



'DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA'

JULIÁN ARCAS

FANTASÍA "EL PAÑO"

MARÍA ESTHER GUZMÁN



CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



JULIÁN ARCAS

(1832-1882)

FANTASÍA "EL PAÑO"

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Fantasia sobre "El Paño",
o sea "El punto de la Habana" | 6'07" |
| 2 | El sueño de Rosellén | 3'53" |
| 3 | Polaca fantástica | 5'40" |
| 4 | Fantasia sobre "La Favorita" | 9'37" |
| 5 | Rondó | 7'17" |
| 6 | Andante | 5'45" |
| 7 | "Visperas Sicilianas", Melodía y Bolero | 10'00" |
| 8 | Andante y Estudio de Prudent | 5'29" |
| 9 | "El Delirio" | 10'40" |

MARÍA ESTHER GUZMÁN

Guitarra. (Arcangel Fernández, Madrid 1989)

Grabación realizada en el estudio ALTA FRECUENCIA de Sevilla, en Febrero de 1992, actuando como ingeniero de sonido Jorge Marín y bajo la producción ejecutiva de José María Martín Valverde.

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA realiza PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS S.A. por encargo del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA dependiente de la CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA.



R. 13745

G. Julián Arcas y Local

JULIÁN ARCAS

Quizás en un futuro, la época que atravesamos sea más valorada por su labor de recuperación y conservación del patrimonio histórico, que por su obra de creación artística. Los grandes cíclopes del genio creador han muerto. Y los que quedan, agonizan o dormitan plácidamente el dulce letargo de la reverencial consagración *erga omnes*. Las creaciones artísticas actuales son consideradas por nuestro propio tiempo como de dudoso valor. Puede que siempre haya ocurrido igual y de ahí la sempiterna angustia de los creadores, a causa del coetáneo menosprecio de su obra. ¡Ojalá que la posteridad -con indudable mejor perspectiva- se ocupe de desmentirnos! Es así como delimitada por las coordena-

das de este *revival time*, la colección a la que pertenece este disco descubre su explicación a la vez que su justificación y su razón histórica. La recuperación de los *documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía* responde decididamente a una tendencia de actual validez. Y también es así como en esta colección encuentra su acomodado hábitat la recuperación y difusión de la obra guitarrística de Julián Arcas. Un rescate que viene a rellenar todo un antiguo agujero negro de la historia de la guitarra: el del misterioso silencio durante la dilatada época que comienza en el ocaso de Dionisio Aguado y termina con la eclosión de Francisco Tárrega. Casi una cincuentena de años sin solución conocida de continuidad, sin ex-

plicación convincente. Un período injustamente desconocido y despreciado -sin duda, por desconocimiento- incluso por los mismos especialistas en guitarra. Allí y oculto en las sombras del olvido, clama la música de un inmenso guitarrista andaluz: Julián Arcas.

LUCES Y SOMBRAS DE UNA VIDA

Julián Gabino Arcas Lacal nació en María (Almería) el 25 de octubre de 1832 (1). Su padre, Pedro Arcas Arjona, era un buen aficionado a la guitarra que seguía la escuela de Dionisio Aguado a través de su obra. Muy pronto, empezaría a enseñar el ejercicio del instrumento a sus hijos Julián y Manuel que enseguida mostraron exce-

lente disposición y buenas condiciones para su práctica.

Cuando Julián tenía doce años, la familia Arcas establece su residencia en Málaga, quizás atraída por la eclosión económica que experimentaba entonces esta ciudad. Aquí es conducido ahora bajo la enseñanza de José Asencio, guitarrista discípulo directo de Dionisio Aguado y que impartía sus lecciones en la capital malagueña, de seguro abundando en el método que escribiera Aguado, aunque en su propia obra -muy tardía- apreciamos ya una decidida evolución hacia criterios decididamente románticos. Es por eso que cabe pensar que fuese Asencio quien sobre la plataforma clásica de Aguado, introdujese a Arcas en las nuevas tendencias musicales que

comenzaban a implantarse en su tiempo de aprendizaje: el Romanticismo.

