo de su vida artística y no tan habitual en aquellos tiempos. Así ha pasado **Arcas** a la historia como auténtico precursor del moderno concertista viajero en incesantes giras de actuaciones por incontables localidades.

Pero otra de las importantes labores de **Arcas** que también ejerció profusamente fue la didáctica. Además de su probable ejercicio como profesor en el Conservatorio de Madrid y de haber dado lecciones a **Francisco Tárrega** en su juventud, como queda apuntado, adoctrinó en la guitarra a los después famosos concertistas **Juan Parga Bahamonde**, **Juan Pernas**, **Román** y **Manuel García Martínez**, **Luis Soria Iribarne**, **Carlos García Tolsa** y **Jose de Cobo**, quienes se consideraron componentes de su escuela. Escuela que se ampliaría con otros seguidores, entre los que figura el concertista **Eduardo del Bando**, por ejemplo.

Por otra parte, es de reconocer la amplia relación profesional que mantuvo con los guitarristas de su época. A menudo lo encontramos frecuentando el trato de **Juan Valler Vilche**, **José Viñas**, **José Brocá Codina**, **Antonio Rubira** y **Vicente Burgarola**, como más significativos, intercambiando conocimientos y técnicas con ellos y disfrutando de un grato reconocimiento personal y profesional por parte de todos.

### **El Julián Arcas guitarrista.**

De la interpretación y ejecución de la producción creada por **Julián Arcas**, lo primero que nos sorprende es su omnipresente dificultad técnica. No cabe la menor duda de que **Arcas** dominaba a la perfección todos los recursos técnicos de la guitarra. Su dominio se manifiesta singularmente en obras como *La rondeña* o *La jota aragonesa*, donde hallamos todo un repertorio de técnicas o de los recién mentados recursos técnicos.

Se trata de un dominio que no debía sorprendernos si ponemos en relación a **Julián Arcas** con los músicos de la época cuando él vivió: el romanticismo. Tengamos en cuenta que uno de los cánones estéticos del romanticismo era el virtuosismo. Un virtuosismo utilizado como arma para sorprender al auditorio: *épater le bourgeois*. Era cuando triunfaban en el piano **Johannes Brahms**, **Franz Listz** y **Frédéric Chopin**; en el violín **Niccolò Paganini** y **Pablo Sarasate**; en el canto **Enrico Caruso**, por citar algunos de los virtuosos más conocidos.

Y **Julián Arcas** era un virtuoso de la guitarra: un guitarrista *con muchos dedos*. De este modo, el londinense *The Times* del 13 de septiembre de 1862 escribía sobre su actuación el día antes en los salones de Apsley House

*(...) las piezas que interpreta consisten principalmente en fantasías sobre temas conocidos, arreglados por él mismo, y su forma de ejecutarlas es muy destacable. No sólo consigue darles toda la expresión de la que la guitarra es tan eminentemente capaz y demuestra el mayor dominio en el empleo de los sonidos armónicos, sino que imita el sonido de otros instrumentos y tiene los recursos más originales para producir variedad de tonos. Así, aunque ayer él era el único intérprete, la palabra concierto –que generalmente implica una combinación de varias personas-, no fue completamente incorrecta, porque la guitarra en sus manos se convertía en una orquesta en miniatura.*



En los mismos términos y con las mismas palabras se expresarían *The Brighton Guardian* el 29 de octubre y *The Brighton Gazette* del día siguiente y del uno de enero de 1863 tras la actuación de **Arcas** en el Pavillon Real de esta ciudad y en la residencia de Mr. **Arroyave**. Elogios que parecen abundar en los que le echó el malagueño *El Faro del Mediodía*, el tres de enero de 1859:

*(...) Las melodías del Cisne de Pésaro, las arrebatadas tarantelas y los alegres aires de nuestra patria, todo lo interpreta el señor Arcas de una manera digna y caprichosa. La guitarra en sus manos es una bien coordinada orquesta.*

Y en los que le echaría *El Avisador Malagueño*, el 20 de febrero de 1866:

*(...) Es necesario oirlo para comprender lo que el Sr. Arcas vale como músico, como artista, para conocer admirándolo el partido que ha sabido sacar de la guitarra, en cuya egecución ha llegado à una perfección admirable. Oyéndolo, repetimos, es como se conoce cuan justamente aplaudido y elogiado ha sido en el extranjero, cuan merecidas las distinciones que ha obtenido, y con cuantos títulos alcanza la plaza de profesor del real conservatorio de música y declamación en la corte. No señalaremos ninguna de las piezas que egecutó, pues en todas estuvo inimitable, en las anunciadas y en otras dos que tocó a petición del público. En todas el escogido concurso lo colmó de aplausos llamándolo à la escena.- El arte se envanece de contar entre sus predilectos al Sr. Arcas, y nosotros de tener por compatriota à tal notabilidad musical.*

Todo parece indicar que en 1866, **Julián Arcas** se encontraba en un momento cumbre de su carrera concertística. Muy a tener en cuenta es otra crítica, la que redacta un anónimo periodista de *La Paz* de Murcia, el 30 de junio de este mismo año 1866, un periodista que demuestra conocer en profundidad la guitarra y sus técnicas interpretativas o haberse informado bien. Leámosla:

*Concierto: Según teníamos anunciado, anoche dio su concierto el acreditado guitarrista Sr. Arcas; y el resultado correspondió, como debía suceder, a la merecida fama de que goza. En las diferentes piezas que tocó hizo gala del dominio que en todos sentidos ejerce sobre el instrumento. Escalas veloces ejecutadas con singular limpieza y valentía, trémolo, arrastres, armónicos, imitación de otros instrumentos y voz humana; a todos los recursos, en fin, de que es susceptible la guitarra apeló este distinguido artista para conmover a los oyentes; no prodigados de una manera caprichosa, sino aplicados con oportunidad suma. Por último no cupimos qué admirar más en él, si el buen gusto y gracia con que ejecutó la jota aragonesa y rondeña, la conmovedora expresión de su fantasía sobre motivos del “Trovador”, o la brillantéz con que tocó la sinfonía de la “Semiramis”. El público entusiasmado acogió como debía al artista prodigándole los aplausos, y haciéndole salir reiteradas veces al palco escénico. Nosotros enviamos nuestra felicitación al Sr. Arcas, y deseamos que no sea ésta la última función con que nos favorezca.*

Como decíamos, una crítica impecable además de apasionada. Y así podríamos continuar. Sirvan como muestras estos párrafos transcritos. Mas lo que sí nos sorprende es que dijera **Antonio Fargas y Soler** que **Arcas** tocaba con las yemas:

*(...) Julián Arcas debe considerarse un digno sostenedor del arte e instrumento de los Sors y Aguados, por la pureza y dulzura que hace brotar de las cuerdas de la guitarra, que puntea con las yemas de los dedos, que es lo menos común en los guitarristas contemporáneos; por la vibración y expresión que da a las notas que pueden competir con la de la voz humana; por su ejecución limpia y agilidad de ambas manos, la igualdad de los sonidos de suyo claros y sonoros y por su correcta y esmerada escuela<sup>10</sup>.*

Mucho nos sorprende que pudiera interpretar **Arcas** su música usando la técnica de ataque con las yemas de los dedos, en lugar de atacar con las uñas. Y más, siendo seguidor estilístico –al menos, en su época de estudiante- de **Dionisio Aguado**, apasionado defensor del ataque con uñas. Quizás **Fargas** se equivocase a causa de la *pureza y dulzura* del sonido de **Arcas** y dedujese el ataque con yemas sin haberlo comprobado cierta y rigurosamente. En todo caso, de lo que no dudamos es que usaba a la vez la técnica del *apoyando*, no la del *tirando* de las cuerdas. Sería imposible tocar sus obras de lo contrario y obtener los resultados que **Arcas** lograba<sup>11</sup>.

Otro de los cánones estéticos que se evidencia en la interpretación de sus partituras es el sentimentalismo, otro canon imprescindible en el romanticismo: la emoción sobre la lógica, la emoción sobre la ciencia, la imaginación sobre la razón, la espontaneidad sobre las convenciones... paradigmas todos de los cánones estéticos románticos y que **Arcas** asumiría como propios<sup>12</sup>.

Sin embargo, sus conciertos no se tiñeron con histrionismos ni con las esperpénticas sobreactuaciones tan prodigadas por otros intérpretes. Fueron igualmente los mentados *The Times*, *The Brighton Guardian* y *The Brighton Gazette* los que observaban que

*(...) sus maneras eran casi tan extraordinarias como su forma de tocar: mientras sus dedos se hacían invisibles a causa de la velocidad de su movimiento y el instrumento ora producía sonidos totalmente fuera de lo normal, ora parecía cobrar vida con apasionadas emociones, su cara conservaba la más imperturbable gravedad y daba la impresión de que estaba tejiendo algún tipo de red más que urdiendo una textura de música elocuente.*

Sin lugar a error, **Julián Arcas** era un guitarrista que dominaba con largueza los cánones estético-musicales vigentes en su época. Era un guitarrista que dominaba con largueza la guitarra y sus recursos técnicos y era un guitarrista que dominaba a sus públicos.

## **El Julián Arcas compositor.**

Mas sin duda, la faceta más importante de **Julián Arcas** como músico, fue la de compositor. Supera las 50 obras el actual catálogo de su producción, obras que catalizan

---

<sup>10</sup> **Fargas y Soler, A.**, *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*, op. cit.

<sup>11</sup> Sobre las técnicas guitarrísticas, véase:

• **Rioja, E.**, *Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución*, en: **V.V.A.A.**, *Historia del Flamenco*, op. cit., Vol. VI,

<sup>12</sup> También los asumiría y los asume el arte flamenco: algo muy a tener en cuenta para la correcta comprensión del siguiente capítulo de la presente ponencia.

perfectamente el nuevo espíritu del romanticismo guitarrístico que él iniciaba. Del análisis de su repertorio se descubren tres tendencias compositoras: transcripciones y arreglos de piezas escritas por otros autores para diversos instrumentos o agrupaciones de ellos, entre las que sobresalen por su alto número las óperas y las zarzuelas; creaciones originales y recreaciones de aires populares. Este último apartado habría que subdividirlo en dos secciones: piezas folclóricas en general –lo que denominamos: repertorio popular asociado al flamenco<sup>13</sup>- y piezas flamencas.

En su repertorio, **Arcas** representa a la perfección las orientaciones musicales de su época. Un tiempo cuando hacía furor la ópera, convirtiéndose los arreglos y transcripciones de sus temas más conocidos, en obras de obligada interpretación en cualquier concierto del instrumento que fuere. Este fenómeno justifica que un buen número de sus páginas se dedicara a arreglos operísticos, tan vituperados hoy en su generalidad, así como a transcripciones de obras escritas en su origen para instrumentos distintos, aunque los encontremos en menor cantidad en el catálogo de **Julián Arcas**.

Pero a la vez que la ópera arrasaba por los auditorios, a mediados del siglo XIX se registra de forma paralela un alza de las preferencias de los públicos por la música popular. Cobraba fuerza el romanticismo con sus cánones popularistas, exotistas, orientalistas, pintoresquistas, etc. postulados defendidos y compartidos tanto por la burguesía urbana, como por las nuevas clases populares que llenaban los teatros y de cuyo atávico patrimonio musical se nutría el repertorio romántico. Triunfaba el *volkgeist* –el espíritu, el alma o el genio del pueblo- centroeuropeo y el *folk-lore* anglosajón<sup>14</sup>.

En varias ocasiones nos hemos referido y nos referiremos a la importancia del movimiento romántico y de sus cánones estéticos, como caldo de cultivo ideal para la generación del arte flamenco. Sin el romanticismo, el arte flamenco no habría logrado el espectacular desarrollo que consiguió en tan poco tiempo, hasta crear en pocas décadas toda una estructura propia: repertorio, intérpretes profesionales, seguidores o aficionados, espacios, filosofía, atención de otros artistas como fueron los literatos, poetas, periodistas, pintores, cartelistas, escultores, fotógrafos... y los músicos.

Así las cosas, los repertorios de los músicos del romanticismo se cuajan de temas de origen y extracción popular, con mayor o menor manipulación o intervención académica. Una extensa vertiente de estos músicos resulta tan interesada por los aires folclóricos o *aires nacionales* -en su lenguaje- que inician un movimiento recopilador de las músicas del pueblo, anotándolas y publicándolas en forma de cancioneros<sup>15</sup>. Entretanto, **Julián Arcas** compone una serie de páginas que resultan adaptaciones de

---

<sup>13</sup> Véase:

- **Rioja, E. y Suárez-Pajares, J.**, *La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes hasta Rafael Marín*, op. cit.

<sup>14</sup> En España, importantísima fue la labor realizada por **Antonio Machado y Álvarez: Demófilo**. Véase su obra: *Rl Folk-lore andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre, dirigida por Antonio Machado y Álvarez*, publicada en Sevilla, en los años 1882-1883 (facsimil de Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete, Madrid, 1981, estudio preliminar de **José Blas Vega y Eugenio Cobo**). Véase también:

- **Guichot y Sierra, A.**, *Noticia histórica del Folklore*, Itto. de Cultura Andaluza. Dpto. de Antropología y Folklore, Sevilla, 1984, estudio preliminar de **José Ramón Jiménez Benítez**.

<sup>15</sup> Sobre este movimiento, véase:

- **Rey García, E. y Pliego de Andrés, V.**, *La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años*, en: *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, pp. 355-374, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1991.

formas folclóricas -punto de La Habana, boleras, jota, muñeira, murciana, fandango, malagueña, rondeña, peteneras<sup>16</sup>, tema tirolés, etc.- y otras que lo son de temas flamencos: soleá, polo y serranas. Con toda probabilidad, el haber nacido y vivido en Andalucía, encendió su interés por el incipiente flamenco de entonces, cuyas formas convierte en obras de concierto, mediante su encaje en unas coordenadas académicas y con la dotación de una perfección técnica de las cuales carecían las manos y las bocas de tocaores y cantaores populares.

## El Julián Arcas flamenco.

No podemos asegurar con precisión cuales fueron las fuentes flamencas concretas de **Julián Arcas**. El comentario que hace **Domingo Prat** en su *Diccionario de guitarristas*<sup>17</sup> sobre la amistad de **Arcas** con el tocaor jerezano **Rafael Barroso**<sup>18</sup> es una de las pistas que poseemos. Comprobamos además que **Arcas** visitó repetidamente Jerez de la Frontera, gaditana localidad donde ofreció numerosos conciertos, hecho que viene a consolidar nuestro indicio.

Por otro lado, el haber sido discípulo de **José Asencio**, también nos hace sospechar que fuera este profesor quien lo pusiera en las vías flamencas. Como queda apuntado, **Asencio** fue un guitarrista de evolución curiosa: pasó de ser discípulo directo del clasicista **Dionisio Aguado**, a publicar en 1884, en Málaga, un libro cuajado de obras populares y flamencas, esto es, un libro con decidido espíritu romántico. Pero ignoramos en qué punto de su evolución estético-musical se encontraría cuando dio clases a **Arcas**.

De todos modos, es en 1867 cuando hallamos a **Julián Arcas** por primera vez tocando su celeberrima *Soleá*: el mismo año que **José González Patiño**: *El Maestro Patiño*<sup>19</sup> y

---

<sup>16</sup> El fandango, las malagueñas, las rondeñas, el polo y las peteneras que inspiraron a **Julián Arcas** eran aún temas folclóricos. Todavía no se habían incorporado al repertorio flamenco, ni habían adoptados los cánones estéticos de este arte. Lo desmenuzaremos después al realizar sus comentarios musicológicos.

<sup>17</sup> **Prat, D.**, *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée, Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986, *Introduction* de **Matanya Ophee**.

