

CARTAGENERAS ARREGLADAS POR FRANCISCO TÁRREGA. ENTRE EL PLAGIO Y LA AUTORÍA

Guillermo Castro Buendía
Centro de Investigación Telethusa

Resumen

Hace unos años se divulgó la existencia de un manuscrito en el que figuran unas *Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*, localizadas en el importante fondo de guitarra de Pedro Antonio Alemany (1862-1952). Estas cartageneras tienen gran similitud con la obra *La Cartagenera* publicada en edición póstuma en Argentina antes de 1919. Igualmente con la editada en Estados Unidos en 1924 dentro del método de guitarra de Pascual Roch. Por la importancia de este manuscrito y su relación con las murcianas de Arcas, serán comparadas y estudiadas en este trabajo, con la idea de esclarecer diversos aspectos sobre la autoría de las mismas y proponer una datación aproximada

Palabras clave: Flamenco, Cartagenera, Murciana, Granadina, Granaína, Taranta, Francisco Tárrega, Julián Arcas, Pascual Roch, José Asencio, Juan Parga.

Abstract

A few years ago, the existence of a manuscript containing some Cartageneras arranged by Fco. Tárrega, located in the important guitar background of Pedro Antonio Alemany (1862-1952), was disclosed. These Cartageneras are very similar than the work *La Cartagenera* published in posthumous edition in Argentina before 1919. Also with the one published in the United States in 1924 within the guitar method of Pascual Roch. Due to the importance of this manuscript and its relationship with the Murcianas of Arcas, will be compared and studied in this work, with the idea of clarifying various aspects of the authorship of them and propose an approximate dating

Keywords: Flamenco, Cartagenera, Murciana, Granadina, Granaína, Taranta, Francisco Tárrega, Julián Arcas, Pascual Roch, José Asencio, Juan Parga.

Fecha de recepción: 31/12/2017

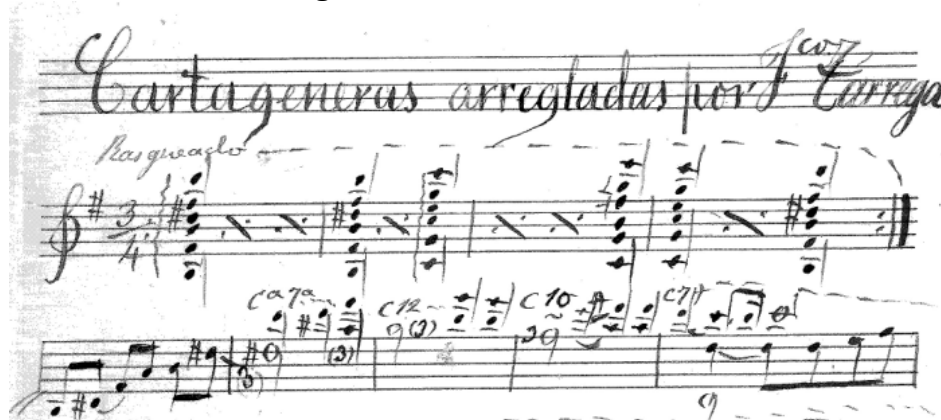
Fecha de publicación: 01/01/2018

Cartageneras arregladas por Francisco Tárrega. Entre el plagio y la autoría

a Antoni Mir Marqués

I. Introducción

Hace unos años se divulgó la existencia de un manuscrito en el que figuran unas *Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*¹, localizadas en el importante fondo de guitarra de Pedro Antonio Alemany (1862-1952), que fue legado al mallorquín Antoni Mir Marqués² (n. 1944) a través de su maestro Bartolomé Quetglas (1927-2005), a su vez discípulo del primero. Estas cartageneras tienen gran similitud con la obra publicada en edición póstuma en Argentina antes de 1919. Igualmente con la editada en Estados Unidos en 1924 dentro del método de guitarra de Pascual Roch.



Ya Eusebio Rioja³ señaló la similitud de la pieza de Francisco Tárrega (1852-1909) *La Cartagenera*, con las *Murcianas* de Julián Arcas (1832-1882). Nosotros realizamos un pequeño acercamiento hace unos años⁴. Julián Arcas

¹ CAPRILES GONZÁLEZ, Irina y MIR MARQUÉS, Antoni: “El fondo musical de Pedro Antonio Alemany (1862-1952)” *Revista Roseta* N°4 2010. Págs. 84 y ss. Los autores del artículo indican que pudiera ser este manuscrito realizado por el propio Tárrega. A nosotros no nos parece la misma grafía que aparece en otros documentos firmados por Tárrega, como uno publicado en la obra de Arcas de la editorial Soneto: RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas. Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid, 1993; y los aparecidos en la *Enciclopedia de la guitarra* de Francisco Herrera, editorial VP Music Media. 2011. No obstante, Adrián Rius, en conversación personal, explica que las dos rayas que aparecen al principio de los pentagramas son típicas de la escritura de Tárrega, y heredada en alguno de sus alumnos. Cree Rius que pudiera estar copiada directamente del original, por la disposición de la digitación en la partitura. Por cierto, muy bien realizada, añadimos nosotros, por lo que no es un simple copista, en los que es frecuente encontrar errores.

² Para más información al respecto de Toni Mir y su labor guitarrística, consúltese: <https://guitarrabaleaer.jimdo.com/sobre-el-autor/> - <http://laguitarrabaleaer.blogspot.com.es/>

³ 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. Pág. 40. Difundido en Jondoweb. [En línea] [Consulta 25 de diciembre de 2017] <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>.

⁴ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis musical del canto flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014. Pág. 235.

interpreta por primera vez en Sevilla, el 15 de septiembre de 1858, *La Murciana, fantasía de aires nacionales*, obra que llevaría en su repertorio hasta el final de su vida, aunque solo con el apelativo de *La murciana* o *Las murcianas*⁵. Como dice Rioja, hay que suponer que la obra interpretada en Sevilla en 1858 es el antecedente de la publicación que vio la luz en 1891 por la casa Andrés Vidal y Roger titulada *Murcianas*, y que fue el punto de partida de *La cartagenera* posterior de Tárrega⁶, obra que motiva esta investigación.

Por la importancia de este manuscrito y su relación con las anteriormente mencionadas obras de Tárrega y Arcas, serán comparadas y estudiadas en este trabajo, con la idea de esclarecer diversos aspectos sobre la autoría de las mismas y proponer una datación aproximada.

II. Sobre el título

La edición más antigua que hemos localizado de *La Cartagenera*, es la realizada por el editor Francisco Núñez en Argentina entre 1914 y 1919, y presenta el subtítulo de “aire español”⁷:



En la publicada por la casa española Ildefonso Alier antes de 1920, figura con el sobrenombre de “sobre motivos populares para guitarra”⁸,

⁵ SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación del Almería 2003. Pág. 65. El último recital donde la interpreta acaeció el 8 de mayo de 1881, en el Teatro Principal de Almería con el nombre de *Las murcianas*. *Ibid.* Pág. 213.

⁶ Otro ejemplo de la influencia de Arcas en la obra de Tárrega es la famosa Jota. Para más información acúdase al trabajo “Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín”. [En línea] Revista Sinfonía Virtual, nº 23, julio de 2012. Pág. 6 y ss. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf [Consulta: 15 dic 2017].

⁷ Estas fechas son las sugeridas por el biógrafo de Tárrega, Adrián Ríos, a quien agradezco encarecidamente el material que generosamente me ha proporcionado sobre aspectos biográficos importantes de Tárrega, así como recortes de prensa, gacetillas de la época, etc. Ampliaremos la información de esta publicación más adelante.

⁸ En la Biblioteca Nacional de España, Signatura MP/5020/20(35), indican el año de 1926 entre interrogaciones. Sin embargo, entre 1902 y 1920 se publican en España diversas obras de Francisco Tárrega, entre ellas, tras su muerte en 1909, «La Cartagenera» por la editorial Alier. Se explica en las notas de edición de Rafael Andia en TARREGA, Francisco: *The Complete Early Spanish Editions*, Mel Bay Publications. 2000. Pág. 8. Igualmente ampliaremos esta información más adelante.

apareciendo en 1956 por esta misma casa con el subtítulo de “sobre motivos populares flamencos”⁹.

En otras publicaciones figura como subtítulo “sobre motivos populares”, como en esta edición de sus obras completas por la casa italiana Bèrben¹⁰ de 1973:

JOTA (<i>Gran jota de concierto</i>)	20	39
GRAN VALS EN LA	31	40
LA CARTAGENERA (<i>sobre motivos populares</i>)	34	42

Sin embargo, en la edición de 1924 del Vol. III del método de guitarra de Pascual Roch (1864-1921), discípulo de Tárrega, figura con el sobrenombre de “sobre motivos regionales españoles”, en la cual no se atribuye autoría a Tárrega ni a Arcas. Este autor, Roch, señala en su método la procedencia de todas las partituras utilizadas en su publicación, indicando la autoría de obras y arreglos o transcripción de Francisco Tárrega, al igual que algunos pasajes de Julián Arcas, como los aparecidos en la pieza titulada *Aires nacionales españoles* arreglada por Tárrega, en realidad la famosa jota, aunque así no se titule, donde la variación VII es atribuida a Arcas. Véase el título de *Aires nacionales españoles*, y la indicación de Tárrega como transcriptor en el citado Volumen de Pascual Roch, para la jota:

24

OBRAS	COMPOSITIONS	COMPOSITIONS
Aires Nacionales Españoles	Spanish National Airs	Airs Nationaux Espagnols

Transcription by F. Tárrega

Y la indicación de autoría de Arcas en la variación VII:

Var. VII Julian Arcas

⁹ BNE MP/4623/54.

¹⁰ TÁRREGA, Francisco; GANGI, Mario; CARFAGNA, Carlo; *Opere per chitarra / Vol. 3, Composizioni originali*. Ancona, Bèrben, cop. 1973. Esta edición tiene una página traspapelada: la página 39 debería ser la 38 y viceversa.

Sin embargo, no indica Roch la autoría de Tárrega en La Cartagenera, ni tampoco su labor como arreglista, lo que nos hace pensar si Roch debió manejar antes de establecerse en Cuba una copia algo diferente a la atribuida hoy a Tárrega, pero igualmente parecida al manuscrito del legado de Pedro Antonio Alemany. Esta es *La Cartagenera* en el método de Pascual Roch:

100

«La Cartagenera»	“The Carthaginian”	«La Carthaginoise»
Motivos regionales españoles	Local Spanish Motives	Motifs régionaux espagnols



Esta es la lista de obras en las que Tárrega interviene como transcriptor o arreglista y como compositor original en el método de Roch, donde se anuncia que son propiedad del editor Alier y donde no se encuentra La Cartagenera:

OBRAS ESCOGIDAS DE D. FRANCISCO
TÁRREGA, PARA GUITARRA, HOY
PROPIEDAD DE LA CASA EDITORA
ILDEFONSO ALIER, DE MADRID
(ESPAÑA)

1. Loure de J. Seb. Bach
3. Mazurka de Chopin (ob. 33, N° 4)
4. Minuetto de Händel
6. Scherzo de la Sonata ob. 2 de Beethoven
7. Largo assai de Haydn
8. Sonata 2ª de J. Seb. Bach
9. Fuga de Schumann
16. Andante de Haydn
17. *El Pobre Valbuena*, Zarzuela Española (Polka Japonesa)
18. *El Ratón*, Zarzuela Española (Tango de la Cadera)
19. *Feuilles variées* de Schumann (ob. 99)
20. Fuga de la Sonata para violín solo, de J. Seb. Bach
21. Saint Nicolas, Schumann
22. Sonata ob. 13 de Beethoven
23. Preludio N° 15 de Chopin
24. Minuetto de Mozart
25. Nocturno N° 2 de Chopin
26. Berceuse de Schumann
28. Au Soir, ob. 12 de Schumann
29. Minuetto du quatuor à cordes, Mozart

35. Largo de Beethoven
36. Preludios N° 6, 7, y 20, de Chopin
39. Minuetto de Schubert
40. Minuetto de Beethoven
41. Minuetto de Haydn

ORIGINALES

2. Maria, Gavota
5. ¡Sueño! Trémolo estudio
10. Minuetto
11. Preludio N° 6
12. Preludio N° 7
13. Recuerdos de la Alhambra
14. Estudio en forma de Minuetto
15. Dos Preludios, N° 8 y 9
27. Mazurka
30. Capricho Árabe, Serenata
31. Preludios N° 1 y 2
32. *La Mariposa*. Estudio
33. Gran Vals
34. *Adelita*. Mazurka
37. Preludios N° 3, 4 y 5
38. *Rosita* (Polka) y *Marieta* (Mazurka)

Pensamos que, tanto Pascual Roch como Tárrega debieron construir las versiones de sus cartageneras a partir de un mismo precedente, a su vez heredero de las murcianas de Arcas, publicándose tras la muerte del último la versión más acabada, diferente a este manuscrito que aquí presentamos, aunque tengan muchos puntos en común. Es raro que, tanto Roch como

Tárrega, no mencionen a Julián Arcas. Sobre todo Tárrega, quien debió conocer las murcianas dentro de su repertorio, y con quien tuvo una cierta relación maestro-alumno, aunque no fuera muy exitosa tal y como cuentan algunos de sus biógrafos¹¹. Es más, las murcianas de Arcas se publicaron en 1892, tiempo en que Tárrega tenía 40 años y Roch 28, por lo que no podemos pensar en desconocimiento de la obra del almeriense. Otra cosa es que estos guitarristas pensaran que las murcianas de Arcas eran igualmente una obra popular y por ello no le atribuyen autoría. O quizás, en el caso de Tárrega, tras haber aportado fragmentos de composición propia y/o arreglos sobre la misma, asumiera que podría considerarse autor, algo que parece frecuente en muchas obras de inspiración popular o flamenca publicadas en el siglo XIX.

Otros ejemplos¹² de plagio han sido comunes a lo largo del siglo XIX; obras como la famosa habanera de la Ópera Carmen, que surge a partir de *El arreglito* de Sebastián Iradier; o la ya comentada Jota de Tárrega, que se origina a partir de una anterior de Julián Arcas. Hay que pensar, además, que con el paso del tiempo un mismo intérprete cambia la denominación de algunas de las obras de sus recitales. En este caso, el propio Tárrega denominó en sus conciertos de forma diferente una misma obra, la cual fue igualmente publicada con distinto título. Volviendo a la jota, que no vio la luz en vida del intérprete, su *Gran jota de concierto* se publicó igualmente como *Jota sobre motivos populares españoles*¹³, *Aires nacionales*¹⁴, *Aires nacionales españoles*¹⁵ o *Variaciones sobre la Jota* (Arcas-Tárrega)¹⁶ entre

¹¹ En el legado de Tárrega aparecieron diversos manuscritos de obras de Arcas, entre ellas una soleá para dos guitarras manuscrita por Tárrega, que fue publicada por Ediciones Soneto. en las obras completas para guitarra de Julián Arcas, Op.Cit. El autor de esta recopilación cita a Tárrega como alumno de Arcas. Pág. 12. No obstante, Francisco Herrera, en la segunda edición de su Enciclopedia de la guitarra explica que Tárrega no fue muy bien recibido por Arcas cuando siendo un niño fue invitado a recibir clases de él en Barcelona tras coincidir en un recital del almeriense en Castellón con 10 años (1862). Posteriormente, en una edad más madura (27 años), debieron tener contacto de nuevo, ya que coincidieron en Alicante en 1879, tal y como se explica en *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882)*... SUÁREZ y RIOJA, Op.Cit. Pág. 205 y ss. Igualmente estos escritores comentan los datos de Emilio Pujol en el sentido de una relación maestro-discípulo, y un artículo de *La Ilustración Musical* del día 3-II-1884, citado por Domingo Prat, donde se considera a Tárrega discípulo de Arcas. Hay otro dato en *La Unión Católica* del 29 de julio de 1880 donde igualmente se le considera “[...] discípulo del reputado maestro Arcas”. Documento facilitado amablemente por Adrián Ríus, quien ultima una revisión de la biografía de Tárrega de aparición inminente. Presenta Ríus más datos en este sentido en su biografía, y al respecto del contacto posterior entre Arcas y Tárrega, se inclina en pensar que debió tener lugar en enero de 1881, en el que hay datos en prensa de conciertos de Tárrega en Alicante. No obstante, muestra su sorpresa al no encontrar ninguna referencia de la presencia de Arcas en la ciudad en esa fecha, siendo su fama tan importante. Sugiere este investigador más contactos entre ellos por ejemplo en Madrid, en enero de 1881, por la coincidencia de fechas. Tárrega conoce allí a Luis de Soria, con el que interpreta un dúo de Hummel, concierto que presumiblemente sería presentado por el propio Arcas.

