



## *Lo “último” de Julián Arcas La obra inédita de la Colección Palatín*

Guillermo Castro Buendía  
Musicólogo especializado en flamenco

*a Pablo Barón Escamilla*

### **Resumen**

Julián Arcas (1832-1882) ha sido una figura fundamental en la historia de la guitarra de la segunda mitad del siglo XIX. Sus aportaciones en el terreno flamenco no tienen nada que envidiar a su obra clásica, y nos atrevemos a decir que es incluso más interesante e importante, debido a su influencia en todos los guitarristas flamencos de su tiempo. Estas cuatro piezas inéditas (ca. 1875) que aquí presentamos en edición moderna y revisada –*Jota, Pot-purrí malagueño, Panaderos y Jaleo por punto de fandango*–, son un claro reflejo de lo que afirmamos.

Este trabajo, profundiza en la faceta flamenca de Arcas y su más que evidente aportación a la guitarra de concierto, siendo posible acercarse de una forma totalmente veraz a la sonoridad del género antes de 1882, año de su muerte, sobre todo en las dos últimas piezas, que revelan de forma clara cómo era el flamenco en aquellos tiempos.

**Palabras clave:** Julián Arcas, Jota, Pot-purrí malagueño, Panaderos, Jaleo por punto de fandango, Tárrega, Soleá, Bulería, La Rosa, Cantiña, Alegría, Palatín, Flamenco.

### **Abstract**

Julián Arcas (1832-1882) has been a fundamental figure in the history of the guitar of the second half of the 19th century. His contributions in the Flamenco area do not have anything that to envy to his classic work, and we dare to say that it is even more interesting and important, due to his influence in all the Flamenco guitarists of his time. These four unpublished pieces (ca. 1875) that here we sense beforehand in modern edition –*Jota, Pot-purrí malagueño, Panaderos y Jaleo por punto de fandango*–, are a clear reflection of what we affirm.

This work, it penetrates into the Flamenco facet of Arcas and his more than evident contribution to the guitar of concert, being possible to approach of a totally veracious form the sonority of Flamenco before 1882, year of his death, especially in the last two pieces, which reveal of clear form how he was the Flamenco in those times.

**Keywords:** Julián Arcas, Jota, Pot-purrí malagueño, Panaderos, Jaleo por punto de fandango, Tárrega, Soleá, Bulería, La Rosa, Cantiña, Alegría, Palatín, Flamenco.

## Introducción

El estudio que aquí divulgamos no puede considerarse definitivo. Si bien hemos querido presentar y difundir las partituras en edición moderna y revisada, el análisis de las diferentes composiciones para guitarra que el maestro Julián Arcas escribió en esta serie, requiere un estudio aún más profundo que el aquí presente, trabajo que realizaremos más adelante y que servirá para completar este primero<sup>1</sup>. No obstante, apuntamos una serie de ideas y primeras conclusiones que creemos fundamentales para comprender la importancia histórica de la obra ante la que nos encontramos, tal es el objeto de este trabajo, que descubrimos al erudito lector y músico bien formado.

Por una parte, damos a conocer al mundo clásico y flamenco el hallazgo de cuatro piezas de Julián Arcas de las que no se sabía nada<sup>2</sup>, y que parecen haber estado durmiendo casi un siglo y medio. Se han corregido los posibles errores que un copista profesional debió hacer del manuscrito original (la grafía no es la de Arcas), y hemos grabado las piezas para que puedan escucharse en una aproximación clásica las dos primeras: la *Jota* y el *Pot-pourri malagueño*, y una más flamenca en los *Panaderos* y el *Jaleo por punto de fandango*<sup>3</sup>. Mi amigo Pablo Barón, a quien va dedicado este trabajo, se encarga de las dos primeras piezas –¡gracias maestro!– y yo, de las dos últimas.

Por otra, se analizan las diferentes composiciones en función de su contexto histórico, estudiando el posible reflejo en ellas –más o menos fiel– de la música folklórica de su tiempo, y con ello, la posible influencia de Arcas en el desarrollo de algunos estilos flamencos, aproximándonos así al origen y transformación de “lo popular” o “folklórico”, en “flamenco”<sup>4</sup>.

## Estado de la cuestión

Dentro de las obras que no se conocen del Almeriense Julián Arcas (1832-1882), existe una colección manuscrita de varias piezas para guitarra que descubrí en una de mis visitas al Centro de Documentación Musical de Andalucía, allá por el mes de abril de 2010. Entre los fondos que el Teatro de La Maestranza de Sevilla donó a este centro, se encontraba esta colección, que con el título de *Jota por J. Arcas, Potpurri Malagueño y Jaleo para Guitarra Sola*, permanecía aún inédita.

De la vida del artista Julián Arcas existe ya documentación numerosa<sup>5</sup>, que valora por fin en su justa medida, la importante trascendencia de este guitarrista en la historia de la guitarra flamenca. Destacó en ambientes académicos como uno de los concertistas más importantes de su tiempo, siendo el eslabón intermedio entre la escuela de Sor y Aguado, y la de Tárrega, que fue uno de sus discípulos. Como muchos otros

---

<sup>1</sup> También incluiremos las imágenes del manuscrito.

<sup>2</sup> Estas partituras fueron donadas al Centro de Documentación Musical de Andalucía junto con otras que se encontraban en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, dentro de la denominada *Colección Palatín*, que esta siendo objeto de restauración y estudio actualmente. Quiero agradecer a las personas de este Centro y especialmente a su director, Reynaldo Fernández Manzano, su amabilidad a la hora de facilitarnos una copia del manuscrito.

<sup>3</sup> Estarán disponibles para su escucha en mi página Web: <http://www.guillermocastrobuendia.es/>

<sup>4</sup> Esto último, también será ampliado en el estudio que realizaremos en el futuro.

<sup>5</sup> Destacamos como libro más completo: *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*, SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación del Almería 2003.

compositores de su tiempo, se acercó a los aires populares, creando obras muy importantes en este campo, e influyendo a todos los guitarristas flamencos que le conocieron, quienes incorporaron muchas de sus falsetas a su repertorio<sup>6</sup>. A las obras ya publicadas de contenido “flamenco”, hay que añadir éstas; si bien la *Jota* y el *Potpourri malagueño* están más cerca de una música “seria” de inspiración popular, los *Panaderos* y el *Jaleo por punto de fandango* suenan plenamente flamencas.

## I. El manuscrito

Nos es difícil datar exactamente la fecha del documento; estando copiado a mano (no parece la letra de Arcas), figura en la parte inferior de su portada: “Almacén de música de Don Antonio Palatín, Sierpes 69, Sevilla”<sup>7</sup>. Sabemos que Arcas estuvo en Sevilla en 1858 y 1867, por los comentarios de sus recitales que aparecen en la prensa de la época, aunque no hay que descartar que pudiese haber viajado en otras ocasiones, por motivos de negocio, por ejemplo. Pudo haber anotado esta colección en alguna de sus estancias en Sevilla, con lo cual, podríamos barajar la fecha aproximada de 1858 como más antigua, o haberla enviado para su edición posteriormente. Lo que más nos sorprende es que, no figura el *jaleo* en ninguno de sus recitales, al menos en los que de momento disponemos para su consulta. Sí está documentada la interpretación de una *jota aragonesa*, en 1854, en Madrid, aunque no podemos asegurar que sea esta misma, ya que además existe una jota aragonesa escrita por él y publicada en edición póstuma. También están documentados unos *panaderos* que interpretó en 1866 en Málaga, e igualmente existen unos panaderos publicados en edición póstuma, que son, por cierto, muy diferentes a estos<sup>8</sup>. Estos últimos panaderos de estilo bolero, pudieran ser los que se mantuvieron en el repertorio de Arcas al menos hasta 1878, siendo interpretados en 1876 en Almería, junto con la jota aragonesa,<sup>9</sup> y en marzo de 1878 en el Teatro Principal de Jerez, junto a unas *seguidillas serranas* y *soleá*, repertorio que repite en Almería en agosto del mismo año añadiendo un *polo*<sup>10</sup>.

Una cosa es evidente, y es que, una vez estudiado e interpretado el manuscrito, hay que decir que es lo “más flamenco” que ha escrito Arcas, por lo que hay que presuponer una fecha tardía en su producción musical, teniendo en cuenta que en la década de los años 50 y 60 el flamenco estaba tomando carta de naturaleza. Estos nuevos panaderos no aparecen bajo la denominación de “bolero para guitarra”, como figura en los otros, y al igual que el *jaleo*, presenta escritura con frecuente comienzo acéfalo para las falsetas, y cambio armónico en el segundo tiempo del compás, adquiriendo un aire de “compás flamenco” que no tienen los otros. Igualmente, encontramos terminología flamenca nueva, nunca utilizada en sus piezas: “rasgueo”, “paseo”, el golpe en la guitarra llamado “chorlitzazo”, descrito por Rafael Marín en su

---

<sup>6</sup> Recordamos lo dicho por el Maestro de Baile Otero: “[...] 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 [...]” OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid 1987, Edición facsímil de la de Sevilla de 1912. Págs. 152 y ss.

<sup>7</sup> Más abajo aportamos datos sobre el editor.

<sup>8</sup> Se pueden consultar estas dos obras en la edición de RODRÍGUEZ, Melchor J. *Arcas. Obras completas para guitarra*, Ediciones Soneto, Madrid, 1993.

<sup>9</sup> *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882)*...Ob.Cit. Pág. 191.

<sup>10</sup> *Ibíd.* Págs. 201 y 203.

método de 1902<sup>11</sup>, la indicación de “falseta”, el “tiradillo”<sup>12</sup>. Todo ello hace que su sonoridad se acerque mucho a la de una alegría actual en *Mi Mayor*, incluso hay partes donde sólo se indica “rasgueo”, dejando al interprete libertad de ejecución, y evidenciándose que ya habría gran variedad de fórmulas de rasgueo en el repertorio de la época que los intérpretes elegirían a placer.

### I. 1. Sobre el editor

De los pocos datos que hemos podido averiguar de la familia Palatín, tenemos que, en 1818, el padre de un Antonio Palatín<sup>13</sup>: Fernando Palatín, publicó un *diccionario de música* que se fue gestando desde 1803 para la instrucción musical de sus hijos<sup>14</sup>. Por Baltasar Saldoni<sup>15</sup> sabemos de forma indirecta (cuando nos habla de Fernando Palatín y Garfias, importante violinista de la época nacido en 1852) que la familia Palatín se distinguió siempre por tener músicos notables, y remonta a tres siglos su tradición musical, aunque Mariano Pérez la reduce a dos siglos<sup>16</sup>. Ángel Medina, en el estudio preliminar del *diccionario* de Fernando Palatín, nos habla de que a principios del S. XX destacó la violinista Dolores Palatín, lo que señala como “[...] ejemplo admirable de dedicación familiar a la música, por más tiempo incluso que los Bach [...]”<sup>17</sup>. No disponemos de muchos datos sobre esta ilustre familia ubicada en Sevilla, que bien pudo cultivar la música civil según Ángel Medina, pues Andrés Palatín fue nombrado Maestro de Música del Asilo de la Mendicidad de San Fernando el 1 de enero de 1863<sup>18</sup>.

Al respecto de la familia Palatín, encuentra Faustino Núñez noticias sobre la interpretación de unos tangos de las zarzuelas *Pablo y Virginia* y *Cría Cuervos* a cargo de una agrupación dirigida por un Sr. Palatín en Sevilla en el año de 1868.<sup>19</sup>

Gracias a Emilio Casares, tenemos una pista muy importante en relación a estas partituras de Arcas. Ángel Medina nos cuenta que, estando reciente la publicación del segundo volumen del Legado Barbieri, le fue facilitado por el profesor Casares una carta fechada en 1866, en la que se discuten ciertos aspectos sobre derechos de autor derivados de un concierto que F. Palatín había dedicado a su hijo. En ella, se compromete a enviarle a Barbieri partituras de guitarra antiguas que éste le había

---

<sup>11</sup> “Es una especie de golpe dado con el dedo medio [...] procurando dar en medio de las cuerdas, a fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera [...]”. MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Edición facsímil de la 1ª edición a cargo de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Pág. 76.

<sup>12</sup> En el apartado de los panaderos hablamos de él.

<sup>13</sup> Creemos que este no es el editor que buscamos; hubo otro familiar llamado Antonio, posterior y más coetáneo de Julián Arcas, más adelante lo veremos.

<sup>14</sup> *Diccionario de música (Sevilla, 1818). Fernando Palatín*. Edición y estudio preliminar de Ángel Medina. Ethos-música serie académica 3. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1990. Ver el Prólogo de la obra original. Título del manuscrito *Diccionario de Música Compuesto por Fernando Palatín para la instrucción de sus hijos. Sevilla año de 1818*.

<sup>15</sup> *Dic. biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 1868, tomo III (1881, BNE M/1169 V.3), pág. 190.

<sup>16</sup> PEREZ, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*. III -12. Ed. Istmo, Madrid 1985.

<sup>17</sup> Ob.Cit. Pág. 21

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis y NÚÑEZ Faustino: *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla 1999. Pág. 57.

pedido. Menciona otras cuatro cartas de 1874 escritas por Antonio Palatín<sup>20</sup>, el editor de la música de Arcas, y en fecha contemporánea a la vida musical de este último<sup>21</sup>. De la información que se extrae de esas cartas, se deduce que Antonio Palatín era un importante empresario musical de la vida sevillana por entonces.