<sup>18</sup> Si nos ceñimos estrictamente a lo escrito por **Domingo Prat** en su *Diccionario de guitarristas*, deberíamos considerar a **Rafael Barroso** como el creador, o uno de los creadores, de la escuela tocaora jerezana. Creador de toques, profesor y mentor de **Javier Molina**, llegó a disfrutar de la amistad de **Julián Arcas**. Desconocemos su cronología, pero por haber sido profesor de **Javier Molina**, lo suponemos como uno de los guitarristas jerezanos más antiguos. He aquí el párrafo de **Prat** citado:

*Distinguido guitarrista en el género andaluz, español. En la época en que floreció Barroso, el arte folk-lórico no era tan estimado como en la actualidad. El mérito y la gratitud que reconoció y siente el que fue su discípulo predilecto, el “tocaor” jerezano Javier Molina Cundí, nos lo recuerda ensalzando su prodigioso arte y destacando sus raras condiciones como enseñante. A él se deben gran parte de “cañas”, “medio polo”, “panaderos” y otros aires que supo enaltecer con floridas variantes y que tanto entusiasmó en su género a su amigo el guitarrista Julián Arcas.*

**Augusto Butler**, en la introducción al libro *Javier Molina, jerezano y tocaor* (Ayto, de Jerez, 1964, pág 6), lo considera *entre aficionado y profesional y mentor* de **Javier Molina**. Dice también que *más tarde sería conserje del Cementerio de Puerto Real*.

<sup>19</sup> Sobre *El Maestro Patiño*, véase:

**Francisco Sánchez Cantero: *Paco el Barbero***<sup>20</sup> efectúan en Jerez -igualmente por vez primera, que conozcamos- su famosa *competencia de guitarra*<sup>21</sup>, lo que no sólo denuncia la afición guitarrística existente en Jerez, sino que nos alerta sobre la posibilidad de que ***Paco el Barbero*** y **Julián Arcas** mantuvieran relaciones artísticas con profundidad y frecuencia. Los programas de los conciertos interpretados por ***Paco el Barbero*** en Córdoba los días 5 y 12 de diciembre de 1885 presentan un significativo saldo: ocho de sus 17 piezas fueron obras de **Julián Arcas**. Quién sabe si llegó a existir entre ellos una relación alumno/maestro...

Sea de una manera o de otra, esta profusión de obras de **Arcas** en manos de ***Paco el Barbero*** nos recuerda la observación que hizo el maestro **José Otero** en su *Tratado de bailes: Los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas*<sup>22</sup>. Henos aquí un párrafo que no sólo evidencia el prestigio que alcanzó **Arcas** en el mundo flamenco, sino que expone el proceso de *ida y vuelta* desarrollado por su obra. Tomó toques y/o piezas de los tocaores populares, los tamizó por su filtro académico, los enriqueció con sus criterios musicales ortodoxos, los convirtió en páginas de concierto y los devolvió así a los tocaores de los que salieron, quienes las asumieron e interpretaron como cosa propia, como obras de su patrimonio singular. Henos aquí todo un proceso dialéctico, un proceso de *ida y vuelta* que encumbra a **Julián Arcas** como uno de los padres de la guitarra flamenca.

Años ha que venimos explicando y difundiendo este proceso dialéctico y sus consecuencias. Sin embargo, comprobamos que aún, muchos de los que se atreven a escribir acerca de la historia de la guitarra flamenca, continúan defendiendo un concepto linealmente evolutivo de dicha historia, evolución que parte de la nada. Siguen creyendo que *el cante flamenco nace sin guitarra*, con formas cantaoras *a palo seco*, y que fue a mediados del siglo XIX cuando la guitarra *se incorporó al cante*. Es un razonamiento basado en las líneas históricas establecidas por **Fernando el de Triana** en su libro *Arte y artistas flamencos*, líneas enjutamente seguidas por glosadores y por los mentados escritores, sin la aportación de mayor riqueza documental y sin el replanteamiento crítico ni riguroso de los conceptos de **Fernando el de Triana**, de sus seguidores y de sus glosadores<sup>23</sup>.

---

• **Blas Vega, J.**, *El maestro Patiño*, en: **V.V.A.A.**, *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 143-145.

<sup>20</sup> Sobre ***Paco el Barbero***, véase:

• **Rioja, E.**, *Francisco Sánchez Cantero: "Paco el Barbero"*, en: **V.V.A.A.**, *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 147-150.

<sup>21</sup> Tuvo lugar en el teatro Principal de Jerez, el día cuatro de julio de 1867. Véase:

• **Steingress, G.**- *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX*, en: *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional. Jerez 21-25 junio 88*, pp. 343-380, Fundación Andaluza de Flamenco, Cádiz, 1989, pág. 369.

<sup>22</sup> **Otero, J.**, *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, Tip. De la Guía Oficial, Sevilla, 1912, pp. 153-154.

<sup>23</sup> El primer escritor que redactó este razonamiento fue **Tomás Borrás**, quien lo hizo en la introducción que escribió al libro *Arte y artistas flamencos* de **Fernando el de Triana**. Destacados seguidores de **Borrás** fueron **Ricardo Molina** y **Antonio Mairena** quienes glosaron esta teoría en su célebre e influyente libro *Mundo y formas de cante flamenco* (Librería Al-Andalus, Granada, 1971, 1ª ed.: 1963). Otro destacado seguidor fue **Manuel Cano**. Su obra más destacada es: *La guitarra. Historia, estudios y*

La documentación flamenca rigurosa hallada nos demuestra lo falaz de este razonamiento. En las noticias averiguadas sobre la aparición histórica del arte flamenco, aparece el cante acompañado por guitarras y por otros muchos instrumentos. La guitarra no pudo *incorporarse al cante* a mediados del siglo XIX porque todavía no existía el cante ni el toque flamenco. No existía el arte flamenco, si lo definimos con rigor. Se estaba produciendo un proceso evolutivo que partía de determinadas formas musicales populares o folclóricas andaluzas, que con posterioridad concluiría en la fijación de unas nuevas formas interpretadas bajo unos nuevos cánones estético-musicales: los cánones estético-musicales flamencos. Y en este proceso gozaron de importancia las aportaciones materiales y conceptuales de **Julián Arcas**.

Recordando lo escrito por el maestro **José Otero**, la obra flamenca de **Arcas** fue estudiada, interpretada y divulgada, esgrimiéndola como patente de prestigio, por los tocaores del último tercio del siglo y de la primera década del XX, lo que procuró a la producción flamenca de **Arcas** una incidencia determinante en la creación y en la difusión del arte flamenco. Y a este fenómeno hay que sumar otra incidencia: la que de forma paralela tuvo esta producción en las obras de los guitarristas clásicos o académicos de la misma época, guitarristas que calificamos como *ecécticos*<sup>24</sup>. Según hemos anotado, estos guitarristas *eclécticos* compusieron, interpretaron y editaron una notabilísima cantidad de obras flamencas, obras que adquirirían una soberbia difusión en otros sectores sociales a través de su interpretación y de su edición, rebasando inimaginablemente las fronteras del *mercado* flamenco y ampliando infinitamente sus horizontes.

Este doble y paralelo camino fue recorrido por la producción flamenca de **Julián Arcas**, erigiéndose en uno de los más destacados vehículos que portaron al arte flamenco hacia su ingreso en la cultura andaluza más ortodoxa y académica, procedimiento que casa con el lema de este Congreso: *el flamenco en la cultura andaluza* y con su postulado temático: *la importancia del flamenco en la transmisión de la cultura*.

## Conclusiones.

A modo de conclusiones de la presente ponencia, damos las siguientes notas:

- **Julián Arcas Lacal** (María-Almería, 1832 - Antequera-Málaga, 1882) fue el guitarrista académico más importante del primer romanticismo guitarrístico español.
- Compuso e interpretó numerosas obras flamencas, aportando rigor y calidad musical al arte flamenco.

---

*aportaciones al arte flamenco* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986).

En contra de dicho razonamiento nos hemos pronunciado abiertamente en las siguientes obras:

- **Rioja, E. y Cañete, A.**, *La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (I)*, en: *Ponencias y comunicaciones del XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas*, Benalmádena (Málaga), 1987.
- **Rioja, E.**, *La pretendida incorporación de la guitarra al cante*, en: **V.V.A.A.**, *Historia del flamenco*, *op. cit.*, vol. II, pp. 11–21.

<sup>24</sup> Véase:

**Rioja, E. y Suárez-Pajares, J.**, *La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes hasta Rafael Marín*, *op. cit.*

- A causa del éxito que obtuvo, estas obras fueron incorporadas por los guitarristas flamencos a sus repertorios.
- Por su trascendencia artística, Julián Arcas dotó al arte flamenco de dimensión y de proyección cultural en Andalucía, en España y en el extranjero.
- Julián Arcas es uno de los *padres* de la guitarra flamenca.

**Eusebio Rioja**, fecit.  
Málaga, junio de 2008.

# Apéndice nº 1

## Conciertos localizados de Julián Arcas.

<b>Fecha.</b>	<b>Lugar.</b>	<b>Repertorio interpretado.</b>
1848 (?)	Málaga.	
1848/49 (?)	Granada.	
3-IX-1853	Madrid. Salón de las Postas Peninsulares.	
4-V-1854	Madrid. Salón de las Postas Peninsulares.	<i>Aria de la ópera Ernani.</i> <i>Despedida a Valencia.</i> <i>La gaita gallega.</i> <i>Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i> <i>La jota aragonesa y boleras.</i> <i>Grandes variaciones.</i> <i>El fandango y la rondeña.</i>
27-I-1855	Madrid. Casa de Ramón Gil y Ososrio.	
1855 (?)	Génova. Teatro Apolo. (Dos conciertos).	
1855 (?)	España y Portugal. (Varios conciertos).	
?-1857	Palma de Mallorca. Círculo Balear.	
15-II-1857	Palma de Mallorca. Casino Balear.	
?-X-1857	Logroño.	
?-XI-1857	Valladolid. (Tres conciertos).	
15-IX-1858	Sevilla. Salón del ex – convento del Ángel.	<i>Coro y cavatina de la ópera Ernani.</i>



		<p><i>La jota aragonesa.</i>  <i>Variaciones sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Boleras de la ópera Las Vísperas Sicilianas.</i>  <i>Improvisación sobre motivos heterogéneos.</i>  <i>Fantasia sobre motivos heterogéneos.</i>  <i>La murciana.</i>  <i>Variaciones sobre un tema de Fernando Sor.</i>  <i>La gallegada.</i></p>
19-IX-1858	Sevilla. Salón de ex – convento del Ángel.	<p><i>Gran fantasía sobre la ópera Semiramide.</i>  <i>La murciana.</i>  <i>Fantasia sobre Gemmá, Linda y Sonámbula.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>Polaca fantástica.</i>  <i>Gran fantasía.</i>  <i>La gallegada.</i></p>
24-IX-1858	Sevilla. Salón del ex – convento del Ángel.	<p><i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>Improvisación sobre temas conocidos.</i>  <i>Grandes variaciones.</i>  <i>La malagueña.</i>  <i>Recuerdos de Bellini y Verdi.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Polaca fantástica.</i>  <i>La gallegada.</i></p>
?-1858	Córdoba. Escuelas Pías.	
?-1858	Córdoba. Círculo de la Amistad.	
12-XII-1858	Málaga. Salón del Conventico.	<p><i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>La jota Aragonesa.</i></p>

		<p><i>Gran fantasía sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Polaca fantástica.</i>  <i>Grandes variaciones sobre motivos tirolese.</i>  <i>La muñeira.</i>  <i>La murciana.</i></p>
19-XII-1858	Málaga. Salón del Conventico.	<p><i>Gran fantasía sobre motivos de la ópera Ernani.</i>  <i>Improvisación sobre motivos heterogéneos.</i>  <i>Variaciones sobre un tema de Fernando Sor.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Gran fantasía.</i>  <i>Fandango con variaciones.</i>  <i>Boleras de la ópera las Vísperas Sicilianas.</i>  <i>La muñeira.</i></p>
23-XII-1859	Murcia.	<p><i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>La rondeña.</i>  <i>Gran fantasía sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Grandes variaciones sobre motivos tirolese.</i>  <i>La muñeira.</i></p>
20-IV-1861	Barcelona. Casino del Porvenir.	<p><i>Fantasía sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i>  <i>La Rondeña.</i>  <i>La muñeira.</i>  <i>Variaciones sobre un tema de Fernando Sor.</i></p>
?-XI-1861	Barcelona. Círculo Ecuestre.	
?-XII-1861	Barcelona. Sede del Orfeón Barcelonés.	
?-II-1862	Barcelona. Teatro del Odeón.	<p><i>Fantasía sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Fantasía sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i>  <i>La muñeira.</i></p>

22-VI-1862	Madrid. Salón del Conservatorio.	<i>Variaciones sobre la ópera El Pirata. Fantasía sobre la ópera La Traviatta. La rondeña. Fantasía sobre la ópera El Carnaval de Venecia. Fantasía sobre la ópera Il Trovatore. La muñeira.</i>
29-VI-1862	Madrid. Salón del Conservatorio.	<i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour. Improvisación sobre motivos heterogéneos. Grandes variaciones sobre motivos tiroleses. Fantasía. Polaca fantástica. La rondeña.</i>
12-IX-1862	Londres. Apsley House.	
27-X-1862	Brighton. Pavillon del Palacio de Jorge IV.	<i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour. Fantasía sobre la ópera Semiramide. (Varias piezas más).</i>
29-XII-1862	Brighton. Residencia de Mr. Arroyave.	<i>Fantasía sobre la ópera La Traviatta. (Dos solos). La gallegada.</i>
?-1864	Barcelona.	
27-IX-1864	Tarrasa.	
6-V-1865	Madrid. Residencia de Wenceslao Ayguales.	
26-XI-1865	Córdoba. Café del Recreo.	<i>Fantasía sobre la ópera Il Trovatore. La jota aragonesa. Variaciones sobre la ópera El Pirata. La rondeña. Fantasía sobre la ópera Semiramide.</i>

18-II-1866	Málaga. Teatro Principal.	<p><i>La gallegada.</i></p> <p><i>Fantasía sobre la ópera La Tratviatta.</i></p> <p><i>La jota aragonesa.</i></p> <p><i>Variaciones sobre la ópera El Pirata.</i></p> <p><i>La rondeña.</i></p> <p><i>Fantasía sobre la ópera Il Trovatore.</i></p> <p><i>Tanda de walses.</i></p> <p><i>Sinfonía de la ópera Semiramide.</i></p> <p><i>La gallegada.</i></p>
1-III-1866	Málaga. Teatro Principal.	<p><i>Aria de la ópera Lucia de Lammermoor.</i></p> <p><i>Los panaderos y el bolero de la zarzuela El Postillón de La Rioja.</i></p> <p><i>La jota aragonesa.</i></p> <p><i>Grandes variaciones.</i></p> <p><i>Bolero de la ópera Las Vísperas Sicilianas.</i></p> <p><i>Fantasía sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i></p> <p><i>La rondeña.</i></p> <p><i>Gran dúo de guitarras sobre un tema de Hummel (con José de Cobo).</i></p> <p><i>La muñeira y gallegada.</i></p>
15-III-1866	Málaga. Teatro Principal.	<p><i>Fantasía sobre la ópera Il Trovatore.</i></p> <p><i>Polaca fantástica y la soledad de los barquillos.</i></p> <p><i>Variaciones.</i></p> <p><i>La jota aragonesa.</i></p> <p><i>Gran dúo de guitarras sobre un tema de Hummel (con José de Cobo).</i></p> <p><i>El punto de La Habana.</i></p> <p><i>Sinfonía de la ópera Semiramide.</i></p> <p><i>Melodía de tenor de la ópera Las Vísperas Sicilianas y Capricho polka.</i></p> <p><i>La rondeña.</i></p>
?-1866	Granada.	