En Málaga, Julián Arcas hundiría profundas y vigorosas raíces humanas a las que regresaría una y otra vez durante toda su vida, como después veremos. También aquí lo encontramos como asiduo contertulio de la *sala de estudio y crítica* que constituyera el guitarrero Antonio de Lorca en su taller de la calle Carretería. Un entrañable centro guitarrístico -a la vez que guitarrero- en el que, auspiciado por la arrebatadora humanidad y la ferviente afición del maestro Lorca, *entre instrumentos y música, saltaban virtus desgranando preludios multicolores*, como líricamente describiera Domingo Prat (2).

En uno de los viajes que realizara a Mála-

ga el entonces famoso guitarrista Trinidad Huerta, le llevan a Julián Arcas. Tras escucharlo y sorprendido ante sus aptitudes, el maestro felicita al joven Arcas y lo anima a proseguir sus estudios y dedicarse a la carrera de concertista. Así pues, con dieciséis años toca por primera vez en público, en Málaga. El triunfo que obtiene con este concierto lo lanza a presentarse a continuación en Granada, donde ofrece dos audiciones igualmente exitosas. Seguidamente marcha a Madrid y recolecta también entusiastas críticas. Después iniciaría su primera gran gira artística por diversas ciudades españolas.

A principios de la década de los cincuenta y en una de las visitas que realiza a Sevilla para dar sus recitales, le presentan a Anto-

nio de Torres, guitarrero ocasional en ese tiempo, también nacido en Almería y residente en Sevilla. El objeto de la presentación era evidente: que registrase una guitarra construida por Torres. Al hacerlo, la encontraría tan armoniosa que felicitó efusivamente a Torres y le propuso que se dedicase por entero a construir instrumentos. Este acontecimiento sería determinante para la historia de la guitarra. Respaldado Torres por su opinión y su entusiasmo, comenzaría a discurrir como guitarrero con tanta fortuna que llegaría a convertirse en el constructor más legendario de la historia. Su prestigio fue tan arrollador, los instrumentos tan perfectos, que su sistema de construcción -tanto en las líneas exteriores, como en la disposi-

ción internase erigió como modelo a seguir, creando escuela y pasando a la posteridad en calidad de clásico indiscutible. En esos momentos, se cruzaría entre Arcas y Torres un sentimiento de estrecha amistad que perduraría siempre. Así en 1868 Julián Arcas apadrinaría los segundos esponsales de Torres. Esta relación casi familiar, unida a la vinculación profesional de ambos, potenciaba las abundantes visitas que Arca realizaba al taller de Torres, así como que de él salieran algunas de las guitarras que tocaría en sus recitales.

Sin duda, la que conquistó mayor celebridad fue la que llamaron *la leona*. Una guitarra labrada por Torres en 1856 con *anchos aros y fondo de ciprés, mástil de*

cedro, diapasón de ébano y cabeza con clavijero de maquinilla; la tapa de pinabete sangrado, cenefa sencilla, embocadura amplia y tornavoz (3). Una guitarra concebida expresamente para Julián Arcas -quizás bajo sus propias indicaciones- que le acompañó durante gran parte de su devenir artístico, compartiendo las ovaciones y los éxitos del maestro.

Domingo Prat llegaría a escribir: *Arcas tuvo una influencia decisiva en los trabajos del gran guitarrero Antonio Torres. El cambio definitivo de formato de tapa o caja es debida a los dos* (4). Una afirmación posible y probable, pero de difícil documentación.

En la década de los cincuenta y con sólo unos veinte años, Julián Arcas era ya un

consumado guitarrista lanzado a conquistar los escenarios. El impacto que causaba como virtuoso del instrumento era apoteósico. Prueba de su temprano éxito es la elogiosa frase que le dedica el influyente y acreditado Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la Música: está llamando, con justicia, la atención del público y los inteligentes* (5).

En Madrid, llegaría a ser acogido con gran reconocimiento en el mismo Palacio Real, donde se convertiría en uno de los músicos favoritos de la reina Isabel II, frecuentando reiteradamente sus salones.