Por lo tanto, lo más probable es que estas partituras se escribiesen para su edición en la época de mayor actividad de Antonio Palatín, alrededor de 1874-1879 y para confirmar estas fechas nos basamos también en la musicalidad de las dos últimas piezas, “muy flamencas” y creemos que a todas luces posteriores en la producción de Arcas, siendo cercanas a lo que se bailarían y tocarían en los cafés cantantes que comenzaron a programar flamenco desde la década de 1870, y sobre todo a partir de 1880<sup>22</sup>.

## II. La Jota y Arcas

Julián Arcas interpreta en Madrid el 4 de mayo de 1854 *La jota aragonesa*, pieza que también aparece en los repertorios de sus conciertos de 1858 en Sevilla y Málaga, 1865 en Córdoba, 1866 en Málaga, 1867 en Sevilla, 1869 en Valencia y Murcia, 1870 en Málaga y 1876 en Almería<sup>23</sup>. Suponemos que esta jota sería la que se publicó de forma póstuma en 1892, y diferente a la encontrada por nosotros con el simple título de *Jota*, sin el calificativo de “aragonesa”.

Analizando el repertorio conocido de las actuaciones de Arcas, sólo nos queda pensar que, esta nueva jota, que se encuentra relacionada con los panaderos que luego integran esta colección, se pudo componer hacia 1880, pues encontramos en Sabadell el día 31 de agosto de 1880, en uno de sus conciertos en el Casino Catalán Industrial<sup>24</sup>, un repertorio con una pieza titulada *Los populares panaderos, motivos flamencos y aragoneses*. Esto último no lo podemos asegurar, porque pudieron ser los anteriores panaderos que en su repertorio encontramos desde 1866, unidos ahora a otras piezas construidas con motivos flamencos y aragoneses. Sin embargo, es el único indicio que tenemos, ya que no conservamos ningún documento donde aparezca la interpretación de esta colección de piezas para guitarra, que además parecen escritas para interpretarse

---

<sup>20</sup> Este sí parece ser nuestro hombre, vinculado a la Sociedad de Conciertos de Sevilla hacia 1875. De 1879 existen datos escritos sobre sus ocupaciones en la sociedad empresaria del Teatro de San Fernando de Sevilla, y tal y como dice Ángel Medina, probablemente éste, regentaba un almacén de música en la calle Sierpes por estos años (Ob.Cit. Pág. 28), dato que confirmamos con estas partituras inéditas.

<sup>21</sup> Recordamos que Arcas dio un recital en 1867 en el Salón de la Sociedad Filarmónica de Sevilla, quizás gestionado por esta familia. Ver el libro *El guitarrista Julián Arcas...* Ob.Cit. pág. 137. En su siguiente concierto en el Salón del Ángel aparece: “[...] tomarán parte en obsequio a dicho señor, los Sres. Taberner, Albareda, Rodríguez y Martínez [...] Los billetes se expenderán en el almacén de música del señor Taberner, calle de las Sierpes, en casa del señor Torres, calle de la Cerrajería y en el mismo local”. Pensamos en si tiene alguna relación este señor Taberner con la familia Palatín, al estar su almacén en la misma calle que el de Antonio Palatín. Posteriormente en el número 65 de la misma calle, se ubicó Casa Damas, dedicada a la venta de partituras e instrumentos, que estuvo funcionado desde 1904 hasta el año 2002. Fuente: [http://elpais.com/diario/2002/12/23/andalucia/1040599341\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/12/23/andalucia/1040599341_850215.html)

<sup>22</sup> Ver el libro de Blas Vega *Los cafés cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987.

<sup>23</sup> Ver RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga 2008. Difundido en Jondoweb. <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>

<sup>24</sup> SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. Ob.Cit. Pág. 209.

seguidas, por su unidad como un “todo”, y por la aparición de motivos musicales recurrentes en las distintas piezas que la integran. Para ello también nos basamos en lo dicho sobre el editor Antonio Palatín de Sevilla, que tuvo una importante labor como editor al menos entre los años 1874 y 1879.

## II.1. La jota y el flamenco

De momento, la partitura más antigua de jota que poseemos, aparece a finales del siglo XVII, en un manuscrito procedente de Ávila que lleva como título “Cifras para arpa”, en él aparecen dos piezas escritas en tablatura con el título de *La Jota y La Jotta*. En 1705, la encontramos en otro manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional<sup>25</sup>. Pronto, la jota pasará a ser una pieza de repertorio de los guitarristas, aunque en la obra del aragonés Gaspar Sanz (1644-1710) no aparece todavía ninguna jota (su última publicación fue el *Libro tercero de música de cifras sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1697), será su alumno Pablo Minguet e Irol, quien presente una *Jota por el cruzado* (en *Re Mayor*), en su libro “Reglas y Advertencias generales” (Madrid, 1754).

En 1757, encuentra Faustino Núñez el término *Jota* en el sainete de Antonio Guerrero *La residencia del chiste*, y desde entonces aparece como canto y baile en numerosos sainetes y tonadillas<sup>26</sup>.

Acercándonos al siglo XIX y a una época casi flamenca, tenemos la jota aragonesa que Mijail Glinka coloca en la *Obertura española Nº1*. Esta obra la escribió en Madrid, en los meses de septiembre y octubre de 1845.<sup>27</sup>

Aunque existen y existieron muchos tipos de jota folklórica, cantados y bailados por toda España, el modelo de jota aragonesa será el más popular en estos tiempos, convirtiéndose en pieza obligada de concierto para numerosos instrumentos, siendo recreada por multitud de compositores debido a su carácter de lucimiento y virtuosismo, llegando a alcanzar un alto grado de complejidad técnica. Desde mediados del XIX comienzan a publicarse numerosas jotas dentro de esta modalidad, destacándose las composiciones de Sebastián Iradier (1807-1865), el pianista Daniel Gavaldá (n. 1823), y el también pianista Florencio Lahoz (1815-1868)<sup>28</sup>.

Para guitarra, han escrito jotas muchos guitarristas-compositores, como el nombrado Julián Arcas, Tomás Damas (1825-1890): *Gran introducción y jota con variaciones* (1860, BNE MP/1294/54), Daniel Fortea (1878-1953), y otros, sobresaliendo sin duda la *Gran Jota de concierto*<sup>29</sup> de Francisco Tárrega (1852-1909)

---

<sup>25</sup> Signatura M/811. Realizamos una transcripción de esta jota en nuestro trabajo *Los “Otros” Fandangos, el Cante de madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas*, Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco “*La Madrugá*”, Nº 4. <http://revistas.um.es/flamenco>. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>

<sup>26</sup> *Guía comentada de baile y música preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena. Barcelona, 2008. Págs. 240 y ss.

<sup>27</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996. Pág. 32.

<sup>28</sup> Para más información ver RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. Págs. 36 y ss.

<sup>29</sup> De esta pieza se conserva grabación de 1929 para la casa Parlophon<sup>29</sup>: B 25430-I, B 25430-II, Matriz nº: 76464, 76465, por un guitarrista conocido como Miguel Ángel (n. 1899). BNE, Sig. DS/14133/1.

que, como ahora veremos, parece que heredó de Julián Arcas. Esta jota que aquí presentamos como novedad, es el precedente más directo de la *Gran jota de concierto* de Tárrega, donde existen pasajes prácticamente idénticos: Introducción<sup>30</sup>, 1ª y 2ª variación<sup>31</sup>, la 6ª variación<sup>32</sup>, la 8ª variación<sup>33</sup>, la 14ª variación<sup>34</sup>, la 16ª variación<sup>35</sup>, la 17ª variación<sup>36</sup>, las coplas<sup>37</sup>, los paseos<sup>38</sup>, el trémolo<sup>39</sup> y el final<sup>40</sup> de la jota de Arcas, los podemos encontrar en la jota de Tárrega. En total, 2/3 de la jota de Tárrega coincide con la de Arcas.

Como bien dice Eusebio Rioja, esta introducción de la *Gran jota de concierto* de Tárrega es un plagio (aunque con alguna variación) de la obra de José Viñas Díaz (1823-1888) *Recuerdos de Palma*, de 1868 (BNE MP/1399/57), persona –por cierto– cercana a Arcas<sup>41</sup>; lo que no sabíamos es que Arcas fue el eslabón entre ambos, porque también él copió esta introducción. Al respecto de la jota de Tárrega, su introducción no figura en todas las publicaciones, aparece en la primera edición, dentro de la colección de obras póstumas de Tárrega publicada en Madrid por Ildefonso Alier y con la revisión de Daniel Fortea. Allí la obra lleva el título de *Jota sobre motivos populares*. (¿1926?, BNE Mp/5020/20(9)). Sin embargo, en la edición posterior del mismo Fortea para la Biblioteca que lleva su nombre, la introducción ya no está.

Según E. Rioja<sup>42</sup>, la *Jota sobre motivos populares españoles* de Francisco Tárrega (que no es otra que la *Gran jota de concierto*) se publica hacia 1924, y algo después pudo ver la luz la *Fantasia sobre la jota aragonesa* atribuida a Julián Arcas, que fue arreglada por Tárrega y revisada por su discípulo Miguel Llobet.

De los contactos que hubo entre Arcas y Tárrega, sabemos que en 1879 coincidieron en Alicante<sup>43</sup>; quizás por entonces Arcas ya hubiera escrito estas piezas que han permanecido inéditas, y Tárrega conservara la jota, realizando su propia versión; es lo más probable. Lo que está claro es que, si José Viñas publicó esta pieza en 1868, Arcas lo tuvo que hacer después, por lo tanto esta serie de obras que estamos estudiando del almeriense, no puede ser anterior a 1868.

---

<sup>30</sup> Tárrega extiende algo más la parte central de la cadencia.

<sup>31</sup> Se corresponden con los cc. 28-44 de Tárrega. Los cc. 45-52 de la segunda variación de Arcas, se presentan en Tárrega variados en el *Gracioso* (cc.78-85).

<sup>32</sup> Son los cc. 266-283 en Tárrega.

<sup>33</sup> Aparece en Tárrega en los cc. 114-121.

<sup>34</sup> Esta variación es igual a la 18ª, y aparece en Tárrega con otra línea melódica en los (cc. 257-265).

<sup>35</sup> La podemos ver en el *Meno Mosso* (cc. 45-52), y repetida en los cc. 143-149 y cc. 338-345.

<sup>36</sup> Son los cc. 169-185 de Tárrega en octava alta.

<sup>37</sup> En octava alta en Tárrega (cc. 53-68), y luego misma tesitura que Arcas (cc.143-151) en su repetición. La copla de los cc. 217-228 de Arcas, la tenemos en octava baja en la parte *sul ponticello* de los cc. 122-133. La copla de los cc. 253-272 de Arcas, son el *Lento expresivo* de Tárrega (cc.86-105). Tras la última copla de Arcas (cc. 308-323) y antes del Final (cc. 333 y ss.), hay un episodio (cc. 325-332) que podemos encontrar en Tárrega en los cc. 224-231.

<sup>38</sup> El primer paseo (cc. 136-143), es el *Tempo primo* de Tárrega (cc. 69-77), y también los cc. 143-150 y los cc. 215-223.

<sup>39</sup> Aparece en el *Cantabile* de los cc. 346-361, con una ligera variación en la segunda parte.

<sup>40</sup> Es el *Piu mosso* de los cc. 362-377.

<sup>41</sup> *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. pág. 39

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. Ob.Cit. pág. 205 y ss.

En junio de 1880, Arcas mantiene en su repertorio su célebre *jota aragonesa*, en un concierto en Málaga.<sup>44</sup>, esta obra vio la luz en edición póstuma de la editora *Hijos de Andrés Vidal y Roger* en Barcelona, 1892.

Dentro del ámbito flamenco, hay que decir que, los guitarristas del género también cultivaron este estilo, veamos.

A Paco el de Lucena, le criticaban en 1902:

[...] Paco el de Lucena envenenó la preciosísima alegría con estribillos de jotas, polcas y vales exóticos para sus pirotécnicas falsetas [...]<sup>45</sup>

Considerado por el periodista como “verdugo del puro toque andaluz”, mostraba la influencia que estilos como la jota habían tenido en las formas flamencas, sin darse cuenta de que esas influencias habían sido imprescindibles, y que sin ellas el flamenco no sería lo que es. Sin embargo, no fue el de Lucena el primero en hacerlo, al menos Arcas, presenta falsetas construidas en base a la jota tanto en los *Panaderos* como en los *Juguetes de la Rosa del Jaleo*. Y es bien sabido que, la jota como forma musical popular, fue una de las más cultivadas por los guitarristas del XIX de corte romántico y flamenco; aparte de las piezas para piano y voz, con acompañamiento tanto de piano como de guitarra.

Igualmente, hay que decir que, la Jota, también fue un estilo interpretado por cantaores flamencos como El Mochuelo, La Rubia, Canario Chico, Niño de Medina, Niño de las Marianas, Niño de Triana y Paca Aguilera, con numerosas variantes y estilos.<sup>46</sup>

### III. Pot-purri malagueño

Esta obra podría considerarse una malagueña en toda regla, en la línea de continuidad de la *rondeña-malagueña* de Francisco Rodríguez “El Murciano”, pieza esta última que vio la luz en 1878, aunque podría ser anterior, ¿hacia 1845?<sup>47</sup>.