27-VI-1866	Murcia. Teatro de los Infantes.	<i>Fantasia sobre la ópera La Traviatta. La jota aragonesa. Variaciones sobre la ópera El Pirata. La Rondeña. Fantasia sobre la ópera Il Trovatore. Tanda de walses. Sinfonía de la ópera Semiramide.</i>
?-IV-1867	Sevilla. Sociedad Filarmónica.	
7-IV.1867	Sevilla. Salón del ex – convento del Ángel.	<i>Aria de la ópera Lucia de Lammeormour. Improvisación sobre temas conocidos. Grandes variaciones sobre motivos tiroleses. La jota aragonesa. Rondó. Variaciones sobre la ópera El Pirata. Sinfonía de la ópera Semiramide. La muñeira. La soleá.</i>
?-IV-1867	Sevilla. Salón del ex – convento del Ángel.	
5-V-1867	Sevilla. Salón del ex – convento del Ángel.	<i>Variaciones sobre la ópera El Pirata. Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina. Melodía y tarantela fantástica. Bolero de la ópera Las Vísperas Sicilianas. Marcha fúnebre de Thalberg. Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia. Sinfonía de la ópera Guillermo Tell. La jota aragonesa.</i>
?-VI-1867	Cádiz.	
27-III-1869	Valencia. Circo español.	<i>Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina.</i>

		<p><i>Grandes variaciones sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.</i>  <i>Rondalla aragonesa.</i>  <i>Sinfonía de la ópera Semiramide.</i>  <i>La rondeña.</i>  <i>La batalla de Alcolea.</i>  <i>La muñeira.</i></p>
29-III-1869	Valencia. Circo español.	
1-IV-1869	Valencia. Circo Español.	<p><i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i>  <i>Capricho, polka y la soleá.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Gran dúo sobre motivos del Neuland (con Manuel Arcas).</i>  <i>Variaciones sobre temas tiroleeses.</i>  <i>Bolero de la ópera Las Vísperas Sicilianas.</i>  <i>Poutpourri de aires nacionales.</i>  <i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto (con Manuel Arcas).</i></p>
7-IV-1869	Valencia. Círculo valenciano. (Con Manuel Arcas).	
8-IV-1869	Valencia. Circo español. (Con Manuel Arcas).	
9-IV-1869	Valencia Tertulia liberal. (Con Manuel Arcas).	
16-VII-1869	Murcia. La Juventud.	<p><i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma (con Manuel Arcas).</i>  <i>Poutpourri de aires nacionales.</i>  <i>Gran dúo sobre motivos de un tema alemán (con Manuel Arcas).</i>  <i>Variaciones sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto (con Manuel Arcas).</i></p>
18-VII-1869	Murcia. Salón del teatro.	<p><i>Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.</i></p>

		<p><i>La rondeña.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma</i> (con Manuel Arcas).  <i>Fantasia sobre El Carnaval de Venecia.</i>  <i>La soleá.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera La Traviatta.</i>  <i>Tango burlesco</i> (con Manuel Arcas).  <i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto</i> (con Manuel Arcas).  <i>La batalla de Alcolea.</i>  <i>Los panaderos y la jota aragonesa.</i></p>
?-VII-1869	Cartagena. (Con Manuel Arcas).	
17-IV-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i>  <i>Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina.</i>  <i>Grandes variaciones sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Batalla.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.</i>  <i>Los panaderos.</i>  <i>La jota aragonesa.</i></p>
18-IV-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.</i>  <i>Bolero de la zarzuela Los diamantes de la corona.</i>  <i>Fantasia sobre motivos de la ópera La Traviatta.</i>  <i>Tango burlesco.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Semiramide.</i>  <i>El célebre wals del beso.</i>  <i>La rondeña.</i></p>
22-IV-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>La jota aragonesa.</i>  <i>Variaciones sobre temas tiroleeses.</i>  <i>Capricho polka.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma.</i></p>

24-IV-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Tanda de walses.</i>  <i>La gallegada.</i></p> <p><i>Recuerdos de Bellini y Donizetti.</i>  <i>El punto de La Habana.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i>  <i>La soleá y motivos andaluces.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Semiramide.</i>  <i>Reverie.</i>  <i>Boleras de la ópera Las Vísperas Sicilianas.</i></p>
29-IV-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Fantasia sobre motivos de la ópera Un Ballo in Maschera.</i>  <i>Bolero de la zarzuela El Postillón de La Rioja.</i>  <i>Grandes variaciones.</i>  <i>Zarzuela La Juanita y cencerrada de la zarzuela Llamada y tropa.</i>  <i>Gran dúo de guitarras sobre un tema alemán (con José de Cobo).</i>  <i>Terceto de la zarzuela Una vieja.</i>  <i>La batalla de Alcolea.</i></p>
2-V-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i>  <i>Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina.</i>  <i>Grandes variaciones sobre la ópera El Pirata.</i>  <i>Tango burlesco.</i>  <i>Gran dúo de guitarras sobre un tema alemán (con José de Cobo).</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma.</i>  <i>La jota aragonesa.</i></p>
6-V-1870	Málaga. Teatro del Recreo – Café Suizo.	<p><i>Fantasia sobre motivos de la ópera La Traviatta.</i>  <i>Varias piezas de sociedad.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i>  <i>Improvisación sobre motivos andaluces.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma (con José de Cobo).</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Semiramide.</i></p>



		<i>La batalla de Alcolea.</i>
20-IV-1873	Jerez de la Frontera. Casino Jerezano.	
29-IV-1873	Jerez de la Frontera. Café de Madrid.	
18-V-1873	Jerez de la Frontera. Teatro Principal.	
3-II-1876	Almería. Salón de San Pedro.	<i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i> <i>Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina y Danza burlesca.</i> <i>Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.</i> <i>Seguidillas serranas, soleá y rondeña.</i> <i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.</i> <i>Batalla.</i> <i>Los panaderos y la jota aragonesa.</i>
17-II-1876	Almería. Teatro principal.	<i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i> <i>Bolero de la zarzuela Los Diamantes de la Corona.</i> <i>Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i> <i>Gran dúo de guitarras (con Juan Robles).</i> <i>El punto de La Habana.</i> <i>Batalla.</i> <i>La muñeira.</i>
?-V-1876	Granada.	
?-X-1876	Jaén.	
?-XI-1876	Granada. Teatro Isabel la Católica. (Dos conciertos).	
?-IX-1877	Málaga. Círculo Mercantil.	
4-III-1878	Almería. Teatro principal.	
9-III-1878	Jerez de la Frontera. Casino jerezano.	<i>Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.</i> <i>Terceto, seguidillas y danza de la zarzuela Marina.</i> <i>Tanda de walses.</i>

		<p><i>El punto de La Habana.</i>  <i>Aria de la ópera Lucia de Lammermour.</i>  <i>Colección de tangos.</i>  <i>Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.</i>  <i>Recopilación de la ópera La Favorita.</i>  <i>Marcha marcial y coro de viejos de la ópera Fausto.</i>  <i>Potpourri de aires nacionales.</i></p>
17-III-1878	Jerez de la Frontera. Teatro principal.	<p><i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma.</i>  <i>La batalla.</i>  <i>Los panaderos, seguidillas serranas y la soleá</i>  <i>Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.</i>  <i>Las rondeñas.</i>  <i>El punto de La Habana, peteneras y la gallegada.</i></p>
13-V-1878	Almería. Ateneo.	
16-VIII-1878	Almería. Teatro del Recreo.	<p><i>Cuarteto y motivo de la ópera Rigoletto.</i>  <i>Fantasia sobre motivos de la zarzuela Marina.</i>  <i>Vals brillante.</i>  <i>El punto de La Habana y peteneras.</i>  <i>Gran sinfonía de la ópera Norma.</i>  <i>La batalla.</i>  <i>Seguidillas, serranas, polo, soleá y Los panaderos.</i>  <i>Serenata, marcha marcial y coro de viejos de la ópera Fausto.</i>  <i>Poutpourri de aires nacionales.</i></p>
25-X-1878	La Unión. Teatro.	
3-XI-1878	Cartagena. Teatro principal.	
4-XI-1878	Cartagena. Teatro principal.	

?-XI-1878	Murcia.	
?-VIII-1880	Manresa. Salón de la sociedad Juventud Católica.	
?-VIII-1880	Sabadell. Residencia de Mateo Brujas.	
?-VIII-1880	Sabadell. Café Ibérico.	
?-VIII-1880	Sabadell. Café de los Campos del Recreo.	
31-VIII-1880	Sabadell. Casino catalán industrial.	<i>Gran sinfonía de la ópera Norma.</i> <i>El punto de La Habana y peteneras.</i> <i>La muñeira.</i> <i>Fantasía sobre la ópera Il Trovatore.</i> <i>Tanda de walses.</i> <i>Serenata y marcha marcial de la ópera Fausto.</i> <i>Los panaderos, motivos flamencos y aragoneses.</i>
?-IX-1880	Palma de Mallorca. Reunión particular.	<i>Marcha fúnebre de Thalberg.</i> <i>Cuarteto y motivo de la ópera Rigoletto.</i> <i>Marcha marcial y coro de viejos de la ópera Fausto.</i> <i>La batalla.</i> <i>Tanda de walses.</i> (Varias piezas más).
28-I-1881	Murcia. Teatro Romea.	
29-I-1881	Murcia. Teatro Romea.	
20-III-1881	Murcia. Teatro del Liceo.	
?-IV-1881	Palma de Mallorca. (Varios conciertos).	
?-V-1881	Almería. Residencia de Joaquín Góngora.	<i>Fantasía sobre la ópera Il Trovatore.</i> <i>Poutpourri de aires nacionales.</i> <i>La batalla.</i> (Varias piezas más).

8-V-1881

Almería. Teatro principal.

*Tanda de wlses.*

*La murciana.*

*La gallegada.*

*Gran sinfonía de la ópera Semiramis.*

*Poutporri de aires nacionales.*

## Apéndice nº 2

### Repertorio general de obras de Julián Arcas por secciones, con Indicación del lugar y la fecha de su primera aparición.

<b>Obras de temas operísticos.</b>	<b>Lugar.</b>	<b>Fecha.</b>
Fantasia sobre la ópera El Carnaval de Venecia.	Madrid.	4-V-1854
Aria de la ópera Hernani (coro y cavatina).	Madrid.	4-V-1854
Variaciones sobre la ópera El Pirata.	Sevilla.	15-IX-1858
Boleras de la ópera Las Vísperas Sicilianas.	Sevilla.	15-IX-1858
Gran fantasia sobre la ópera Semiramide.	Sevilla.	19-IX-1858
Aria de la ópera Lucia de Lammermour.	Sevilla.	19-IX-1858
Recuerdos de Bellini y Verdi.	Sevilla.	24-IX-1858
Fantasia sobre la ópera La Traviatta.	Madrid.	22-VI-1862
Fantasia sobre la ópera Il Trovatore.	Madrid.	22-VI-1862
Gran sinfonía de la ópera Norma.	Murcia.	16-VII-1866
Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.	Murcia.	16-VII-1866
Recuerdos de Bellini y Donizetti.	Málaga.	24-IV-1870
Fantasia sobre motivos de la ópera Un ballo in maschera.	Málaga.	29-IV-1870
Recopilación de la ópera La Favorita.	Jerez.	9-III-1878
Marcha marcial y coro de viejos de la ópera Fausto.	Jerez.	9-III-1878

### **Obras de temas zarzuelísticos.**

Bolero de la zarzuela El Postillón de La Rioja.  
Fantasía sobre motivos de la zarzuela Marina.  
Bolero de la zarzuela Los Diamantes de la Corona.  
Zarzuela La Juanita.  
Cencerrada de la zarzuela Llamada y Tropa.  
Terceto de la zarzuela Una vieja.

<b>Lugar.</b>	<b>Fecha.</b>
Málaga.	1-III-1866
Sevilla.	5-V-1867
Málaga.	18-IV-1870
Málaga.	29-IV-1870
Málaga.	29-IV-1870
Málaga.	29-IV-1870

### **Obras de temas populares.**

La gallegada (la gaita gallega, la muñeira).  
La jota aragonesa (rondalla aragonesa).  
Boleras.  
El fandango.  
La murciana.  
Grandes variaciones sobre motivos tirolese.  
Los panaderos.  
El punto de La Habana (el paño).  
Poutpourri de aires nacionales.  
Peteneras.

<b>Lugar.</b>	<b>Fecha.</b>
Madrid.	4-V-1854
Madrid.	4-V-1854
Madrid.	4-V-1854
Madrid.	4-V-1854
Sevilla.	15-IX-1858
Málaga.	12-XII-1858
Málaga.	1-III-1866
Málaga.	15-III-1866
Jerez.	9-III-1878
Jerez.	17-III-1878

### **Obras de temas flamencos.**

La rondeña.

La soleá.

Improvisación sobre motivos andaluces.

Seguidillas serranas.

El polo.

### **Lugar.**

Madrid.

Sevilla.

Málaga.

Almería.

Almería.

### **Fecha.**

4-V-1854

7-IV-1867

6-V-1870

3-II-1876

16-VIII-1878

### **Obras inspiradas en las de otros compositores.**

Variaciones sobre un tema de Fernando Sor.

Fantasia sobre Gemma, Linda y Sonámbula.

Gran dúo de guitarras sobre un tema de Hummel (sobre motivos del

Neuland, sobre un tema alemán).

Marcha fúnebre de Thalberg.

### **Lugar.**

Sevilla.

Sevilla.

Málaga.

Sevilla.

### **Fecha.**

15-IX-1858

19-IX-1858

1-III-1866

5-V-1867

### **Obras de creación propia.**

La despedida a Valencia.

Grandes variaciones.

Fantasia sobre motivos heterogéneos.

Improvisación sobre motivos heterogéneos.

Polaca fantástica.

Gran fantasía.

### **Lugar.**

Madrid.

Madrid.

Sevilla.

Sevilla.

Sevilla.

Sevilla.

### **Fecha.**

4-V-1854

4-V-1854

15-IX-1858

15-IX-1858

19-IX-1858

19-IX-1858

Improvisación sobre temas conocidos.	Sevilla.	24-IX-1858
Cuatro piezas para guitarra <sup>25</sup> .	Barcelona.	1860
Dos piezas y dos estudios <sup>26</sup> .	Barcelona.	1860
El delirio <sup>27</sup> .	Barcelona.	1860
Polka mazurca <sup>28</sup> .	Barcelona.	1861
Tanda de walses.	Málaga.	18-II-1866
Melodía y tarantela fantástica.	Sevilla.	5-V-1867
La batalla de Alcolea.	Valencia.	27-III-1869
Capricho polka.	Valencia.	1-IV-1869
Tango burlesco.	Málaga.	18-IV-1870
Reverie.	Málaga.	24-IV-1870
Varias piezas de sociedad.	Málaga.	6-V-1870
Gran dúo de guitarras.	Almería.	17-II-1876
Colección de tangos.	Jerez.	9-III-1878
Vals brillante.	Almería.	16-VIII-1878

---

<sup>25</sup> Obra editada en vida de Arcas que no aparece en los programas de sus conciertos. Lugar y fecha de la edición.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> *Id.*



## Apéndice nº 3

### Repertorio de obras de Julián Arcas publicadas en vida del autor.

- 1.- *Cuatro piezas para guitarra*, litografía de Federico Durán y España, Barcelona, 1860.
- 2.- *Dos piezas y dos estudios*, calcografía de Juan Budó, Barcelona, 1860.
- 3.- *El delirio. Fantasía para guitarra*, calcografía de Juan Budó, Barcelona, 1860.
- 4.- *La rondeña para guitarra sola*, ed. La Ausetana, litografía de Federico Durán y España, Barcelona, 1860.
- 5.- *Vísperas sicilianas. Melodía y bolero para guitarra*, calcografía de Juan Budó, Barcelona, 1860.
- 6.- *Dos piezas para guitarra. Polaca fantástica, Polka mazurca*, ed. La Ausetana, calcografía de Federico Durán y España, Barcelona, 1861.
- 7.- *Dos piezas y un estudio para guitarra. Escena y aria final de "Lucia de Lammermour"*, ed. Federico Durán y España, Barcelona, 1861.
- 8.- *Una pieza y un preludio para guitarra. Fantasía sobre motivos heterogéneos*, ed. Federico Durán y España, Barcelona, 1861.

## Apéndice nº 4

### Repertorio de obras populares y de obras flamencas de Julián Arcas. Comentarios musicológicos.

#### Las boleras.

En la primera mitad del s. XIX, abundaron versiones instrumentales –orquestales incluso- de boleras, aunque no tenemos constancia de la existencia de versiones para guitarra sola, quizá porque éste era el instrumento más común en el acompañamiento de las boleras cantadas. El *Fandango* y las *Boleras*, junto a las *Grandes variaciones*, constituyen los elementos más anclados a la tradición del programa de **Arcas**, porque ambos son aires de tradición dieciochesca que, no obstante, prolongaron su existencia sobre el siglo de **Arcas** viviendo sus finales momentos en estos años centrales del siglo<sup>29</sup>.

Estas *Boleras* son algo más que una pieza tópica de salón. En realidad, y a pesar del descuido evidente de la edición, estamos ante una obra bien pensada y bien construida que no es simplemente la transcripción de una forma vocal, sino un intento consciente y meditado de hacer una forma instrumental a partir de un modelo vocal, pero adaptándolo a los recursos de la guitarra y a las necesidades de comunicación con el público de un concertista virtuoso<sup>30</sup>.