En 1865 pasa a Génova a bordo del vapor Santa Isabel, acompañando a los duques de Montpensier antes quienes había sido conducido. En el teatro Apolo de esta

ciudad ofrece dos conciertos que provocan la solicitud de nuevas actuaciones por Italia. Actuaciones que no llega a realizar por regresar a Sevilla en el mismo barco. A su vuelta, emprende una gira artística por España y Portugal.

A partir de entonces, disfrutaría de una estrecha vinculación a los duques de Montpensier, erigiéndose en asiduo visitante de los Alcázares durante una época en la que debió residir en Sevilla. Prueba del aprecio que sentía por su anfitriones es la dedicatoria de la *Fantasia sobre un tema de El Carnaval de Venecia* que brinda a la duquesa.

Pero sus giras de conciertos continúan siendo frecuentes y apretadas. En septiembre de 1858 y tras una de ellas realiza-

da por Barcelona y varias ciudades europeas, vuelve a Sevilla para hacer sentir su guitarra en el salón del ex-convento del Ángel. La prensa local se ocuparía de él con elogiosos comentarios.

En diciembre del mismo año, regresa a Málaga donde da otro concierto en el Salón del Conventico. También aquí la crítica periodística se volcaría en felicitaciones y parabiénes. Y de nuevo, en enero del 59 vuelve a actuar en Málaga, probablemente animado por su éxito del mes anterior.

Con un espléndido palmarés de éxitos, Julián Arcas se dispone a abordar la década de los sesenta. Un decenio que se resolvió como el más importante de su vida. Desde noviembre de 1861 lo encon-

tramos residiendo en Barcelona y ofreciendo triunfales conciertos en distintos auditorios de la ciudad: Círculo Ecuestre, Orfeón Barcelonés y Teatro Odeón. Durante su permanencia allí, se celebraban las *reuniones de carácter íntimo en casa del maestro José Viñas (guitarrista, violinista, compositor y director de la orquesta del Liceo), a las que, además de José Brocá, el farmacéutico Estarriol y otros amigos y aficionados a la guitarra acudían Julián Arcas y su hermano Manuel* (6).

Este mismo año, *regresó a Madrid, en cuyo Real Conservatorio de Música dio dos conciertos, que le valieron los generales y entusiastas aplausos de profesores y aficionados que asistieron a ellos* (7).

Entre finales de febrero de 1862 en que actuaría de nuevo en Barcelona y el verano de ese año, vuelve a protagonizar otro episodio trascendental para la historia de la guitarra. Tras un concierto que realiza en Castellón, le traen a un niño que sorprendía por la gran facilidad que mostraba hacia el ejercicio del instrumento. Aquel precoz guitarrista se llamaba Francisco Tárrega. Impresionado ante las excepcionales facultades que Tárrega ya demostraba, Arcas convence a su padre para que lo enviase a Barcelona donde se entregaría a su enseñanza.

Años después, tras una triunfal carrera como concertista, Francisco Tárrega se sentaría con todo merecimiento en la cumbre del escalafón de los máximos repre-

sentantes históricos de la guitarra. El agradecimiento y el fervor que guardó hacia su maestro, sería proclamado por Tárrega a lo largo de su vida, considerándose discípulo y seguidor de él.

El 12 de septiembre de 1862 ofrece una audición en Apsley House, la residencia londinense del segundo duque de Wellington. Era una actuación patrocinada por el propio duque y que sería anunciada en la página frontal de *The Times*. El precio de la entrada era la exorbitante cantidad de diez chelines y la asistencia se compondría mayoritariamente por miembros de la más selecta aristocracia británica. La crítica que publicaría *The Times* se puede comparar a toda una letanía de elogios.

A partir de entonces, el mecenazgo del duque de Wellington fue sustituido por el de los duques de Cambridge. La duquesa y su hija, la princesa Mary Adelaide -prima de la reina Victoria-, invitaron a Arcas a su mansión en la costera villa de Brighthon, donde pasaban sus vacaciones otoñales. Era el célebre palacio que construyera a fines del siglo XVIII el rey Jorge IV. Su primera actuación se desarrollaría en la tarde del lunes 27 de octubre. El periódico *The Brighthon Guardian* se volcaría también en elogiar su concierto. Igual haría el *Brighthon Gazette*, que destacaría el arte de Arcas sobre los guitarristas Trinidad Huerta y Giulio Regondi.