¹² Léanse las págs. 55 y ss. de mi trabajo: “La Rondeña para guitarra del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano” *Revista Sinfonía Virtual*, nº 30, invierno de 2016. [En línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Consulta: 29 diciembre 2017]

¹³ CASTRO, “Lo «último» de Julián Arcas...” Art. Cit. Pág. 7.

¹⁴ HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra*, Op.Cit. Pág. 2672.

¹⁵ En el mencionado método de Roch, Vol III. Esta jota tiene igualmente la introducción de la obra *Recuerdos de Palma* de Viñas y está basada en la jota de Arcas. Tampoco Roch atribuye esta jota a Tárrega, a quien cita como transcriptor. Insistimos en que Roch pone especial

otras denominaciones. En los diversos manuscritos que se conservan la extensión de la obra varía desde 8 a 40 variaciones¹⁷, con o sin introducción, etc., lo que es síntoma de la gran evolución que tuvo esta pieza durante los 40 años que la interpretó. Algo similar podremos ver en este caso de La Cartagenera.

La Cartagenera de Roch, coincide en su mayor parte con la publicación de Tárrega de la editorial de Buenos Aires, aunque no del todo. Hay pasajes de Tárrega que no aparecen en esta obra, que es algo más corta, y además incorpora esta versión de Roch partes que sí están en las anteriores murcianas de Arcas, y no en la versión de Tárrega del editor argentino, lo que nos hace pensar que la obra publicada por Roch en 1924 pueda ser anterior a la versión de Tárrega aunque se publique después. Existen igualmente algunas diferencias en ciertos pasajes que incorporan distinta rítmica y fraseo en Tárrega, y que en el caso de Roch coinciden con el modelo de la murciana de Arcas, otro motivo más para pensar en que la versión de Roch puede ser un eslabón intermedio entre las otras dos.

Al respecto del manuscrito de *Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*, hay pasajes que coinciden con las murcianas de Arcas y que son completamente suprimidos en las versiones de La cartagenera de Tárrega y Roch, lo que es síntoma claro de que este arreglo de Tárrega es anterior a la versión de Roch. La cronología que proponemos en un principio podría ser esta, pensando en la factura musical de las obras que luego analizaremos:

- *Murcianas de Arcas*, ca. 1858-1891. Pensando en que la obra se vería modificada a lo largo de su trayectoria concertística.
- *Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*, ca.1900. Ya que Tárrega murió en 1909, necesariamente tiene que ser anterior a su muerte, aunque no la copiara él. Incluso podría ser más antigua aún.
- *La Cartagenera. Motivos regionales españoles* en el Método de Pascual Roch. Entre 1900 y 1914, ya que Roch se estableció en Cuba “[...] ya con medio siglo de existencia” como explica Francisco Herrera en la segunda edición de la *Enciclopedia de la guitarra*, muriendo allí y publicando en EE.UU. su método en 1921.
- *La Cartagenera. Aire español* de Tárrega en Argentina, anterior a 1909, aunque se publicara en 1914-19.

atención en citar las obras de Tárrega que utiliza en su método, especificando cuáles son arreglos y cuáles originales. En *La Cartagenera*, ni si quiera lo cita como arreglista.

¹⁶ HERRERA, *Enciclopedia de la guitarra*, Op.Cit. Señala igualmente Herrera que en un concierto del guitarrista Fortea el 25 de julio de 1916 en Ávila, figura la *Gran jota* con Arcas como autor y Tárrega como adaptador, dato que desconocíamos y que confirma nuestras investigaciones sobre los precedentes en Arcas de la famosa *Gran jota* de Tárrega. Se indica en esta enciclopedia que su arreglo es de 1872, pág. 2691. Pone más ejemplos Francisco Herrera de piezas del repertorio de Tárrega de dudosa atribución al castellonense, que mutaron con frecuencia de nombre a lo largo de su carrera y en diversas publicaciones.

¹⁷ Datos proporcionados por Adrián Ríos.

III. Sobre la tonalidad

Tanto las murcianas de Arcas como las otras versiones de cartageneras mencionadas están escritas en *Si frigio flamenco*, tonalidad¹⁸ habitual de las granaínas flamencas y algunas malagueñas y tarantas de grabaciones de las primeras décadas del siglo XX. Esta tonalidad está documentada por Ocón en estilos del levante español: *Murcianas* o *Granadinas*¹⁹. Fue practicada al menos desde el último tercio del siglo XIX. Estas modalidades son consideradas por el malagueño afines al fandango²⁰ y serán el punto de partida para composiciones solistas posteriores de Rafael Marín y Ramón Montoya bajo el nombre de granadinas o granaínas, aunque estos autores no presentan murcianas ni cartageneras en su método (Marín) o grabaciones (Montoya). Marín ni si quiera nombra estos estilos en su método de 1902. Profundizaremos sobre esto más adelante.

Señalamos como una diferencia reseñable en estas obras aquí estudiadas, su final, que Arcas concluye en *mi menor*, típico de las formas académicas que presentan la *tonalidad frigia flamenca* evitando el final en la tónica de la tonalidad, en este caso *Si*, concluyendo como si fuese un modo de *mi menor*. No lo hace así Tárrega en ninguna de sus versiones, ni Roch, presentándose con el acorde de *Si Mayor*, I grado de la tonalidad frigia flamenca.

IV. Murcianas y Cartageneras

Murcianas y Cartageneras fueron estilos flamencos de gran éxito en la época que estamos estudiando. En un artículo localizado en *El Toreo de Sevilla* (Sevilla) del 9 de abril de 1882, aparece una de las referencias más antiguas en la prensa nombrando a las *Cartageneras* y *Murcianas* como cantes flamencos:

[...] Aunque de origen muy distinto, también suelen considerarse como cante flamenco las Cartageneras y Murcianas. Canto de estilo completamente árabe y de música cadenciosa y primitiva. [...]²¹

¹⁸ Al respecto de esta tonalidad puede consultarse su fundamentación en mi obra *Génesis musical del cante flamenco...* Op.Cit. Págs. 97 y ss.

¹⁹ *Murcianas* o *Granadinas*. OCÓN, *Cantos Españoles*, Op.Cit. Pág. 85.

²⁰ Para más información al respecto de la música conocida como *fandango* y variantes afines, puede acudir a diferentes trabajos, entre ellos en edición digital están: “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, N° 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571> [Consulta: 23 de diciembre de 2017]; y “A vueltas con el fandango. Nuevas fuentes documentales de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”. [En línea] *Revista Sinfonía Virtual* N° 24, enero de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf [Consulta: 26 de diciembre de 2017].

²¹ Descubierto por Alberto Rodríguez Peña fuerte y divulgado en su Blog *Flamenco de Papel* el 15 de diciembre de 2017 [En línea]

Por estas fechas es famosa la referencia a las cartageneras de Concha La Peñaranda²² cuando actúa en el Café de El Burrero entre ca. 1884-5. Estos cantes fueron importantes dentro del Repertorio del sin par artista El Rojo El Alpargatero, maestro en los llamados *cantes de Levante*, y de quien Fernando El de Triana²³ decía ser creador de una escuela de cantes, seguida entre otras por la nombrada Concha La Peñaranda.

Podemos encontrar otra importante y antigua referencia a las cartageneras en una gacetilla de *La Correspondencia de España*, donde se cita al cantaor flamenco Segundo Gayarre, quien interpreta unas cartageneras El 24 de junio de 1886²⁴.

En las representaciones de la zarzuela *Flamencomanía*, que se está poniendo estas noches en el teatro de Recoletos, llama la atención el *cantaor* flamenco, conocido por *El segundo Gayarre*, que es muy aplaudido, teniendo que repetir cartageneras, guajiras y malagueñas.

Igualmente los cantos de cartageneras formaron parte de números de zarzuelas, como las reseñadas tras el estreno en Madrid el 20 de enero de 1900 de *La alegría de la Huerta* de Federico Chueca²⁵.

Eslava
La alegría de la huerta, zarzuela de los Sres. Paso, García Álvarez y Chueca.
 ¡Bien maestro! muy bonita y muy española la música de *La alegría de la huerta*: anoche alcanzó usted una gran ovación, uno de esos éxitos verdad, en los que no colaboran las robustas manos de la *claque* y que usted, que es modesto de verdad, aunque tenga más motivos que otros para ser orgulloso, recibió emocionado y agradecido.
 ¡Qué sea enhorabuena!
 La música que ha escrito Chueca, es española, genuinamente española y las hermosísimas cartageneras del dúo, que tan admirablemente cantaron la Segura y Gil, y la deliciosa parranda que tan gran ovación proporcionó a este último, son dignas del maestro que es con justicia considerado como uno de los mejores de España.

<https://flamencodepapel.blogspot.com.es/search/label/Murcianas> [Consultado el 15 de diciembre de 2017]

²² EL DE TRIANA, Fernando: *Arte y artistas flamencos*. Editoriales andaluzas unidas, Bial de arte flamenco ciudad de Sevilla, 1986. Edición facsímil de la de Madrid de 1935. Pág. 58.

²³ *Ibíd.*

²⁴ RODRÍGUEZ PEÑAFUERTE, Alberto. *Blog Flamenco de Papel*. Entrada del 21 de mayo de 2009 [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/05/acotaciones.html> [Consultado el 15 de diciembre de 2017]

²⁵ RODRÍGUEZ PEÑAFUERTE, Alberto: *Blog Flamenco de Papel*. Entrada del 21 de febrero de 2010 [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/02/cartageneras-de-zarzuela-1900-21.html> [Consultado el 15 de diciembre de 2017]

Al respecto de las grabaciones, sobre las Murcianas, El Mochuelo registra unas en cilindro entre 1895-99 con la guitarra de Joaquín el Hijo del Ciego, y en 1902 en discos Gramophone, 1904 en Odeón, 1907 en Zonophone, 1908 en Pathé y 1910 en Odeón y Homokord. Don Antonio Chacón registra igualmente en cilindro este cante en 1899, aunque no se ha localizado de momento ningún ejemplar. El Berea, también en cilindro en 1899, al igual que El Canario Chico y Gayarre Chico a finales del XIX. Antonio Grau lo hace en 1907 para la casa Pathé y en 1928 en Gramófono. Chacón, en 1913 en la casa Gramophone registra tres murcianas con la guitarra de Montoya (aunque solo se comercializa una), igualmente graba en 1928 una en la casa Gramófono. El Cojo de Málaga registra varias entre 1921 y 1923 en la Casa Gramófono y en 1923 en la casa Pathé. También Manuel Vallejo registra unas murcianas en 1923 en la casa Regal. Manuel Vallejo en 1923. El Chato de Valencia en Parlophon en 1929. La Rubia graba murcianas en discos Dacapo y Odeón (probablemente a comienzos de siglo), Pepe Marchena en 1963 y La Salerito en Regal sin fecha clara. En total unas 30 referencias.

Sobre las Cartageneras, la lista sería interminable. Tanto El Mochuelo como La Rubia, Antonia La Malagueña, Carmen González, El Pollo de Lucena, Manuel El Sevillano, El Canario Chico y Don Antonio Chacón registran en cilindro diversas cartageneras antes de acabar el siglo XIX. Luego en discos es uno de los cantes de levante más registrados con más de 101 referencias hasta los años 50, Sin querer ser exhaustivos²⁶, apuntamos los registros de La Trinitaria, Escacena en 1908, 1920 y 1927. Niño de Cabra desde 1906 hasta 1929. Sebastián el Pena en 1908 y Niño de la Isla en 1910. La Niña de los Peines desde 1910 hasta 1932. La Antequerana en 1914. Manuel Pavón en 1918 y 1923. El Cojo de Málaga entre 1921-1925. Manuel Vallejo en 1925 y Niño de Marchena en 1929 y 1930.

Podríamos afirmar que la “murciana”, o las “murcianas”, independientemente de si bajo su nombre se cantaran aires relacionados con las malagueñas, en muchas de sus ocasiones, o cantes mineros, en otras, fueron un estilo de menor importancia que las “cartageneras”, al menos desde finales del siglo XIX, ya que se graba en menor número y han tenido además poca continuidad desde los años cincuenta en adelante, siendo un estilo casi perdido, salvo el ejemplo del Cojo de Málaga. Parece que las “cartageneras” han tenido mayor éxito, sin considerar igualmente si bajo su nombre se cantaban aires atarantados, o aires de malagueña, como ocurría con frecuencia a finalizar el siglo XIX en muchos de los cilindros. Las cartageneras son un estilo muy nombrado dentro del repertorio de los artistas flamencos en la llamada época del café cantante (sobre todo en la década de los años 80 del

²⁶ Las fechas aportadas podrían no ser exactas, debido a que en algunos artistas no hay unanimidad dentro de los expertos al respecto de los años de grabación de muchos registros. Se han consultado diferentes fuentes, como la base de datos de grabaciones gestionada por Rafael Infante Macías en la Web *Flamenco y Universidad* [En línea] <http://flun.cica.es/index.php/grabaciones>; el Anexo II de la Tesis Doctoral de Pedro Madroñal *Mairena Live*, defendida en septiembre de 2017 en la Universidad de Sevilla, quien fue asesorado por, entre otros expertos, Luis y Ramón Soler. Igualmente el libro de Rafael Chaves y Norman Kliman ya mencionado, y el de Mariano Gómez Montejano *El fonógrafo en España. Cilindros españoles*. M. Gómez, Madrid, 2005.

siglo XIX) y se mantiene en la actualidad como un cante señero dentro de los aires minero-levantinos, aunque como decimos, ha ido cambiando de tipología musical y denominación a lo largo de la historia del flamenco. Sin embargo, también hay que decir que un mismo cante fue registrado igualmente como murciana y cartagenera, pongamos por caso un ejemplo de Don Antonio Chacón, el cual fue registrado como Cartageneras nº 1 y nº 2 en 1908 y Murcianas nº 3 en 1913 (hoy considerado Cartagenera de El Rojo). Por ello, quizás lo más lógico es pensar que las propias murcianas, derivaron posteriormente en las nuevas cartageneras²⁷, las cuales eran descritas como cantes de moderna creación, como algunos modelos que creó el propio Chacón, calificados como “Las nuevas cartageneras, composición del Sr. Chacón”, en *El Guadalete*, el 21 de mayo de 1893²⁸:



Ambos cantes, murcianas y cartageneras, presentaron en su acompañamiento guitarrístico diversos tonos de referencia, desde el tono de *Mi* (por arriba) al tono de *Si* (el llamado de murciana o granadina) y el más moderno de *Fa#* (de taranta) desde 1908²⁹. Las mencionadas murcianas de

²⁷ En este sentido se expresa igualmente Rafael Chaves en su obra en conjunto con Norman Kliman *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Edición del autor y El Flamenco Vive. Madrid 2012, poniendo varios ejemplos sonoros. Pág. 30.