De un carácter altamente virtuosístico, este *Pot-pourri* está construido en la tonalidad de *Mi frigio flamenco*, utilizando diferentes motivos de malagueña de sobra conocidos hoy, (y seguro que también en la misma época) donde la cadencia andaluza

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* pág. 211.

<sup>45</sup> Alejandro Saint-Aubin en *El Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1902. Publicado en el Blog *Flamenco de Papel*, entrada del 17 de enero de 2010.

<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/01/tientos-asturianos.html>

<sup>46</sup> Ver la base de datos gestionada por Rafael Infante: <http://flun.cica.es/web/index.php/grabaciones>

<sup>47</sup> El Murciano, murió en 1848, y la publicación, parte de la transcripción que realizó su hijo. Eusebio Rioja plantea la posibilidad de un enriquecimiento por parte de este último de la obra de su padre, aunque es difícil saberlo. Ver RIOJA, Eusebio: *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Su Malagueña o Rondeña para guitarra*. Pág. 7. Publicado en Jondoweb: <http://www.jondoweb.com/contenido--francisco-rodriguez-el-murciano-663.html>. Por la biografía de Glinka, conocemos que el hijo de El Murciano sabía música y que fue quien transcribió esta pieza hacia 1845. Según parece, Glinka copió en su álbum de viaje esta misma obra. Ver RIOJA, E. *El guitarrista Julián Arcas...* Art.Cit. pág. 51.

vertebra prácticamente toda la obra, combinada con un pasaje en torno al eje tonal de *Do Mayor* en la copla.

Comparando la composición de Arcas con la de “El Murciano”, no hemos encontrado motivos semejantes como para poder afirmar influencias de uno en otro, aunque sí están construidas de forma similar. Armonía, melodía, copla y fraseos van de la mano en las dos composiciones, si bien la del “El Murciano” nos parece más flamenca, y nos atrevemos a decir que también algo más virtuosa, porque además de pasajes de mayor dificultad, incorpora un trémolo en dos partes de la misma, técnica que no emplea Arcas en la suya.

Recordamos que también Arcas publicó una *Rondeña para guitarra sola* en 1860, ésta sí, muy semejante a la de “El Murciano”, aunque la venía tocando desde 1854 en sus recitales.<sup>48</sup> Es probable que Arcas bebiera de la fuente del granadino, ya que en 1845, época en la que Glinka visita Granada, tenía sólo 13 años, que se nos tornan muy precoces como para suponer una influencia de tipo contrario, aunque hay que decir que, seguramente Antonio Rodríguez “El Murciano”, utilizaría igualmente motivos musicales practicados en la época.

#### IV. Los panaderos

Este estilo, parece que tuvo dos formas interpretativas: una derivada del bolero, y otra más flamenca, con musicalidad cercana a lo que hoy conocemos como *alegrías*, siendo esta última, la que Julián Arcas refleja en esta partitura. Pero antes de profundizar en esta pieza, vamos a realizar un pequeño recorrido histórico por los panaderos, para situarlos temporalmente.

Lénica Reyes Zúñiga y José Miguel Hernández Jaramillo, señalan el origen del estilo allende los mares, en México, de donde parece que pudo venir, ya que afirman que en 1779 los panaderos eran populares en Guanajuato, apareciendo descrito su son de esta manera<sup>49</sup>:

Van saliendo cuantos concurren el fandango, pero acompañados siempre hombre y mujer y quedándose en el puesto que le toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico, y cuanta mezcla hay, sea lo que fuere, que no salga a hacer algo. Se dio principio por un demonio, que ya se fue, en forma de mujer, que vino de Valladolid y dejó esta mala semilla sembrada.

Luego, parece que sería uno de los numerosos bailes que se interpretaban en los *fandangos*, o sea *fiestas*, en el México del XVIII.

---

<sup>48</sup> RIOJA, Eusebio: *Un guitarrista granadino...* Art.Cit. Pág. 2.

<sup>49</sup> “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa, Cádiz 2011, vol.4.* Pág. 38.

En la península, los datos más antiguos los encuentra –¡cómo no!– nuestro amigo Faustino Núñez, quien nos cuenta cómo en el diario gaditano *El Mercantil* del 14 de diciembre de 1829, se hace saber que en el Teatro de San Fernando se representará:

[...] el sainete nuevo *Un paso de comedia en casa de vecindad a las diez de noche buena*, en el cual se bailará el fandango; después una niña de 7 años bailará el zapateado y los panaderos; el Sr. del Río ejecutará un papel en su parte de gracioso de negro fingido, cantando y bailando el tango del chorote<sup>50</sup>

Curioso es, el que los panaderos aparezcan asociados al zapateado, y no será éste el único dato que encontremos, ya que en el Gran Teatro de Tacón, en Cuba, la *Nueva Compañía Española* interpretó en 1844:

1º.- *Sinfonía* a toda orquesta.

2º.- La interesante comedia *Amor de Madre*.

3º.- *El Valentón del Perchel*, canción andaluza que cantará Don Víctor Valencia.

4º.- Chistosísimo sainete denominado *El soldado fanfarrón en los Ventorrillos de Puerta Tierra en Puerta Tierra en Cádiz*.

[...] y bailarán en una de sus escenas El Zapateado y Los Panaderos de Cádiz, acompañándolos con la guitarra dicho Ruíz y el señor Real al uso gaditano.

*Diario de La Habana*. 14 de julio de 1844<sup>51</sup>

No sabemos qué sería eso del “uso gaditano” en la guitarra, quizás fuera una peculiar manera interpretativa que por Cádiz se practicara; ¿sería flamenca? A Davillier le parecía que los panaderos eran similares al zapateado cuando los vio bailar en un teatro de Sevilla:

[...] lo bailan también varias parejas o una sola bailaora, lo que es mucho más bonito. 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<sup>52</sup>

El zapateado se interpreta bajo un compás de 6/8, similar al del tanguillo gaditano, sin embargo los panaderos tienen ritmo ternario. Puede parecer lo mismo, pero no lo es. De todas formas debieron tener alguna relación ambos estilos, como veremos más adelante.

---

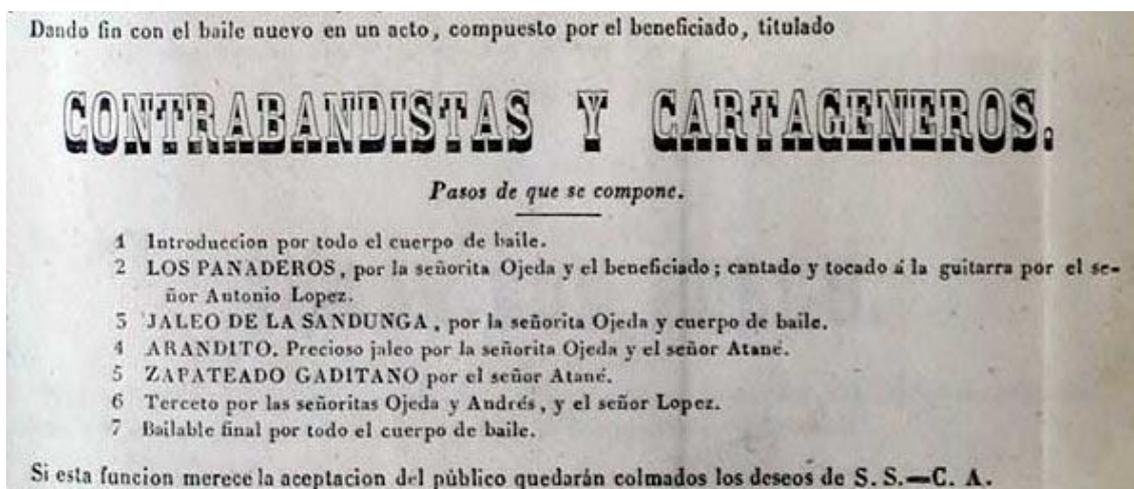
<sup>50</sup> *El afinador de noticias*, entrada del 23 de enero de 2011.

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/01/1829-tango-por-un-negro-fingido.html>

<sup>51</sup> Tomado del reciente libro, de José Luis Ortiz Nuevo *Tremendo Asombro. Al Peso. Vol I*, editorial Libros con Duende. Sevilla 2012. Pág. 144.

<sup>52</sup> DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. 1ª Edición 1874. Pág. 504.

El 1 de abril de 1854, se pone en escena en Valencia el baile nuevo en un acto *Contrabandistas y Cartageneros*, compuesto por el beneficiado don Carlos Atané, director de bailes españoles, con el siguiente repertorio:



No sabemos quién sería este Antonio López, pero seguramente interpretaría cantando a la guitarra alguna versión popular de los panaderos, mientras el director de la compañía y la señorita Ojeda harían una coreografía bolera.

Históricamente, se ha venido diciendo que los panaderos debieron de tomar el nombre de ciertas coplas con las que se cantaban, y que hacían alusión a los fabricantes de pan (aunque ya hemos visto que parece importado de México):

*Ya vienen los panaderos  
por las calles de Alcalá,  
a voces diciendo:  
a catorce cuartos pan*

Esta y otras coplas semejantes, las transmite el maestro de baile José Otero (Sevilla 1860-1934)<sup>53</sup> que, aunque no alcanzó a conocerlo como baile popular, lo vio de pequeño muchas veces bailado por los jóvenes, generalmente después de las sevillanas, ya sea con guitarra o simplemente valiéndose de las palmas. También apuntó que se usaban esas mismas coplas para el *zapateado*, lo que hace que cobre sentido lo descrito por Davillier. Aclara que, muchas letras hacen alusión a Alcalá de Guadaíra, que anteriormente se conocía por Alcalá de los Panaderos. Otero considera a los panaderos como originarios de Cádiz, tal y como aparecen citados en La Habana en 1844, y con un aire musical especial que fue evolucionando, llamándose luego “*bailar por juguetillos*” y más tarde por “*Alegría*”, que es lo que se baila en su tiempo (1912), “pero ya no se parece en nada”, lo que confirma nuestra hipótesis sobre la evolución de una modalidad de panaderos hacia las alegrías actuales, al menos un tipo de panaderos, que debieron coincidir en musicalidad con estos inéditos de Arcas, quizás los panaderos al “uso gaditano” que veíamos antes.

<sup>53</sup> Ob.Cit. Págs. 198 y ss.

Pero, también se refiere el maestro Otero a los panaderos como un “baile andaluz de los clásicos”, y dice que los llamados “*Panaderos de la flamenca*”, son una cosa muy distinta a los panaderos acompañados con guitarra. Estos *Panaderos de la flamenca*, fueron un baile español<sup>54</sup> tomado por él y otros maestros de baile de su época porque contenían algún paso que les recordaba a los panaderos que ellos habían visto bailar de pequeños, entonces lo arreglaron convirtiéndolo en un baile “de escuela”. Hicieron esto cuando decayó la práctica de estos bailes en las fiestas y reuniones, como las Cruces de Mayo, donde se bailaban por los aficionados y maestros los Panaderos, el Fandango y el Bolero. Entre ellos, él mismo vio a *La Cuenca*, *La Parrala* y *Manolito Pamplina* practicarlos antes o después de ir a los cafés cantantes, sin embargo esa afición se perdió, y ya sólo se bailaba por dinero. Esta descripción de los panaderos como baile bolero, coincide con los otros *Panaderos, bolero para guitarra* de Julián Arcas, tan diferentes a los aquí estudiados, y que para E. Rioja parecen tener un precedente en la obra de Tomás Damas<sup>55</sup> (1867, BNE MC/4104/20), aunque como hemos dicho antes, ya interpretaba Arcas unos panaderos en marzo de 1866 en Málaga, estilo que será frecuente en su repertorio habitual.

A tenor de las descripciones anteriores y de los documentos musicales estudiados, parece que, por un lado, hubo una versión popular de los panaderos cantados con guitarra, con un aire (¿al uso gaditano?) que luego derivaría en lo que hoy llamamos alegrías; y por otro lado, una versión de escuela bolera, que debió de incorporar algunos elementos del estilo popular, con el ritmo típico de la seguidilla y el bolero. Los panaderos de Arcas publicados en edición póstuma de 1892, están más cercanos a lo que se considera una seguidilla o bolero<sup>56</sup>, sin embargo, estos panaderos inéditos que hemos encontrado de Arcas, están más cercanos a “lo flamenco”, con presencia abundante de rasgueos y falsetas que ya nos anuncian la evolución del estilo hacia lo que conocemos como alegrías, y nos confirman la existencia de un tipo de panaderos diferente, un estilo del que ya nos hablaba el maestro Otero.