Durante su estancia en Brighthon, entablaría amistad con la princesa Mary Adelai-

de, que se manifestaba como una rendida admiradora suya. Mary Adelaide era una excelente aficionada a la música que ella misma ejecutaba con gran perfección al violín y al piano. Otro de sus delirios era el canto que desarrollaba con excelente voz, por lo que llegó a interpretar dúos con el famoso tenor Tosti. En esos meses, Mary Adelaide no solamente organiza y asiste a los dos conciertos públicos que Arcas dio en Brighthon, sino que organiza una fiesta privada para él y para sus amigos. En su diario del 12 de noviembre de 1862 leemos: *El señor Julián Arcas tocó para nosotros encantadoramente, y en los descansos charlamos y tomamos té y helados* (8).

Como despedida, Arcas da su último con-

cierto en el pabellón de Brighthon el 14 de noviembre, que compartiría con la actuación de un sexteto británico. *La nota más elevada de dicho concierto fue La Galle-gada, composición suya que fue acogida con entusiasmo por los espectadores que aunque no muy numerosos, dieron muestras de agradecimiento y satisfacción, que aún se incrementó mucho más cuando punteó los acordes de Good save the Queen, el himno nacional inglés* (9).

Cuando vuelve a España, regresa a Barcelona. Desde esta ciudad reanuda sus interpretaciones. Entre ellas, tenemos noticia puntual de la que ofreció en Tarrasa el 29 de septiembre de 1864, junto al pianista argentino Celestino Patanas.

Otra ciudad que desde sus comienzos como

concertista visitaría Arcas con frecuencia, es Granada. Allí interpreta gratuitamente un inolvidable concierto cuyo beneficio económico fue entregado para financiar la construcción del monumento que se proyectaba erigir a Mariana Pineda y que hoy existe en la plaza que lleva el nombre de la heroína, frente a donde estuvo el teatro Cervantes.

En agosto de 1865 era esperado en Sevilla, mas su llegada no se consumaría a causa de la epidemia de cólera que padecía entonces la ciudad.

Aunque no hemos podido confirmarlo aún documentalmente, nos consta que en ese mismo año fue designado Maestro del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (o Escuela Nacional de

Música y Declamación, como pasaría a designarse tras la revolución de 1868), título éste que con satisfacción hacía constar en los programas de sus conciertos. En la lista de sus honores, también figura el nombramiento realizado por la reina de Caballero de la Real Orden de Carlos III, un galardón no muy prodigado hacia los guitarristas.

Posiblemente, para cumplir su compromiso declinado, en febrero del año siguiente llega a Sevilla, desde donde marcha a Lisboa. Un año después, el 21 de marzo de 1867 regresa a Sevilla y ofrece en esta ciudad varios conciertos que se prolongan al menos hasta el mes de abril. De nuevo establecería contacto con Antonio de Torres, tocando algunas de sus guitarras.

En abril de 1870 lo volvemos a encontrar en Málaga. Aquí y en el Teatro del Recreo, toca una serie de cinco conciertos, acompañándose en algunos de ellos por su discípulo José de Cobo (10).

Puede que por cansancio a causa de su ajetreada vida de concertista, tras más de veinte años de carrera profesional; o bien porque quizás fuera lo más recomendable a tenor de los tiempos de inseguridad económica y social por los que atravesaba España, en vísperas de la I República; o bien porque por acuerdo con Antonio de Torres que había regresado a Almería entre 1868 y 1870, lo cierto es que decide retirarse a esta ciudad y abandonar la actividad concertística. Allí abre un comercio de venta de cereales en el núme-

ro 54 de la calle de Granada, con el que pretende mantenerse económicamente.