²⁸ RODRIGUEZ PEÑAFUERTE, Alberto “Las nuevas cartageneras de Chacón” Blog *Flamenco de papel*, entrada del 29 de noviembre de 2017. [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/las-nuevas-cartageneras-de-chacon-1893.html> [Consultado el 29 de diciembre de 2017]

²⁹ Ver mi trabajo “Origen del «tono» y «toque de taranta» en la guitarra”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, Nº 5, diciembre de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/139871/127921> [Consulta: 15 de diciembre de 2017]. Hoy sabemos que las grabaciones de Chacón que pensábamos eran de 1909, se grabaron en diciembre de 1908. MARTÍN BALLESTER, Carlos: *Don Antonio Chacón*. Edición Carlos Martín Ballester. Madrid, 2016. pág. 32.

Chacón de 1913 están interpretadas en tono de *Si* Cejilla II, quizás responda el cambio de nombre al acompañamiento de guitarra, siendo el mismo cante que anteriormente había grabado como cartagenera. Igualmente las murcianas registradas en 1928 están en tono de *Si* sin cejilla, aunque este último cante corresponde hoy a un estilo de malagueña. No obstante, aunque muchos registros de cartageneras están acompañadas en tono de *Si* o *granaína*, otras muchas no, ya hemos dicho anteriormente que tanto estos cantes, como las murcianas, malagueñas y tarantas, presentan desde finales del siglo XIX también el tono de *Mi* y *Fa#*³⁰ (este último desde 1908).

Queremos explicar la importancia del tono de *Si*, también llamado de granaína, para la guitarra, porque aporta un color en su acompañamiento muy personal, donde encontramos una serie de disonancias típicas que sólo se consiguen por medio del cultivo de unas posturas concretas en la maza que pulsa las cuerdas, originando acordes de 7ª en el I grado (*Si*: *si-re#-la-si-fa#*), la forma documentada por Ocón en la que se producen cambios armónicos en el tercer pulso del compás:

85

MURCIANAS Ò GRANADINAS.

Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo solo decir que son muy análogos al del Fandango, su tipo.

Wir schreiben die respectiven Melodien dieser Lieder nicht nieder, weil die ihnen eigenthümlichen Wendungen uns unbekannt sind. Wir können nur behaupten, dass sie mit ihrer ursprünglichen Form, dem Fandango, grosse Aehnlichkeit haben.

Canto.

Guitarra.

Final de las murcianas o granadinas en Ocón:

D.C.

³⁰ Para más información sobre los tonos de referencia de estos estilos puede consultarse una amplia relación de registros desde principios del siglo XX a los cuales hemos extraído su tono de referencia y cejilla en: CASTRO BUENDÍA, Guillermo: "A vueltas con el fandango... Art. Cit. Igualmente el citado trabajo de Chaves y Kliman aporta numerosas referencias de tonos y cejilla en estos cantes.

El acorde de I grado aparece con 4ª añadida en la forma moderna desde comienzos del siglo XX:



La relación interválica en esta disposición de acordes no puede cultivarse en el más antiguo tono de *Mi* (o por arriba), por ello cambia el color de los grados tonales aunque sean los mismos y se acompañen los cantes con idéntica estructura tonal. Esto es debido a la afinación de la guitarra entre sus seis cuerdas.

Haciendo un paralelismo entre los cantes flamencos y las piezas interpretadas a la guitarra, la desaparición del nombre “murcianas” en el repertorio de los guitarristas decimonónicos de corte clásico que incorporaban aires nacionales o regionales en sus recitales, podría explicarse con la aparición de las nuevas “cartageneras”, ya que heredan el tono de referencia *Sí*, y su musicalidad, mientras los flamencos cultivaron el toque de granadinas. Es más, tras el análisis de las piezas que hemos nombrado anteriormente de Arcas, Roch y Tárrega, está claro que estas obras de guitarra llamadas con el apelativo de “cartageneras”, son continuación de las anteriores “murcianas” presentes en el repertorio de Julián Arcas y constatadas igualmente por Eduardo Ocón³¹ entre 1854 y 1867. Todavía algunos cantaores en el siglo XX piden a los guitarristas que le acompañen “por cartageneras”, cuando en realidad quieren el conocido “toque por tarantas”, síntoma de que esa denominación debió ser frecuente en sus tiempos, y muestra el color que quieren escuchar en la guitarra para estos cantes, donde es importante la disonancia, y donde la sonoridad que aporta el toque por arriba (*Mi*) no es la apropiada.

Otros guitarristas, como José Asencio, publicaron murcianas a finales del siglo XIX. Su *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, publicado en 1884 en Málaga³², incorporaba unas. Aunque no se ha localizado el método completo, al menos sí se conservan las murcianas, lo que es una suerte. José Asencio fue discípulo de Arcas y dio clases en Málaga desde 1878. Estas murcianas están escritas igualmente en tonalidad de *Sí frigio flamenco* y, aunque son muy sencillas, ya que su método está dirigido a

³¹ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Ediciones Seyer, Málaga, 1991. Pág. 181.

³² RIOJA, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...” Art.Cit. Pág. 3. Eusebio me ha proporcionado amablemente copias de lo que se conserva de ese interesante método dirigido a algunos de sus discípulos, “[...] personas que sin instrucción alguna musical ejecutan de oído y con admirable gusto y precisión nuestros aires andaluces o FLAMENCOS”, como reza en su “advertencia” preliminar. Las obras que incorporaba eran: *Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, Seguidillas Gitanas, La Rosa o Panaderos, Peteneras, Tango, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurka, Schotisch y Habanera*. Con este repertorio no podemos decir que todas las obras fueran flamencas, pero en su gran mayoría sí. Estas murcianas lo son.

aficionados que no tienen formación musical, tiene interés y serán transcritas a notación moderna e igualmente estudiadas en este trabajo.

No hemos localizado murcianas o cartageneras en las piezas solistas dentro del repertorio de los recitales de guitarristas flamencos como el Maestro Patiño (1829-1902), quien también practicó el toque a solo (como el famoso zapateado de las ochenta y dos variaciones que interpretó en el Salón de la Fonda del Turco en Cádiz 1865), Paco el de Lucena (1859-1898) o Paco el Barbero (1840-1910). Aunque eso no significa que necesariamente no las tocaran, pues no conservamos muchos carteles de la época donde se nombren los solos de guitarra. En ocasiones simplemente se cita que tocaban piezas a solo de guitarra. Valga este ejemplo de Paco el de Lucena³³:

“[...] Canto y baile flamenco.

- 1.º Soleás cantadas por Carmen Montaña.
 - 2.º Seguidillas cantadas por María de la Hera.
 - 3.º Caña y polo cantados por Joaquín Mendoza.
 - 4.º Malagueñas cantadas por Manuel Romero.
 - 5.º Alegría cantada por Carmen Montaña y bailada por Antonia Pacheco (La Roteña).
 - 6.º Zapateado por Trinidad Cuenca. Y 7.º
- Solos de guitarra** por el primer guitarrista Francisco Díaz (el de Lucena).

[...]

La Discusión, 24 de octubre de 1879³⁴

Tenemos constancia de otros recitales de este guitarrista conocido como El Niño de Lucena quien toca *La Rosa* en 1879 en Córdoba junto con repertorio de soleares, tango, guajira, seguidillas y malagueñas³⁵.

El importante guitarrista flamenco como Paco el Barbero (Francisco Sánchez) interpretaba obras de Arcas en un recital en el Café del Centro en Córdoba el 30 de noviembre de 1884³⁶ y el 25 de diciembre del mismo año:

³³ *Diario de Jerez*. “La Loca y el Loco Mateo” 7 de febrero de 2011. [En línea] <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/899219/la/loca/y/loco/mateo.html> [Consulta: 31 de diciembre de 2017] Tanto ella como su hermano, cantaores de Jerez, destacaron se seguriyas y soleares.

³⁴ NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Algunas novedades en torno a La Cuenca”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, n.º 2, Junio 2010. Pág. 4. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco> [Consulta 28 de diciembre de 2017].

³⁵ STEINGRESS, Gerhard: *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*. [En línea] Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 161. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/la-presencia-del-genero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre> [Consulta: 24 de diciembre de 2017]

Esta noche á las ocho tendrá lugar en los salones altos del Café del Centro un concierto de guitarra, ejecutado por los profesores D. Francisco Sanchez y D. Antonio Daza, y cuyo programa es el siguiente:

PRIMERA PARTE.

- 1.º—Mazurka sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*.
- 2.º—Bolero de los *Diamantes de la Corona*.
- 3.º—Modernas Peteneras. (Variacion del *Paño Moruno*.)
- 4.º—Jota Aragonesa. (Composicion del malogrado D. J. Arcas.)
- 5.º—Soledad, de Arcas.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º—Polaca, composicion de *Brocal*, ejecutada por D. Antonio Daza.
- 2.º—Delirio, del maestro Cano, por el mismo.

TERCERA PARTE.

- 1.º—Mazurka titulada *Celestial*.
- 2.º—Las aplaudidas Guajiras compuestas por F. Sanchez (Perlita).
- 3.º—Wals de salon.
- 4.º—La Rosita.
- 5.º—Potpourri de tango flamenco.

Esta noche tendrá lugar en el salon alto del Café del Centro un concierto de guitarra por el profesor D. Francisco Sanchez el cual recomendamos al público.

Hé aquí el programa:

PRIMERA PARTE.

- 1.º—Mazurka sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*.
- 2.º—Bolero de los *Diamantes de la Corona*.
- 3.º—Polaca, composicion de *Brocal*.
- 4.º—Jota Aragonesa. (Composicion del malogrado D. J. Arcas.)

SEGUNDA PARTE.

- 1.º—Mazurka titulada *Celestial*.
- 2.º—Delirio, por Cano.
- 3.º—Las aplaudidas Guajiras compuestas por F. Sanchez (Perlita.)
- 4.º—Soledad, de Arcas.

TERCERA PARTE.

- 1.º—Ultima Habanera, que escribió el célebre maestro Arcas, y que dedicó á su madre.
- 2.º—Schotis, por *Brocal*.
- 3.º—Modernas Peteneras. (Variacion del *Paño Moruno*.)
- 4.º—Soledad y seguidillas flamencas.

Por ello no es un disparate el pensar que igualmente otras obras de Arcas, como las murcianas, pudieran tocarse por éste, u otro guitarrista flamenco.

Tampoco tenemos registros de murcianas o cartaganeras a solo de guitarra en grabaciones en cilindro como las de Miguel Borrull y Castellón (¿1864?-1926)³⁷, quien impresiona *malagueñas, soleares, guajiras y otros estilos* en 1899 en Valencia³⁸. Tampoco en los de Amalio Cuenca (1866-1940/50)³⁹, de quien se han localizado *Tangos, Guajiras y Soleares*. Sin

³⁶ RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, entrada del 27 de noviembre de 2012 [En línea] <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/paco-el-barbero-1884.html> [Consulta: 25 de diciembre de 2017]

³⁷ La hasta ahora conocida fecha de nacimiento de 1866 es la que proporcionó Domingo Prat en su *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico, de guitarras, guitarristas, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, pág. 62. Aunque en su partida de defunción de 1926 figura la edad de 62 años, por lo que la fecha de nacimiento sería 1864, aunque aún no se ha localizado su partida de nacimiento. Fuente: David Pérez, blog *Papeles Flamencos*, 3 de agosto de 2010 [En línea] <http://www.papelesflamencos.com/2010/08/miguel-borrull-y-castellon.html> [consulta: 26 de diciembre de 2017]

³⁸ *Primer Suplemento al Catálogo de Fonogramas del 1 de enero de 1899 del gabinete fonográfico Hijos de Blas Cuesta*, Valencia, 1899, pág. 32.

³⁹ GÓMEZ DE CASO, Mariano: *Amalio Cuenca. Un riazano universal*, Segovia: M. Gómez de Caso, D.L., 2011. Se puede consultar su biografía en www.museoignaciozuloaga.com [Consulta: 31 de diciembre de 2017].

embargo sí registran estos estilos cuando acompañan al cante, lo cual podría indicar que estas piezas podrían no tener mucho interés comercial en cuanto a piezas a solo de guitarra o que no estaban muy desarrolladas como estilo flamenco solista dentro de los guitarristas flamencos de esta época, pero ya vemos cómo José Asencio publica unas sencillas murcianas en su método, por lo que debió ser un aire flamenco común por entonces también en la guitarra. Igualmente debemos sopesar la importancia del por entonces floreciente “toque por granadinas”, éste sí muy presente en esta época, quien presenta la misma estructura y factura musical que las cartageneras de Tárrega y murcianas de Arcas. Por lo que quizás los guitarristas flamencos integraban el lenguaje de las murcianas y cartageneras dentro del toque por granadinas. No obstante, no hay que descartar que algún día pueda aparecer alguna grabación desconocida de estos estilos.

V. El repertorio oculto en los títulos de las obras de Tárrega.

Francisco Tárrega acostumbraba a utilizar diversas denominaciones para una misma obra, sobre todo las que presentaban contenido musical calificado como “aire nacional”, “andaluz” o “con motivos populares”. Estas piezas estaban muy en boga a lo largo de todo el siglo XIX dentro de los programas de concierto de todos los guitarristas clásicos, los cuales muestran un repertorio bastante ecléctico, pongamos por ejemplo a Trinidad Huerta (1800-1874)⁴⁰, Tomás Damas (1825-1890)⁴¹, Julián Arcas (1832-1882)⁴², Juan Parga (1843-1899)⁴³, Luis de Soria (1851-1935), o el mismo Tárrega⁴⁴ (1852-1909), por citar los más importantes.

En conversación con el biógrafo de Tárrega, Adrián Ríos, me sugiere con gran intuición que la inexistencia de *La Cartagenera* en las gacetillas de los recitales de Francisco Tárrega quizás pueda explicarse por este motivo de una denominación general para esos aires populares. Propone que quizás en alguno de sus recitales bajo la denominación de “aires nacionales”, “fantasía

⁴⁰ Se han venido manejando otras fechas de nacimiento y muerte en diversas fuentes. Javier Suárez Pajares y Robert Coldwell aportan los documentos definitivos en *A. T. Huerta. Life and Works*. Digital Guitar Archive Editions, 2006. Recomendamos esta obra para obtener más información al respecto del carácter de Trinidad Huerta y su biografía.

⁴¹ Otro guitarrista importante a tener en cuenta. Figura bastante desconocida aún, con importantes conexiones con el género flamenco. Necesita de una revisión histórica con urgencia.