Dentro del repertorio actual de la escuela bolera, se conservan varios panaderos: los *Panaderos de la Flamenca*, los *Panaderos de la Tertulia*, los *Panaderos de la Juerga*, los *Panaderos de la Flor* y los *Panaderos de la Vuelta de la Corrida*<sup>57</sup>. Sin duda, extraídos de las piezas del mismo nombre que se interpretaron a mediados del XIX, como fueron *La Tertulia*, *La Flor de la Maravilla*, *Una “juerga” en Sevilla*, *La flor gaditana*, y *La Flamenca*. Veamos un cartel de Valencia de 1858:

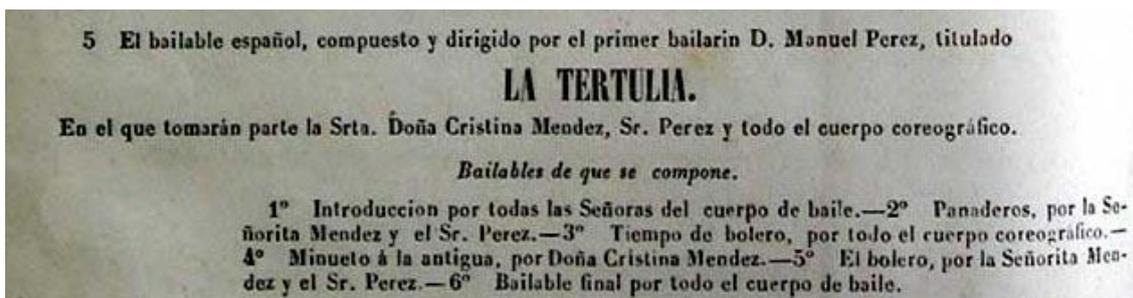
---

<sup>54</sup> Se refiere a él como un baile de espectáculo; probablemente de escuela bolera. Apunta también que el número (paso) de los panaderos formaba parte de otros bailes, lo que indica que se tomó por los maestros anteriores y se integró en coreografías de baile más complejas y elaboradas, siendo desde entonces una parte de las mismas. Entre ellas, cita a *La Tertulia*, *La Flor de la Maravilla*, *Una “juerga” en Sevilla*, *la Linda gitana*, *Una zambra de gitanos*, *La flor gaditana*, *la feria de Sevilla* y *La Flamenca*. Estas coreografías, se interpretaban por compañías de baile español en los intermedios y finales de las representaciones de dramas en el teatro. Se conservan numerosos carteles de las representaciones teatrales de estos números de baile español a lo largo de todo el siglo XIX, pero especialmente entre aproximadamente 1850 y 1870.

<sup>55</sup> *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. Pág. 41.

<sup>56</sup> Así figura como subtítulo, *bolero para guitarra*.

<sup>57</sup> BLAS VEGA, José: “La escuela bolera y su esplendor”, en *La Escuela Bolera, Encuentro Internacional*, Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, noviembre de 1992. Pág. 73.



Como vemos, dentro del bailable<sup>58</sup>, como segundo número figuraban unos panaderos, que suponemos sería uno de los conservados hoy en la escuela bolera.

Al respecto de los numerosos bailes y cantos que como jaleos se circularon en el S. XIX, hay que decir que, los panaderos también fueron conocidos así, como un jaleo, tal y como vemos en una actuación el del 1 de noviembre de 1856:

Teatro Hércules. Se cantaràn por un aficionado del Puerto de Sta. María el *jaleo de los panaderos*<sup>59</sup>

Así también lo considera Juan Parga, que los usa para cerrar un polo en una publicación de 1893.

Dentro de las ediciones de panaderos para guitarra, parece que la primera es la de Tomás Damas<sup>60</sup>, de 1867 (BNE MP/417/3), y según figura en la partitura, son un arreglo, así lo indica el autor, lo que sirve para pensar que, por entonces era conocido como un aire musical popular en el que se basarían unos y otros para componer piezas de concierto o de baile, como hacían con las seguidillas, boleros y fandangos. Como hemos dicho antes, Arcas interpreta los panaderos desde 1866, y su publicación, aunque póstuma (1892, en *La Mayor*), tiene pasajes muy parecidos a los de Damas (*Re Mayor* con la 6ª en *re*), lo que confirmaría que ambos utilizarían material musical por entonces popularizado.

Luis Soria (1851-1935), guitarrista discípulo de Arcas y amigo íntimo de Tárrega, publica en 1891 una *Soleá y panaderos* (BNE MP/1438/77) en *Re Mayor*. La parte de los panaderos suena totalmente a unas *seguidillas sevillanas*, y aunque son un ejemplo diferente a los de Tomás Damas, están igualmente dentro de la estética bolera.

Por estas fechas, también aparecen publicaciones de panaderos para piano en los álbumes de recopilaciones de cantos populares. Tal es el caso de la serie *Flores de España*, de Isidoro Hernández (1883), donde aparecen unos panaderos semejantes a los de Tomás Damas, igualmente en *Re Mayor*, siendo claramente una adaptación de la misma obra.

<sup>58</sup> Generalmente, aparece denominado como “baile español” en la mayoría de los carteles que se conservan en esta ciudad entre 1850 y 1866; una vez como “baile nacional”

<sup>59</sup> BLAS VEGA, José: “La Escuela Bolera y el Flamenco” en Art.Cit. Pág. 95.

<sup>60</sup> RIOJA, E. *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. Pág. 41.

Sin poder precisar una fecha exacta, aunque probablemente antes de que finalizase el siglo XIX, escribe Manuel del Castillo<sup>61</sup> unos panaderos que formaron parte de una colección llamada *Álbum Musical. Recuerdo de la Semana Santa y Feria en Sevilla*. En tapas de cuero y hecho a mano, se encuadernaron en este álbum piezas sueltas de aires populares para piano editadas por el sevillano Agustín M. Lerate<sup>62</sup>; obras que con seguridad debieron ver la luz anteriormente. Su coste, entre 1 y 2 pesetas cada pieza, nos hace encuadrarlas en las últimas décadas del siglo XIX, precios frecuentes en esta época (desde ca. 1880). Conseguí un ejemplar de este Álbum en un anticuario de Madrid, y creemos que deben existir más. Estos panaderos, tienen una primera sección en *la menor*, tras la que se modula la homónimo *Mayor*, y musicalmente son de corte bolero, aunque diferentes a los de Tomás Damas.

Estos mismos panaderos se volvieron a reeditar en el libro *Albums de Bailes y Cantos flamencos*, publicado por Ediciones Damas, Sevilla<sup>63</sup>. La nueva edición incorpora algunos cambios de dinámica y fraseos, aparte de una grafía más moderna y cuidada, y forma parte del comienzo de una larga composición titulada *La Gloria de Andalucía, Pot-pourri Flamenco*, que debió publicarse hacia 1903 en Sevilla, por Enrique Bergali<sup>64</sup> (Sierpes 103), ya que en la Biblioteca Nacional de Cataluña conservan un ejemplar suelto de esta misma obra (Sig. 2004-Fol-C 12/13).

En fecha ya bastante más tardía, 1958, Pola Gibarola publica en la serie *Claveles de España* los mismos panaderos para piano de Isidoro Hernández, a su vez inspirados en los de Tomás Damas,

Volviendo a las publicaciones para guitarra, el mencionado Parga publicaría unos panaderos a modo de jaleo final tras su *Polo gitano op. 2* de 1893, que suenan claramente a alegrías en *La Mayor*; y en 1907, Ignacio Agustín Campo y Castro firmará otros panaderos.

Por Eusebio Rioja<sup>65</sup> sabemos que José Asencio, guitarrista discípulo de Aguado, daba clases en Málaga en 1878, y también que publicó un libro titulado *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra y sin ayuda de maestro* en 1886. Entre las obras que aparecían dentro del mismo, y que no se han conservado, figuraba: *La Rosa o*

---

<sup>61</sup> Poco o nada sabemos de este músico. En la Biblioteca Nacional de Cataluña se conserva alguna partitura suya fechada en los albores del siglo XX.

<sup>62</sup> Debe ser algún familiar (quizás el padre) de Agustín Lerate Castro (1877-1931), padre de Luis Lerate Santaella (1910-1994), importante violinista y compositor sevillano, así como catedrático de música, que estudió entre otros con Fernando Palatín Garfias, de cuya familia ya hemos hablado. Agustín M. Lerate, aparece como maestro de música de la Escuela Normal de Cádiz, en el *Diario Univesal de Noticias La Correspondencia de España*, Madrid sábado 10 de enero de 1885, mientras se anuncia la venta de su *Abecedario Musical o Cartilla de Música*, que parece que vio la luz en 1884. Debió establecerse en esta ciudad al menos desde 1878, ya que aparece como secretario y bibliotecario del Instituto de Música de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia, calle San Francisco num. 5, en la *Guía oficial de Cádiz, su provincia y departamento* realizada por José Rosetty y Pranz, Revista médica de D.F. Joly, 1878. En Sevilla debió regentar una tienda de música en la calle Cánovas del Castillo 55.

<sup>63</sup> No sabemos la fecha exacta, pero nuestro ejemplar tiene una firma de una profesora de piano de Sevilla, con la fecha de 9 de mayo de 1939; no obstante pudiera ser anterior. Lo que está claro es que contiene obras compuestas muy anteriormente, ahora en nueva edición. Recordamos que Casa Damas estuvo funcionando desde 1904, ver nota a pie de página núm. 21.

<sup>64</sup> Entre las obras que también aparecen en este álbum, figura una de Buenaventura Íñiguez: *Cantos españoles, fantasía popular y descriptiva para piano*, que se publicó en 1885 en Sevilla, también por Enrique Bergali (BNE Mp/314/33).

<sup>65</sup> *Ibíd.* Pág. 3.

*Panaderos*, lo que viene a significar que los dos estilos serían similares en sus características musicales, y por ello se podrían considerar igualmente jaleos. Analizando los *Panaderos* inéditos de Arcas y los *Juguetes de la rosa* que aparecen en el jaleo, vemos que ambos nos recuerdan a lo que llamamos hoy *Alegrías*, con similares estructuras rítmico armónicas en *Modo Mayor* y fraseos muy parecidos, aunque los panaderos estén en *Mi Mayor* y la Rosa en *La Mayor*<sup>66</sup>. También en los dos se observan influencias de la jota, la composición que abre la serie. Este tipo de panaderos es el que nosotros consideramos “flamenco”, muy relacionado con el llamado *toque por alegrías*.

Rafael Marín, en su método de guitarra de 1902, incluye unos panaderos en *La Mayor* como acompañamiento de baile<sup>67</sup>. En su mayor parte encontramos una sonoridad cercana al estilo bolero (rasgueo y falsetas); otras secciones están cerca de lo que podríamos llamar un vals (introducción).

El estilo de los panaderos debió tener continuidad en los guitarristas flamencos, pues ya bien entrado el siglo XX, Esteban de Sanlúcar y Mario Escudero mantuvieron la tradición con brillantes composiciones, aunque dentro de la estética musical heredera del bolero.

Al respecto del término “*tiradillo*”, que aparece en esta pieza de Arcas sobre algunos acordes, tenemos que decir que, no lo hemos encontrado en ninguno de los métodos de guitarra que hemos consultado desde el siglo XVIII en adelante; y una vez preguntado a multitud de guitarristas –tanto clásicos como flamencos– sobre el tipo de técnica a emplear, nadie ha sabido explicarnos exactamente en qué consiste, aunque su uso debe estar algo extendido en el mundo de la guitarra flamenca, pues algunos reconocen haberlo oído. Lo hemos interpretado como un “tirado” de las cuerdas, ya que, apareciendo en las partes de rasgueo, debe ser una forma interpretativa diferente al rasgueo, si no, no aparecería justo allí. El “tiradillo”, o “tirado” de las cuerdas, lo realizamos con el pulgar, desde el grave al agudo, siendo muy fácil continuar seguidamente con el rasgueo.

## V. El jaleo por punto de fandango

La importancia de este *Jaleo por punto de fandango* es fundamental para desvelar el origen del peculiar toque actual de las soleares y las bulerías. En investigaciones anteriores, ya dejábamos escrito que los nuevos descubrimientos en musicología flamenca hacían tener en cuarentena muchos de los datos que hasta entonces se habían dado por ciertos, sobre todo los que hacen relación a anécdotas difícilmente comprobables por otras vías. Pues bien, este especial jaleo que se interpreta según el “*punto de fandango*”, podría confirmar alguna de las investigaciones que apuntaban el nacimiento de la soleá a partir de la mezcla del jaleo y el fandango<sup>68</sup>.

Como uno de los aspectos a destacar en este jaleo, hay que hablar de la escritura rítmica, que no se ajusta al compás ternario típico en el que suele transcribirse la soleá: 3/4 con indicación de los acentos que no coinciden con los naturales del compás (en negrita, acentos de la soleá): 1 2 **3** / 4 5 **6** / 7 **8** 9 / **10** 11 **12**/. Este tipo de escritura facilita

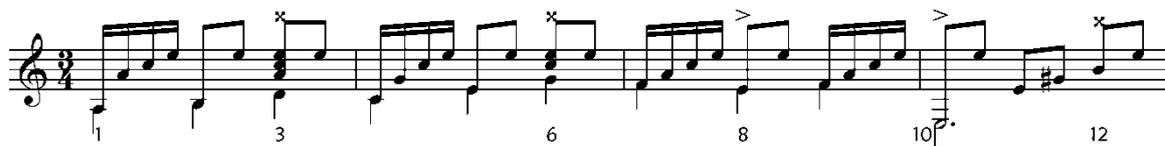
---

<sup>66</sup> Otros guitarristas interpretan La Rosa en *Mi Mayor*, como Mario Escudero.