No obstante, entre 1873 y 1874 lo hallamos dando conciertos, esta vez en Jerez. Así el 29 de diciembre del 73 actuaría en el Café Madrid, el 20 de abril del 74 en el Casino Jerezano y el 18 de mayo en el Teatro Principal, por lo que hay que pensar que su retirada no llegó a ser absoluta. De todos modos, su negocio de cereales fracasa y aunque cambia de actividad comerciando con petróleos, termina clausurándolo y retoma su primitiva profesión de concertista. Su reaparición oficial ante el público tiene lugar el tres de febrero de 1876 en el almeriense Salón de San Pedro. Por el comentario que efectúa la prensa, se deduce que debió ser una

función organizada por sus paisanos admiradores, con la finalidad de allegarle los necesarios fondos que precisaba a causa de su hundimiento financiero.

Se trata de una crónica tan curiosa y enterredora, que no nos resistimos a copiarla íntegra aquí:

El jueves tres del actual, tuvo lugar en el Salón de San Pedro el concierto de guitarra que teníamos anunciado a beneficio de nuestro simpático y queridísimo paisano el eminente artista don Julián Arcas. La concurrencia fue de lo más escogido, y el lleno fue tan completo que hubieron de utilizarse sillas al lado de las butacas para satisfacer en lo posible al público que ansioso concurría a admirar a su estimado paisano.

El salón presentaba una encantadora perspectiva, la animación reinaba por todas las partes e infinidad de bellas y graciosas damas amenizaban el acto luciendo sus elegantes trajes y formando un admirable conjunto.

Quisiéramos describir en detalle la ejecución de las diferentes piezas del programa, pero no nos es posible; diremos algo sin embargo y nos detendremos porque no es posible prescindir el tributar un lauro más al señor Arcas. Al presentarse esta notabilidad en escena, fue recibido con una nutridísima salva de aplausos y en los semblantes de todos se reflejaba el deseo de que volviera de nuevo a la vida artística (11).

La noticia de su regreso a los escenarios se

divulga rápidamente y llega a Sevilla, donde *La Andalucía* del cuatro de febrero se hace eco así de la misma: *El distinguido concertista de guitarra don Julián Arcas, está dando conciertos actualmente en Almería, siendo probable que también venga a Sevilla, según anuncian los periódicos de aquella localidad* (12).

En 1879 y en el transcurso de una gira, actúa acompañado de su discípulo almeriense Luis Soria en la ciudad de Alicante. Allí coincidiría con Francisco Tárrega, ya consagrado desde hacia tiempo, con quien se encuentra de nuevo en una fría y enigmática reunión.

Sin embargo, su segunda época terminaría pronto. Girando una vez más con sus conciertos, le sorprende una enfermedad

en Antequera (Málaga), viéndose obligado a guardar cama en una modesta pensión de la calle Mesones. El tres de febrero otorga testamento ante el notario Miguel de Talavera Muñoz y trece días después, el dieciséis a las ocho de la tarde, fallece a consecuencia de una lesión orgánica de corazón, tras recibir los Santos Sacramentos. Salvador Guadilla, cura de la Parroquia de San Sebastián, certificaría el óbito y mandaría dar sepultura eclesiástica al difundo.

La prensa malagueña, almeriense y sevillana recogen rápidamente el suceso difundiendo con sentidas frases de pesar y reconocimiento a su labor concertística. Escaso resultó su legado al morir. Tan escaso que su guitarra tuvo que ser vendi-

da para pagar los gastos del sepelio. Pobre fin para una vida plena de riquezas. Riquezas que no fueron precisamente las pecuniarias, sino la obra guitarrística española más importante del tercer cuarto del siglo XIX.

EL VIRTUOSO Y EL DIDACTA

Es evidente que no nos resulta posible aportar un comentario crítico directo sobre los valores de Arcas como intérprete. No llegó a conocer la época de las grabaciones sonoras y no nos dejó impreso su toque. Necesariamente, tenemos que servirnos de los testimonios de los que lo escucharon y del análisis de sus propias

partituras, para imaginarnos cómo pudo cantar su guitarra.