⁴² Prácticamente toda su obra puede consultarse en la edición comentada de Soneto. Aparte de los trabajos de estudio de Javier Suárez Pajares y Eusebio Rioja, citados en este trabajo.

⁴³ Para más información consúltese *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*, 1893. Edición facsímil de la editorial Chanterelle *Juan Parga, Concert Works for guitar*, Heidelberg, 1990. En esta reedición puede verse en el índice de las obras publicadas por Parga que su Opus 9 eran unas *Granadinas-conocidas como Murcianas y Fandango*. Incorporaba igualmente un *Capricho sobre las murcianas- Rapsodia 1ª de Concierto*, su Op. 10. Ambas obras no se publican en esta reedición. Hablaremos de ellas más abajo.

⁴⁴ Mientras sale a la luz una biografía más completa sobre Tárrega realizada por Adrián Ríos, recomendamos su anterior edición: RÍOS, Adrián: *Francisco Tárrega. 1852-1909. Biografía oficial*. Ayuntamiento de Vila-Real, Dep. de Cultura, 2002.

española”, “aires regionales”, etc., pudiera tocarse *La Cartagenera*. Pensamos que podría ser así, aunque podría ser que no, pues también tocaba malagueñas, rondeñas, etc. Igualmente Adrián Rius posee manuscritos de la jota donde se le llama “Fantasía Española”, “Aires Nacionales Españoles”, “Jota...” y es todo la misma obra (con diferencia en el número de variaciones), por lo que nos movemos en el terreno de las conjeturas.

Veamos alguno de los programas de sus conciertos y las reseñas de los mismos proporcionados amablemente por Adrián. La negrita es siempre nuestra, por interés.

Crónica de la Música del 4 de diciembre de 1879 en Madrid:

El señor Tárrega dio a conocer una vez más su prodigiosa habilidad en la guitarra, tocando en medio de atronadores aplausos la *Colombe* de Gounod, un concertante sobre un tema de Hummel, una polaca y una rondeña de Arcas, la sinfonía de Norma, la marcha fúnebre de Thalberg y unas **variaciones sobre un tema español**. alguna de estas obras estaban arregladas a dos guitarras, y acompañó al Sr. Tárrega la señorita Llerandi, que también fue muy aplaudida. Los demás artistas y aficionados que dejamos indicado, merecieron igualmente los plácemes del público.

Anuncio de un concierto de Tárrega el 22 de diciembre de 1880 en Alcoy:

Esta noche dará un concierto en el Círculo Industrial el eminente guitarrista don Francisco Tárrega, en el que ejecutará las piezas comprendidas en el siguiente programa:

Primera parte.

- 1.º Melodía de las Vísperas Sicilianas
- 2.º Polonesa imitación a Chopin
- 3.º Sonata de Prudent
- 4.º Carnaval de Venecia

Segunda parte.

- 1.º Tanda de Walses
- 2.º Estudio de concierto sobre un tema de Thalberg
- 3.º Marcha fúnebre de Thalberg
- 4.º **Fantasía sobre un tema Español**

Veamos la crónica de este recital en el cual se especifica que la Fantasía sobre un tema español era sobre motivos de la jota aragonesa

“[...] la célebre Marcha fúnebre del mismo autor y la **fantasía sobre motivos de la Jota Aragonesa**, obras todas originales o transcritas para guitarra por el mismo concertista Sr. Tárrega, quien, a su habilidad como

ejecutante [sic] en la guitarra, añade el mérito de ser un excelente (sic) compositor y un delicado pianista.⁴⁵



2.º El jugu
NO HAY 1.
3.º Intermedi
ejecutará:
1.º Fantasía se
LA TRAVIATA, *Maestro*
2.º Bolero y pade peseta
ECLAMOS
rega. S. Elena, 5.
3.º Carnaval de
4.º La comedia e
LOS CREP
venes asociados de San
5.º Segunda parte la tarde egercicio.
Sr. *Tárrega* que egecutará la cro.—Esta tarde á
tes: el Patriarca San
1.º Tanda de Walses, Arcas.
2.º Marcha fúnebre de *Thalberg* ar
da por *Tárrega*.
3.º Fantasía sobre motivos de la Jota,
Tárrega.
6.º y último. El divertido juguete
cómico en un acto, que lleva por título.
E. H.
Entrada 2 rs. A las 8.
NOTA: Los Sres. abonados á *diario*
tendrán reservadas sus localidades hasta
las doce de la mañana.

NUM. 785.

Concierto en Gandía en 1883. Crónica del mismo, el 28 de octubre en El Litoral de Gandía:

[...] Estudio de concierto sobre un tema de Thalberg, la marcha fúnebre celeberrima de id. y terminó el concierto con «aires nacionales» de Arcas y Tárrega.

Lo más seguro es que fuese la jota, tal y como la titula Roch en su método.

⁴⁵ *El Serpis: periódico de la mañana* – Año III nº 789 (24/12/1880).

El 9 de diciembre de 1884 estuvo tocando en Cartagena, quizás de ahí le venga la inspiración de llamar Cartagenera a las murcianas de Arcas. Ampliaremos este tema más adelante. Los datos nos los ofrece el *Eco de Cartagena* del día 10:

Anoche tuvo lugar en los salones del Casino de esta ciudad el concierto anunciado por el célebre guitarrista Sr. Tárrega, el programa lo componían escojidas (sic) piezas de repertorio, que fueron ejecutadas con singular maestría, probándonos el Sr. Tárrega, las especiales y nada comunes dotes que posee para el manejo de dicho instrumento. El auditorio aplaudió calurosamente a la terminación de cada pieza, así como también a la estudiantina cartagenera que bajo la dirección del Sr. Ávila, tocó durante los intermedios preciosas piezas, con la maestría y afinación que tanto le distingue.

A mediados de marzo de 1886, nos encontramos a Tárrega en Barcelona participando en un evento que la prensa del día califica como *Velada socialista artístico-literaria*. La Vanguardia del 18 de marzo de 1886 publica el programa del acto:

.—7.º (a) Fantasía sobre motivos de «Marina», de Arrieta; (b) **Miscelánea sobre motivos españoles**, de Tárrega; por su autor.

A principios de julio del mismo año Tárrega se encuentra en Tarragona, donde ofrece varios conciertos. La publicación *El Orden* del día 13, recoge el anuncio y programa del concierto:

El distinguido concertista de guitarra señor Tárrega se halla entre nosotros desde hace algunos días. Hoy a las diez de la noche, dará un concierto en el Centro Republicano Histórico. El programa de concierto es como sigue:

Primera parte.

- 1.º Célebre melodía de Verdi
- 2.º Fantasía sobre motivos de Marina, de Arrieta
- 3.º Célebre gavota de Arditi
- 4.º **Fantasía sobre aires nacionales, del concertista**

Segunda parte

- 1.º Fantasía sobre motivos de la Tirollesa
- 2.º Marcha fúnebre de Thalberg
- 3.º Carnaval de Venecia, de Tárrega

En el concierto que mañana dará el distinguido concertista señor Tárrega en el Círculo de Tarragona se ejecutará el siguiente programa:

Primera parte.

- 1.º Fantasía sobre motivos de Marina, de Arrieta
- 2.º Seguidillas sevillanas, de Dudrid (sic)
- 3.º Gran Trémolo, de Gothahalk
- 4.º Fantasía Española, de Tárrega**

Segunda Parte

- 1.º Barcarola, de Mendelshon
- 2.º Motivos heterogéneos, de Tárrega**
- 3.º Carnaval de Venecia
- 4.º Gran Rondeña, de Arcas y Tárrega**

En 1888 estuvo en Sevilla varias semanas. Durante este periodo ofreció varios conciertos. *El Tribuno* del 3 de marzo da muestra de ello:

Y al final Tárrega. El mismísimo señor don Francisco Tárrega en Sevilla: quien el domingo a las tres de la tarde dará un concierto de guitarra, a ruego de sus amigos y admiradores, interpretando en el programa, entre otras piezas, los **Aires Nacionales, de Arcas**.

De esta fecha es el manuscrito de su transcripción de la Jota de la *Gran Vía* de Chueca, firmada precisamente por Tárrega el 16 de marzo en Sevilla, de esta forma:

Jota de la Gran Vía arreglada para guitarra por Tárrega
Al distinguidísimo aficionado Don Mateo Coronado de su amigo
Francisco Tárrega
Sevilla 16 marzo de 1888

Esta forma de citar la autoría del arreglo de esta obra contrasta con la ausencia en otras obras como las *Murcianas*, o la *Gran Jota de concierto* al final de su carrera concertística.

El sábado 13 de julio de 1889 Tárrega da un concierto en Barcelona en el *Círculo de la Unión Mercantil*. Este fue el programa:

Programa

1ª Parte

- | | |
|--|----------------|
| 1.º Melodía de las Vísperas Sicilianas | Verdi |
| 2.º Miscelánea de Marina | Arrieta |
| 3.º Fantasía Española | Tárrega |
| 4.º Aria de bajo de la Sonámbula, por el Sr. Planas acompañado al piano por el Sr. Giménez | Bellini |
| 5.º Romanza sin Palabras | Mendelssohn. |
| Marcha Fúnebre | Thalberg |
| 6.º Les Noces de Figaro, por la Srta. Mata acompañada al piano por el Sr. Goula (hijo) | Mozart |

2ª Parte

- | | |
|--|----------------|
| 1.º Aria de Don Carlo, por el Sr. Planas acompañado al piano por el Sr. Giménez. | Verdi |
| 2.º Gran Trémolo | Gottschalk |
| 3.º Variaciones del Carnaval de Venecia | Tárrega |
| 4.º La Tradita, Melodía Dramática, por la Srta. Mata acompañada al piano por el Sr. Goula (hijo) | Goula (padre) |
| 5.º Estudio de Concierto | Tárrega |
| 6.º Aires Nacionales | Tárrega |

Al respecto de la relación de Tárrega con la música flamenca de su tiempo. De los comentarios de esta crónica de Barcelona del 26 de enero en *La Dinastía*, extraemos la conclusión de que Tárrega también interpretaba “a lo flamenco” algunos aires en la guitarra:

[...] ¡Con que delicadeza tocó luego unas **malagueñas, remendando el canto y los jipios** con una verdad tal que los ojos buscaban los melancólicos ojos de la **cantaora**! [...] Todos convinimos al salir en que Tárrega es el Sarasate de la guitarra, un gran artista que ha rehabilitado el romántico instrumento, devolviéndolo al arte, revelando que sirve para algo más que para enardecer el **histerismo flamenco hoy en boga**.

El 8 de febrero de 1890 Tárrega está en Almería. Este es el anuncio del recital con su programa:

He aquí el programa del concierto de guitarra que dará esta noche a las ocho en el Teatro Apolo, el conocido profesor señor Tárrega, que tantos aplausos ha conquistado en las primeras capitales de España:

Primera Parte

- 1.º Célebre Melodía, Verdi
- 2.º Fantasía sobre motivos de la ópera Marina, Arrieta
- 3.º Gran trémolo, Gottschalk
- 4.º Aires nacionales, Tárrega**
- 5.º Fantasía Española, él mismo**

Segunda Parte

- 1.º Célebre ‘Gavota’, Arditi
 - 2.º Bolero y Panaderos, Arcas y Oudrid
 - 3.º Variaciones del Carnaval de Venecia, Tárrega
 - 4.º Gran marcha fúnebre, Thalberg
 - 5.º y último. Gran Rondeña, Arcas y Tárrega**
- la entrada general es a 50 céntimos

En este caso, Tárrega no tiene reparos en citar el legado de Arcas en su repertorio. También lo hemos visto en algún otro concierto anteriormente.

En la crónica de este mismo concierto tenemos datos muy interesantes en relación a la consideración del arte flamenco en ambientes “cultos”, donde no está nada bien vista la guitarra asociada a las juergas y jaranas, las cañas de manzanilla y los cantos de jaberías y rondeñas. Lean:

[...] **Arcas y Tárrega**; dos figuras notables del arte. Las comparaciones son odiosas y por eso nos abstenemos de hacerlas; interesa sólo consignar, que el primero con su gloriosa memoria y el segundo con su brillante carrera, demuestran palmariamente que **la guitarra sirve para algo más que para presidir las juergas y jaranas** y si está como en su casa, entre las cañas de manzanilla, la voz aguardentosa del trasnochador y su descocada y femenil pareja, acompañando unas o **jaberías** las clásicas **rondeñas** con su acompasado y típico sonsonante, tiene derecho a ser oída entre dilettantis de gusto más delicado, si la pulsan manos tan autorizadas como la de los artistas que nos ocupan. [...]

[...] Los diez números que lo formaban fueron todos muy aplaudidos, especialmente los **Aires Nacionales, de Tárrega y la Fantasía Española del mismo autor**, últimos que componían la primera parte, aunque a la verdad, bien merecían los tres primeros igual éxito. Especialmente el Gran Trémolo de Gottschalk, no fue apreciada en su justo valor, si se tiene en cuenta la maravillosa ejecución que su interpretación exigía.

De la segunda parte la variaciones del Carnaval de Venecia y **la Gran Rondeña**, dieron muchos lauros a su autor, que aumentó voluntariamente el programa con el pasodoble de Niña Pancha, la Danza de los negritos de Cádiz y la Jota de los Ratas de la Gran vía, que tocó esta última a instancias del público [...].

De nuevo aires nacionales y fantasía española. La *Gran Rondeña* esta vez no tiene atribución a Arcas. Mismos aires en el *Diario de Huesca* del 22 de septiembre de 1892, quien edita en sus páginas el siguiente programa:

Primera parte

1.º Célebre Melodía, Verdi.—2.º Fantasía sobre motivos de la ópera Marina, Arrieta.—3.º Romanza sin palabras, Mendelshon.—4.º Gran Trémolo, Gottschalk.—**5.º Fantasía Española, Tárrega.**

Segunda parte

1.º Miscelánea de la Traviata, Verdi.—2. Minuetto, Bolzoni.—3.º Serenata española, Albeniz.—4.º Gran marcha fúnebre, Thalberg.—5.º Carnaval de Venecia, Tárrega.—**6.º Aires nacionales, Tárrega.**

En San Feliu de Guixols aparece en *El Noticiero* del 15 de diciembre el primero de los conciertos del maestro en esta ciudad:

F. Tárrega primer concierto del eminente guitarrista en esta villa

Enamorado este artista de la música clásica, la interpreta con genial maestría, en su vigoroso conjunto y en sus delicados detalles. Esta bella disposición, esta manera de sentir el artista la música de los grandes maestros, se manifiesta también en sus composiciones originales. La «**Fantasía Española**», es la manifestación más gallarda de su talento artístico como compositor y concertista capaz de vencer y dominar todas las dificultades del mecanismo. ¡Qué prodigiosa ejecución, y sobre todo, que deliciosa imitación del timbre peculiar a los diversos cuerpos sonoros!

Si se refiere a la Fantasía Española en la que se imitan diferentes timbres, no pueden ser las Murcianas. Estas imitaciones de instrumentos las hacía Arcas en la Rondeña y en la Jota.

A mediados de enero de 1893, Tárrega se encuentra en Sabadell. El diario *La Dinastía* del 17 de enero y *La Vanguardia* del 18 comentan a su paso por la ciudad:

Desde Sabadell, 16 Enero 1893

[...] el eminente concertista de guitarra señor Tárrega, que tocó con la maestría con que él sabe hacerlo en tan difícil é ingrato instrumento, varias, piezas de diferentes autores, entre las cuales recordamos [...] una «**Miscelánea española**» **original del mismo señor Tárrega** que mereció los honores, de la repetición.