<sup>67</sup> Ob.Cit. Pág. 211.

<sup>68</sup> Entre ellos José Manuel Gamboa, en *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid 2005, pág. 354.

en parte la comprensión armónica y melódica del estilo, sobre todo en la guitarra, ya que presenta el cambio armónico en el primer tiempo del compás, pero complica los acentos naturales, pues se sitúan en partes débiles del compás<sup>69</sup> (pulsos 3, 6, 8 y 12):



En este caso, Arcas escribe su jaleo con partes donde el cambio de acorde está en el 2º tiempo del compás, y da más importancia a la escritura rítmica, que coincide con los acentos naturales del estilo, donde muchas partes tienen comienzo acéfalo (típicos en soleares y bulerías). No podemos pensar en una equivocación del compositor, pues su conocimiento de los estilos flamencos debió de ser amplio; en su mano parece que estuvo el nacimiento de algunos toques de concierto como fueron las soleares. Además, esta escritura también la hemos encontrado en otros autores de la época<sup>70</sup>, y si nos fijamos en toda la pieza, veremos falsetas construidas a la manera clásica, con inicio melódico y cambio armónico en el primer tiempo del compás (4ª falseta), lo que demuestra que la escritura del jaleo es totalmente intencionada (también la de los panaderos).

Este tipo de escritura puede confundir a un lector clásico, poco dado a encontrar cambios armónicos en partes débiles del compás; sin embargo, parece que responde a la forma que tendría el estilo en su época, en este caso el de un baile –aunque la pieza esté pensada para guitarra sola– pues hay indicaciones por ejemplo de, “paseo”<sup>71</sup>. La composición responde a un patrón elemental de construcción musical, basada en partes de rasgueo, partes de paseo, y partes de falsetas entremezcladas, síntoma de lo elemental todavía del toque flamenco y de la herencia del baile en la naturaleza musical de las primeras piezas de concierto de guitarra flamenca. Sin embargo, si comparamos esta composición con la *Jota* de esta misma colección, o con otras piezas de inspiración popular como fueron la *Fantasia sobre El Paño o sea Punto de la Habana*<sup>72</sup>, encontraremos piezas de mejor factura, lo que indicaría que el “toque flamenco” de concierto se estaba creando y definiendo poco a poco; entre ellos, sería Arcas uno de sus principales aportadores.

<sup>69</sup> Este tipo de escritura es la que encontramos en las diferentes publicaciones de soleares y alegrías que existen, desde el método de Rafael Marín a las transcripciones de la obra de Montoya. Sin embargo algunos autores del siglo XIX transcriben las soleares y algunos jaleos de la forma que lo hace Arcas, dando preferencia a la acentuación rítmica. Si prestamos atención a las indicaciones que hace Rafael Marín sobre el acompañamiento de soleares, explica que se debe acentuar el tercer tiempo “un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo” (pág. 71), acento que coincidiría con el primer tiempo del segundo compás si lo escribiésemos a la manera de Arcas.

<sup>70</sup> Ver por ejemplo en Eduardo Ocón el *Polo gitano o flamenco*, y la *Soledad*. En la obra de Isidoro Hernández, ver por ejemplo la *Soleá la Jitana* (1880) BNE Mp/1807/30, o la soleá aparecida en la serie *Ecos de Andalucía* (1880), BNE MC/3889/46, aunque evidentemente estas dos soleares están inspiradas claramente en la anterior obra de Ocón.

<sup>71</sup> En palabras de Rafael Marín en 1902: “el paseo en la guitarra es el intermedio entre variación y variación, o entre rasgueo o variación...el paseo en el baile es una especie de descanso del que baila para prepararse a entrar en algún paso difícil...”, pág. 175 de su *Método de Guitarra*.

<sup>72</sup> Podemos encontrarlas en la edición comentada de Soneto.

## V. 1. La musicalidad de la pieza

El *Jaleo por punto de fandango* está en *La frigio flamenco*, con mucha presencia aún de la armonía de *re menor*, que se usa como acorde de reposo unas veces y de tensión otras (en todas las partes de rasgueo). Es frecuente el giro al VI grado del modo (*Fa M*, compás 12) como ocurre en las soleares, bulerías y otros estilos flamencos, seguido del paso por *Do M*, típico todavía en el acompañamiento de muchas bulerías actualmente<sup>73</sup> (cc. 12-13). También podemos ver la *cadencia frigia* sobre *la* (*Sib-La*, cc. 14-15 y 31-32). Las frases musicales se construyen generalmente por ciclos de dos compases (6 pulsos), y a veces formando también frases de cuatro, aunque no todas (cc. 1, 36, 56 y final). Recuerdan en cierta forma a las falsetas de soleares, pero se acercan igualmente a las que harán las futuras bulerías, sobre todo en los finales de las falsetas, y en el uso de las escalas descendentes hacia el I grado sobre las cuerdas más graves de la guitarra (cc. 50-55).

Incorpora el jaleo en su final unos *Juguetes de la Rosa*, composición claramente basada en un baile por alegrías, como ya dijimos. Modula al homónimo *Mayor (La M)* y posee una duración que dobla en extensión al jaleo, lo que nos hace pensar en la novedad del primero, y la posible dificultad todavía de crear falsetas en este *modo frigio*, quizás poco familiar aún para el guitarrista, y quién sabe si también para el flamenco. La mayor riqueza en la composición de falsetas de la segunda parte es evidente, recuerda mucho a los anteriores panaderos –con motivos musicales muy parecidos–, y hay falsetas construidas bajo la influencia clara de la jota que abre la serie (cc. 199 y ss.).

Sobre el apelativo de *punto de fandango*, tenemos tres posibles explicaciones: una de ellas es que el giro al VI grado del modo (*Fa M*) típico en los estilos englobados bajo la denominación *fandango* en el sur peninsular, pueda ser la causa<sup>74</sup>. La segunda explicación sería la peculiar escritura musical, donde el cambio de armonía se sitúa en la segunda parte del compás, cambio armónico frecuente en la práctica habitual del fandango, no sólo en la flamenca sino en la popular igualmente<sup>75</sup>. Una tercera posibilidad es la consideración de “punto” como acorde que da el tono. Sobre esto último, hay que decir que durante el siglo XVII y XVIII, está extendido el uso de esta denominación entre los ejecutantes de música para guitarra. Juan Carlos Amat (1572-1642) llama “punto” al acorde. Según él, “cada punto tiene su figura y disposición diferente y cada una tiene tres voces diferentes que son bajete, alto y tiple”<sup>76</sup>, su método se estuvo imprimiendo al menos hasta 1776, aunque el uso del término “punto” se extendió durante el siglo XIX, porque aparece en el *Diccionario de música* de Fernando Palatín<sup>77</sup> de 1818: “En los instrumentos músicos, el tono determinado de consonancia para que estén acordes”.

---

<sup>73</sup> En el toque de Jerez por ejemplo.

<sup>74</sup> Documentado y presente al menos desde 1680 en el entremés *El Alcalde Nuevo*, que localiza José Luis Navarro García, en *De Telethussa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, Sevilla 2002, pág. 110; y en partitura desde 1705 (BNE M/811).

<sup>75</sup> Ver los ejemplos transcritos en el mi libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico musical de su escuela de cante*. Ediciones Carena 2010; y los del trabajo *Los “otros” fandangos...* Art. Cit.

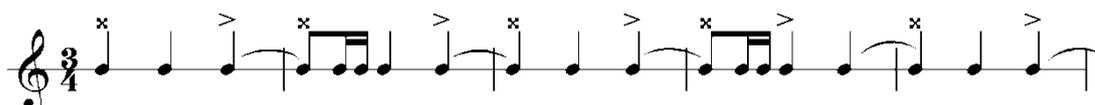
<sup>76</sup> En el capítulo II, pág. 4 de la edición de 1758 conservada en la BNE MC/3602/28 de su método: *Guitarra española, y vándola, en dos maneras de guitarra, castellana, y valenciana, de cinco ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado*. Valencia, imprenta de Agustín Laborda.

<sup>77</sup> Ob.Cit. Pág. 86.

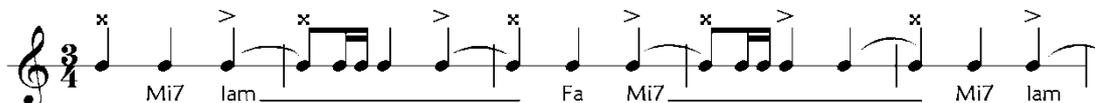
Respecto a la primera posibilidad, hay que decir que ese giro característico del fandango lo podemos encontrar en infinidad de piezas anteriores, y no solo en los fandangos, lo vemos por ejemplo en los polos de Manuel García, numerosas cañas, etc., por lo que habría que pensar en una influencia armónica del fandango desde tiempo atrás, no sólo en el jaleo. Quizás ese peculiar ritmo y forma de acentuar –que distinguirá por ejemplo a la futura soleá– sea la influencia del fandango a tener en cuenta, ya que el término “punto”, también se aplica para hablar de una peculiar forma interpretativa, como ocurría con otra de sus obras, la *Fantasia sobre El Paño o sea El Punto de la Habana*, lo que indicaría que ese punto habano o cubano, es el aire rítmico que hay que darle al estilo<sup>78</sup>. Núñez Robres recoge un *Punto de la Habana* en su publicación sobre cantos españoles<sup>79</sup> de 1867, en él podemos ver el típico compás de este estilo, escrito en 6/8 con uso de hemiolia. El mismo compás aparece en el *Paño Moruno*.

Vamos a desarrollar esta última tesis.

Si pensamos en el patrón rítmico del fandango tal y como se interpreta hoy en Huelva<sup>80</sup>, tenemos que, cada dos compases se repite esta fórmula en el ritornelo instrumental:



Incluyendo la armonía típica, observamos un sistema rítmico-armónico cada cuatro compases:



Tal y como escribe Arcas su armonía, reproduce un ciclo cada dos compases, tomando como eje tonal *re menor/La frigio* en lugar de *la menor/Mi frigio*, y situando el cambio armónico en el 2º tiempo del compás (algo que también ocurre en el de Huelva) y cerrando el ciclo armónico cada dos compases (cc. 24-27):

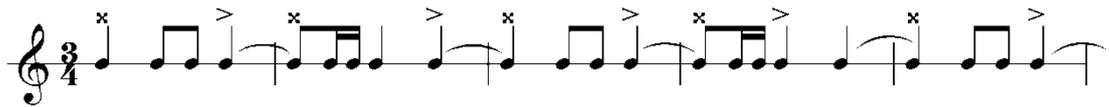


Sólo hay que variar levemente la figuración rítmica del segundo tiempo del compás<sup>81</sup> en el ritmo básico del primer ejemplo para obtener la misma fórmula:

<sup>78</sup> En este caso es el compás de 6/8 con hemiolia el que hay que aplicar para darle “el punto” adecuado. Parece que el origen del punto cubano está en los campesinos canarios establecidos en Cuba, quienes crearon este género una vez que asimilaron elementos de la música andaluza. Una pizca de sustancias africanas le dieron su carácter criollo, teniendo vida propia según parece desde el siglo XVII ó XVIII.

<sup>79</sup> NÚÑEZ-ROBRES, Lázaro, *La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...* Madrid 1867. Signatura MP/2950/24 de la BNE.

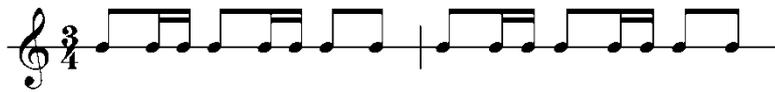
<sup>80</sup> Podemos verlo en la transcripción que presentamos de un ejemplo cantado por los Hermanos Toronjo en nuestro libro sobre Silverio, Ob.Cit. págs. 434 y ss.



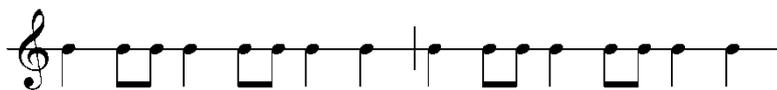
Arcas también presenta alguna secuencia armónica cada cuatro compases (cc. 28-31):



El fandango “tipo verdial” o “abandolao”, tiene un ritmo más rápido, pero también similar al presentado por Arcas, veamos:



Sólo hay que doblar los valores de las figuras para obtener el mismo ritmo:



Veamos de nuevo lo que escribió Arcas:



Pudo ocurrir que, Arcas tomase la fórmula rítmica del fandango y la mezclase con el jaleo, incorporando así esa forma especial de cambiar la armonía en el 2º tiempo del compás, ya que así ocurre en algunos fandangos y ciertos jaleos andaluces, como fueron algunos polos (estilos posteriores), y las *soledades* populares<sup>82</sup>. Aunque lo que pensamos nosotros es que, quizás esa peculiar forma rítmica y armónica, sea la más cultivada históricamente por el pueblo en todas sus músicas, y no responda sólo a un estilo concreto, sino que sería práctica común popular, y por ello fue heredada por los artistas populares, ciertos “bohemios” como decía Ocón: los *flamencos*. Esta fórmula rítmico-armónica no aparece en los álbumes de canciones andaluzas hasta finales del XIX, lo que demuestra que, tan solo Eduardo Ocón se acercó de forma fiel a lo popular<sup>83</sup>, ocurriendo con el resto de músicos lo que podríamos llamar un “acercamiento” o “aproximación” a lo folklórico, reproduciendo las melodías con un acompañamiento más o menos sencillo para piano, muchas veces alejados de la realidad

<sup>81</sup> Fórmula rítmica posible en el fandango, como otras muchas.