El periódico *El Porvenir* de Sevilla, lo presentaba ante sus lectores como guitarrista de *difícil ejecución y sublime novedad*. El también sevillano *La Andalucía*, criticando un concierto, dice: ... *escitada su fantasía por los recuerdos de la poesía musical, busca en lo que descifra el sentimiento. Correcto ejecutante, nada le arredra: las débiles cuerdas de la pequeña caja armónica vibran bajo sus dedos, ora expresando el fuego de su pensamiento, ora modulando un campo lleno de espiritualismo y de belleza. (...) Un guitarrista que posee estilo gracioso, que dibuja los más difíciles pasajes armónicos con pureza, que logra que sus cantos se produzcan*

con ese lenguaje expresivo que tanto gusta (...). En todo halla elementos para agradar y recrear el espíritu del oyente. A su vez, *El Avisador Malagueño* manifestaba que ...no juzgamos pueda llegarse más allá en este instrumento, ni que haya quien le aventaje. Es necesario oírle para convencerse que el instrumento que toca es solamente una guitarra. (...) Su ejecución entusiasmó a la concurrencia. El prestigioso *The Times* describía que ...su manera de ejecutar es verdaderamente extraordinaria, pues no solamente da la debida expresión, de la cual es la guitarra tan capaz, sino que también imita el sonido de otros instrumentos produciendo una variedad inmensa de tonos, convirtiendo la guitarra en una orquesta

en miniatura. Su comportamiento es tan extraordinario como su toque, pues aunque sus dedos se hacen invisibles y los sonidos parecen ser ajenos a la guitarra, él retiene una gravedad imperturbable, dando la impresión de estar tejiendo con sus dedos una sustancia extraña en vez de apasionada y elocuente música.

Por su parte, *The Brighthon Guardian* ofrecía quizás el más completo retrato de su estilo interpretativo: La ejecución de este guitarrista raya en lo maravilloso, pues aunque produce en el instrumento efectos hasta ahora desconocidos, hay en toda ella un acuerdo perfecto. Nada exageramos al asegurar que la guitarra de Arcas es una orquesta en miniatura, pues saca de las cuerdas una variedad de soni-

dos de imitación completa. En el aria final de *Lucía de Lammermoor*, al paso que daba la expresión más apasionada a la melodía, hacía oír con toda distinción en el acompañamiento incesante y nutrido, la voz de toda clase de instrumentos. Esta habilidad le llevó al grado más alto en una fantasía suya sobre motivos de la *Semíramis*, en escalas muy extensas. La emoción profunda que produce su pulsación, no se puede expresar. Además la facilidad y desembarazo en la ejecución parecen increíbles. Aunque por lo grande del local, no era fácil ver la rapidez de sus movimientos, sus dedos se perdían de vista al recorrer las cuerdas, y todo sin dejar oír una nota falsa, ni un sonido desagradable. A veces daba tal sonoridad

al instrumento que tenía la resonancia de un contrabajo: otras producía notas armónicas de una limpieza transparente: ya corría escalas marciales que reverberaban en toda la sala: ya era un raudal plácido de melodía que embargaba los sentidos, y todo ello lo ejecutaba con tanta gravedad como la de un juez en su tribunal, sin dar más indicios de interesarse en la música que por ligeros y escasos movimientos de cabeza.

El *Brighthon Gazette* apostillaba: La guitarra en sus manos hablaba, se quejaba y lloraba, pues el trémolo que producía, parecía que le suplicaba misericordia.

Antonio Fargas y Soler -contemporáneo de Arcas- lo juzgaría así: Julián Arcas debe considerarse un digno sostenedor del arte