La crónica del 10 de febrero en *La Vanguardia* dice al respecto del último espectáculo:

El eminente guitarrista señor Tárrega, nos dio á conocer con la maestría que le distingue la Melodía de Tosti, un **pout-porri de Aires Nacionales**, un Trémolo de Fottychalt y un precioso Estudio de concierto de Thalberg, que le valieron numerosos y prolongados aplausos de la numerosa y selecta concurrencia que llenaba casi por completo el magnífico salón de espectáculos de la mencionada, sociedad.

En Barcelona, el 11 de febrero de 1893 Tárrega ofrece un concierto en el Liceo. Queda anunciado en *El Pabellón Liberal* de esta forma:

Programa

Primera parte

1. «Célebre melodía», Verdi.
2. «Romanza sin palabra», Mendelshon.

3. Fantasía sobre motivos de «Marina», Arrieta.
4. «Gran tremolo», Gottschaler.
5. «**Miscelánea Española**».

Segunda parte

1. «Minuetto» de Botroni.
2. Serenata «Granada», Albéniz.
3. «Gran marcha fúnebre», Thalberg.
4. Tema de variaciones, Tárrega.
5. **Aires españoles, id.**

En Granada el 16 de abril de 1899 tenemos este repertorio:

Esta noche se verificará en el teatro Principal el anunciado concierto de guitarra por el eminente artista D. Francisco Tárrega con arreglo al siguiente programa:

Primera parte.

- 1.º Siciliana Verdi.
- 2.º Romanza..... Schumann.
- Barcarola..... Mendelssohn.
- 3.º Serenata “Granada” Albéniz.
- 4.º Estudio de concierto..... Gottschalk.
- 5.º Fantasía española..... Tárrega.

Segunda parte.

- 1.º (a) Miscelánea de Marina..... Arrieta.
- (b) Minuetto..... Bolzoni.
- 2.º Recuerdos de España..... Malats.
- 3.º Motivos de “La Traviatta” Verdi.
- 4.º (a) Serenata Española..... Albéniz.
- (b) Pavana Albéniz.
- 5.º Variaciones sobre un tema de PaganiniTárrega.
- 6.º **Aires nacionalesTárrega.**

Alcoy del 24 de septiembre de 1899:

Primera parte

- 1.º Melodía. Mendelshon. –2.º Romanza. Id. –3.º Serenata. Albéniz. –
- 4.º Barcarola. Schuman.–5.º Trémolo. Gottschalk. –**6.º Fantasía. Tárrega.**

Segunda parte

- 1.º Motivos Españoles. Tárrega.** –2.º Noches de España, (serenata). Massenet. –3.º Estudio. Tárrega. –4.º Pavana. Albéniz. –
- 5.º Seguidillas. Id. –**6.º Aires Nacionales. Tárrega.**

En octubre de 1899 Tárrega pasa por Alcoy. Una carta dirigida al director del periódico de *Las Provincias* de Valencia lleva como título Tárrega en Alcoy:

Alcoy 17 octubre 1899

[...] Identificado con la música di cámara, como con la popular, llega siempre al alma de quien le oye, sea quien quiera. Cuando interpreta a Beethoven y Chopin, las cuerdas de su guitarra vibran dulcemente, conmueven como conmovería el cálido aliento de una nercida; si a Verdi, vibran con brutal valentía, son cantos guerreros que desquician el cerebro, notas que saben a sangre hirviendo, que se desprenden seres, aceradas, que calientan y entusiasman con sus vibraciones metálicas, y si interpreta canciones populares, de las cuerdas por él pulsadas nacen dolorosos quejidos, tiernos reproches, frases apasionadas; sus zorticos enternecen, sus jotas endulzan como la malvasía; **sus aires andaluces** aromatizan el ambiente como los azahares, huelen a clavellina, son frescos como la albahaca; **su rasgueo es cadencioso** como el vaivén de las aguas, pregona amores, extasía como los rasgados ojos de trigueña gitana andaluza, adormece como los vapores desprendidos de las viñas de la tierra de María Santísima. Tárrega, es, además, excelente compositor, y prueba de ello son innumerables obras que de él se ejecutan y oyen con fruición.

Evidentemente Tárrega practicaba el rasgueo

En el año de 1900 encontramos una cita a la jota de Arcas. Tárrega pasa por Valencia a finales de noviembre. *El Pueblo* y *La Correspondencia* de Alicante del día 24 se hacen eco de su paso por la ciudad del Turia:

Por tratarse del Sr. Tárrega, muy conocido en Alicante donde tantas simpatías cuenta, tomamos de *El Pueblo* de Valencia, el siguiente suelto:

Soberbio éxito el obtenido anoche por el famoso guitarrista Tárrega en el Círculo Valenciano, que con tal motivo ofrecía brillante aspecto. El hermoso salón estaba lleno de bote en bote, abundando las mujeres hermosas. El gran artista ejecuto maravillosamente parte del anunciado programa. Los demás números sustituyéndolos a petición del público por una fantasía de “El chaleco blanco”, “El dúo de los patos” de “La marcha de Cádiz”, **la Jota de Arcas**, el dúo “de los paraguas”, “El Carnaval de Venecia” y el “Trémolo” de Gotschalk. Tárrega se vio colmado de [...]

Como hemos visto en todos estos repertorios, quizás bajo alguna de las diversas denominaciones, pudo interpretarse las murcianas o cartageneras, ya sea bajo el nombre de “miscelánea española”, “aires andaluces”, “motivos españoles”, “aires nacionales”, etc. Aunque quizás no. Puede que estas cartageneras fueran uno de los últimos arreglos que realizara Tárrega al final de su trayectoria artística, porque sorprende no encontrar referencia a ella en sus recitales, al menos con ese nombre. Si antes de bautizarla como tal,

interpretaba las murcianas de Arcas, bien pudiera igualmente haberlas citado en su repertorio, recordemos que el propio Julián Arcas la titulaba *fantasía de aires nacionales*.

Hemos explicado al comienzo de este trabajo que *La Cartagenera* se publicó atribuida a Tárrega en diversas casas editoriales con el subtítulo de *sobre motivos populares*. Igualmente lo hizo con la denominación de *Aire Español* en Argentina; y sin atribución en el método de Roch, donde aparece con el calificativo de *sobre motivos regionales españoles*. En todas aparece con el título principal de *La Cartagenera*, lo que es un título novedoso para una pieza de guitarra por aquel entonces, aunque como cante flamenco las cartageneras eran ya muy populares.

Quizás Tárrega decidió cambiar el nombre de las murcianas de Arcas por uno que comenzaba a estar en boga desde la década de los años 80 en los ambientes flamencos. Vinculado igualmente con la región de Murcia, y modificada la pieza por él mismo con nuevas variaciones, quizás pensó que sería óptimo actualizar su nombre por uno nuevo que presentaba similar armonización en tono de *Si* en los guitarristas flamencos de la época. Señalamos que Tárrega cultivaba el rasgueo, y además debió de tocar aires flamencos tal y como se deduce de una gacetilla ya vista. Es posible que a raíz de su visita a Cartagena, y al entrar en contacto con artistas del género flamenco en 1884, se viera influenciado por los cantes y toques flamencos de entonces. Recordamos que por esas fechas los cantes de cartageneras estaban en boga.

Desde un punto de vista musical, las murcianas de Arcas e igualmente las cartageneras responden a una especie de malagueña en tono de *Si* (granaínas), por ello no nos encontramos ante un tema con variaciones, más propio de una jota, aunque tampoco la jota lo es. Pero ya vemos que el propio Tárrega denominó *aires nacionales* en varias ocasiones a la jota que interpretaba en sus conciertos, al igual que Roch, que la publica con igual denominación en 1924, sin llamarla jota.

Como dijimos antes, si Roch publica una versión en 1924, y marcha a Cuba con medio siglo de Edad, hacia 1914, y habiendo fallecido Tárrega en 1909, el “arreglo” manuscrito de la pieza de Tárrega, aunque no fuera 100% de su autoría, debió pertenecer a alguien que conoció en su tiempo esta pieza dentro del repertorio del de Villareal. Necesariamente tiene que ser anterior a 1909, aunque no sepamos cuando se copió. No creemos que sea muy posterior 1900, quizás más antigua aún, puesto que nos parece un eslabón entre las murcianas de Arcas y las versiones publicadas en EE.UU. por Roch y en Argentina por el editor Francisco Núñez.

VI. Análisis comparativo de las murcianas y cartageneras

Analizaremos las diferentes obras mencionadas en este trabajo según su factura musical en relación al ejemplo más antiguo, el de Arcas, y la publicación más divulgada de Tárrega, que coincide con la editada en Buenos

Aires. Igualmente atenderemos a las murcianas del método de José Asencio y el repertorio de Juan Parga.

Las Murcianas de Arcas

La obra de Julián Arcas tiene una extensión de 231 compases, con 3 secciones de canto o copla, y final en *mi menor*. Esta obra de Arcas coincidirá en su gran parte con *La Cartagenera* publicada en Argentina, salvo algunas secciones completamente sustituidas, como los 10 compases antes del primer “Canto” y todo este mismo canto (compases 66-93). Igualmente desaparece otra larga sección desde el compás 153 hasta el 202, los compases 98-102 y los compases 3 y 15. En total 88 compases se verán sustituidos por nueva música, por lo que tenemos que el 62% de *La Cartagenera* de Tárrega deriva del material de las murcianas de Arcas.

Otros cambios que podremos encontrar serán partes donde ciertas armonías pueden aparecer con más o menos notas en el acorde, o figuraciones rítmicas diferentes que no afectan al sentido de la pieza. Igualmente el orden de las falsetas se ve alterado. Comentaremos algunas de estas diferencias y pondremos ejemplos cuando comparemos las obras posteriores con ésta de Arcas.

Cartageneras arregladas por Tárrega

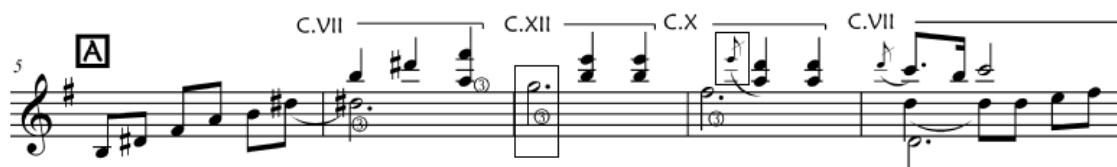
Este manuscrito⁴⁶ consta de 269 compases, sin contar repeticiones de cortos fragmentos, salvo la sección A-B indicada en la primera página, que en la partitura manuscrita figura también escrita en la parte final y que nosotros hemos editado con llamada A-B y Coda por comodidad.

Encontramos en esta edición unos rasgueos introductorios que son suprimidos en otras ediciones, probablemente por su aire muy cercano al flamenco. Tampoco aparece en las murcianas de Arcas. Presentan cambio armónico del acorde en el tiempo tercero del compás, algo usual en formas populares y flamencas en los estilos de la familia del fandango, como es este caso. Así igualmente los escribe Ocón, como hemos visto más arriba. Señalamos también que la postura del último acorde del compás 3 es típica en el flamenco en el toque de taranta y también de taranto, ya acompañen los guitarristas en tono de granaínas o transportado al tono de tarantas (fa#)



⁴⁶ Puede consultarse una edición moderna realizada por nosotros al final de este trabajo, tras la bibliografía.

El *sol* del compás 7 es sustituido por un armónico y desaparece la apoyatura del c. 8. Manuscrito “del arreglo”:



Edición en Buenos Aires (cc. 1-4):



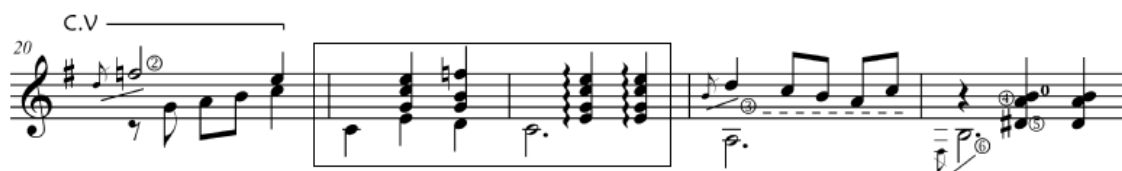
El arpeggio del c. 15 aparece en la edición de Buenos Aires con acorde completo⁴⁷:



Buenos Aires, c. 11 (similar al 157):



Los cc. 21 y 22 del manuscrito son más cercanos a la versión de Arcas:



Arcas (cc.14-18):

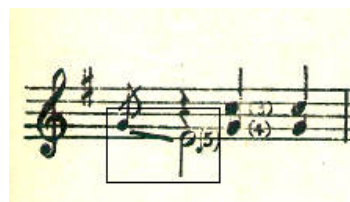


⁴⁷ Véase igualmente el c. 186 del manuscrito que se corresponde con el c.75 de la edición argentina.

Mientras en la partitura de Buenos Aires se suprime un compás y la armonía de *Do* en los rasgueos no tiene el *mi* inferior (cc. 16-19):



En el compás 52, el arrastre ascendente desde *re* a *mi* se torna en la edición argentina en descendente de *sol* a *mi*:



Hemos visto antes, en el c. 24, un arrastre típico sobre la cuerda 6ª que se practica en granaínas flamencas. Lo tenemos igualmente en el c. 43 (abajo). En la partitura editada en Buenos Aires también aparece, no así en Arcas. Vemos cómo se practicaba en fecha muy temprana, antes de acabar el siglo XIX, mientras en grabaciones flamencas aparece posteriormente⁴⁸.



El pasaje de los cc. 52 y ss. aparece con algunas diferencias al respecto de Arcas y de la edición de Buenos Aires. Entre ellas, las voces de los acordes, los mordentes del c. 52 y 59 (no figuran en el manuscrito), el doble *sol* del c. 59 y los graves de los cc. 60-62 que cambian en las diversas ediciones.

Manuscrito:

⁴⁸ De momento, la grabación más antigua en la que lo hemos localizado nosotros es de 1913, donde Ramón Montoya acompaña el canto de Don Antonio Chacón en el registro *Mineras Nº1*, Disco Gramophone 18.418 u 3-62.359. Aparece tras la salida del canto de Chacón. No descartamos que pudiera haber alguna grabación anterior en la que aparezca este recurso musical.



Arcas (c.116 y ss.):



Edición argentina (c.47 y ss):



Como vemos, el manuscrito encuentra mayor semejanzas con las murcianas de Arcas. Las diferencias más importantes las encontramos en el c. 61, donde el *fa* grave es un *la* en tárrega, y un arrastre de *re* a *sol* en el c. 60 de la edición argentina, que no aparece en el manuscrito ni en Arcas.

En el c. 67, la doble cuerda en *sol* no aparece en la edición argentina, (c. 62) y sí en Arcas (c. 130)⁴⁹. Respectivamente:



En los cc. 71-87 tenemos material musical que no está en las otras ediciones de Roch o Argentina, y sin en Arcas (cc. 36-49) con algunos leves cambios.

En el manuscrito se señalan algunos armónicos en el traste XII:



Arcas señala todos los armónicos en el traste VII, aunque esta edición debió poner por error *si* en la nota grave, cuando deberían haber escrito *mi* (cc.34 y ss.).