#### El fandango.

Las *Boleras* y el *Fandango* son precisamente de las pocas músicas relacionadas con lo popular que estaban en el repertorio de grandes guitarristas de la primera mitad del siglo XIX. Desde luego, conocemos numerosos fandangos para guitarra sola entre los que destaca *El fandango variado* op. 16 de **Dionisio Aguado** que, según la numeración de la obra de **Aguado**, correspondería a mediados de los años 30, pero cuya edición conocida, realizada por **Benito Campo** en torno a 1850, es ya póstuma. Y, entre los contemporáneos de **Arcas**, son dignos de mención el *Fandango variado* de **Tomás Damas** (Calcografía de Mascardó, Madrid, 1871) y el *Fandango* que, junto a un *Bolero* y un *Allegro y jota*, forma la fantasía *Delicias de mi patria* de **Antonio Cano** (Calcografía de Mascardó, Madrid, 1878)<sup>31</sup>.

El fandango de **Arcas** nunca se publicó, de modo que lo podemos considerar perdido; pero las *Boleras* se publicaron, póstumamente, en Barcelona (Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1892). Es muy posible que esta pieza, publicada de forma tan tardía y, también

---

<sup>29</sup> No nos referimos, claro está, a los fandangos flamencos.

<sup>30</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pag. 25

<sup>31</sup> El tratadista **Matías de Jorge Rubio**, guitarrista de una generación más cercana, probablemente, a la de **Aguado** que a la de **Arcas** y autor de algunos métodos interesantes, también publicó en Madrid (Imprenta de Miguel Suárez, 1866) un *Fandango para guitarra* al que se refiere **Saldoni** (vol. IV, pág. 153).

tan descuidada<sup>32</sup>, corresponda con las que **Arcas** interpretó en su concierto de 1854, quedando como testimonio de la primera etapa creativa del compositor<sup>33</sup>.

\*

La notación musical más antigua de un fandango la encontró **Noreberto Torres Cortés**, notación que posee el título de *fandango indiano* y la fecha de 1705<sup>34</sup>. Y la definición más antigua que hemos hallado de *fandango* la ofrece el *Diccionario de Autoridades (D-F)* de 1732. Dice:

*Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festivo.*

*Por ampliación se toma por qualquiera funcion de banqueté, festejo ù holgura à que concurren muchas personas (P. 719).*

Entretanto, el guitarrista **Santiago de Murcia** escribe en 1732 su llamado *Código Saldívar*, donde incluye un *fandango* estructurado sobre la *cadencia andaluza* y un ritmo que conocemos hoy como *abandolao*<sup>35</sup>.

El barón italo-polaco-francés **Charles Dembowski** escribe en su libro *Dos años en España durante la guerra civil, 1838-1840* que *en cuanto al fandango, se sabe que hacía furor en el siglo XIV. Sin embargo, hasta 1740 no fue sometido, lo mismo que la “manchega”, a principios y reglas fijas, por don Pedro de la Rosa, noble arruinado a quien el mal estado de sus negocios había obligado a lanzarse al teatro* (pp. 245-350).

## **La Fantasía sobre “El Paño” o sea “Punto de La Habana”.**

Programada como *Variaciones sobre el gracioso tema popular nombrado “Punto de La Habana”*, la edición póstuma que nos transmite esta obra lo hace bajo el título de *Fantasía sobre “El Paño”, o sea, “Punto de La Habana”* y todavía la veremos aparecer en el programa de concierto que dio **Arcas** en el teatro Principal de Almería, el 17 de febrero de 1876, con el título de *El gracioso tema con variaciones nombrado “El Paño” o “Punto de La Habana”*. En esta composición **Arcas** combina por primera vez dos apartados favoritos de su repertorio: la forma fantasía y los temas de carácter popular. En concreto sólo un tema, *El Paño*, que se presenta precedido por una introducción de dos partes con algún giro del tema principal, luego aparece el tema seguido por cuatro variaciones y la composición concluye con un final tomado a su vez del final de la introducción. Llámese fantasía o variaciones, esta obra no tiene de popular más que los 16 compases del Paño, pero el fuerte carácter de ese tema, universalizado por **Manuel de Falla** en la primera de sus *Siete canciones populares*

---

<sup>32</sup> La edición facsímil de **Melchor Rodríguez** anota a pie de página algunos errores en la edición, pero hay bastantes más.

<sup>33</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>34</sup> **Torres Cortés, N.**, *Parte de los orígenes musicales del flamenco: de la guitarra barroca a la guitarra clásico-romántica* (conferencia), Sevilla, 2008, p. 31.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 35-37.

*españolas* (1914) da a la obra una fuerza y un color que Arcas sabe perfectamente canalizar y explotar para conseguir otra de sus mejores composiciones<sup>36</sup>.

\*

Las analogía que acusa **Arcas** en *El paño* con las peteneras nos hacen sospechar que ambos toques o ambas formas estuvieron muy emparentadas, al menos, bajo los conceptos y los criterios de **Julián Arcas**. Ambas composiciones descansan estructuralmente en la llamada *cadencia andaluza*: el tetratono La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor y en el llamado *compás de amanlgama* 6/8 + 3/4.

## La gaita gallega y la jota aragonesa.

Por lo que respecta a *La gaita gallega* y la *Jota aragonesa*, eran aires populares de los que se conservan ejemplos guitarrísticos muy antiguos y muy elementales, pero, por lo general, dentro de repertorios domésticos y no como música de concierto. Sin embargo, la inclusión que hace Arcas de estos aires en su programa denota su seguimiento de una tendencia mucho más contemporánea, porque precisamente guitarristas como **Trinidad Huerta**, **Antonio Cano**, **Tomás Damas** y el propio **Arcas** son quienes van a convertir la muñeira y la jota en música de concierto para guitarra. **Cano** publicó en Madrid, en 1870 con el impresor **Enrique Abad**, una obra titulada *La gallegada*, y en los conciertos que dio **Huerta** en el Teatro del Liceo de Barcelona en 1849, en los que se bailaron jotas y boleras, incluyó “una improvisación sobre la gaita gallega y la muñeira”<sup>37</sup>. El esquema armónico elemental de la jota y el pedal característico de la gaita gallega, oportunamente transcritos para los bajos al aire de la guitarra, se prestan muy sencillamente a ser patrones sobre los que improvisar, siendo la improvisación una práctica muy ponderada en los conciertos de virtuosos del siglo XIX. No conservamos, posiblemente por su carácter fundamentalmente improvisatorio, ninguna obra de **Arcas** que podamos identificar con *La gaita gallega* que aparece en el programa que estamos analizando, pero sí conservamos, de nuevo en una edición póstuma (Barcelona, Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1892), su *Jota aragonesa*.

Con la *Jota aragonesa* de **Arcas** estamos, una vez más como en el caso de las *Boleras*, ante un género musical en origen cantado con acompañamiento principalmente de guitarra que, hacia mediados del siglo XIX, ya como música instrumental, se va a convertir en uno de los tópicos de lo español. Sin duda, una de las claves en la difusión internacional de esta música y el tópico consiguiente fue el compositor ruso **Mihail Glinka** (1804-1857) que, durante su estancia de dos años en España entre 1845 y 1847, entusiasmado por el folclore musical español, compuso su *Capricho brillante para gran orchestra sobre la Jota aragonesa*. Escrito en Madrid en los meses de septiembre y octubre de 1845, fue la primera obra que escribió **Glinka** basándose en la música popular española. Esencial para el tema que estamos tratando es el apunte que el propio **Glinka** hace en su diario sobre esta obra:

*Por las tardes, en nuestra casa (de Valladolid) se reunían los vecinos y amigos, y cantábamos, y bailábamos y charlábamos. Entre los conocidos,*

---

<sup>36</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pág. 182.

<sup>37</sup> *Diario de Barcelona*, 25-II-1849. Citado en **Mangado Artigas**, *La guitarra en Cataluña, 1769-1939*, Tecla Editions, Londres, 1998, pág. 21

*Félix Castilla, que era hijo de un comerciante local, tocaba animadamente la guitarra, sobre todo la jota aragonesa que yo, con sus variaciones, retuve en mi memoria; después, en Madrid, en septiembre u octubre de aquel año, compuse a partir de ellas una pieza con el título Capriccio brillante, que después, por consejo del príncipe Odoevsky, se llamó “Obertura española”*<sup>38</sup>.

Lo que hace **Glinka** es un capricho basado en una práctica guitarrística ya existente que era la de improvisar jotas, porque ese **Félix Castilla**, efectivamente, era, según **Saldoni**, un guitarrista aficionado residente en Valladolid todavía en 1859<sup>39</sup>. Pero, por más que la obra de **Glinka** haya tenido un impacto internacional muy importante, no es el modelo de la jota instrumental española en absoluto, entre otras cosas, porque, que se sepa, no se estrenó en España, sino en Varsovia en 1848 (su primera versión) y, dos años después, en San Petesburgo, en lo que sería su versión definitiva no llevada a la imprenta hasta 1858.

Los modelos de la *Jota aragonesa* de **Arcas** que nos ocupa debieron ser otros. En primer término, es preciso tener en cuenta que, exactamente el mismo día que **Glinka** fecha el manuscrito de su obra –el 24 de septiembre de 1845–, se estrenaba en el teatro del Príncipe de Madrid una jota para orquesta de **Sebastián Iradier** titulada *La jota de las avellanas*<sup>40</sup>. Aunque esta obra no se encuentra entre los bailes orquestales de la Biblioteca Histórica de Madrid, que es donde debería conservarse, lo cierto es que **Sebastián Iradier** (1807-1865) sí es una de las figuras centrales en el renovado interés por la música popular española por parte de compositores de música instrumental y orquestal<sup>41</sup>. Por ejemplo, una de las primeras jotas que aparecen en el Registro de la Propiedad Intelectual es *La jota aragonesa del vestido azul* registrada en 1854 y compuesta por **Iradier** para canto y piano solo<sup>42</sup>. No sería extraño que esta obra fuese similar a la extraviada jota orquestal “de las avellanas”. Antes, sólo se registra una obra que nos acerca aún más al género de la jota de **Arcas**: *Variaciones nuevas para piano sobre la jota aragonesa*, Madrid, 1853, compuestas por **Daniel Galvadá**, un pianista castellanense nacido en 1823 (**Saldoni**, vol. II, págs. 69-70).

Nos estamos acercando a la fuente, porque parece que es precisamente dentro de la literatura pianística donde la jota se afianza como género de música de concierto y, quizás, la clave de este establecimiento esté en la obra del célebre pianista y compositor –no fortuitamente aragonés– **Florencio Lahoz** (1815-1868). Se puede decir que **Lahoz** se especializó en jotas para piano o, al menos, que es precisamente en ese género en el que se fundamentó su fama. Aunque la primera edición de una jota pianística de **Lahoz**

---

<sup>38</sup> **Álvarez Cañibano, A. (ed.)**, *Los papeles españoles de Glinka*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, pág. 32.

<sup>39</sup> **Saldoni, B.**, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 vols., vol. IV, pág. 59.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Observación anotada por **Antonio Álvarez Cañibano** en la edición citada.

<sup>41</sup> **Alonso, C.**, *Iradier Salaverri, Sebastián*, en: **V.V.A.A.**, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, vol. VI, págs. 461-465, dirigida por **Emilio Casares Rodicio**.

<sup>42</sup> **V.V.A.A.**, *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1997, pág. 12.

que conocemos es la que realizó el editor **José Carrafa**<sup>43</sup> de su *Gran jota aragonesa* (Madrid, 1861), **Eduardo Velaz de Medrano** ya cita una *Gran jota* de **Lahoz** en su artículo “Bailes nacionales” Publicado en *La España. Diario moderno* el 18 de junio de 1848. Es muy probable que estas dos obras fueran la misma, como lo es la que cita **Saldoni** en estos términos: “Entre las varias obras musicales escritas por **Lahoz**, se halla la popular *Jota aragonesa* con 42 variaciones y cinco cantos, cuya composición, como igualmente otras varias dedicó a su maestro Albéniz” (vol. II, pág. 312). Frente al *Capricho brillante* de **Glinka**, que sólo parte de un canto y dos variaciones que anotó en su cuaderno de música<sup>44</sup> (el mismo material musical que luego utilizará **Franz Liszt** en su *Rapsodia española*), lo común de las jotas instrumentales españolas es la alternancia de “cantos” y variaciones que no son variaciones de los cantos sino de lo que el gran analista de la jota –**Miguel Manzano**– denomina “rondalla”, o sea, los elementos instrumentales que preceden y se intercalan entre las partes vocales de la jota cantada<sup>45</sup>. De la misma manera que el bolero al extenderse como baile escénico, se orquestó, la jota, al popularizarse extraordinariamente a mediados del siglo XIX, sustituyó la guitarra acompañante por toda una rondalla de instrumentos de pulso y púa, de ahí la denominación de **Manzano**.

Así, al igual que la *Gran jota* de **Lahoz**, la primera jota de concierto para guitarra que conocemos publicada –la *Gran introducción y jota con variaciones* de **Tomás Damas** publicada por **José Carrafa** en 1860– consiste en una impresionante introducción de tres páginas, seguida del tema de jota de 8 compases, muy similar al de **Glinka** o al de **Lahoz**, seguido de una serie de 34 variaciones entre las que se intercalan ocho cantos. Esta obra maestra de la literatura guitarrística de la segunda mitad del XIX presenta unas dificultades técnicas titánicas y es buena muestra del nivel técnico que habían alcanzado estos guitarristas, de lo cual, sus ediciones de música –salvo excepciones contadas, como ésta– muestran sólo una sombra. Seguramente, la jota que **Arcas** tocaría –en gran medida improvisada– en sus conciertos, se parecería más a la obra publicada por **Damas** que a lo que conservamos en la edición póstuma. Una vez más, el descuido de estas ediciones no distingue entre las secciones de canto y de variaciones, presentándose todo de una manera más desordenada de lo que se presentaba en las jotas de **Lahoz** y de **Damas**.

En primer lugar, la *Jota aragonesa* de **Arcas** carece de introducción, lo que nos indica una cierta despreocupación del compositor con respecto a esta obra, en la que lo que le interesaba era el despliegue virtuosístico como intérprete más que el lucimiento como compositor, aunque no nos resignamos a creer que **Arcas** interpretara esta música tan desnudamente y no improvisara o adaptara alguna de las muchas introducciones que escribió a la largo de su vida. De hecho, como veremos más adelante, la brillantísima y célebre introducción en Mi menor atribuida generalmente a **Tárrega** –que es poco más que una expansión de la jota original de **Arcas**– tampoco es original de **Tárrega**, sino un plagio del capricho guitarrístico *Recuerdos de Palma*, un trémolo en La mayor

---

<sup>43</sup> Nótese la importancia que, en la difusión de la jota instrumental en los años 60, tiene el editor **José Carrafa** que no sólo editó las de **Lahoz**, sino la *Gran introducción y jota con variaciones para guitarra* de **Tomás Damas** en 1860, y, en 1863, *Aragón. Treinta cantos de jota* de **Miguel Ramón Arenas** (1821-1877).

<sup>44</sup> **Suárez-Pajares, J.** (Introducción, edición y transcripción), *Cuaderno de canciones españolas*, en **Álvarez, A.** (ed), *Los papeles españoles de Glinka, op. cit.*, págs. 165-199.

<sup>45</sup> **Manzano Alonso, M.**, *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio popular español de la música tradicional*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1995.

publicado en 1868 por **José Viñas Díaz** (1823-1888), contemporáneo y hombre cercano a **Arcas**. Así pues, la *Jota aragonesa* que conservamos de **Arcas** comienza entonces directamente con el tema de jota, transcrito en compás de 3/4, como lo transcribió el propio **Glinka** en su cancionero, mientras que **Damas**, algo más sensible al carácter métrico de la jota, lo transcribe en compás de 3/8<sup>46</sup>. Además, en el segundo compás de este tema, **Arcas** introduce un tresillo en el segundo tiempo que acentúa de una forma un tanto extraña el tiempo débil.