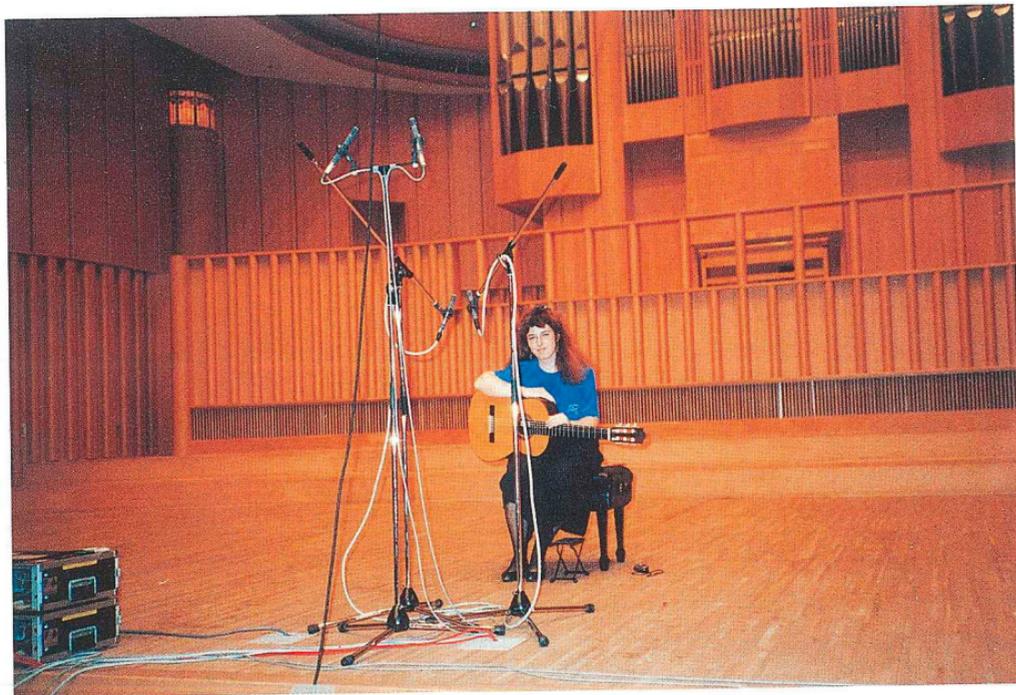
e instrumento de los Sors y los Aguados, por la pureza y dulzura que hace brotar de las cuerdas de la guitarra, que puntea con la yema de los dedos, que es lo menos común en los guitarristas contemporáneos; por la vibración y expresión que da a las notas, que pueden competir con la voz humana; por su ejecución limpia y agilidad de ambas manos, la igualdad de los sonidos, de suyo claros y sonoros, y por su correcta y esmerada escuela (13). Así pues, podemos concluir que el conocimiento que poseía Julián Arcas de las técnicas interpretativas de Dionisio Aguado, configuró su propio estilo como vinculado a esta escuela: una escuela académicamente depurada, precursora de las actuales. Su sonido debió ser potente,

equilibrado y limpio, producido mediante la pulsación de las cuerdas con las yemas de los dedos, lo que le apartaba sin embargo de la escuela de Aguado (14). Su digitación sería rápida, segura y ágil, con gran facilidad para los alardes ornamentales que ejecutaba con sabiduría y destreza, según corroboran sus partituras y manifiestan los anteriores comentarios que se sorprenden, por ejemplo, ante las imitaciones que realizaba del sonido de otros instrumentos: recursos éstos muy prodigados durante todo el siglo XIX y parte del XX.

La armonización de sus obras -basándose de nuevo en las partituras- era musicalmente correcta y estéticamente elegante, a la vez que sorprendente a causa







del dominio que disfrutaba sobre las posibilidades técnicas del instrumento. Quizás esto sea lo que explique la tan reiterada comparación de su guitarra con *una orquesta en miniatura*.

Sus interpretaciones debieron encuadrarse en las pautas estéticas vigentes durante el Romanticismo, otorgándole particular valor a la expresividad lograda mediante modulaciones en el fraseo, matizaciones en los sonidos y un gran derroche virtuosista de dificultad incuestionable que procuraban los anhelados efectos sentimentales que requerían los auditorios.

Por otro lado, no deja de sorprendernos la redundancia con que se destaca la seriedad y apostura de su presentación en el escenario, llegando a compararlo con la *gra-*

vedad de un juez en su tribunal. Esto viene a confirmar lo frecuente que era entonces entre los músicos, la adopción de actitudes estentóreas e histriónicas, a las que se sustrajo Arcas. Algo que hoy consideramos normal y que entonces no lo era.