Desde el c. 87 en adelante, sí encontramos el mismo material musical en la edición de Buenos Aires, aunque los armónicos de dos cuerdas del c. 89 no aparecen:

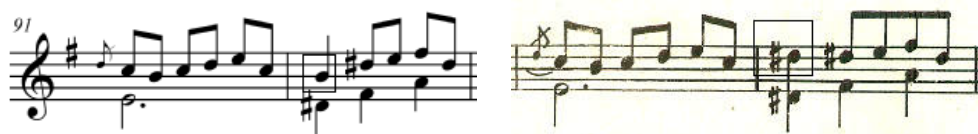


Buenos Aires (c. 87 y ss.)

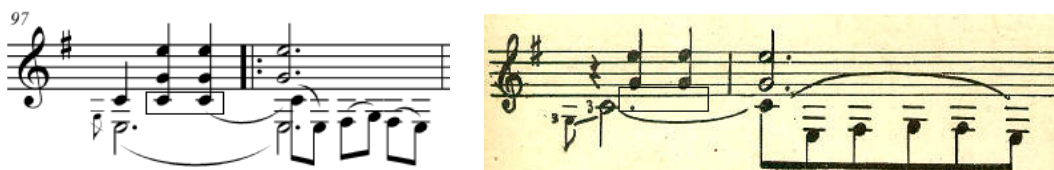


⁴⁹ También el c. 169 del manuscrito que finaliza en *sol* aparece con doble cuerda en Roch (c. 192).

En el c. 92 la voz superior hace si, en la edición argentina es *re#* (c. 90):



En el c. 97, el *do* grave de los pulsos 2 y 3 no aparece en la edición de Buenos Aires (c. 97) y el arrastre es diferente:



La sección de los cc. 105-128 incorpora música que no está en las otras ediciones de Roch o argentina. Tampoco en Arcas, salvo algunos compases en los que coincide en parte y de donde debió tomar Tárrega el material musical para esta sección del manuscrito.



Arcas (cc. 67 y ss.):



Hemos indicado en el c. 129 “Copla”, ya que no aparece y es una parte inspirada en un canto. Es similar a la de la edición de Buenos Aires (cc. 122 y ss.) salvo algunas leves diferencias en acordes, como un *mi* superior del c. 131 que no figura en ella y sí en el manuscrito:



El pasaje de los cc. 144-149 figura en semicorcheas en la edición argentina (cc.137-141) y sin el *re* grave en el acorde final. Respectivamente:

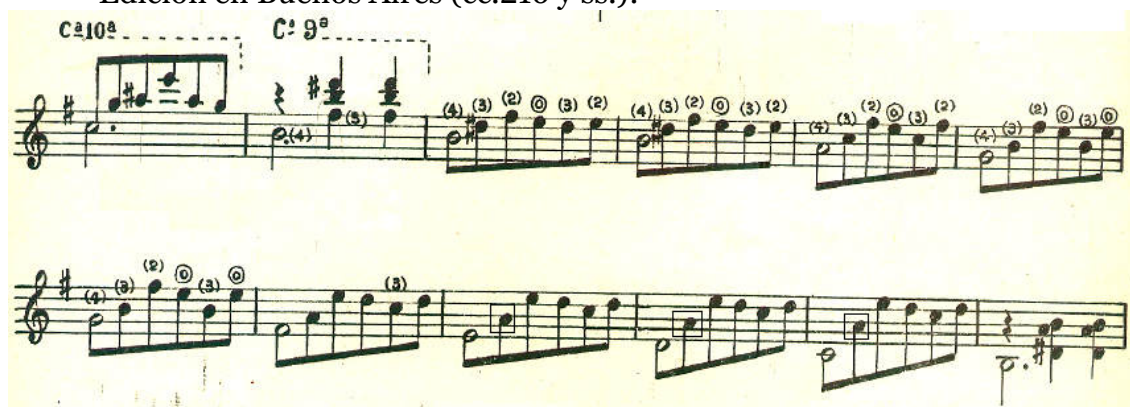


Los cc. 157-166 presentan diferentes campanelas en el arpeggio, tanto en como en la edición argentina, donde el *do* de la voz intermedia del manuscrito se torna en ocasiones en *la* en la edición argentina (cc. 223-226) y se mantiene en *do* en (c. 186). En los cc. 163-165, el *re* de la última corchea aparece como *mi* en (cc.186-188). Igualmente se repiten las secuencias de arpeggios en más ocasiones en el manuscrito que en las otras partituras. Esta sección (aparece varias veces en la obra) recuerda en cierta forma a pasajes similares de campanelas que se hacen sobre las armonías de *Do* y *Si* en las introducciones de granaínas flamencas, aunque no son iguales.

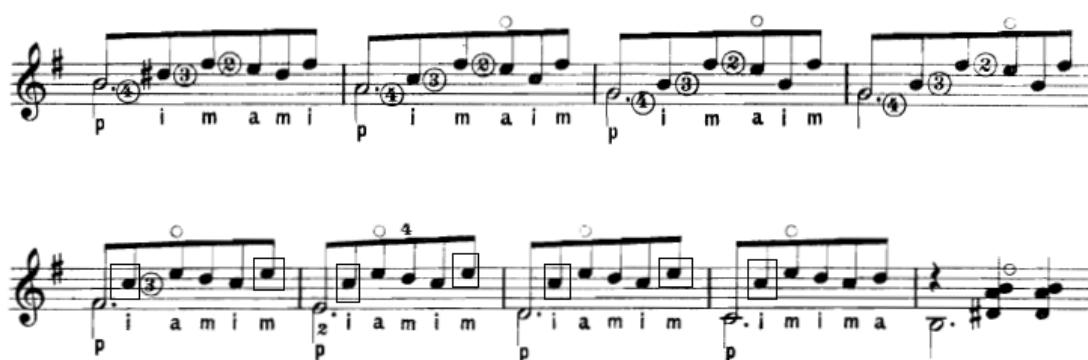
Manuscrito:



Edición en Buenos Aires (cc.216 y ss.):



Roch (cc. 182 y ss.):



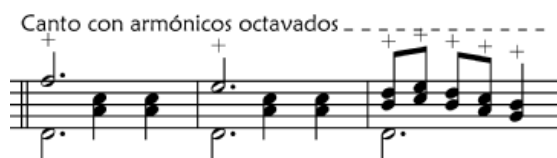
La escala del c. 174 aparece con importante diferencia en las ediciones posteriores de Tárrega (c. 235). Sin embargo Roch (c.198) la publica igual que en el manuscrito. También Arcas (c. 170). Respectivamente:



En el c. 183 Tárrega no hace doble cuerda en la edición argentina (c.72). Sustituye un *sol* por un *si*:



Entre los cc. 187-230 figura un largo pasaje que es suprimido tanto en Roch como en las otras ediciones de Tárrega. Parte de él (desde el c. 187 hasta el c. 206) aparece en Arcas con algunos cambios (cc. 153-172). La sección posterior de los armónicos octavados es muy diferente en ambas versiones, aunque sin duda uno sale del otro. En Arcas los armónicos se realizan en el registro grave, mientras se arpeggia en campanelas. En el manuscrito se realizan los armónicos en la voz superior, imitando un canto. Suponemos que en las voces dobles se puede elegir entre una u otra. Veamos los cc. 207-209:



Los cc. 193-196 aparecen con diferente figuración de notas en Arcas (cc. 159 y ss.). Respectivamente:



El c. 202 del manuscrito tiene diferente fraseo en Arcas. Y el c. 203 está en Arcas con *mi* en la cuerda 4:



La Cartagenera del método de Pascual Roch

Publicada en Estados Unidos en 1924, esta pieza es algo más corta que el ejemplo de Tárrega publicado en Argentina. Tiene 200 compases, coincidiendo casi en un 85% con la obra de Tárrega y un 86% con la de Arcas. Falta una sección de 6 compases, que debía aparecer en el c. 97 (los cc. 95-100 de la edición de Tárrega en Argentina); y en el c. 168 falta una importante sección, que son los cc. 167-205 de la publicación de Tárrega en Argentina. En la cadencia final falta un compás antes de los rasgueos sobre *Si*.

Podemos encontrar cambios en alguna nota, como por ejemplo en los cc. 104-107 y 186 y ss., donde un *do* en la voz superior es un *la* en la versión de Tárrega (nos referimos siempre a la edición de Buenos Aires, no al manuscrito, salvo que lo indiquemos expresamente). Fue señalado antes.

Veamos los cc. 186 y ss. de Roch:



Esto escribe Tárrega en los cc. 222 y ss.:



Igualmente señalamos una nota *la* en la cuerda 3 que no aparece en la versión de Roch en los cc. 20 y ss. y 78 y ss. y que sí está en Tárrega y Arcas.

Roch, cc.19 y ss.:



Tárrega, cc. 17 y ss.:



En las murcianas de Arcas, cc. 17 y ss., vemos que Arcas no repite ese compás, y que el compás 17 tiene diferente figuración:



Incorpora Roch notas en doble cuerda que no están indicados en Tárrega y sí en Arcas. Ocurre en los cc. 64 y 74.

Roch, cc. 71-74:



Tárrega, cc. 72-76:



Arcas, cc. 148-152:

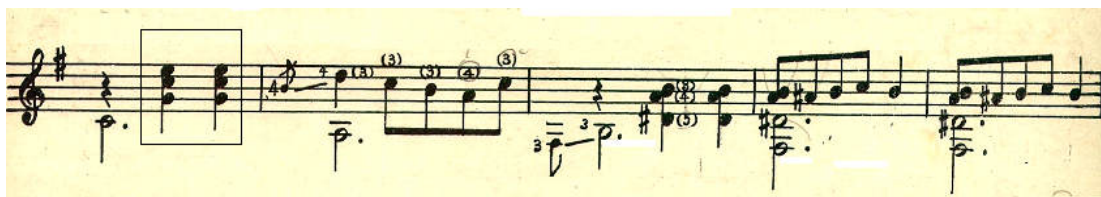


Algunas armonías del ejemplo de Roch se acercan más al modelo de las murcianas de Arcas que al de Tárrega. Por ejemplo los compases 17, 110, 195 y la escala del c. 116 (ya señalado en el análisis anterior).

Roch, cc. 15-18:



Tárrega, cc. 17-21:



Arcas, cc. 12-16:



Cambia la figuración del c. 61, que es igual al modelo de Arcas, ya que Tárrega no lo hace así.

Roch, cc. 60-65:



Tárrega, cc. 57-61:



Arcas, cc. 123-129:



Roch incorpora material nuevo en el c. 32 y el 97 que no figura en la edición de Tárrega. La última nota del c. 71 (*re*) es *do* natural en Arcas y *re*# en Tárrega. Veamos esto último.

Roch, cc.71-74:



Tárrega, cc. 67-71:

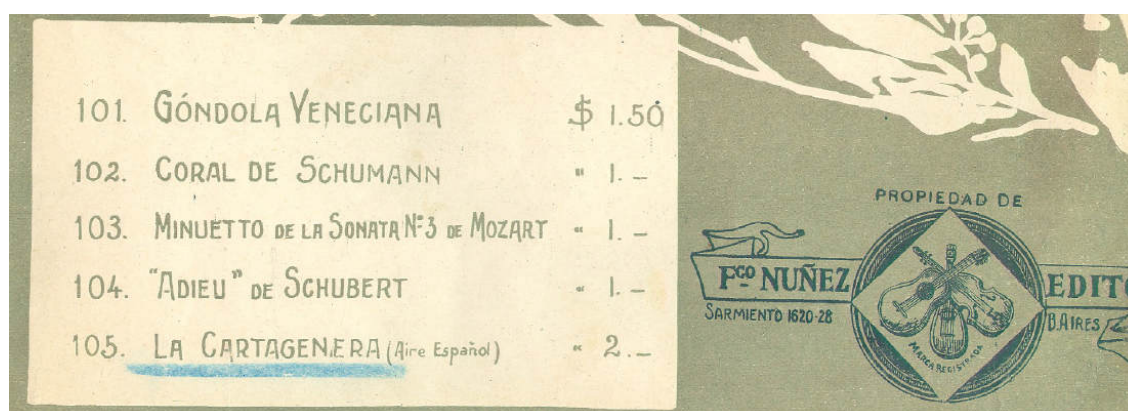


Arcas, cc. 142-147:



La Cartagenera publicada en Buenos Aires

Esta publicación es la más antigua que hemos localizado⁵⁰ de La Cartagenera atribuida a Tárrega. Está editada por Francisco Núñez (1814-1919) en Buenos Aires entre 1914 y 1919, como ahora explicaremos.



⁵⁰ Nos la ha facilitado Adrián Ríos.

Francisco Núñez fue un emigrante español que se estableció en la capital de Argentina en 1858, con la idea de convertirse en el mejor constructor de guitarras del país, aunque igualmente fue un importante editor⁵¹. En 1908 recibió de Domingo Prat, alumno de Tárrega, múltiples copias de 12 obras de Francisco Tárrega. Pero Tárrega no publica toda su obra en vida, edita solamente 48 trabajos suyos antes de morir. En 1902 se publican 18 de esos trabajos, y en 1903 aparecen dos compendios en Valencia por la casa Antich y Tena. El resto de obras, 30, son publicadas por Vidal, Llimona y Boceta en Barcelona; por Sociedad Editorial de Música y por Orfeo Tracio en Madrid, todas ellas entre 1907 y 1908 aproximadamente. Tras la muerte de Tárrega, entre 1909 y 1920 Ildefonso Alíer publica en Madrid otros 63 títulos en compendios denominados “Obras póstumas escogidas”⁵².

Francisco Tárrega hijo, estuvo en Buenos Aires al menos en 1914. Entregó varias obras de su padre al editor Francisco Núñez⁵³, quien publicó, entre otras, la *Danza Mora*, y *La Cartagenera*, antes de morir en 1919, momento en que se hacen cargo de la empresa su viuda y su sobrino, cambiando en 1925 de nombre por el de “Antigua Casa Núñez”⁵⁴. Esta cartagenera editada en Buenos Aires, es similar a otras de ediciones posteriores, como la publicada en la mencionada casa italiana Bèrben en 1973, aunque se conservan otras ediciones con mayor o menor diferencia, como un arreglo publicado por su propio hijo en 1957 por Ediciones Musicales Madrid⁵⁵.

La edición argentina consta de 238 compases, con dos secciones de copla (la 2ª y 3ª de Arcas) y una extensión casi similar a las murcianas de Arcas, aunque sustituye 88 compases de la misma por material musical nuevo: c. 3, cc. 59-61, cc. 76-83, cc. 107-108, cc. 137-178, y cc. 191-216. También podemos encontrar la repetición de algunos compases y una pequeña sección (cc. 175-178); igualmente cambios en la rítmica y en las voces de algunos acordes. Esta pieza finaliza en *Sí*.

Señalamos como un cambio importante, que quizás sea un fallo de edición, la melodía superior del compás 120, que aparece igualmente en el 235, el cual, aunque aparezca correctamente digitado, pensamos que quizás debería comenzar el tresillo desde el *re*, tal y como figura en la obra de Arcas, en el manuscrito de Las Cartageneras y en la publicación de Roch. Fue apuntado también anteriormente.