La obra continúa con toda una serie de variaciones: las dos primeras muy del género común de rondalla con el que empiezan también **Damas** y **Lahoz**, la tercera más cantable, la cuarta graciosamente sincopada, la quinta arpegiada, más melódica la sexta y en arpegio con la melodía en los bordones la séptima que presenta una peculiaridad porque, en lugar de repetirse dos veces tal cual, como las otras variaciones (lo que es una característica del género), se desarrolla la repetición hasta el sexto compás de la variación desde el que se pasa a la siguiente variación, algo que se agradece entre tanta cuadratura de variaciones de jota. Siguen dos variaciones más del género común y comienza la copla que se prolonga durante 29 compases y da lugar a lo mejor de la composición porque, a parte de estar muy bien y muy sencillamente expuesta la melodía en el centro de la textura musical, las tres variaciones que la siguen inmediatamente son brillantes: en la primera se imita el tambor, la segunda se rasguea con el índice y la tercera es un canto ingeniosamente puesto en armónicos naturales de los trastes 3, 4, 5, 7 y 12. Y, para concluir, una última variación, la decimotercera, y un final de 31 compases en los que por fin se sale un poco del centro tonal de La mayor que preside toda la música anterior.

La primera edición de la *Jota aragonesa* de **Arcas** aparece con la dedicatoria *A mi amigo D. Magín Alegre*, un comerciante y guitarrista aficionado, establecido en Barcelona donde tuvo algunos discípulos y, aunque nunca se dedicó profesionalmente a la guitarra, fue una figura esencial del ambiente guitarrístico barcelonés. El interés principal que presenta hoy esta obra, sin embargo, deriva de la popularidad adquirida por la *Jota sobre motivos populares* que, atribuida a **Francisco Tárrega** y revisada por su discípulo **Daniel Fortea**, publicó el editor **Idefonso Alier** en Madrid en una fecha difícil de determinar, pero próxima a 1924. En torno a ese tiempo, la editorial Unión Musical Española publicó, atribuida a **Julián Arcas**, la *Fantasia sobre la Jota aragonesa* arreglada por **Tárrega** y bajo la revisión de **Miguel Llobet**. Finalmente, **Pascual Roch** publica en su método trilingüe de guitarra otra versión de la jota para guitarra transmitida por **Tárrega**, con la siguiente mención de autoridad: *Transcription by F. Tárrega*, y atribuyendo a **Julián Arcas** la séptima variación (*Método moderno para guitarra. Escuela Tárrega. En tres volúmenes*, G. Schirmer, Nueva York, 1921-24). De la comparación de estas cuatro obras surgen dudas interesantes respecto a la consideración de la forma jota, derivadas en gran medida de que la edición de **Arcas** prescinde de las denominaciones de *variaciones* y *cantos* que, no obstante, acompañaban a la música de **Damas** o **Lahoz**. Pero también surge una conclusión: salvo la primera variación y el final de **Arcas**, las demás versiones emplean, sin modificaciones apenas notables, toda la música de la jota de **Arcas** y, parte de lo que añaden, no es original, sino que proviene o bien de los *Recuerdos de Palma* de **Viñas**, de donde se plagia por extenso la introducción, o bien de la *Gran introducción y jota*

---

<sup>46</sup> **Iradier**, por su parte, usa tanto el compás de 3/4 en una jota como en la *Jota de los Cascabeles* cuando el de 3/8 en la citada *Jota aragonesa del vestido azul*. En cualquier caso, lo que no es común es el compás de 6/8 que es el que prefiere **Miguel Manzano** (**Manzano, M.**, *Jota*, en: **V.V.A.A.**, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. VI, págs. 598-605).

con variaciones de **Damas** de la que se toman los cantos primero y octavo. La tan tocada jota de **Tárrega** es, por una parte, una amplificación de la obra de **Arcas** y, por otra, un refrito de varias composiciones: aparentemente, **Tárrega** se preocupó muy poco de poner algo de su cosecha en esta pieza curiosamente acumulativa<sup>47</sup>.

\*

Es de destacar que la jota aragonesa perteneció al repertorio interpretado por numerosos cantaores flamencos de finales del siglo XIX y principios de XX, por lo que conjeturamos que esta forma musical popular incidió de manera decisiva en la génesis y evolución del repertorio flamenco, sobre todo en algunas de sus formas puntuales y en algunos de sus cánones estético-musicales.

### La murciana.

Otra obra importante que parece entrar en el repertorio de **Arcas** en este tiempo son las *Murcianas*. En el primer programa anunciado en Sevilla ya aparece *La murciana, fantasía de aires nacionales* que se repite en el segundo con el título, simplemente, de *La murciana*. Esto, unido al hecho de que en fecha muy tardía –en torno a 1927- el editor madrileño **Ildefonso Alier** publicó, atribuyéndosela a **Francisco Tárrega**, una pieza titulada *La Cartagenera* que es básicamente igual que las *Murcianas* de **Arcas**, con el subtítulo “sobre motivos populares”, nos anima a pensar que *La Murciana* que **Arcas** tocó en 1858 bien pudiera ser el origen de las *Murcianas* publicadas en 1891 por **Andrés Vidal y Roger**. De nuevo, encontramos un vínculo equívoco entre los repertorios publicados póstumamente de **Arcas** y **Tárrega**. En este caso, a pesar de que **Pujol** cita *La Cartagenera*, dentro de las obras originales de **Tárrega**, no hay duda de que las *Murciana* de **Arcas** son el modelo con respecto al cual **Tárrega** aportó poco más que un criterio más ordenado tanto en lo estructural como en lo tonal<sup>48</sup>.

\*

Por su tonalidad: Si bemol, y por su *perfume*, deducimos que la *Murciana* de **Arcas** influyó en la creación del toque por cartageneras, aunque la partitura que hemos encontrado de esta pieza de **Julián Arcas**, más unos apuntes mnemotécnicos que una obra concluida, no nos permitan asegurarlo con rigor. Probablemente, esta *Murciana* influyese en las *Cartageneras* de **Rafael Marín** y definitivamente en las de **Ramón Montoya**, las que han creado escuela y son modelos de las posteriores.

### Los panaderos.

*Los panaderos* son una composición de la que conservamos edición póstuma. Con anterioridad de la incorporación de los panaderos al repertorio de **Arcas**, **Tomás Damas** había publicado una versión muy similar (calcografía de **Bonifacio Eslava**, Madrid, 1867), luego **Juan Parga** finalizaría su op. 2 *Polo gitano y Panaderos*, con una versión condensada y utilizada a modo de jaleo final en la que se observan giros característicos más afines a la versión de **Arcas** que a la de **Damas**, y ya en el siglo XX, **Cancio**

---

<sup>47</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pp. 25-31.

<sup>48</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pág. 80.



**Ingautiaga**, seudónimo del profesor del conservatorio, editor de música y discípulo dilecto de **Dionisio Aguado, Ignacio Agustín Campo y Castro** publicó unos *Panaderos* para guitarra autografiados por él mismo en 1907.

En vista de estas piezas, lo primero que debemos concluir es que los “panaderos” no son un género como pueden ser la rondeña o la soleá, sino una pieza específica que, desde el punto de vista genérico, no es otra cosa que un bolero (muy probablemente un bolero intermediado) y que estaba de moda precisamente en este tiempo. El barón **Charles Davillier** indicó haberlos visto bailar en su *Voyage en Espagne: le Tour du Monde, 1862-1873* en el teatro de Sevilla, tanto por parejas o por una sola bailaora *lo que es mucho más bonito*, añadiendo que *la música de los panaderos, en tres tiempos, se parece un poco a la del zapateado, aunque es menos viva y va acompañada a menudo, en las fiestas andaluzas, de guitarra y cantos populares*. El maestro **Otero** da cumplida cuenta de los panaderos en su tratado del que extractamos las siguientes líneas:

*He aquí un baile andaluz de los clásicos; no he alcanzado ya a conocerlo como baile popular, pero sí lo he visto bailar muchas veces siendo pequeño, (...). El origen de este baile es de Cádiz, y como en Cádiz, Sevilla y Alcalá de Guadaira han existido muchos aficionados a los toros, a quimeras de gallos y cante y baile “jondo”, hacían apuestas de toreros, de gallos, sobre tal o cual “cantaor” o “bailaor”, y celebraban muchas “juergas” en Alcalá de Guadaira con motivo de esta competencia. Hoy todos conocemos dicho pueblo por ese nombre, pero hace 30 ó 40 años nadie lo conocía más que por Alcalá de los Panaderos. En una de estas apuestas que fueron varios amigos con “cantaores” y “bailaores” de Cádiz y otro de Sevilla de ir improvisando coplas al mismo tiempo que bailaban, y cada uno cantaba lo que le parecía con tal que tuviera el aire que requería los “Panaderos”, y estas coplas se pusieron de moda, se hicieron populares y en todas las fiestas se bailaban los “Panaderos”, y entre las muchas coplas que se cantaban, solían aparecer las de las competencias de Alcalá, tanto que aún recuerdo yo algunas que no traigo aquí a colación por no cansar<sup>49</sup>.*

Los primeros panaderos para guitarra sola que conocemos, que son los de **Damas**, ya indican claramente en el subtítulo que son un arreglo y no una composición original como pudieran ser las soleás suya y de **Arcas** o la rondeña de **Arcas**. De ahí también, los paralelismos que existen entre los panaderos de **Damas** y de **Arcas**: se trata obviamente de dos arreglos de un original popular que no conocemos<sup>50</sup>.

\*

Los panaderos no pasaron nunca del repertorio musical asociado al repertorio flamenco para formar parte de éste, pero sí han sido cultivados por guitarristas que han logrado con su aire auténticas obras maestras del concertismo flamenco. Magníficos son los de **Estéban de Sanlúcar**, los de **Mario Escudero** y los de **Paco de Lucía** quienes se han lucido con ellos.

---

<sup>49</sup> **Otero, J.**, *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, Tip. De la Guía Oficial, Sevilla, 1912, *op. cit.*, pp. 199-200.

<sup>50</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, *op. cit.*, pp. 167-168.

## Las peteneras.

La referencia más antigua que poseemos y que documenta su existencia la proporciona **Romualdo Molina** en su capítulo *Las Peteneras* de la *Historia del Flamenco*:

*Hemos encontrado una primera cita explícita de las peteneras en un programa de mano del Teatro Coliseo de Méjico capital, temporada 1803-1804. Y, en 1808, otro programa de mano del mismo local anuncia: ...”y a continuación se interpretará la bonita y conocida danza de La Petenera (Vol. IV, pág. 431).*

En la metrópolis, es en la ciudad de Cádiz donde la encontramos más antigua y profusamente interpretada. Así, el 21 de diciembre de 1926 **Luis Alonso** con una de sus discípulas bailará la petenera nueva americana en el teatro del Balón, teatro donde serían bailados el zorongo y la petenera americana el 19 de enero del año siguiente. En este mismo año, el cinco de abril interpretaría **Lázaro Quintana** la Petenera Americana en una famosa fiesta celebrada en el número 10 de la gaditana calle de la Compañía. Existen más noticias sobre la gaditanización de la americana petenera<sup>51</sup>.

El proceso de aflamencamiento de las peteneras sufrió un curioso camino en el siglo XIX y los principios de XX. Hemos visto que **Estébanez Calderón**<sup>52</sup> las mencionó en *Asamblea general* (1845) como *ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Perteneras* (pág. 71). Después diría que *son como seguidillas que van por aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantora dábanles una melancolía inexplicable* (pág. 72).

La brevedad y la imprecisión de su comentario, evidencia que se trataba de un aire escasamente practicado y de reciente incorporación al repertorio popular andaluz. De procedencia americana –del Petén, en Yucatán (Guatemala)-, las peteneras tuvieron fortuna y a finales de los años 70 cobraron un auge espectacular

La revista *El Ateneo* registra que las peteneras se habían puesto de moda en Málaga, al igual que lo hacían en otras ciudades andaluzas, como Almería, Sevilla y Murcia, donde nos consta que hacían furor. Así lo acusan **Antonio Sevillano** en su libro *Almería por Tarantas*<sup>53</sup>, **José Luis Ortiz Nuevo** en *¿Se sabe algo?*<sup>54</sup> ..., **Romualdo Molina** y **Miguel Espín** en *Flamenco de ida y vuelta*<sup>55</sup> y **José Gelardo** en *Con el flamenco llegó*

---

<sup>51</sup> **Rondón Rodríguez, J.**, *Petenera de tropicales gaditanías*, en: *Granada Costa*, Granada, 22-III.2004.

<sup>52</sup> **Estébanez Calderón, S.:** *El Solitario, Dos Escenas Flamencas. Un baile en Triana; Asamblea general*, Virgilio Márquez, Editor, con la colaboración de Ediciones Demófilo, Córdoba, 1984.

Aunque fueron publicadas ambas escenas con posterioridad, *El Solitario* viviría *Un baile en Triana* en 1838, mientras ejerció de Jefe político en Sevilla y *Asamblea general* en 1845 cuando se produjo una gira de actuaciones por Andalucía de **Guy Stephan**: *cierta rubia bailadora*..

<sup>53</sup> **Sevillano Miralles, A.**, *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Itto. De Estudios Almerienses de la Dip. Prov. de Almería, 1996.

<sup>54</sup> **Ortiz Nuevo, J. L.**, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.

<sup>55</sup> **Molina, R. y Espín, R.**, *Flamenco de ida y vuelta*, VII Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1992.

el escándalo<sup>56</sup>. Como muestra léase esta noticia que da la revista *Málaga* del 26 de mayo de 1879:

### LAS PETENERAS

*¿No es verdad que comienza ya a hacerse un poquito pesado ese canto? Eso de acostarse oyendo decir: “niña de mi corazón” y levantarse escuchando: “ay, soleá”, es capaz de volver loco al hombre más pacífico del mundo.*

*Yo no sé si en el código penal habrá algún artículo que castigue ese delito que delito es y grande en mi concepto, pero si no lo hubiera, ruego a los señores diputados que hagan una ley especial, o cuando menos, que se disponga una multa por cada copla, en la seguridad de que en breve término se enjugaba el déficit del erario.*

La *Ilustración Malagueña* del dos de mayo del mismo 1880 destaca en el artículo *Los Merengazos* que esta danza con su canción se había hecho tan popular como las peteneras, *que se oyen en algunos cafetines y por todas las calles* y que de sus letras nada queremos copiar por pertenecer á la clase comprendida en un artículo de los reglamentos municipales que dice poco más o menos: *Queda prohibida “toda canción obscena en las calles ó sitios públicos, así como espresiones inmorales, jestos indecentes”, etc, etc*<sup>57</sup>.

El sevillano *La Andalucía* del 30 de diciembre del mismo año 1880 daba esta indignada noticia:

*Escándalo en Málaga: Los periódicos de Málaga que recibimos ayer, truenan contra los escándalos que han ocurrido durante la misa del gallo en varios templos de aquella ciudad.*

*Hombres completamente ebrios, ocupaban la Iglesia de San Juan, cantando a media voz las Peteneras y Merengazos lo cual dio lugar a varios alborotos que pudieron ser dominados con más o menos trabajo*<sup>58</sup>.

Algo mitigado su *olor de popularidad*, en los principios del siglo XX encontramos a las peteneras incorporadas a los repertorios de algunos cantaores flamencos que acertaron a realizar grabaciones discográficas, como fueron **Encarnación Santisteban: La Rubia** y **Antonio Pozo: El Mochuelo**. No mucho después, redondearía su versión flamenca **José Rodríguez Concepción: Medina el Viejo** y su descendiente estilístico **Pastora Pabón: La Niña de los Peines**. Entre las décadas de los 60 y los 70 de este siglo XX, fue **Antonio Fernández Díaz: Fosforito** quien desarrolló la última versión creativa a destacar.

Por la fecha cuando hace su primera aparición la petenera en el repertorio de **Arcas: Jerez**, 17 de marzo de 1878, deducimos que su *Petenera* debía estar inspirada más en el repertorio popular andaluz asociado al repertorio flamenco, que a éste. Tampoco hemos encontrado su partitura, por lo que hacemos esta observación con todas las reservas. Suponemos que aunque fuera interpretada por artistas flamencos como **Lázaro**

---

<sup>56</sup> **Gerardo Navarro, J.**, *Con el flamenco llegó el escándalo. Sierra Minera de Cartagena y La Unión. Prensa, historia escrita, historia oral. Siglo XIX*, Editorial Azarbe, S. L., Murcia, 2006.

<sup>57</sup> *El Eco de la Memoria. Periódico Dependiente del Flamenco*, nº 1, Málaga, 4-V-2006.

<sup>58</sup> **ORTIZ NUEVO, J. L.**, *Se sabe algo...?*, pág. 346.