<sup>82</sup> Ver el legado de Ocón.

<sup>83</sup> Aunque ya lo hemos dicho en otros trabajos, recordamos que, si bien, sus *Cantos españoles* vieron la luz en 1874, los recopiló entre 1854 y 1867.



compositores de piezas de aires populares eran de formación académica, hay que decir que escribieron sus composiciones bajo un prisma “clásico”, no atendiendo del todo a los acentos rítmicos naturales, debido a su complejidad de transcripción; por otro lado fáciles de interpretar –sin embargo– para gente familiarizada con estos estilos, como fueron el pueblo, y luego los flamencos. Esto explicaría la ausencia de estos peculiares esquemas armónico-rítmicos en los documentos musicales de los compositores/recopiladores populistas del siglo XIX.

### V. 3. El Jaleo y la Soleá

La escritura que presenta el estilo de la Soleá en la mayoría de las ediciones actuales: 3/4 con acentuaciones señaladas en tiempo débil, quedaría mejor expresada rítmicamente si utilizásemos el compás que presenta Arcas en este jaleo, y con uso de hemiolia (o cambio de compás a 3/2 tras dos compases de 3/4). Lo más probable es que, a raíz de la escritura que presentan estas piezas realizadas por músicos de formación académica, se haya estandarizado hasta hoy una escritura en 3/4 con indicación expresa de cambios de acentuación, quizás no del todo correcta, al menos desde el punto de vista rítmico, siendo el ternario con hemiolia más correcto, porque además ésta no se produce siempre.

El principal problema a la hora de determinar si en la mezcla de jaleo y fandango se origina la soleá, es que el propio Arcas tiene dos soleares escritas en compás de 3/4 con cambio armónico en el primer tiempo del compás, no siendo la de su jaleo. Esto nos lleva a pensar que, quizás el estilo de la soleá se fue desarrollando musicalmente de dos formas paralelas: por un lado, se fue ralentizando el ritmo rápido originario de algunos jaleos u otros cantos (entre ellos la *Soledad* que transcribió Ocón), en favor de una práctica de acompañamiento al cante, debido esto a la necesidad expresiva de letras de contenido melancólico y triste (recordemos lo que afirmaron Demófilo y Schuchardt en 1881<sup>87</sup>). Esta forma conservaría el cambio armónico en el segundo tiempo del compás, y un silencio interpretativo en el primer tiempo, consolidándose así esta manera popular rítmico-armónica, relacionada con formas de jaleos y fandangos anteriores, originándose de este modo –y a partir de las soledades populares–, las soledades flamencas. Por otro lado, los músicos académicos desarrollarían otra forma de soleá, entre los que habría que meter al propio Arcas, quienes fueron incorporando este mismo estilo a su repertorio, entendiendo esa peculiar forma rítmico-armónica de otra manera, lo que les llevó a escribir la soleá con comienzo en la primera parte del compás; ocurriría esto en las piezas ideadas como “solos” para guitarra y las de escuela bolera<sup>88</sup>, más pobres para nosotros desde el punto de vista rítmico. De forma paralela a este proceso, se conservaría en el jaleo rápido, festivo y alegre, el carácter rítmico de la posterior bulería.

Estas afirmaciones anteriores sobre el nacimiento de la soleá y su peculiar compás, serán desarrolladas en posteriores estudios, no obstante, lo dejamos ya dicho aquí, por lo novedoso e importante en su planteamiento.

---

<sup>87</sup> Fue estudiado en nuestro libro sobre Silverio, Ob.Cit. Págs. 347-8.

<sup>88</sup> Recordemos lo que decían el maestro Otero y Rafael Marín sobre el baile flamenco de la soleá, lo que nos lleva a afirmar que el estilo flamenco de baile, tiene toda la pinta de surgir del aflamencamiento del estilo bolero anterior; lo contábamos también en nuestro libro, Ob.Cit. Págs. 336 y ss.

#### V. 4. Otras fuentes escritas de jaleos para guitarra

Dentro de las fuentes guitarrísticas del siglo XIX<sup>89</sup>, tenemos un jaleo en el *Método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro por Cosme Astró Jocay*, de 1877, que no es otro que el seudónimo del editor: José Campo y Castro<sup>90</sup>. Este jaleo escrito en cifra, está muy próximo a lo que podríamos llamar hoy “toque por soleá”. Está en *La frigio flamenco* (nos inclinamos más por esta tonalidad que la de *re menor* con semicadencia en la dominante, debido al poco peso del acorde de *re menor*), produciéndose cadencias o reposos sobre *Fa M*, el VI grado del *modo frigio* (algo general en todo el flamenco), y sobre *Do M*, III grado del *modo frigio*, algo muy típico en algunas bulerías y característico de las cañas y polos<sup>91</sup>. Las frases musicales se construyen bajo el compás ternario, formando estructuras de 2 compases por lo general, aunque las hay de 4 compases, lo que es usual hoy en día en la soleá y la bulería. Sin embargo, también hay frases irregulares de 5 compases, y de 3, lo que indica que aún no estaba establecido el ciclo actual de 4 compases (cuenta de 12 pulsos).

Poco después, en 1883, este mismo editor publica un *Jaleo arreglado para guitarra*, también en *La frigio flamenco* (BNE MP/2686/6). Escrito en 3/4, es la misma pieza anterior, aunque editada en notación moderna con algún leve cambio y mayor extensión.

En el *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin la necesidad de maestro por cifra*<sup>92</sup>, de Lucio Delgado, Pamplona 1906, tenemos otro “jaleo” arreglado por él mismo, que –no sin cierta dificultad debido a lo confuso de la edición y explicación del autor– hemos interpretado y analizado. De musicalidad semejante al anterior jaleo de guitarra, presenta tonalidad de *Mi frigio* flamenco, y nos recuerda ya con toda claridad al “toque por soleá”. Los giros armónicos más frecuentes son la cadencia II-I (*Fa-Mi*) y los acordes de la cadencia andaluza sobre *Mi*: *la m*, *Sol*, *Fa*, *Mi*. Tal y como explica el autor del método, presenta varias entradas y falsetas que se pueden combinar entre sí, lo que indica la forma de construcción musical típica de las primeras piezas de guitarra flamenca, en las que el hilo generador de las composiciones era la estructura que se hacía para baile, con variaciones de esquemas armónico-rítmicos y falsetas combinadas con partes de rasgueo. Lo normal son frases musicales formadas por 2 compases (6 pulsos), aunque nos encontramos con algunas de 4 compases, o de 3. Esta forma de construcción musical todavía alejada de lo que será la futura estructura de soleá de 12 pulsos, la podemos encontrar en las primeras composiciones para guitarra de Ramón Montoya<sup>93</sup>, donde aparecen frases musicales basadas en 6, 9, o 12 pulsos.

---

<sup>89</sup> No mostramos las transcripciones de todos estos jaleos para no extender en demasía el presente estudio, lo haremos en otros trabajos.

<sup>90</sup> Signatura MP/1144/7 de la BNE. También publicó con otros seudónimos: *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes* por Jocaste Posayoc, 1872, (BNE M/1304) y *Breve método para guitarra extractado de las obras de los más célebres autores* por Jocaste Posayoc, 1883 (BNE Mp/1144/11).

<sup>91</sup> También lo vimos en nuestro libro, en la soleá petenera y en la soleá apolá de remate que hacía Camarón en el polo natural.

<sup>92</sup> Signatura M/2888 de la BNE.

<sup>93</sup> Por ejemplo, dentro de la edición de las *soleares* realizada por Alain Faucher, podemos verlo en el último pentagrama de la pág. 34 y primero de la siguiente, donde nos encontramos 2 frases de 3 compases (9 pulsos). FAUCHER, Alain: *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

El último ejemplo de jaleo que aparece en un método de guitarra<sup>94</sup>, ya se presenta con la denominación de “*Jaleo o soleá*”, confirmándose lo que nos decía Demófilo sobre estos estilos y su relación común. Está escrito en notación moderna, y es el acompañamiento de un cante por soleá con introducción de guitarra. Esta es la letra:

*Cuando pases a mi vera  
ni me mires ni me hables  
que mi madre se ha enterao  
y hay una bronca muy grande*

Está en *La frigio flamenco* (por medio), y es una melodía construida en una estructura de 4 compases (12 pulsos), con dos versos de la copla para cada frase musical, formándose lo que vendríamos a llamar hoy 2 tercios, con repetición de los dos, lo que origina 4 frases musicales en total. Aparece el paso por el VI grado del *modo frigio* (Fa M en el tercio 2º, frases musicales 3ª y 4ª) característico en la armonización de muchos cantes flamencos.

Parece que los autores de estos métodos, entienden el compás de jaleo con la escritura actual de la soleá: 3/4 con comienzo en el primer tiempo del compás, en contraposición a lo que escribe Arcas en su jaleo, donde es frecuente el comienzo acéfalo en las falsetas. Sin embargo, Arcas, en las soleares que ya conocíamos, no utiliza la escritura del jaleo. Suponemos que la publicación de la editorial Soneto es lo que escribió el propio Arcas. De todas formas, estas soleares de Arcas creemos que son anteriores a su jaleo, y compuestas hacia 1867<sup>95</sup>, bajo la visión de un músico de formación clásica como hemos dicho antes. Hay que tener también en consideración que estos métodos de guitarra estaban dirigidos a “los aficionados”, dejando claro que al escribir en cifra, se acercaban a un público con escasa o ninguna formación musical, y que lo que importaba era el éxito de ventas, descuidando mucho la calidad de edición, y quedando por ello muchos aspectos musicales sin estar expresados en la cifra, por lo que es difícil analizar con profundidad estas piezas y sacar conclusiones más relevantes.

Dentro de la colección de piezas de guitarra que publicó Juan Parga en 1893<sup>96</sup>, comentábamos que existía un *Polo gitano* y *Panaderos Op. 2* en *Mi frigio*, donde se indica “Jaleo final” a la llegada a los panaderos, modulando a *La Mayor*. Estos

---

<sup>94</sup> *Nuevo método para aprender a tocar la guitarra por música sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga*, 1906. Ignacio Agustín Campo (1834-1915). Signatura M/2815 de la BNE. Este autor también publicó en 1891 un método por cifra: *La alegría de la casa, novísimo y varatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra por Cancio Yngautiaga*.

<sup>95</sup> Interpretada el 7 de julio de 1867 en Sevilla. Ver RIOJA E. *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. Pág. 12.

<sup>96</sup> *La guitarra Española, gran colección de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios Conservatorios. Por Don Juan Parga*. Concertista, compositor y profesor, nació en El Ferrol en 1843, y falleció en Málaga en 1899. Completó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, donde estudió piano y armonía, llegando a ser profesor de los conservatorios de Madrid, Cádiz y Málaga. Antes de establecerse en Málaga definitivamente, pasó también por Toledo y Sevilla. Hizo giras por España, Portugal, Francia e Italia y se relacionó fundamentalmente en los círculos aristocráticos. En su Op. 24, reconoce como su maestro a Julián Arcas. Hacia 1890 su salud fue empeorando, motivo por el cual comenzó a escribir su música, publicándose su colección en 1893 en Málaga. Hemos usado para su estudio la edición facsímil de la editorial Chanterelle *Juan Parga, Concert Works for guitar*, Heidelberg 1990.

panaderos son similares a los de Julián Arcas, unas alegrías, aunque este último los escribía con el cambio armónico en el 2º tiempo del compás ternario, forma ésta no presente en la escritura de Parga. Sin embargo el *Polo gitano* de Parga, sí presenta la misma escritura que utilizaba Arcas para el Jaleo, siendo claro el propio Juan Parga al indicar:

Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y arpeado peculiar de este género en la guitarra popular y fácil, cantos modernos, las mismas variaciones y enlace de acordes<sup>97</sup>

Por lo tanto, este estilo formaría parte del repertorio común en el pueblo andaluz, y hay que suponer que su escritura responde a la realidad interpretativa. Pero paradójicamente, la forma de escritura con cambio armónico en el 2º tiempo del compás del *Polo gitano*<sup>98</sup> de Parga, desaparece en la segunda página, antes del cambio a 3/8 que traerá las típicas falsetas que hoy llamamos de soleá, con cambio armónico en el primer pulso del compás; así hasta la llegada de los panaderos en *La Mayor*<sup>99</sup>.

#### V. 5. Otras fuentes no guitarrísticas

De las piezas que poseemos escritas para piano, tenemos un *Jaleo, capricho andaluz* (1871), (bailado en el Teatro de la Cruz con gran aplauso) del compositor Cristóbal Oudrid (1825-1877)<sup>100</sup>. Está en *re menor* con frecuentes cadencias sobre la dominante y figuraciones rítmicas basadas en el compás de 3/8 vivo del jaleo, con fraseos cada 2 compases y frecuentes acentuaciones en el 2º pulso del compás, lo que nos recuerda a la forma de interpretación flamenca.