⁵¹ Datos biográficos extraídos de información de Adrián Ríos y OXLEY, Víctor M.: *Agustín Pío Barrios Mangoré: ritos, culto, sacrilegios y profanaciones*. Agustín Barrios Mangoré, 2010. Pág. 101 y ss.

⁵² OXLEY, Ibíd

⁵³ Adrián Ríos conserva un recibí firmado en Buenos Aires en junio de 1914 donde consta la entrega de cuarenta y cinco pesos a Ortelli impresores por la impresión de la *Danza Mora* de Tárrega. Ambas partituras editadas en Buenos Aires, la *Danza Mora* y *La Cartagenera*, se vendieron a 1.50 pesos.

⁵⁴ Datos de Ríos.

⁵⁵ El copyright de esta obra es de 1931, así que debe haber alguna otra edición anterior. Esta partitura me la ha facilitado Adrián Ríos. Tiene 160 compases, una reducción considerable al respecto de la versión de su padre.

Tárrega, edición Buenos Aires, c. 235, (también en el 120):



Roch, cc. 113-117:



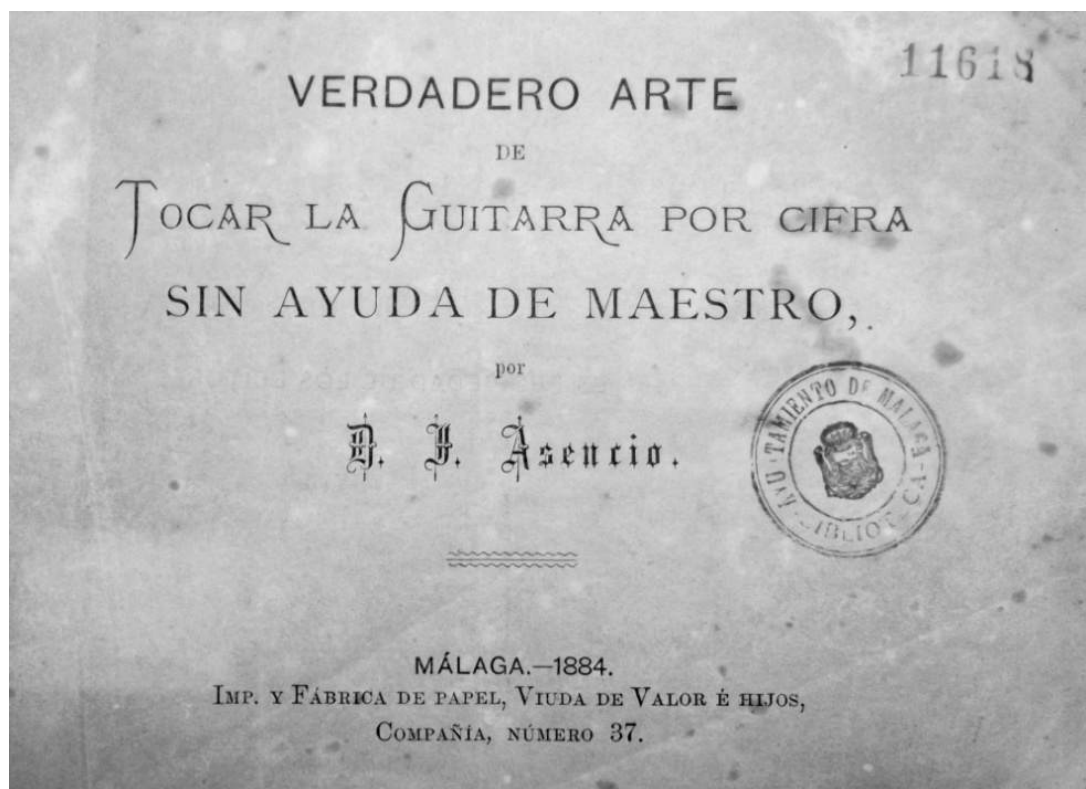
Arcas, cc. 196-201:



Las Murcianas de José Asencio

José Asencio publica en Málaga en 1884 un método por cifra sin ayuda de maestro para aprender la guitarra. Como se explica en la “Advertencia”, este método estaba dirigido a personas sin instrucción musical alguna, quienes:

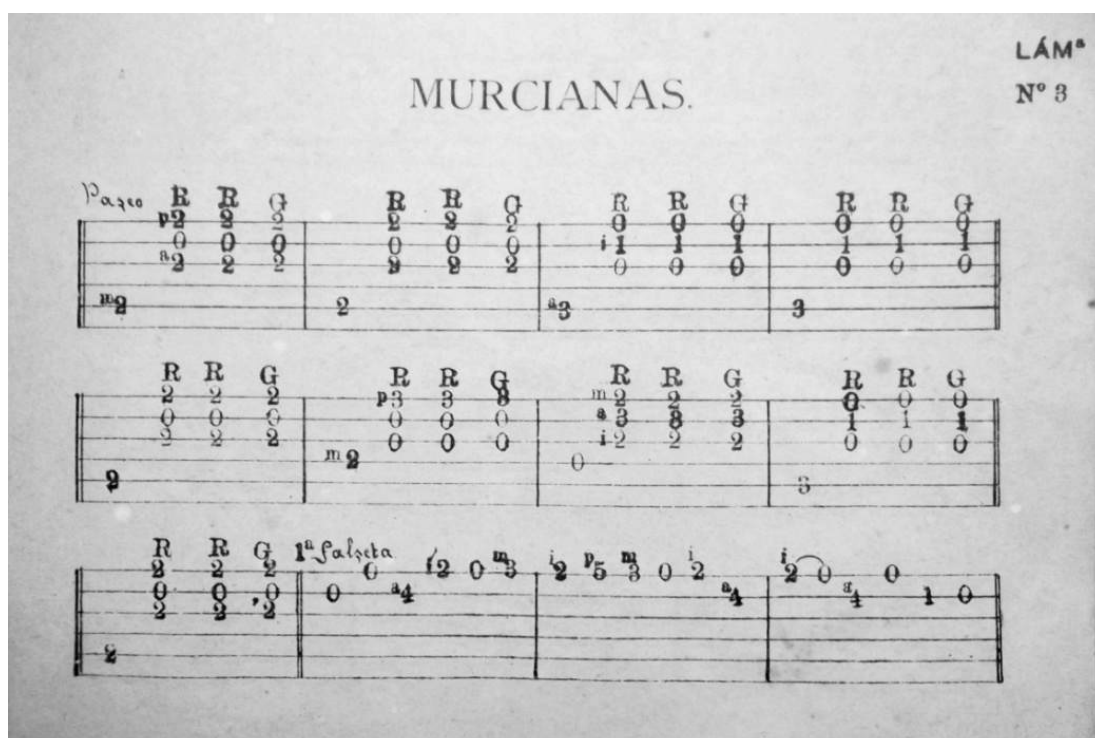
[...] ejecutan de oído y con admirable gusto y precisión nuestros aires andaluces o FLAMENCOS. Por esta razón me he decidido a escribir el presente tratado, animado por el deseo de ser útil a mis discípulos y aumentar la afición a tan precioso instrumento, facilitando la ejecución de los toques más populares, por medio de un método sencillo y de fácil comprensión.



La indicación de la cifra no es exacta en sus aspectos rítmicos, el principal problema de este tipo de escritura musical, por lo que algunos pasajes pueden ser susceptibles de diversa interpretación. Ni siquiera se indica el compás. No obstante, conociendo la musicalidad de estas obras flamencas puede uno transcribir con bastante acierto. Puede consultarse una transcripción completa de esta obra al final del trabajo, tras la edición del manuscrito de Tárrega.

Al respecto del “Rasgueado”, explica el autor dos tipos. El *redoble* y el *golpe*. El *redoble*, que se hace con los cuatros dedos de la mano derecha desde el meñique al índice, que se puede realizar “bajando”, comenzando por los graves hacia el agudo. Existe igualmente el *redoble subiendo*, o *redoble de murcianas*, que sería igual que el anterior pero del agudo al grave. El otro rasgueo es el *golpe*, que se realiza deslizando la mano derecha desde los bordones a la prima, que es bajando, y al contrario si es subiendo. Indica una forma igualmente especial en las murcianas para este rasgueo, aclarando que para las murcianas, el *golpe* se realiza solo con el dedo medio de la mano derecha. Por lo tanto, tenemos dos maneras de rasgueo indicadas expresamente para este toque de guitarra, siendo propias e inherentes a este estilo.

Podemos ver en la lámina N° 3 el comienzo de esta pieza donde aparecen los rasgueos.



Si bien esta obra es corta y de poca dificultad, su importancia es grande. Entre otros aspectos, destacamos la aparición en la partitura las indicaciones de *paseo*, *falsetas*, *copla de acompañamiento* y *copla a lo largo* de los 72 compases en los que se extiende. Estos términos son típicos del lenguaje flamenco y aparece en otras partituras de la época como los *Panaderos* y el *Jaleo por punto de fandango* de la Colección Palatín atribuidos a Julián Arcas (ca. 1875).

Otro aspecto a señalar es la flamencura de esta obra, que si bien es muy sencilla y poco elaborada, suena más flamenca que los ejemplos de Murcianas de Arcas o La Cartagenera de Francisco Tárrega. Esto no debe extrañarnos, ya que este repertorio estaba dirigido a personas aficionadas a los aires andaluces o flamencos, mientras las otras obras, incorporaban el material flamenco refinado, en forma de piezas de inspiración andaluza, pero no completamente flamenca en sí.

El Repertorio de murcianas y granadinas de Juan Parga

El guitarrista de El Ferrol Juan Parga (1843-99) publicó en 1893 su catálogo de obras en la casa López y Griffo de Málaga. Los pocos datos biográficos que tenemos se deben a Domingo Prat⁵⁶, quien explica que antes establecerse en Málaga y casarse en 1883 había vivido en Toledo y Sevilla. Se había formado musicalmente en el Conservatorio de Madrid, con estudios de Armonía y piano. Realizó diversas giras como concertista por España,

⁵⁶ PRAT, *Diccionario de guitarristas*, Op.Cit. Págs. 235-6.

Portugal, Francia e Italia, dedicando parte de su vida a la enseñanza en Málaga. Se movió en círculos aristocráticos, siendo Guitarrista de cámara en Sevilla para las infantas Isabel, Paz y Pilar. Durante este mismo periodo fue nombrado Honorario Maestro en los Conservatorios de Madrid, Cádiz y Málaga. Hacia 1890 la salud de Parga se fue deteriorando, momento en el que decide trabajar en la publicación de sus obras.

En su publicación titulada *La guitarra Española. Gran colección de obras Características para guitarra...*, divide su repertorio en dos secciones: “Repertorio andaluz tomado del pueblo con mecanismo Fácil” y “Repertorio de Concierto con mecanismo de escuela”.

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 Sr. DON JUAN PARGA.

Repertorio
Andaluz tomado del pueblo
con mecanismo fácil.

- Malagueñas.
- Granadinas.
- Sevillanas.
- Panaderos.
- Peteneras.
- Soleá.
- Seguidillas Gitanas.
- Guagiras.
- Polos.
- Fandango.
- Caleseras.
- Zapateado.



Repertorio de
Concierto con mecanismo
de escuela.

- Rapsodias sobre
la Colección Andaluza.
- Fantasías sobre motivos
de operas escogidas.
- Colección de obras
originales del Autor.
- Arreglos de Zarzuelas
de Actualidad.

Dentro de las obras se anuncia como Opus 9 unas *Granadinas. Conocidas por Murcianas y fandango* y un Opus 10 *Capricho sobre las Murcianas. Rapsodia 1ª de Concierto*.

Otras obras, como el Opus 13 *Reminiscencias Árabes. Idilio andaluz*, sobre seguidillas gitanas, tienen contenido flamenco, pero en su esencia son de corte clásico.

Dedicado à mi querido é intimo amigo el distinguido aficionado
D. José Olmedo.

Reminiscencias Arabes.

Idilio andaluz.

Sobre Seguidillas gitanas
por J. Parga,
Op. 13.º)

6ª en Re. Pr. 6 pesetas.

(compas de amalgama $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$)
c. 3.º *rallentando* c. 2.º *più lento*

Este tipo de composiciones son piezas de inspiración flamenca, como es el Op. 10 *Capricho sobre las Murcianas. Rapsodia 1ª de Concierto*, ya que como se indica al principio de la colección, son de mecanismo de escuela, al contrario del Op. 9 *Granadinas. Conocidas por Murcianas y fandango*, que seguramente serían de contenido popular o flamenco.

a mi aventajado discípulo D. Antº Lorca.
(Fabricante de Guitarras.)

Capricho sobre las

MURCIANAS.

Rapsodia primera de Concierto.

Op. 10. Mecanismo de escuela.
por J. PARGA. Pr. 5 ptas.

Al respecto de este Op. 10, *Capricho sobre las Murcianas*, podemos decir que la pieza se construye partiendo del lenguaje flamenco, pero desde una perspectiva romántica, donde abundan los arrastres, armónicos, pasajes virtuosos de escalas, algunas con la mano izquierda sola, armonías complejas y audaces. Por ello no podemos hablar de una obra flamenca en sí, sino inspirada en el flamenco.

Como partes de clara influencia flamenca tenemos los compases de la introducción, donde aparecen arpeggios y rasgueos sobre Si:

Moderato. *armonicos* **Largo.**

Señalamos alguna sección basada en la secuencia II-I (*Do-Si*) típica de la cadencia flamenca, como este pasaje en *moderato* (pág.1):



VI. Conclusiones

Al respecto de la antigüedad del manuscrito *Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*, establecemos como hipótesis que debe ser de hacia 1900, sino anterior, en función de las características y factura musical. Todo ello teniendo en cuenta el precedente de las *Murcianas* de Arcas, y las diferentes publicaciones de *La Cartagenera* una vez muerto Francisco Tárrega. Para ello hemos comparado musicalmente los cuatro ejemplos localizados y los documentos que nos sirven para el encuadre histórico. Pensamos que *Las cartageneras arregladas por Fco. Tárrega*, son un eslabón intermedio entre las *Murcianas* de Arcas, el modelo publicado como *La Cartagenera* de Pascual Roch y el modelo de Francisco Tárrega publicado en Buenos Aires.

Sobre el por qué no tenemos recortes de prensa donde se cite a esta obra expresamente como *La Cartagenera*, puede deberse a que se interpretara bajo los términos genéricos de “Aire español”, “Motivos regionales”, “Motivos populares”, etc.

Sorprende la ausencia del toque de Cartageneras en el repertorio de guitarristas flamencos de la misma época. Quizás pueda explicarse porque esta música se interpretaba ya bajo el apelativo de “Granadinas”, siendo el ejemplo de Tárrega una adaptación, bajo otro nombre, del sí conocido toque de “murcianas”, descrito por Ocón e igualmente incluido en el método de José Asencio de 1884 y la obra publicada de Juan Parga en 1893. “Murcianas o Granadinas” son descritas por Ocón entre 1854 y 1867 como estilos similares, también así aparecen en la obra de Juan Parga, siendo *La Cartagenera* de Tárrega un ejemplo de una misma música con otro nombre.