**Quintana** y *El Fillo*, la petenera no llegó a integrarse completamente en el repertorio flamenco propiamente dicho, disfrutando de su forma musical y sus cánones estéticos actuales, hasta que *Medina el Viejo* creara su versión.

Otro aspecto que nos lleva a esta deducción es el de las analogías existentes entre las peteneras y la *Fantasia sobre “El Paño” o sea, Punto de La Habana*, obra que aparece por primera vez interpretada por **Julián Arcas** el 15 de marzo de 1866, 12 años antes que se anunciara la petenera y en época cuando aún no era la petenera pieza del repertorio flamenco, repetimos<sup>59</sup>. Como queda apuntado, las estructuras armónicas de ambos toques descansan en la *cadencia andaluza*: el tetratono descendente La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor y en el *compás de amalgama*: 6/8 + 3/4.

## Los polos.

Los mentamos en plural, porque se trataba de un género, no de un estilo individual, como ahora lo entendemos. El barón **Charles Dembowski** lo refiere en su libro citado como baile popular y escribe que sobre 1760 *en Andalucía se bailaba la “tirana”, el “polo”, el “zorongo”, el “cachirulo”, pero ocurrió que más tarde, el abuso de estos movimientos llegó a ser tal, que todos estos bailes fueron desterrados* (pp. 345-350).

**Eduardo Ocón** anota en sus *Cantos Españoles* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874) un polo compuesto por **Francisco de Borja Tapia** (pp. 26-27) y otro de la opereta *El criado fingido*, de **Manuel García** (pp. 59-61), ambos de la primera mitad de siglo XIX, y desde luego, nada flamencos. Por el contrario, anotaría también un bellissimo *polo gitano o flamenco* (pp. 89-96) que sí se ajusta a lo que hoy conocemos en el repertorio flamenco por el polo. Este polo sería versionado con posterioridad por **Manuel de Falla** en sus *Siete canciones populares* (1914) gozando desde entonces de gran popularidad.

El mismo **Estébanez Calderón** referiría varios polos: el *polo Tobalo* (pp. 27 y 72), los *polos de punta* (pág. 19) y los *polos*, en general o sin especificar (pp. 17 y 19), añadiendo que eran *hijos* de la caña (pág. 17) y que *se cantan por coplas o estrofas sueltas*, no como los romances a los que se les llamaba también corridas por ser su letra romanceada o corrida (pág. 19). Además, considera a los *polos de punta de dificultad y lucimiento*, como la *caña* y las *tonadas*, formando parte del repertorio de *los principales cantadores* (pp. 18-19). En ello coincidiría **Eduardo Ocón**, quien escribe:

*Aunque el Polo es un canto muy conocido, está reservada su ejecución a ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben ni aun leer. Esta clase de artistas, que hacen profesión de su ejercicio cantando en los cafés*

---

<sup>59</sup> Son varios los autores que han detectado estas analogías:

- **Antonio Machado y Álvarez: Demófilo** (1881): *suele cantarse por lo común la Petenera tan pícaramente que más parece un punto de la Habana que no un cante gitano.*
- **Francisco Rodríguez Marín** (1897): *Había en ellas, más que en ellas en su acompañamiento, algo del Punto de la Habana y no poco de la popular canción El Paño moruno.*
- **Rafael Marín** (1902): *La petenera proviene de una mujer, según dicen, a la que apellidaban así; pero no cabe duda que su origen es el paño moruno, cante y toque antiquísimo, como lo es también el Punto de La Habana. Se ha cantado también una petenera llamada Bola del Fillo.*

(**Rondón Rodríguez, J.**, *Petenera de tropicales gaditanías*, op. cit.).

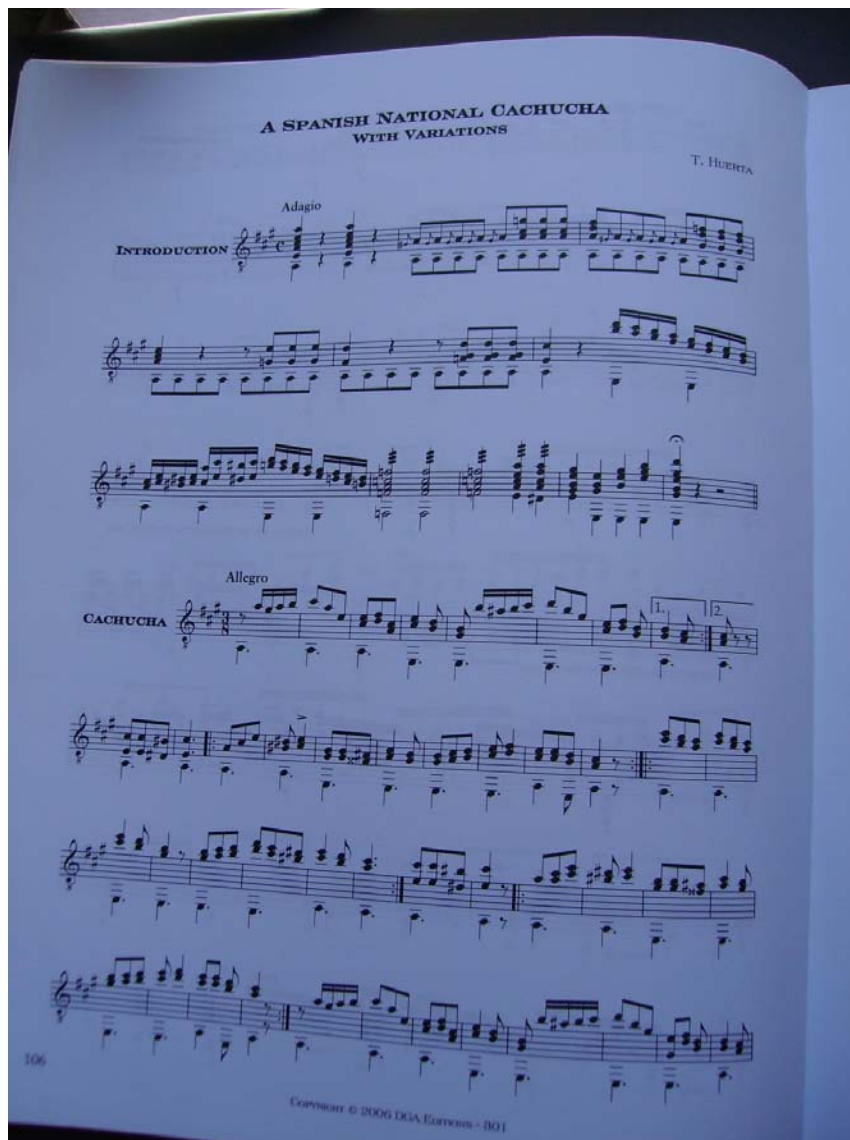
*y otros sitios públicos son los que conservan más o menos pura, la tradición del género llamado gitano (pág. 96).*

Con ello, destaca el carácter virtuoso del polo. En cambio, **Charles Davillier** (1862) lo refiere en una ocasión como baile (pág. 317) y en otra, como *una de las canciones predilectas de los andaluces*, además de calificarlo como *una danza* (pág. 490). Y **Gerhard Steingress** lo encuentra interpretado en el teatro Principal de Jerez en 1852 y en 1858, donde se le denomina *polo andaluz* (pág. 364). Con este mismo título, fue bailado en el teatro Principal de Valencia los días 26 de noviembre y uno de diciembre de 1851. En 1854, se interpretaría el *polo del Caniyitas* en el referido teatro Principal, de Jerez. *El Tío Caniyitas* es una zarzuela de ambiente andaluz, con música de **Mariano Soriano Fuertes** y letra de **Sanz Pérez**, zarzuela estrenada en el teatro San Fernando de Sevilla en 1849. Y el 18 y el 28 de enero de 1860 se bailó el *polo del Contrabandista*, una canción que gustaba y que sirvió hasta como vehículo de opinión política, habiéndole cambiado la letra. En el teatro Principal de Jerez, *El Hijo de Curro Durse* interpretaría el polo el 31 de octubre de 1867. **Silverio Franconetti** cantó en el mismo marco *el polo andaluz* el ocho de julio de 1865 y *el polo de Tobalo* el cuatro de julio de 1867.

Queda claro que si los polos no fueron en su origen flamencos, sí ingresaron pronto en este repertorio, o por lo menos, alguna de sus versiones, lo que nos parece más exacto: sólo conocemos una forma de polo flamenco. Y puede que en este proceso tuviera mucho que ver **Julián Arcas**, aunque desde luego, no figura ningún polo entre las piezas que más tocó. Por la fecha cuando hace el polo su aparición en un repertorio tocado por **Arcas**: Almería, 16 de julio de 1878, suponemos que su modelo compositor sería el polo flamenco, quizás el mismo que publicara cuatro años antes **Eduardo Ocón**. Hasta ahora no hemos encontrado la música del polo de **Arcas**, por lo que no podemos asegurar con rigor las fuentes de inspiración de su polo.

## **La rondeña.**

De la misma manera que **Arcas** llega a puntos comunes con los guitarristas de su tiempo, también es muy relevante la inclusión en este repertorio tan temprano de una obra como la *Rondeña* que es un gran acierto y una gran originalidad que inaugura, según parece, el repertorio de aires andaluces que más fama va a dar a este músico. Es digno de mención que, mientras **Huerta** pasea por el mundo con su *Cachucha con variaciones*, un aire –el de la cachucha– internacionalizado en los mágicos pies de **Fanny Elssler** (1819-1884), una de las bailarinas más importantes de todos los tiempos; **Arcas** va a darse a conocer con un aire más pintoresco y de impacto más nacional que internacional como la rondeña que en muchos ambientes sonaría como algo verdaderamente extraño.



Frente a la cachucha, que es una música puramente dieciochesca llena de gracia pero agotada; la rondeña es música del futuro y, no en vano, será una de las pocas partituras de guitarra que tendrá **Manuel de Falla** en su biblioteca y, además, con anotaciones analíticas. Si, para **Falla**, a principios de siglo, la *Rondeña* de **Arcas** le resultaba interesante, para cualquier oído no familiarizado con la música popular andaluza debía resultar de un exotismo arrebatador.

Se han citado muchos textos relacionados con el carácter de extraña tristeza de la rondeña en particular y, en general, de los géneros modernos derivados del fandango<sup>60</sup>. Pero ningún texto describe mejor literariamente la rondeña que el romántico artículo que le dedica **José María Bremon** en el periódico malagueño *El Guadalhorce* de 9 de junio de 1839 (tomo 1, nº 44):

#### *LA RONDEÑA*

<sup>60</sup> Véase en especial:

- **Rioja, E.**, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, VI Bienal de Arte Flamenco. El Toque, Ayuntamiento de Sevilla, 1990, pp. 55-59.

*Si en medio del silencio magestuoso de una noche de otoño el desconocido viajero atraviesa los solitarios campos de Andalucía, cuando la luna esparce en el horizonte una tinta vaga y melancólica, y el aire embalsamado apenas mueve las ramas de los olivos; si en esta hora misteriosa en que la imaginación parece abierta a las inspiraciones de una poesía tierna y sublime, en que el pecho escala un suspiro y la naturaleza le comprende, en que el alma se embriaga con recuerdos de amor... se oye a lo lejos el confuso sonido de la Rondeña, cuyos acordes y sentidos tonos, lejos de interrumpir la armonía de la escena grandiosa parece que la acompañan... ¡ay de mí! ¡quién pudiera espresar las dulces impresiones que esta música produce en el sensible corazón del caminante!*

*La Rondeña, a veces lánguida y como abandonada a un instinto, semeja que arrulla los sueños de un amor inconsciente; y con una fuerza verdaderamente magnética cierra nuestros párpados, meciéndonos en una nube de celestes ilusiones. -¿Quién no se ha sentido arrebatado por este encanto si dando treguas a las fatigas de un viaje, se detiene a la hora del reposo en el solitario cortijo, y recostados sobre los poyos que decoran su entrada, oye vibrar los acentos de esta música simpática? Porque la Rondeña entonces llena de sublime melancolía parece que siente los dolores del amante desconsolado, acompaña sus lágrimas de letargo, se anima en las rápidas detonaciones del punteado; recobrando la viveza original de su país, con cuanta verdad, con cuanta pasión, espera las amorosas pláticas de que tantas veces han sido testigos las rejas celosas de Andalucía! Allí los juramentos, allí las protestas, allí las tiernas quejas con las modulaciones de una voz humana desigual, veloz, órgano fiel de las sensaciones que le suceden en un corazón agitado. La melodía corre entonces por sí solo, sin estudio, sin arte, entregada a la vehemencia de la inspiración, y como si adquiriese la facultad de hablar... Y habla en efecto al alma; porque aquellos sonidos tan naturales, tan sentidos, escitan nuestro interés y se acomodan a todas las inteligencias, remedan esos diálogos apasionados que forman la ventura ideal de los amantes y revelan a cada cual el eco de aquella voz que resuena de continuo en el fondo de su pecho.*

*Un momento de entusiasmo de Rouget de l'Isle dio a la Francia la Marsellesa: del genio de Jacobo I y sus imitadores salieron las baladas de Escocia; pero la Rondeña española, como las barquerolas de Venecia, tiene por autor el pueblo en que nació.*

**Arcas**, ya lo hemos señalado, pasó algunos años de su adolescencia en Málaga y, sin duda, conocía perfectamente el aire malagueño que es la rondeña, de modo que tiene especial sentido que su primera obra de género flamenco fuera precisamente una rondeña. Del mismo modo, resulta emocionante el texto de **Bremon** porque explica el efecto anímico de la rondeña desde el punto de vista de un caminante o un viajero y eso es, precisamente lo que fue **Arcas** en su tiempo de concertista.

En cualquier caso, y más prosaicamente, desde un punto de vista técnico, debemos decir que la base del exotismo y del humor extraño de la rondeña radica en la alternancia de variaciones modales con coplas tonales. De nuevo, como en el caso de la *Jota aragonesa* y las *Boleras*, estamos ante una forma instrumental que deriva de una canción que –también como en los otros casos– acompañaba a un baile. Pero, a

diferencia de aquéllas, la rondeña se caracteriza principalmente por el carácter armónico de los “cantos” o coplas que están en una clara tonalidad mayor, contrastante con las variaciones “instrumentales” que son de una clara armonía modal basadas en el Modo de Mi tan habitual de la música popular andaluza. Estas variaciones, que así es como las denomina todavía **Rafael Marín** en 1902 en el primer método para guitarra flamenca, con el desarrollo de esta guitarra darán lugar a las denominadas falsetas<sup>61</sup>.

Introducción (cc. 1-19)

4 variaciones (cc. 20-36) – Copla 1 (cc. 37-59) – 3 variaciones (cc. 60-75) – Copla 2 (cc. 76-99) – 2 variaciones (cc. 100-130) – Copla 3 (cc. 131-153) – 1 variación (cc. 154-181) – Copla 4 (cc. 182-205) – 5 variaciones (cc. 206-246) – Copla 5 (cc. 247-275) – 4 variaciones (cc. 276-301) – Copla 6 (cc. 302-312) – 2 variaciones (ss. 313-324) – Copla 7 (cc. 325-349) – 1 variación (cc. 350-361) + Copla 8 (cc. 362-389) + 1 variación (cc. 390-395).

Con este esquema de alternancias entre coplas y variaciones, **Arcas** construye una obra de gran envergadura y, significativamente, una de las primeras que él mismo cuidó de llevar a la imprenta en Barcelona a finales de 1860 formando las entregas 4ª y 5ª de álbum musical para guitarra que publicó en ese tiempo. Gracias a ello conservamos una edición mucho más cuidada que la de las dos piezas anteriormente analizadas. El cuidado no llega al punto del que tuvo **Damas** en su debut en letra impresa con su *Gran introducción y jota con variaciones*, pero es suficiente para que podamos juzgar esta obra como un producto completamente acabado por **Arcas**. Por otra parte, la importancia histórica que tiene esta composición como quizá el primer ejemplo escrito de una pieza para guitarra flamenca, es del todo obvia. Lo que resulta difícil es determinar si la *Rondeña* de **Arcas** refleja una práctica común entre los guitarristas flamencos de su tiempo, o bien la inaugura, pero lo que parece cierto es que su papel en la codificación de este género fue trascendente, de ahí la importancia casi mítica que se le concede en la tradición guitarrística flamenca. En este sentido, debe tenerse en cuenta que, el título original de la obra –con el que se apuntó en el Registro de la Propiedad Intelectual correspondiente a 1860- especificaba “para guitarra sola”, lo cual puede dar cierta idea de novedad, por lo menos en los medios de la música impresa.