En la pieza *Mis delicias, miscelánea de aires populares españoles para piano por M. Perillán*<sup>101</sup> (1868), tras la interpretación de una jota, zorzico, rondeña, las habas verdes, muñeira y ole, el autor escribe “Tiempo de jaleo”, con indicación de: negra 176, antes de la conclusión final, que todavía es más rápida (negra 200). Aunque no es un jaleo propiamente dicho, nos vale para saber que el jaleo, o los jaleos en general, formaban un grupo amplio, pero con un carácter interpretativo semejante en cuanto al tiempo: rápido.

Poseemos también una zarzuela de 1862 llamada *Un jaleo en Triana*, en la que se interpreta una “canción”<sup>102</sup> con musicalidad muy cercana al jaleo. Escrita en *La Mayor (fa# menor)*, tiene un compás alegre en 3/8 y frecuentes cadencias sobre la

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*

<sup>98</sup> En esta publicación de Juan Parga, hay otro *polo* seguido de *soleá*, que también presenta escritura con cambio armónico en el segundo tiempo del compás, y silencio armónico en el primero. Podemos verlo en la página 20 y en la “imitación de los palmados” de la *soleá*, en la pág. 22; el resto de la obra presenta la escritura generalizada para la *soleá*.

<sup>99</sup> Podemos escuchar una interpretación (aunque no muy flamenca) de esta pieza y otras de la misma colección por Juan Francisco Ortiz, en el disco *La guitarra española*, Madrid, Plectrum, D.L. 2000, LCD029.

<sup>100</sup> Editado por Antonio Romero, Madrid, BNE, signatura M/520/9.

<sup>101</sup> Signatura M/520/48 de la BNE. Edición Almacén de música de C. Martín. M. Perillán nació en 1836.

<sup>102</sup> *Canción cantada por la Srta. D<sup>a</sup> Trinidad Ramos en la zarzuela en un acto titulada Un jaleo en Triana*, con música de J. García de Rossetti y letra de José María Gutiérrez de Alba (1822-1897). Signatura MP/2807/10 de la BNE.

dominante a modo de *cadencia frigia* sobre *do#*, como en el flamenco; se da la coincidencia de que se realiza justo cuando se canta un “ay” prolongado y adornado con abundantes floreos.

De los diferentes jaleos que Isidoro Hernández escribió para canto y piano, está el *Verdadero jaleo de Jerez* de la colección “La Gracia de Andalucía” de 1880, ejemplo de canto popular con escritura como la comentada de Arcas para su jaleo. Esta pieza es diferente a otra llamada *Jaleo jerezano* de 1882, que no presenta este tipo de escritura.

La anterior colección llamada “La Gracia de Andalucía”, es una serie no documentada en la base de datos de la BNE, sin embargo sí se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Michigan, y a diferencia de *La Jitana, soleá para canto y piano*, pieza de la misma colección que conserva publicación suelta en la BNE (MP/1807/30), este número no lo hemos encontrado suelto en la BNE. La BNE indica la fecha de 1880 para *La Jitana*, por ello habría que suponer que el jaleo sería de 1880 igualmente.

Isidoro, usa en este jaleo figuraciones rítmicas y armonizaciones semejantes a otros ejemplos llamados bajo el epígrafe de *soleá*; por ejemplo, la de la colección “Ecos de Andalucía” (1880), y “La Jitana” (1880), que igualmente están sacados de la obra de Ocón, como este jaleo (inspirado en el *polo gitano* o *flamenco*). Observamos una escritura rítmica cercana a la forma popular en prácticamente toda la pieza, pudiéndose escribir muchas partes en un patrón de 12 con inicio en el segundo tiempo del primer compás, al modo de Arcas; y también otra forma de escritura más de tipo “académico” en la parte de la copla, con cambio armónico en el primer tiempo del compás, y no el segundo como es habitual en los ejemplos de corte popular o flamenco.

#### V. 6. La Rosa

“La Rosa”, vendría a ser un tipo de cantiña interpretada por el compás que hoy llamamos de “alegrías”, famosa en su tiempo y con diferentes vías de transmisión, lo que hace difícil distinguir cuál de las que se canta es verdaderamente “La Rosa” originaria. Pudiera ser que sobre el soporte rítmico llamado “por alegre” se interpretaran –entre otras cantiñas– “La Rosa”, y que ese mismo soporte fuera el de los panaderos, quedando asimiladas en un semejante estilo que vendría a cristalizar en lo que hoy llamamos *toque por alegrías*.

Ramón Medrano dejó grabadas unas rosas que se tienen como fidedignas<sup>103</sup>. También Mariana Cornejo grabó unas rosas bastante parecidas a las de Ramón, ambas están en *Mi Mayor*, sin giros al *menor*. Comenta Mariana en una interpretación para la serie *Puro y Jondo* de RTVE, que la aprendió de El Lebrijano<sup>104</sup>.

En cuanto a las *Rosas* para guitarra, Ramón Montoya tiene dos grabaciones en *Mi Mayor* (Cejilla III); a una la llama *Alegrías*, y las dos tienen una sección en *mi menor*. Algunos llaman “rosas” específicamente a los giros al *menor*. Mario Escudero, en una aparición en televisión de la que no tengo muchos datos<sup>105</sup>, toca por rosas

---

<sup>103</sup> *Magna Antología del Cante Flamenco*, realizada por José Blas Vega, Hispavox 7991642, edición en disco compacto de 1982.

<sup>104</sup> Disco 3 de la edición en DVD de Divisa Home Video. 2006.

<sup>105</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=AqHuFQ4cHEA>

(alegrías) en *Mi Mayor* sin modulación al *menor*<sup>106</sup>. Quizás esos giros al *modo menor* que aparecen en la guitarra sean aportaciones posteriores, ya que en la obra de Arcas tampoco aparecen. No obstante, hay que recordar que en algún ejemplo de panaderos, sí encontramos alguna sección en *modo menor* (los de Manuel del Castillo, hacia 1900), y estando muy relacionados *panaderos* y *rosas*, como hemos estado viendo (José Asencio publicó una pieza llamada *La Rosa o Panaderos* en 1886, aunque todavía no ha sido localizada), pudo ser practicada en los panaderos la modulación al *menor*, aunque aún no hemos localizado ningún ejemplo anterior al de Manuel del Castillo (¿1900?).

Sobre el origen del nombre, pudo ser tomado del estribillo de alguna cantiña, y en esto sí que hay un dato muy interesante, ya que una de las falsetas escritas por Julián Arcas en los *Juguetes de la Rosa* (cc. 199-206)<sup>107</sup>, recuerda claramente a un juguete usado como remate y cantado con esta letra:

*Dime qué te pasa  
carita de rosa  
dime lo que tienes  
que estás tan llorosa*<sup>108</sup>

Con los dos primeros versos se forma el primer tercio: *Dime tú qué tienes, dime qué te pasa, carita de rosa* (cc. 199-202 en Arcas), y con los dos últimos, el segundo: *Dime tú qué tienes, dime qué te pasa, que estás tan llorosa* (cc. 203-206).

## VI. Criterios de edición del manuscrito

A la hora de presentar las partituras, hemos respetado en todo momento la escritura musical de la obra de Arcas, limitándonos a reescribir el manuscrito, aunque hay que decir que al tratarse de la mano de un copista, existen numerosos errores y alguna que otra duda al respecto de lo que sería lo que pensó originalmente Arcas. La mayoría de las veces la obviedad resuelve pronto el problema, sin embargo, en ocasiones ha sido necesario recurrir a la coherencia o sentido musical, comparando con otros pasajes semejantes, o simplemente por medio de la práctica guitarrística, que nos aclaró algún que otro pasaje.

Indicaremos sólo las correcciones más importantes para no extender este trabajo en demasía, ya que como hemos dicho al comienzo, nuestra intención es presentar más adelante un estudio más extenso, incluyendo el manuscrito y todas las correcciones, a la vez que más conclusiones sobre esta importante obra inédita.

---

<sup>106</sup> Esta pieza está transcrita por Claude Worms como alegría: “Fiestas en Cádiz”, en el libro *Gloria de la guitarra flamenca*, Acordes Concert 2009. Mel Bay Publications.

<sup>107</sup> También muy cercana a la 3ª Variación de la Jota (cc.53-60).

<sup>108</sup> Las canta igualmente Mariana Cornejo en la grabación anterior. Aunque Carmen Linares se acerca aún más al modelo de Arcas en “Toma este puñal dorao”, *Cantiñas de La Mejorana, Rosa La Papera y Rosario la del Colorao*, con la guitarra de Vicente Amigo, en su doble disco compacto *Antología*, 1996, PolyGram Ibérica 532 397-2.

## *Jota*

En general, el copista usa números entre paréntesis para referirse a las cuerdas, pero se olvida con frecuencia, por ello muchos de los números del manuscrito se refieren a las cuerdas y no la digitación de los dedos. Hemos indicado siempre en un círculo la digitación referida a las cuerdas. Al respecto de las indicaciones para la mano izquierda, hemos dejado lo que sugiere Arcas, aunque será el intérprete el que elija la utilización de las mismas. Esto último vale para el resto de las piezas.

En el caso de las ligaduras, es evidente que se practican más de las que están indicadas, por ello en algunas ocasiones las hemos escrito, por comodidad de ejecución y por estar dentro del estilo de la época, lo mismo ocurre en las otras piezas. Hemos indicado una ligadura después del arrastre del compás 4.

En algunas variaciones, el copista olvidó poner la numeración que debía acompañar las mismas, asunto de fácil resolución.

Para la indicación de los armónicos, hemos utilizado la forma que creemos más completa e infalible para evitar errores de lectura: escritura de nota real de escucha, acompañándose de indicación de cuerda, traste y término *arm.*

## *Pot-purri malagueño*

Los compases 25-26, 29-30 y 40-41, parecen ser iguales, aunque están escritos claramente de manera diferente. Si es un error del copista, no nos parece muy lógico, por el barrado de las notas. La nota en cuestión es el *mi* grave de la última corchea, que no siempre aparece. Debido a que la musicalidad no cambia realmente mucho, dejamos lo escrito en el original y que el intérprete elija bajo su criterio.

En los compases 31 y siguientes, las ligaduras no siguen un esquema fijo. A la hora de tocarlo, lo más lógico parece que es aprovechar las cuerdas al aire, de modo que se pueda mantener el valor de los bajos durante todo el compás, aunque eso obligue a no respetar un esquema fijo en las ligaduras; ese ha sido nuestro criterio a la hora de tocarlo, por ello dejamos lo que figura en el manuscrito. También faltaban algunos acentos que hemos puesto nosotros.

En el compás 123, aparece la indicación de 8ª baja, que suponemos como algo opcional.

En el compás 149 y siguientes, ocurre lo anteriormente comentado respecto a las ligaduras, no sigue un esquema fijo. Lo más lógico es aprovechar las cuerdas al aire para mantener los bajos, y aunque dejamos lo que aparece en el original, sugerimos esta forma de interpretación: compás 149, primer grupo ligado y segundo no; compás 154, al revés; y compás 159, primer grupo ligado y segundo no.

Los signos que aparecen encima de las notas del compás 165, parecen calderones, así lo hemos indicado.

En los compases 172 y 173, los acordes escritos de *La Mayor* y *Sol Mayor*, incorporan un fraseo con el *do* y el *si* grave en la cuerda 6ª, lo que obliga a una gran extensión del dedo 4 de la mano izquierda. Dejamos al intérprete la libre elección en la realización, puesto que no todos podrán abordar la dificultad con solvencia. Lo ideal es mantener el fraseo del bajo y cambiar la disposición de notas del acorde en las tres primeras cuerdas. Hay que decir que en época de Arcas, las guitarras tenían un tamaño algo menor que las actuales, aunque no hay que descartar que las manos de Arcas fueran de un tamaño mayor a lo habitual.

La indicación de *D.C. al signo* no está muy clara, porque no aparece el signo para ir a la *Coda*, incorporándose otro *D.C.* al final de la pieza. Hemos indicado *D.C. al signo* al final del compás 165, situando el signo en el compás 23, donde termina la introducción. Tras la interpretación desde el compás 23, se hace la *coda*, suprimiéndose el *D.C.* final.

### *Panaderos*

Faltaban los becuadros en el *re* del acorde *Mi7* en los compases 76 y 77.

Indicamos un ligado en el compás 11.

Faltaba la indicación de *tiradillo* en el primer acorde del compás 49.

La progresión de acordes de los compases 84 y 85 creemos que no está correctamente escrita, aparecen *fa# menor*, *sol# menor*, *la menor* y *si menor*:



Nosotros suponemos que deben ser *fa menor*, *sol# menor*, *La Mayor* y *Si Mayor*, entendiendo que los becuadros del compás 85 para las notas *do*, y *re* en la 3ª cuerda, son # en realidad, aunque claramente figuran becuadros.

### *Jaleo por punto de fandango*

Faltan los becuadros del *do* natural en todos los acordes de *Fa Mayor*; y los sostenidos del *sol* en el acorde de *Mi7* del compás 110.