Quizás Tárrega, con gran inteligencia, dota de un mayor protagonismo a su obra, creando un aparente nuevo estilo utilizando una nueva denominación para una música que ya existía. Bautizará como *La Cartagenera*, unas cartageneras genéricas, tal y como aparecen tituladas y atribuidas como un arreglo suyo en este manuscrito. Es muy probable que el cambio de denominación del tradicional “murcianas” a “cartageneras”, venga por la importancia de los cantes de cartageneras en auge desde la década de 1880 en adelante. Época en la que existía una forma de acompañamiento para estos cantes, acompañamiento guitarrístico antes conocido como “murcianas o granadinas” y que el propio Julián Arcas parece haber desarrollado de forma pionera. Como en otras obras, Tárrega ha quedado como autor de una música que no es suya en toda su autoría.

No obstante, al respecto de dónde situar la aportación flamenca, ya hemos expresado en otros trabajos que son muy escasos los documentos de toques y cantes auténticamente flamencos a lo largo del siglo XIX. El caso de la famosa *Rondeña de El Murciano* y los documentos proporcionados por Glinka, es un ejemplo de cómo puede cambiar la visión de la historia que teníamos escrita sobre nuestro amado género flamenco con tan solo un documento. Se pensaba que Arcas era el genio creador de la famosa *Rondeña*, y descubrimos, gracias a Glinka, la genialidad de Francisco Rodríguez El

Murciano (1795-1848), con un precedente importantísimo años antes (1845) de que Arcas pudiera conocerla.

Cuando Arcas comienza a incluir en su repertorio *La Murciana*, *fantasía de aires nacionales*, corre el año de 1858, por esas fechas ya estaba instaurada una forma de tocar y acompañar en el ámbito popular conocida como “murcianas o granadinas”, tal y como documenta el malagueño Eduardo Ocón. Hay por lo tanto que asumir que, tanto los músicos de ámbito popular, como los de origen académico, se enriquecieron mutuamente. Tanto Tárrega tomo de Arcas, como Arcas tomaría de otros; la famosa Jota es otro ejemplo en este sentido.

Nos falta por saber cuánto estaría de desarrollado este mismo toque en los guitarristas flamencos, ya sea bajo el mismo apelativo de “murcianas”, “cartageneras”, de los cuales no tenemos documentos, o quizás bajo el de “granadinas” o “granaínas” ese sí frecuente y presente en la obra de Juan Parga en 1893, aunque sea clásico, y en el libro de Rafael Marín publicado en 1902, donde podemos ver una partitura de concierto de buena factura flamenca, que incluye incluso trémolo, pasajes de escalas, arpegios y rasgueos. No encontramos por estas fechas en referencias flamencas el famoso arrastre desde *fa#* a *si* en el bordón de la guitarra, quizás una posible influencia académica en el flamenco. El juego de campanelas típico en las introducciones de granaínas flamencas tiene en el modelo de cartageneras de Tárrega pasajes cercanos, sin ser iguales ni encontrar algún posible préstamo. Lo que más flamenco suena en estas obras son las partes de rasgueo, algunas secciones en las imitaciones a las coplas, la sucesión de las armonías de II-I (*Do-Si*) o III-II-I (*Re-Do-Si*) en ciertas cadencias, y pasajes de escalas. En definitiva, no vemos nada reseñable en esta obra de Tárrega o las murcianas de Arcas que podamos localizar en el repertorio de guitarra flamenca como para pensar en préstamos directos. Es además importante señalar que la parte más flamenca del manuscrito de las cartageneras arregladas por Tárrega se encuentra en los rasgueos de la introducción, pasaje suprimido en las ediciones oficiales posteriores, probablemente por su excesiva identificación con el género flamenco, ambiente de dónde sería directamente tomado por Tárrega.

Al respecto de la relación de Tárrega con el flamenco, de la información extraída de algunas críticas de su recitales, podemos deducir que aunque no cultivaba el toque flamenco en toda regla, conocía su lenguaje, entre ello, el rasgueo. Igualmente la estructura musical de los toques y su acompañamiento al cante. Recordamos el precedente de Arcas señalado por el maestro sevillano de baile José Otero, quien afirmaba que los guitarristas flamencos que querían hacerse notar, “[...] 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 [...]”⁵⁸, por lo que en el caso del almeriense habría que suponer que parte de su música ha pasado al

⁵⁸ OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid, 1987. Reedición en facsímil de la de 1912. Págs. 152.

flamenco, aunque no tengamos muchas obras en este sentido de su autoría⁵⁹. También hemos visto cómo importantes guitarristas de finales del XIX interpretaban obras de Arcas en sus repertorios de concierto solista. Quizás con Tárrega haya pasado algo similar, teniendo en cuenta que tuvo relación con importantes guitarristas flamencos, entre ellos Miguel Borrull, de quien se decía que interpretaba obras de Tárrega en sus conciertos⁶⁰.

Del análisis musical realizado, podemos decir que es muy probable que *La Cartagenera* atribuida hoy a Tárrega haya quedado como pieza aislada dentro del repertorio guitarrístico. Cultivada por unos pocos guitarristas en su tiempo, algunos de sus elementos musicales han podido pasar al repertorio flamenco, al igual que tanto Arcas como Tárrega debieron tomar material de la música popular y flamenca para construir sus obras. Esta doble realimentación pensamos que es más propia que pensar solo en el aflamencamiento posterior de lo académico hacia lo flamenco, tan en boga en algunos estudios actuales que niegan la capacidad creativa de los artistas flamencos.

⁵⁹ Salvo los *Panaderos* y el *Jaleo por punto de fandango* atribuido por nosotros a él dentro de la “Colección Palatín”, poco material auténticamente flamenco se ha localizado. Su famosa soleá tiene partes flamencas, pero mucho menos de lo que se ha venido diciendo, está más en la órbita de una composición para un baile bolero. Las *seguidillas gitanas* citadas por Otero, las *granadinas*, o las *javeras* no han aparecido.

⁶⁰ Domingo Prat en su *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico, de guitarras, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, Pág. 62. Emilio Pujol, en *Tárrega. Ensayo Biográfico*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978, pág. 234, lo cita como amigo de Tárrega. José Manuel Gamboa: «La musicalización de la sonanta», *Música Oral del Sur. Revista Internacional* nº 5, 2002, pág. 163, también da muestra. Manuel Granados en una entrevista realizada para *Flamenco World* el 5 de enero de 2005. Actualmente esta web no existe. Puede consultarse la referida entrevista en www.manuelgranados.net [consulta: 31 de diciembre de 2017]. Manuel Granados es discípulo del guitarrista Miguel Borrull hijo. María Jesús Castro afirma que Borrull se estableció en Barcelona en 1901 y estudió con Tárrega. En Xosé Aviñoa. (Dir), *Historia de la música catalana, valenciana y balear*, vol. IX, Barcelona: Edicions 62, 2002, pág. 102.



*A D. Bartolomé Calatayud, espírita cultivador
 de nuestra amada guitarra y fiel intérprete de los
 obras de mi venerado padre, cuya fotografía se com-
 place en dedicarle como testimonio de admiración.*

10-4-1952

Fco. Tàrraga

**Foto felicitación de Fco. Tàrraga firmada por su hijo a Bartolomé Calatayud.
 Cortesía de Toni Mir Marqués**

Bibliografía

CAPRILES GONZÁLEZ, Irina y MIR MARQUÉS, Antoni: “El fondo musical de Pedro Antonio Alemany (1862-1952)” *Revista Roseta* N^o 4 2010.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014.

_____ “Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín”. [En línea] *Revista Sinfonía Virtual*, n^o 23, julio de 2012. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf

_____ “La Rondeña para guitarra del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano” *Revista Sinfonía Virtual*, n^o 30, invierno de 2016. [En línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf>

_____ “A vueltas con el fandango. Nuevas fuentes documentales de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”. [En línea] *Revista Sinfonía Virtual* N^o 24, enero de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf

_____ “Origen del «tono» y «toque de taranta» en la guitarra”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, N^o 5, diciembre de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/139871/127921>

CHAVES, Rafael y KLIMAN, Norman: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Edición del autor y El Flamenco Vive. Madrid 2012.

EL DE TRIANA, Fernando: *Arte y artistas flamencos*. Editoriales andaluzas unidas, Bienal de arte flamenco ciudad de Sevilla, 1986. Edición facsímil de la de Madrid de 1935.

GÓMEZ DE CASO, Mariano: *Amalio Cuenca. Un riazano universal*, Segovia: M. Gómez de Caso, D.L., 2011. En www.museoignaciozuloaga.com

GÓMEZ MONTEJANO, Mariano: *El fonógrafo en España. Cilindros españoles*. M. Gómez, Madrid, 2005.

HERRERA, Francisco: *Enciclopedia de la guitarra*. editorial VP Music Media. 2011.

MARTÍN BALLESTER, Carlos: *Don Antonio Chacón*. Edición Carlos Martín Ballester. Madrid, 2016.

MADROÑAL, PEADRO: *Mairena Live. Un análisis poético, musical, y teórico del cante por soleá en directo de Antonio Mairena*. Tesis defendida en septiembre de 2017 en la Universidad de Sevilla.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Algunas novedades en torno a La Cuenca”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 2, Junio 2010. Pág. 4. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco>

OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874.

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

OXLEY, Víctor M.: *Agustín Pío Barrios Mangoré: ritos, culto, sacrilegios y profanaciones*. Agustín Barrios Mangore, 2010.

PRAT, Domingo: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico, de guitarras, guitarristas, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.

PÉREZ, David; blog *Papeles Flamencos*, entrada del 3 de agosto de 2010 [En línea] <http://www.papelesflamencos.com/2010/08/miguel-borrull-y-castellon.html>

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. Pág. 40. Difundido en Jondoweb. [En línea] <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>. [Consulta: 15 de diciembre de 2012].

RÍUS, Adrián: *Francisco Tárrega. 1852-1909. Biografía oficial*. Ayuntamiento de Vila-Real, Dep. de Cultura, 2002.

RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas. Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ PEÑAFUERTE, Alberto: *Blog Flamenco de Papel*. 21 de febrero de 2010 [En línea] https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/02/cartageneras-de-zarzuela-1900_21.html

_____ : entrada del 15 de diciembre de 2017 [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/search/label/Murcianas>

_____ : entrada del 21 de mayo de 2009 [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/05/acotaciones.html>

_____ : entrada del 29 de noviembre de 2012. [En línea] <https://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/las-nuevas-cartageneras-de-chacon-1893.html>

_____ : entrada del 27 de noviembre de 2012 [En línea]

<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/paco-el-barbero-1884.html>

STEINGRESS, Gerhard: *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*. [En línea] Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 161. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/comunidadprofesional/content/la-presencia-del-generoflamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre>

SUÁREZ PAJARES, Javier Suárez Pajares y COLDWELL, Robert: A. T. Huerta. *Life and Works*. Digital Guitar Archive Editions, 2006.

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

TARREGA, Francisco y ANDIA, Rafael: *The Complete Early Spanish Editions*, Mel Bay Publications. 2000.

TÁRREGA, Francisco; GANGI, Mario; CARFAGNA, Carlo; *Opere per chitarra / Vol. 3, Composizioni originali*. Ancona, Bèrben, cop. 1973.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Ediciones Seyer, Málaga, 1991.

Web *Flamenco y Universidad* [En línea]
<http://flun.cica.es/index.php/grabaciones>;

Diario de Jerez: *La Loca y el Loco Mateo*. 7 de febrero de 2011 [En línea]
<http://www.diariodejerez.es/article/jerez/899219/la/loca/y/loco/mateo.html>

Primer Suplemento al Catálogo de Fonogramas del 1 de enero de 1899 del gabinete fonográfico Hijos de Blas Cuesta, Valencia, 1899-

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*, 1893. Edición facsímil de la editorial Chanterelle *Juan Parga, Concert Works for guitar*, Heidelberg, 1990.

Cartageneras arregladas por Fco. Tárrega

Fondo de guitarra de Pedro Antonio Alemany (1862-1952)
legado a Antoni Mir Marqués (n. 1944)

Francisco Tárrega
(1852-1909)

Arr. Guillermo Castro

Rasgueado

Guit.

5 **A** C.VII C.XII C.X C.VII

10 C.VII C.V

15 C.VII

20 C.V

25 C.IV

31 **B** arm VII

© Guillermo Castro Buendía 2017

36 C.IV

41

46

52 C.V

59

65 ras

71 arm VII arm XII XII VII

77 C. II

84 arm VII VII XII XII VII

91

97

103 C.VII C.VII C.V

109 C.VII C.VIII C.X

115 arm C.V arm

121

126 (Copla)

132 C.III C.VII C.VIII

138 C.III C.VII C.V

144 C.VII C.III

150 C.VIII ras

157

162

168 C.III ras

174 ras C.VII C.V C.III

180 C.II CVII

186 C.VII C.V

192

198 C.V. ras ras

204 Canto con armónicos octavados

210

216 C.III C.V.

222

228 De A a B y Coda

Coda

231

236

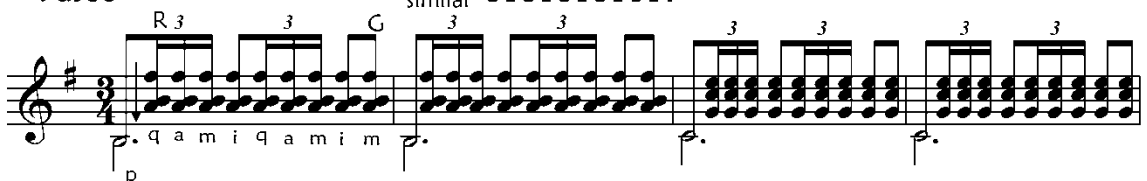
Murcianas

Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro
Málaga 1884

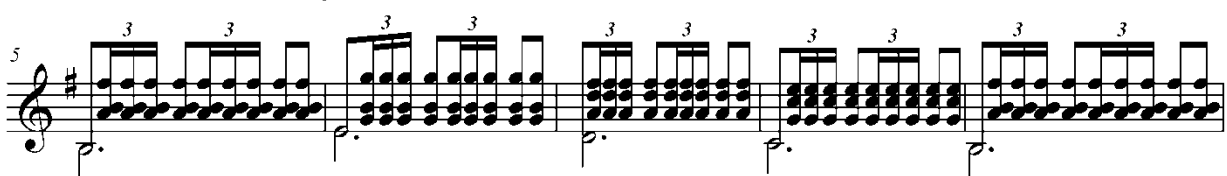
José Asencio

Arr. Guillermo Castro

Paseo

Guit. 

R=Redoble: Rasgueo desde el meñique (q) al índice (i) y del agudo al grave en Murcianas
G= Golpe: Rasgueo con medio en Murcianas

5 

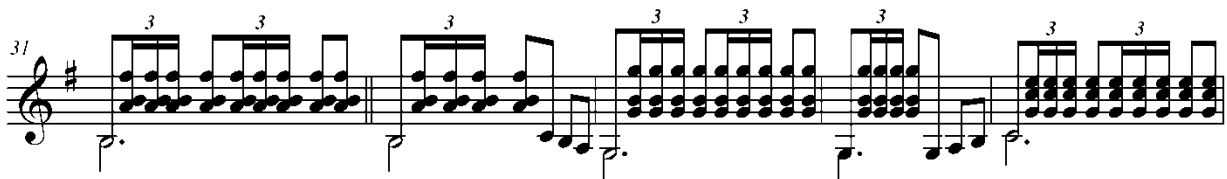
10 1ª falseta 

15 3ª 

20 4ª 

25 6ª 

Copla de acompañamiento

31 

© Guillermo Castro Buendía 2017

36

41

46 ^{7ª}

51 Copla

57

63

69 Fin

8ª