Obra plena de ingenio, de novedad, de inspiración, la *Rondeña* de **Julián Arcas** nos presenta a un guitarrista que, sin haber cumplido los 22 años, no sólo alcanza laureles como intérprete, sino que, como compositor, también es digno de ser muy tenido en cuenta.

### La Malagueña de Francisco Rodríguez Murciano<sup>62</sup>:

Cuestión ineludible al tratar de la *Rondeña* de **Arcas**, es el comentario de su relación con la célebre *Malagueña* de **Francisco Rodríguez**. Esta pieza debe su celebridad a que formó parte del *Cancionero musical popular español* (vil. II, nº 310, pág. 257-260) que

---

<sup>61</sup> **Marín, R.**, *Método de Guitarra (Flamenco) por música y cifra compuesto por Rafael Marín*. Único publicado de aires andaluces, Sociedad de Autores de España, Madrid, 2002, facsímil de Ediciones de La Posada, Ayto. de Córdoba, 1995, *Estudio introductorio* y edición de **Eusebio Rioja**.

<sup>62</sup> Sobre este personaje y su obra, véase:

- **Rioja, E.**, *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: “El Murciano”: su malagueña o rondeña para guitarra*, en: [www.flamencoenmalaga.es](http://www.flamencoenmalaga.es), revista digital de arte flamenco, Málaga, marzo, 2008.



publicó **Felipe Pedrell** entre 1917 y 1922 y llegó a ser un especie de libro de cabecera del nacionalismo musical español de principios del siglo XX. Pero, a pesar de que esta ha sido la fuente por la que generalmente se ha pretendido conocer la malagueña de **Francisco Rodríguez, Pedrell** resumió muy sucintamente una publicación anterior realizada por el editor madrileño **José Campo y Castro** en torno a 1878, realizada a su vez a partir de una transcripción del toque de malagueñas de **Rodríguez Murciano** hecha por su hijo **Francisco Rodríguez Malipieri**, cuyo manuscrito también se conoce. La edición de **Campo y Castro** inauguraba una frustrada *Colección de aires nacionales para guitarra* que no tuvo continuidad y, aunque en la portada se denominaba *malagueña*, en la cubierta de la partitura, como nº 1 y único de la anunciada colección, figuraba como *rondeña*<sup>63</sup>.

El primer problema que plantea la consideración de esta pieza es que se publicó treinta años después de la muerte del **Murciano** y dieciocho después de la publicación de la *Rondeña* de **Arcas** con la que presenta importantes concomitancias en el estilo guitarrístico y en la realización misma de numerosas variaciones. ¿Hasta qué punto esta *Malagueña* es transcripción fiel de la práctica del **Murciano** sin verse influida por la entonces más célebre rondeña interpretada por **Arcas** en sus conciertos? La clave para contestar esta pregunta la vamos a encontrar en la sustanciosa nota biográfica del **Murciano**, escrita por el músico granadino **Mariano Vázquez** a modo de prólogo de la edición de **Campo y Castro**:

*Francisco Rodríguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de "Tiples", causaba la admiración de cuantos le oían. Cuando poco después sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barbería, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunión de tañedores<sup>64</sup>. Nuestro joven siguió haciendo progresos en su instrumento predilecto, muchos más que en la lectura y escritura, que por último abandonó por completo. Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego é inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como después le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender como la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.*

*El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa & &. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues Glinka por su parte también era*

---

<sup>63</sup> El origen a su vez de esta edición está en un segundo tomo de los *Ecos de España* de 1874 de **José Inzenga** que nunca se llegó a publicar.

<sup>64</sup> Sobre este curioso fenómeno, véase el artículo:

• **Rioja, E.**, *Los Barberos españoles y la guitarra*, en: [www.guitarra.artelinkado](http://www.guitarra.artelinkado), revista digital de guitarra, septiembre, 2003.

*excelente como improvisador, pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.*

*Los más renombrados "cantaores" de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de "El Murciano" no tenía semejante, por la riqueza y novedad de los ritmos, y por el sorprendente encadenamiento de acordes.*

*De carácter excesivamente modesto nunca hizo valer su talento singular, y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus amigos que muchos le granjeó su buen carácter y su gracia andaluza.*

*Si el no haberse nunca sugetado a los preceptos escolásticos del arte músico favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración cotinúamente se perdía en los espacios, y aún muchas veces al pedirle los que le oían la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.*

*Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni éste estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan fácilmente. Algo consiguió, y á este algo se le debe el que hoy podemos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario egecutaba en la guitarra.*

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

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

Esta noticia de **Vázquez** resulta preciosa y, además, muy precisa porque, en efecto, tenemos constancia documental de que **Mihail Glinka** estuvo en Granada desde el 20 de noviembre de 1845. El propio **Glinka** relata así, en su diario español, cómo conoció a **Francisco Rodríguez Murciano**:

*Nos instalamos en uno de los mejores hoteles en unas habitaciones que había mandado preparar el doctor Hedor, a quien habían escrito desde Madrid los amigos de D. Santiago. Poco después de nuestra llegada a Granada, vino a vernos, gracias a la recomendación del fabricante de guantes Lafin, un señor de edad avanzada, pero todavía enérgico, Don Francisco Bueno y Moreno. Había sido contrabandista y, después de enriquecerse, decidió hacerse un ciudadano honrado. Instaló una fábrica de guantes y además vendía cuero. El segundo o tercer día, él me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Una variaciones sobre*

*una canción nacional de allá: el Fandango, compuestas por él y anitadas por su hijo, mostraban todo su talento*<sup>65</sup>.

De hecho, una copia de esta transcripción quedó plasmada en el álbum de **Glinka** bajo el título *Rondeña con variaciones para guitarra compuestas por Francisco Rodríguez Murciano* pero, posteriormente, **Glinka** arrancó esas hojas, y se las envió al compositor **Balakirev** para que compusiese a partir de ellas una obra para piano, surgiendo así un *fandango-étude*, que no resultó del agrado de **Glinka**. **Balakirev** revisaría esta composición y la dio a imprenta en 1902 bajo el título *Sérénade spagnole*<sup>66</sup>.

Resulta claro, entonces, que la transcripción de la *Malagueña* del **Murciano**, realizada por su hijo, que tenía una formación musical académica, ya estaba hecha en 1845, antecedendo, por lo tanto, muy notablemente, a la publicación de la *Rondeña* de **Arcas**. Por otra parte, según **Fargas**, aunque no hemos podido encontrar respaldo documental a esta noticia, **Arcas** actuó en Granada a finales de los años 40. Desde luego, sería muy sugerente la idea de que **Arcas** coincidiera en Granada con **Rodríguez** y con **Glinka**, aunque, se ser así, **Fargas** seguramente habría dado cuenta de ello, pero lo que sí debió de conocer **Arcas** en Granada es el interés que el guitarrismo del **Murciano** causó en ese ruso pintoresco que fue **Glinka** en España y, es muy posible, casi necesario, también que **Arcas** oyera o conociera la transcripción de toques de malagueña del **Murciano** porque, de otro modo, no se podrían entender las concomitancias que existen entre ambas piezas.

En cualquier caso, frente a la *Malagueña* del **Murciano** que es una larga serie de variaciones sobre la cadencia andaluza con una copla cantada casi al final<sup>67</sup> y rematada con un grupo más de variaciones, la *Rondeña* de **Arcas** plantea algo bien distinto que ya hemos comentado: una articulación de variaciones y cantos o coplas. Resulta entonces muy importante conservar la *Malagueña* del **Murciano** porque nos enseña la forma de actuación de **Arcas** con respecto a la guitarra popular: transcripción, ordenación y normalización (sin perder el carácter popular) de las variaciones guitarrísticas populares y adaptación para guitarra sola de las coplas de donde resulta un toque (un género) guitarrístico autónomo, sólo instrumental no vocal-instrumental. Por eso, cuando **Arcas** registró en el Boletín de la Propiedad Intelectual su *Rondeña*, a diferencia de lo que hizo con las demás composiciones, especificó claramente “para guitarra sola”.

---

<sup>65</sup> **Álvarez Cañibano, A.** (ed)., *Los papeles españoles de Glinka, op. cit.*, pág. 35.

<sup>66</sup> Estas páginas del álbum de **Glinka**, enviadas a **Balakirev**, no las hemos podido consultar, pero se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional Rusa. Véase: **Fedorov, V.**, *Mihail Ivanovich Glinka en Espagne*, en *Miscelánea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1958-61, vol. I, págs. 236-237.

<sup>67</sup> Aunque el acompañamiento de la copla de la *Malagueña* del **Murciano** resulta más flamenco que el de las coplas de **Arcas**, su organización armónica es la canónica:

Frase musical	Verso cantado	Objetivo armónico
A	(1) Los ojos de mi morena.	(> I)
B	(1) Los ojos de mi morena.	(> IV)
C	(2) Son lo mismo que mis males:	(> I)
D	(3) Grandes como mis fatigas,	(> V)
E	(4) Negros como mis pesares.	(> I)
F	(1) Los ojos de mi morena.	(> Modo de Mi)

Con el desarrollo de la guitarra flamenca, el toque de *Rondeña* se convertirá en uno de los puntos culminantes del repertorio de lo más grandes guitarristas. El origen de este toque, sin embargo, no está tanto en lo que hizo **Francisco Rodríguez** en la primera mitad del siglo XIX, ni **Julián Arcas** en la segunda mitad de ese siglo, aunque son pasos necesarios, sino más bien en la creación, ya en el siglo XX de **Ramón Montoya**<sup>68</sup>.

\*

Junto con las malagueñas, la rondeña es el aire folclórico que gozó de mayor popularidad durante el siglo XIX y sobre el que encontramos mayor número de referencias. La cita más antigua que poseemos la da **Estébanez Calderón** en *Un baile en Triana* (escena vivida en 1838). La primera vez que la mienta, dice *rondeña o granadina*, pero no podemos asegurar si se refería en su redacción o dos formas distintas o a una sola, denominada indiferentemente *rondeña o granadina*. Y la menciona como cante ejecutado por *otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución como los principales cantadores, pero no inferiores en el buen estilo*, quienes habían *apurado sus fuerzas* con la interpretación de *las tonadas y polos de punta* (pág. 19), dejando bien claro su carácter secundario en cuanto al virtuosismo, respecto a la tonadas, los polos de punta, la caña y los romances que también cita.

Páginas después, la vuelve a citar bailada ahora por **La Perla** y **El Xerezano**, quienes *comenzaron por el son de la rondeña a dar muestras de su habilidad y gentileza* (pág. 25). Como baile, la vuelve a referir en *Asamblea general* (1845, pág. 71), interpretada por **La Dolores** célebre.

El nueve de abril de 1839, se publica en el periódico malagueño *El Guadalhorce* un artículo titulado *Las Rondeñas*, firmado por **J. M. Bremon**. Es una bella exaltación lírica de este cante, donde el autor pondera su carácter melancólico y sentimental. Por su belleza literaria, lo hemos reproducido íntegro en el texto.

**José Luis Ortiz Nuevo** da el anuncio del Teatro San Fernando de Sevilla, correspondiente al 23 de mayo de 1850, donde se dice que en el intermedio de *El Tío Caniyitas*, *se bailará la Rondeña*<sup>69</sup>. En Valencia, en su teatro Principal, se bailarían la *Rondeña* por **Antonia Martínez** y por **Manuel Guerrero**, el 17 de enero de 1852. Y en el Salón de Oriente, de Sevilla, para el 21 de enero de 1854 sería anunciado el baile de *una Rondeña acompañada a la guitarra y cantada por un aficionado conocido por Rafael*<sup>70</sup>.

**François Auguste Gevaert** (1850), en la clasificación que hizo en su estudio *La musique en Espagne*, la estanca en el apartado de *los aires de danza, que se denominan, según la localidad, fandangos, malagueñas o rondeñas*<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> A este respecto resulta muy interesante el artículo de **Norberto Torres Cortés**, *Sobre el toque de Rondeña*, en: *Ponencias y comunicaciones del XXII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona (Málaga), 1994, pp. 95-124.

**Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pp. 32-38.

<sup>69</sup> **Ortiz Nuevo, J. L.**, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., pág. 145

<sup>70</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>71</sup> **Sneeuw, A. C.**, *El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert*, en: *Candil. Revista de Flamenco*, nº 74, Marzo-Abril, 1991, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, pp. 657-669, pág. 661.

**Charles Davillier** hace en *Viaje por España* (1862), unas observaciones de carácter musicológico, a las que nos hemos referido repetidamente, pero que ahora nos vuelven a servir. Dice:

*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, sobre los que ya volveremos a tratar*<sup>72</sup>.

Y en efecto, páginas después se extiende sobre ellas:

*Ronda ha dado su nombre a las rondeñas, esas canciones tan populares en Andalucía. Lo mismo que las malagueñas, las rondeñas tienen también un origen moro. Entre los aires andaluces no hay ninguno más melancólico ni expresivo. La guitarra, que ha sucedido al laúd de los moros, acompaña siempre a la voz con arpeggios que sirven a la vez de preludio y de acompañamiento. Los virtuosos de Ronda son famosos en toda España. En el silencio majestuoso de una cálida noche de verano, cuando se pasa por un pueblecito de la Serranía, es cuando deben oírse los acordes melancólicos de la rondeña; parece como si estas melodías tan sencillas y primitivas se prestasen a variaciones infinitas según el capricho o la inspiración del cantor.*

*Igual que las malagueñas, se componen las rondeñas de cuatro versos, repitiéndose el primero dos veces. He aquí una de ellas:*

*Los ojos de mi morena,  
Los ojos de mi morena,  
Se parecen a mis males.  
Grandes como mis fatigas,  
Negros como mis pesares.*

*Se encuentran a veces encantadoras ideas en estas poesías populares:*

*El día que tú naciste  
Nacieron todas las flores,  
Y en la pila del bautismo  
Cantaron los ruiseñores.*

*Tus ojos son ladrones  
Que roban y hurtan.  
Tus pestañas, el monte  
Donde se ocultan.*

*El amor y la naranja  
Se parecen infinito.  
Por muy dulces que sean,  
De agrio tienen su poquito.*

---

<sup>72</sup> **Davillier, Ch.**, *Viaje por España*, Ediciones Grech, S. A., Madrid, 1988, 2 vols., vol. I, pág. 314.

*He aquí otra “copla” de las más melancólicas. La hemos tomado de un torero andaluz, compañero de camino, que la cantaba por la noche para cortar las largas horas de un viaje en diligencia, y tal vez también para mitigar sus penas:*

*Dentro de la sepultura,  
Y de gusanos roído,  
Se ha de encontrar en mi pecho  
Señas de haberte querido.*

*Se ve que la poesía de las rondeñas no carece ni de sencillez ni de encanto. Las rimas de estas coplas no son siempre irreprochables, y cada cual las modifica un poco, según su capricho y según el gusto de la amada, que se oculta tras los barrotes de hierro de su reja para escuchar la canción del guitarrero (pp. 347-348).*

Como puede apreciarse, **Davillier** conocía el artículo de **Bremon**, reproduciendo ahora sus observaciones y destacando el carácter melancólico y sentimental de las rondeñas. Aquí se evidencia la gran formación que poseía el barón y el estudio que había hecho sobre nuestro país, acudiendo a las fuentes originales. Además, anota en partitura el canto de una rondeña con acompañamiento de piano (pp. 346-347). Y observemos que en los párrafos transcritos, por dos veces destaca el parecido de las rondeñas y las malagueñas. Es de tener en cuenta igualmente, que la primera letra que apunta –*Los ojos de mi morena*– es la misma que anota **El Murciano** en su *Rondeña* o *Malagueña*, según veremos después. ¿Conocería **Davillier** la *Rondeña* de **El Murciano**? Lo más seguro es que fuera una letra prototípica.