No está claro si algunas de las ligaduras corresponden a dos notas o más, quizás respondan a ligaduras expresivas, con una cierta libertad del intérprete; hemos dejado lo que figura en el manuscrito, aunque es evidente que incorporar algunas facilita la ejecución y van muy bien al estilo. Hemos añadido las de los compases 87, 121, 129, 135, 206, 208 y 304.

En el compás 222, nos preguntamos si la progresión del bajo no haría *fa*, *fa*, *sol*, *sol*, siguiendo el modelo anterior. De las dos maneras suena bien.

En el c. 278, aparece un sol en la 6ª cuerda, creemos que debe ser un *mi* al aire.

En el c. 303 hemos eliminado un *sol* de la 3ª cuerda al aire en el primer pulso.

## VII. Bibliografía

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

BLAS VEGA, José: “La escuela bolera y su esplendor”, en *La Escuela Bolera, Encuentro Internacional*, Ministerio de Cultura, INAEM, Madrid, noviembre de 1992.

BLAS VEGA, José: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*. Ediciones Carena, Barcelona, 2010.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: «*La Caña*», “*Canto Flamenco*” de Juan Cansino. Publicado en WebFlamenco, el 1 de abril de 2012. <http://www.webflamenco.es>  
<http://www.webflamenco.es/la-cana-%E2%80%9C canto-flamenco%E2%80%9D-de-juan-cansino/>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Los “Otros” Fandangos, el Cante de madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas*, Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco “*La Madrugá*”, Nº 4. <http://revistas.um.es/flamenco>  
<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento*. Revista *Sinfonía Virtual*, Nº 22, enero de 2012. <http://www.sinfoniavirtual.com/>  
[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras\\_seguidillas.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/playeras_seguidillas.pdf)

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. 1ª Edición 1874.

FAUCHER, Alain: *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel y REYES ZÚÑIGA, Lénica: “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethus*, Cádiz 2011, vol.4.

MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto. Madrid, 1995.

MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Edición facsímil de la 1ª edición a cargo de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Teletussa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, Sevilla 2002

NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de baile y música preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena. Barcelona, 2008.

NÚÑEZ-ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...*Madrid 1867 (BNE MP/2950/24).

ORTIZ NUEVO, José Luis y NÚÑEZ Faustino: *La rabia del placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*, Diputación de Sevilla 1999

ORTIZ NUEVO, José Luis: *Tremendo Asombro. Al peso Vol. I*, editorial Libros con Duende. Sevilla, 2012.

OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid 1987, Edición facsímil de la de Sevilla de 1912.

SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería 2003.

PALATÍN, Fernando: *Diccionario de música, Sevilla, 1818* Edición y estudio preliminar de Ángel Medina. Ethos-música serie académica 3. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1990.

PARGA, Juan: *La guitarra Española, gran colección de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios Conservatorios. Por Don Juan Parga*. Edición facsímil de la editorial Chanterelle *Juan Parga, Concert Works for guitar*, Heidelberg 1990.

PEREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*. Ed. Istmo, Madrid, 1985.

RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga 2008. Difundido en Jondoweb.  
<http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>

RIOJA, Eusebio: *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Su Malagueña o Rondeña para guitarra*. Publicado en Jondoweb.  
<http://www.jondoweb.com/contenido--francisco-rodriguez-el-murciano-663.html>

RODRÍGUEZ, Melchor: *J. Arcas. Obras completas para guitarra*, Ediciones Soneto, Madrid, 1993.

WORMS, Claude: *Gloria de la guitarra flamenca*, Acordes Concert, 2009. Mel Bay Publications.

SALDONI, Baltasar: *Dic. biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 1868-1881. 4 Vol. BNE M/1167-1170.

### Páginas Web y Blogs

Base de datos de grabaciones de flamenco de la Web *Flamenco* y Universidad de Andalucía, gestionada por Rafael Infante Macías.

<http://flun.cica.es/web/index.php/grabaciones>

Blog de Alberto Rodríguez *Flamenco de Papel*

<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/>

Blog de Faustino Núñez. *El afinador de noticias*

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/>

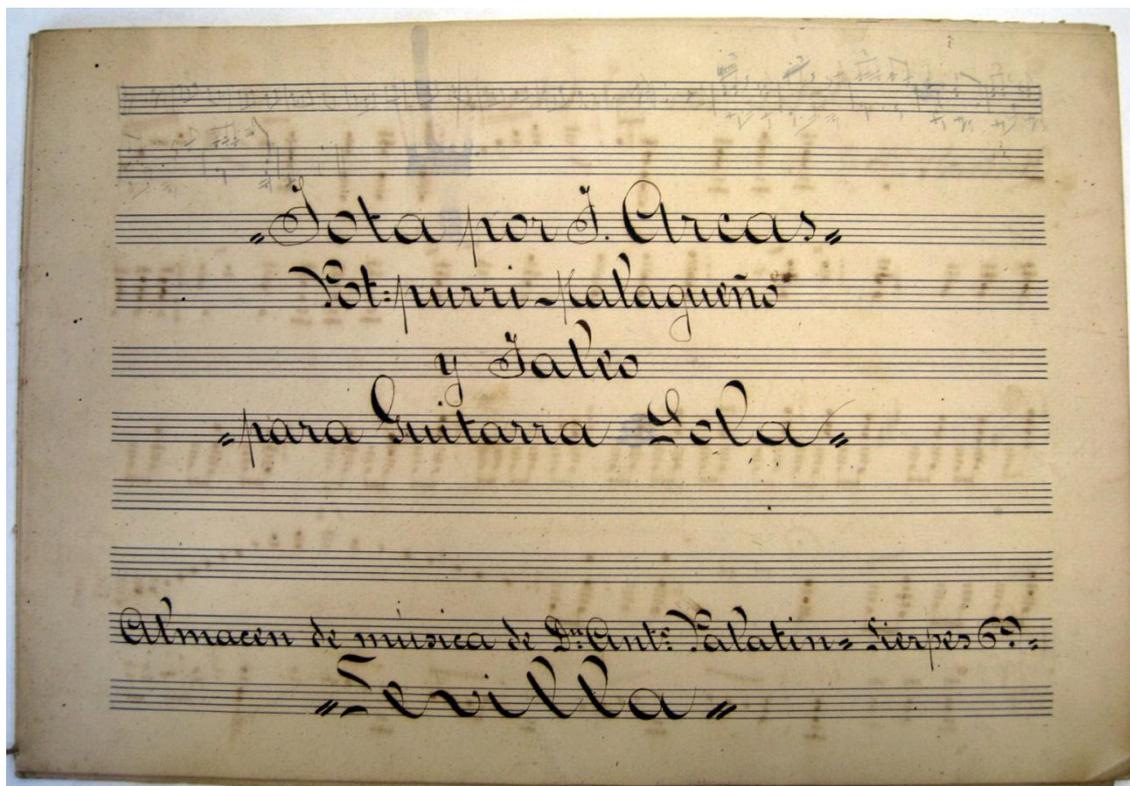
### Grabaciones y Videos

*La guitarra española*, Juan Francisco Ortiz, Madrid, Plectrum, D.L. 2000, LCD029.

*Magna Antología del Cante Flamenco*, realizada por José Blas Vega, Hispavox 7991642, edición en disco compacto de 1982.

*Puro y Jondo*. Edición en DVD de Divisa Home Video. 2006.

### VIII. Partituras



# Jota por J. Arcas

Julián Arcas  
(1832-1882)

## Introducción

Guit.

3 0 ar.vii

0 7

17 Fermata ad libitum

ar.12

1ª Variación

21 C.II

12

2ª V.

28

6 12

35

12 12

tutti

41 2ª vez

1 3 12

© Guillermo Castro Buendía 2012

45

apagada ap. ap. ap. ap. ap. ap.

53

3ª V. C.II

61

4ª V.

69

5ª V.

77

C.II

85

6ª V.

91

7ª V.

97

Coplas

103

111 C.IX

119 8ª V.

127 VII 9ª V.

135 Paseo

142 Copla

150 10ª V.

157

11ª V.  
C.IX

164

12ª V.  
C.IX

172

Copla

180

188

13ª V.

196

14ª V.

204

Copla

212

220

15ª V.

229

16ª V.

236

Paseo

244

Copla

251

259

17ª V.

267

275

283

292 Copla C.VII C.V

300 18ª V.

307 Copla C.XIV

315

323

328

332 Final

336

Musical score for guitar, measures 340-371. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 340, 344, 348, 352, 356, 360, 364, and 371 are indicated at the start of their respective staves. Chord diagrams are provided for measures 364 and 371, labeled C.X, C.IX, C.VII, C.V, C.II, and C.II. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

# Pot-purri Malagueño

Julían Arcas  
(1832-1882)

Allegretto

Guitar

*p*

8

16

Detailed description: This section of the score is for guitar and is marked 'Allegretto'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 'Allegretto'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The score is divided into four systems. The first system contains measures 1 through 7. The second system starts at measure 8 and ends with a repeat sign. The third system starts at measure 16 and contains measures 16 through 22. The fourth system contains measures 23 through 29.

Allegro

23

30

37

43

Detailed description: This section of the score is marked 'Allegro'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 'Allegro'. The music is characterized by a driving eighth-note pattern with frequent triplet markings. The score is divided into four systems. The first system contains measures 23 through 29. The second system starts at measure 30 and ends with a repeat sign. The third system starts at measure 37 and contains measures 37 through 42. The fourth system starts at measure 43 and contains measures 43 through 49.

© Guillermo Castro Buendía 2012

49

55

61

67

73

80

86

C.IX

C.X

(C.IV)

C.V

C.III

C.I

(C.IV)

C.V

C.III

C.I

C.V

C.IV

C.V

Con expr.

C.V

rit.

*pp*

92 *a tempo*

98 C.V

103 C.I *ritenuto*

110

117 *p* 8ª baja

124 *loco*

131

Copla

137

144

151

158

165

Coda

*rit.* D.C. %

170

175

# Panaderos

Julián Arcas  
(1832-1882)

Allegretto

Tiradillo\* Rasgueado tir. tir. Paseo

8

15

22 Chorlitzazo\* Rasgueado tir. tir.

29 tir. C.IV Falseta C.II

36

43 Chor. tir. tir. tir. tir.

50 Falseta

\* Tiradillo: Tirado de las cuerdas con el pulgar desde el grave al agudo

© Guillermo Castro Buendía 2012

\* Chorlitzazo: Golpe con el dedo medio sobre las cuerdas

57 *Ceja* C.II

Musical staff 57-63: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the word "Ceja" is written above the first measure, and "C.II" is written above the eighth measure.

64

Musical staff 64-71: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

72 Ch. v tir. tir.

Musical staff 72-78: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some double notes. Above the staff, "Ch. v" is written above the first measure, and "tir." is written above the second and fourth measures.

79 Falseta C.IV C.IV III II I 3 3 C.II IV V VII

Musical staff 79-85: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic fragments. Above the staff, "Falseta" is written above the first measure. Chord markings "C.IV", "C.IV III", "II", "I", "3", "3", "C.II", "IV", "V", "VII" are placed above the staff. Trill markings "3" are placed above the eighth and tenth measures.

86 Rasgueado

Musical staff 86-92: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, "Rasgueado" is written above the last measure.

93 Falseta 3

Musical staff 93-99: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, "Falseta" is written above the first measure. A trill marking "3" is placed above the last measure.

100 Rasgueado C.II 3

Musical staff 100-106: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, "Rasgueado" is written above the fifth measure, and "C.II" is written above the eighth measure. A trill marking "3" is placed above the seventh measure.

107 C.IV C.V C.IV 3 3 3

Musical staff 107-113: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, "C.IV", "C.V", and "C.IV" are written above the first, third, and fifth measures respectively. Trill markings "3" are placed above the second, fourth, and sixth measures.

114 C.II 3 3

Musical staff 114-120: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, "C.II" is written above the first measure. Trill markings "3" are placed above the third and fourth measures.

# Jaleo por punto de Fandango

Julián Arcas  
(1832-1882)

Allegretto

Rasgueado

Paseo

C.1 Falseta

Rasgueado

Chorlitzo\* C.1

Paseo

Falseta

\* Golpe con el dedo medio sobre las cuerdas

© Guillermo Castro Buendía 2012

2

51 Rasgueado  
Ch. v

57

63 m. C.I

69 C.I

75 Paseo

81

87 Rasgueado  
Ch. v

93

99 Falseta  
C.II

Ch.  
v

105

Pasa a los juguetes de la Rosa

111

1ª Falseta

117

123

129

2ª Falseta

135

141

147

153

160 3ª Falseta

166 C.I C.I C.II C.I

172

178

184

190 4ª Falseta

196 C.II

202

209

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar. The first three staves (measures 160-171) are for the 3ª Falseta. The fourth staff (measures 172-177) continues the 3ª Falseta. The fifth staff (measures 178-183) continues the 3ª Falseta. The sixth staff (measures 184-189) continues the 3ª Falseta. The seventh staff (measures 190-195) is for the 4ª Falseta, featuring triplets. The eighth staff (measures 196-201) continues the 4ª Falseta with triplets and a C.II marking. The ninth staff (measures 202-208) continues the 4ª Falseta. The tenth staff (measures 209-214) continues the 4ª Falseta. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

215

221

227

5ª Falseta  
C.IV

233

239

245

251

257

263

268

274

280

286

6ª Falseta

292

298

304

310

315