En el relato de la juerga en la taberna del **Tío Miñarro**, vuelve **Davillier** sobre las rondeñas, esta vez como baile imprescindible en cualquier juerga:

*Como ya íbamos a retirarnos, nos dijeron que no podíamos marchar sin haber visto bailar la rondeña, paso que se acompaña por lo común cantando las coplas del mismo nombre.*

*La rondeña fue bailada maravillosamente por un “guapo” (elegante del barrio de la Macarena) que tenía por pareja a una guapa moza del mismo barrio.*

*Varios cantaores dijeron sucesivamente coplas de rondeñas, entre las que nos llamó la atención ésta:*

*Hermosa deidad, no llores,  
De mi amor no tomes queja,  
Que es propio de las abejas  
Picar donde encuentren flores.*

*El baile continuaba mientras se sucedían las coplas: La pareja parecía tan compenetrada y bailaba con tanta armonía todos los pasos que uno de los asistentes improvisó la siguiente estrofa, que cantó con música de rondeña:*

*Estos que están bailando  
¡Qué parejitos son!  
Si yo fuese padre cura*

### *Les daba la bendición.*

*La rima dejaba bastante que desear, pero esto no impidió que el poeta fuese muy aplaudido (pág. 496).*

Por último, **Eduardo Ocón** daría en *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. E. O. Canto y piano. Texto español y alemán.* (recogidos entre 1854 y 1867 y publicados en 1874 por Breitkopf & Härtel, de Leipzig) un acompañamiento rasgueado a la guitarra que titula *Rondeña* o *Malagueña* (pág. 79), cayendo en la misma imprecisión o confusión terminológica de *El Murciano*.

En conclusión, las rondeñas son un aire folclórico de los primeros que aparecen en las fuentes manejadas, aire que poseyó un altísimo nivel de popularidad. Y eran tan parecidas a las malagueñas, que a menudo se las nombraba indistintamente como *rondeñas* propiamente dichas o como *malagueñas*. Salvo en el artículo citado de **J. M. Bremon**, siempre las encontramos como baile.

Desde 1864 y ya como cante, las encontramos repetidamente en los repertorios que acostumbraba a interpretar **Silverio Franconetti** como *Rondeñas de El Negro*, pasando después a ser interpretadas por innumerables cantaores hasta hoy. Como toque flamenco, la rondeña disfrutó aún de mayor fortuna, siendo determinante el impulso dado por **Ramón Montoya** con su transporte tonal de La menor a Fa<sup>#</sup> mayor con el que adquirió una grandiosidad que aún disfrutamos. Podemos observar que todos los concertistas flamencos en la actualidad, cultivan y poseen en sus repertorios el toque por rondeñas, interpretándolo y grabándolo habitualmente<sup>73</sup>.

De este modo y dada la fecha de aparición de su *Rondeña* en los programas de los conciertos de **Julián Arcas**, consideramos que su fuente inspiradora estuvo en las rondeñas folclóricas o pertenecientes al repertorio popular andaluz asociado al repertorio flamenco, no en éste repertorio flamenco donde aún no se habían integrado, ni se habían impregnado con sus cánones estético-musicales. Sería él quien inició este proceso con esta obra.

### **Las serranas.**

De posible existencia en el siglo XVIII, formaría parte del grupo de las seguidillas: boleras, gitanas, sevillanas, etc. Pertencería al repertorio del majismo diciochesco y en el XIX serían adoptadas por el romanticismo decimonónico, movimiento cuyos cánones estéticos idealizaban y veneraban los valores de belleza agreste y salvaje de la sierra<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Véase al respecto:

- **Torres Cortés, N.**, *Sobre el toque de Rondeña*, en: *Ponencias y comunicaciones del XXII Congreso de Arte Flamenco*, op. cit..

<sup>74</sup> Sobre las serranas, véanse:

- **Rondón Rodríguez, J.**, *Cuando sale la aurora...* (*Datos, noticias y apuntes inéditos sobre el origen y evolución del cante por Serranas*), en: [www.jondoweb.com](http://www.jondoweb.com), revista digital de arte flamenco, Almería, 2003.
- **Jiménez Sánchez, J. L.**, *Pinceledas flamencas y los cantos de Ronda*, N° 1, 2002.

Tenemos noticias documentales de su existencia desde los alrededores de 1825. **Serafín Estébanez Calderón: *El Solitario*** las consideró *modernas* junto a las tonadas, y a las dos como *hijas de la caña*. Hay numerosos indicios que nos llevan a situar su aflamencamiento en Cádiz por estas fechas. El 29 de septiembre de 1853 la encontramos cantada por **Francisco Paredes Villegas** en el teatro-circo de la Victoria, de Málaga, y a partir de 1864 formó parte del repertorio de **Silverio Franconetti**, quien las cantó a menudo como *serranas del sentimiento*, registrando este cante otra época de esplendor. Sería en este tiempo cuando **Julián Arcas** estrenó sus seguidillas serranas en Almería, el tres de febrero de 1876, obra cuya partitura no hemos encontrado.

La versión que consideramos más genuina nos la presenta como cante mixto, iniciándose por livianas, continuándose por serranas y cerrándose con el cambio por seguiriyas de **María Borrigo** a forma de macho, cierre o colofón.

## La soleá.

Otra pieza muy importante del repertorio de **Arcas** que se incorpora a los conciertos de Sevilla en la primavera de 1867 es la *Soleá* que, según el cronista de *La Andalucía*, era *una de los más dulces y melancólicos de nuestros cantos populares*. Como a la *Rondeña* ya le había sacado mucho partido en sus conciertos, **Arcas** introduce con la *Soleá* un nuevo elemento del folclore musical andaluz siendo, una vez más, pionero y creador de un género guitarrístico que va a tener largo desarrollo dentro de la guitarra flamenca de concierto. Aunque no parece que estemos ante una obra tan perfectamente compuesta y acabada como la *Rondeña*, lo que tenemos es bastante más que los mal pergeñados apuntes de las *Murcianas*. Y es muy desafortunado no contar con una versión verdaderamente acabada y autorizada por **Arcas** de esta obra, porque su *Soleá* es un cúmulo de hermosísimas ideas, algunas francamente emocionantes. A pesar de que no la podemos considerar acabada en la misma medida en que lo está la *Rondeña*, la *Soleá* puede funcionar perfectamente en concierto hoy día, porque, a diferencia de las *Murcianas*, tiene un plan de inicio y, sobre todo, un final brillante y muy efectivo. Esta *Soleá*, mucho más inspirada que la obra del mismo género que publicó poco después **Tomás Damas**, tiene una riqueza armónica que no tiene la *Rondeña*, más ceñida a los patrones de la música popular andaluza, y es otros de los grandes aciertos del repertorio de **Arcas** que crea, a partir de un género de canción flamenca con acompañamiento de guitarra que estaba de moda, una obra original que se va a terminar convirtiendo en un género de toque guitarrístico a solo.

Las primeras referencias al baile de la soleá se encuentran a finales de la década de los 50 del siglo XIX y, en 1867, aparece como cante con acompañamiento de piano, en el libro *La música del pueblo. Colección de cantos populares españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Lázaro Núñez Robles* (Antonio Romero, Madrid, 1867). Como género de toque a solo, la de **Arcas** es la primera soleá que conocemos y que se va a popularizar enormemente como acompañamiento de un baile que el maestro **José Otero** denomina *Soleares de Arcas* y sobre el que da las siguientes explicaciones de interés, llenas, no obstante, de las imprecisiones propias de la tradición oral de la que aparentemente proceden los conocimientos de **Otero**:

(...) *casi me atrevo a asegurar que las “Soleares” de Julián Arcas, que así se llamaba el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos los conceptos, por ser las*



*personas que lo han dado a conocer de los más reputados maestros y artistas.*

*El autor de las “Soleares”, como digo antes, fue el famoso concertista de guitarra de Vélez-Blanco, provincia de Almería, llamado D. Julián Arcas, que murió en Ronda en 1878. Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: “Seguidillas gitanas” de Arcas; “Malagueñas”, “javeras” o “granadinas” de Arcas y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas. Estuvo desde muy niño en Málaga, y dicen que fue su maestro D. José Asensio, discípulo del maestro Aguado, autor del célebre método de su nombre.*

*D. Julián Arcas recorrió con su guitarra, dando conciertos, toda España y Portugal, estuvo en París por dos veces contratado, y en Italia estuvo muchísimas, dando conciertos.*

*Durante el reinado de D<sup>a</sup> Isabel II, ésta protegió mucho a dicho tocador y era el predilecto de aquella época, y a la reina le agradaba mucho oírle ejecutar sus composiciones, y la primera vez que fue a Italia D. Julián, Su Majestad, en su deseo de que vieran un gran artista español en el país del canto y la música, ella de su bolsillo particular le costeó todos los gastos. Cuando destronaron a la reina, se retiró a Málaga D. Julián y estuvo un poco de tiempo hasta que se marchó a Ronda y allí concluyó sus días tan famoso guitarrista. Si famoso es el autor de la música de la “Soleares”, no son menos los que la pusieron en baile. La primera artista que bailó las “Soleares” de Arcas fue la Cuenca, como zapateado flamenco; después la arreglaron para piano y el famoso D. Eduardo Vázquez, fue el primero que se las enseñó a las bailarinas de Málaga, que las había muy excelentes y que en aquella época compartían con las sevillanas en el café de Silverio y del Burrero los aplausos de los parroquianos que a diario acudían a dichos establecimientos.(...)*

*(...) Después de la Cuenca, que bailaba vestida de hombre con pantalón corto y botines y arregladas (las Soleares de Arcas) para baile de palillos por el maestro Vázquez (en los cafés de Silverio y del Burrero de Sevilla a partir de 1883), los primeros que la bailaron en Málaga, fueron Paco Ramos y Juana Ruiz, ambos malagueños, siguiéndolos todos los bailadores de aquella capital. Los primeros que las bailaron en Sevilla, fue la misma pareja, siguiéndola después la Cándida, la Isabel Espinosa, María Piteri y todas las bailarinas malagueñas que venían a los cafés cantantes. En 1894 vino a Sevilla “Fernandillo el del Baratillo”, que había estado mucho tiempo en Málaga, y puso una academia de baile en la calle Espíritu Santo, y éste fue el primero que las enseñó en academia en Sevilla, siguiéndole después Joselito Castillo, Segura y todos los que estábamos en aquella época dedicados a la enseñanza.*

Así, transcrita elementalmente para piano, muy desfigurada, pero aún bajo la autoridad de Arcas y como acompañamiento, la *Soleá* se convirtió en una de los bailes más populares de las escuelas andaluzas, transmitido de generación en generación y explicado detalladamente por **Otero** en su célebre tratado. Ya en el siglo XX, conocemos una versión pianística de la *Soleá* de **Arcas**, editada con el título de *Soleares de Arcas*, en la *Colección de bailes populares españoles* recopilados y arreglados para

piano por **Agustín Sánchez Arista**. El editor de esta colección fue inicialmente **Ildelfonso Alier** a comienzos del siglo XX, pero sucesivas reimpresiones de la Unión Musical Española tuvieron larga vigencia en las academias de baile español<sup>75</sup>.

\*

La primera vez que encontramos la soleá calificada como baile popular, es en la obra mencionada del barón **Charles Dembowski**, quien la considera una danza tan antigua que había desaparecido en 1838/1840: *desgraciadamente, el origen de la “soleá”, del “cumbé”, de la “gallarda”, de la “chacona”, de la “zácara”, del “canario” se pierde en la oscuridad de los tiempos, y no solamente no son ya bailados por nadie, sino que dudo que se encuentre alguien capaz de decirnos en qué consistía* (pp. 345-350).

Y la primera vez que la encontramos bailada en los ambientes flamencos es en la interpretación de la flamenquísima zarzuela *Los Toros del Puerto*, obra de **Federico Sánchez del Arco** y de **Mariano Soriano Fuertes**, interpretación realizada en el circo de la Victoria, de Málaga, el 17 de mayo de 1853 (*El Avisador Malagueño*). Pocos meses después, el 29 de septiembre, se presenta en la misma arena **Francisco Paredes Villegas**, quien la interpreta como cante ahora. **Francisco Paredes Villegas** debía ser el **Villegas** que junto a **Santa María, Juan de Dios, Farfán** y **Luis Alonso**, todos oriundos de las Andalucías, intervinieron en la histórica juerga celebrada en el madrileño Salón Vensano, en febrero de este año 1853<sup>76</sup>.

El diez de marzo de 1855, *la señorita Méndez, menor, acompañada por el cuerpo coreográfico ejecuta La Soledad Granadina* en el sevillano teatro San Fernando<sup>77</sup>. Tampoco mucho más tarde, el 13 de mayo se anuncia en el sevillano teatro Principal y se dice que *se bailará “La Sal de Andalucía” por la señorita Cejuela que bailará “La Soleá”*<sup>78</sup>. Dos días después, el 15 de mayo se baila la *Soledad* en la zarzuela *Le Feria del Carmen en Málaga*, cuyos autores son los Sres. **Gómez** y **Cansino**, soleá de la que escribe *El Avisador Malagueño* que *caracteriza las costumbres populares andaluzas y que colocadas con maestría y no sin tener que vencer grandes dificultades, producen un conjunto agradable*. Aquel verano se presenta la misma artista **Cejuela** en Sevilla, esta vez como *señorita Sojuela*, baila la soleá en *El Rumbo Macareno*<sup>79</sup> otra flamenquísima pieza lírica, ésta obra de **Carlos Atané**. Al año siguiente, el 28 de marzo de 1856, en el teatro Principal, de Málaga, registramos la interpretación del *baile andaluz conocido por La Soleá* (*El Avisador Malagueño*).

El 10 de febrero de 1858 se encuentra anunciada en Jerez, junto al polo andaluz, El granadino –suponemos que sería una canción- y las Corraleras sevillanas, formando parte de un Jaleo andaluz<sup>80</sup>. Y en el teatro Principal de Valencia encontramos el *bailable final de La Soledad* el nueve de diciembre de 1859.

---

<sup>75</sup> **Suárez-Pajares, J. y Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, op. cit., pp. 143-145.

<sup>76</sup> **Sneeuw, A. C.**, *Flamenco en el Madrid del XIX*, Virgilio Márquez, editor, Córdoba, 1989, pág. 17.

<sup>77</sup> **Ortiz Nuevo, J. L.**, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., pág. 145.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pág. 143.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>80</sup> **Steingress, G.**, *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX*, en: *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional. Jerez 21-25 junio 88*, Vid., Fundación Andaluza de Flamenco, Cádiz, 1989, pp. 343-380., pág. 364.

De nuevo, en el teatro Principal, de Sevilla, se anuncia la soledad el 22 de febrero de 1862 que *sería bailada por la Sra. Cámara y cantada por el Sr. Enrique Prado*<sup>81</sup>. Ahora se anunciaba como *La Soledá de Villegas*, quien debía ser **Francisco Paredes Villegas**. Sin duda, este **Villegas** había creado estilo. El 23 de mayo del año siguiente, se vuelve a anunciar en el repertorio a bailar en el sevillano Salón de Oriente<sup>82</sup> y el cinco de noviembre en el teatro Principal, de Málaga. Se dice que sería bailada por la *actriz cómica Sra. Salvador*, haciéndolo como número independiente en el orden de la función. El cinco de noviembre, repite la **Sra. Salvador** bailando la soleá y una tarantela napolitana. Como apreciamos, debían gustar en Málaga las soleares: el 27 de mayo de 1868 las interpreta la Srta. D'Herbill en el teatro Principal, *arregladas y cantadas por ella misma (El Avisador Malagueño)*.

Una vez más es **Eduardo Ocón** quien arroja luz sobre el arte flamenco de esta primera época. Lo vuelve a hacer en sus *Cantos españoles* colección publicada en 1874, repetimos, donde anota el canto de una soleá con acompañamiento para guitarra y para piano. Dice:

*Este canto es casi tan popular como el Fandango siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conocen (p. 88).*

Esto es, que las soleares se cantaban por toda Andalucía bajo numerosas variantes, que eran populares y extendidas y que por lo hallado, iniciaron su historia como baile con acompañamiento de cante, hasta con posterioridad, imponerse como cante.

El cinco de mayo de 1877 encontramos a la soleá formando parte del repertorio más genuinamente flamenco, repertorio interpretado en el flamenquísimo y legendario Café de Chinitas, de Málaga, por la flamenquísima **Antonia Fernández: La hija de El Loro (El Avisador Malagueño)**.

---

<sup>81</sup> **Ortiz Nuevo, J. L.**, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., pág. 129.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág. 29.