Todas estas características han determinado que se reconozca su estilo como de *sublime novedad* y se califique a Arcas como *gran virtuoso* (15), *excepcional guitarrista* (16) y *el más famoso de los guitarristas españoles de su tiempo* (17). O bien, que los que lo oyeron *no crean que se haya superado al artista instrumentista, el que sabía imprimir una dicción de tal belleza y sensibilidad* (18).

Otra cualidad a destacar en la personali-

dad artística de Julián Arcas, es su valor como pionero del concertismo guitarrístico flamenco (19). Aunque la bibliografía histórica del Flamenco nos presente a Francisco Sánchez Cantero *Paco el Barbero* como el primer guitarrista flamenco que sube a los escenarios para tocar como solista, es de reconocer que la producción flamenca de Arcas y la incorporación de ésta a sus propios repertorios, se realizó con anterioridad. Muy al contrario, en los programas de *Paco el Barbero* encontramos un considerable número de obras firmadas por Julián Arcas y que eran interpretadas por él. También a *sensu contrario*, es de suponer que la amistad y el contacto que mantuvo con numerosos guitarristas flamencos de su época -entre

ellos, Rafael Barroso, maestro de Javier Molina y al que se le considera fundador de la escuela guitarrística jerezana- propició que su estilo fuese asumido por ellos. De hecho, así lo escribe el *bailaor* José Otero: *Los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición a la guitarra, para que los escuchen dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas* (20).

Como didacta, sus mejores logros serían el de figurar como Maestro de la Academia Nacional de Música y Declamación de Madrid y, por supuesto, el de haber sido profesor del eximio Francisco Tárrega. Mas la relación de sus discípulos es dila-

tada. Algunos de ellos son Eduardo del Bando, Manuel y Román García Martínez, Luis de Soria, Juan Parga, Juan Valler, Tomás Dalmas, José de Cobo y Carlos García Tolsa, quizás el preferido de Arcas en su última época. Todos ellos, guitarristas de destacado mérito en la segunda mitad del XIX, que se vieron eclipsados por el arrebatador genio de Francisco Tárrega, llegándonos hoy su memoria sólo muy débilmente.

Su espíritu de enseñante, podemos considerar que le acompañó al de compositor y concertista durante toda la vida, sintiéndolo como una preocupación constante y una satisfacción permanente. En varias ocasiones, lo encontramos acompañado por sus alumnos, como Juan Valler y José de

Cobo, actitud ésta que no hace más que sobrevalorar su pundonor docente.

LA HISTORIA DE UNA OBRA

La reacción que muestra quien se aproxima por primera vez a la historia de Julián Arcas, suele ser de sorpresa. Una sorpresa que se justifica ante la diferencia de criterios acerca de la composición guitarrística tal como la concebimos hoy y como la entendió Arcas. Una sorpresa que en los casos de primera lectura sin profundidad y sobre todo sin escucharla, puede llevar a un rechazo apriorístico que consideramos equivocado. Es por eso que la correcta comprensión de esta obra, precisa ineludiblemente del conoci-

miento de las pautas ideológicas y musicales vigentes en su época y que explican su carácter.

El principal carácter que presenta la época en que vivió Arcas, es el del arrollador triunfo de la ópera. Primero sería el llamado *italianismo*, con Rossini, Bellini y Donizetti a la cabeza. Después fueron Verdi y Wagner los que arrasaron, hasta denominarse este tiempo como el *wagnerianismo*. Un tiempo que llega hasta principios del siglo actual. No sólo se daba culto a la melodía cantada, a la voz, sino que los temas operísticos resultaban de obligada ejecución mediante transcripciones, en cualquier concierto del instrumento que fuere. Era la moda de un período que llegó a dilatarse para algunos instrumentos,

como la guitarra, hasta ya entrado el siglo XX.

Mas de forma paralela, a partir de la tercera década del XIX, se filtraba en los gustos musicales una nueva corriente: el *popularismo musical*. Primero fue el baile en los pies de la Duvernay, las hermanas Elssler, Lola de Valencia, Guy Stephan, la Fuocco, Lola Montes y las andaluzas Pepita Vargas, Petra Cámara, Antonia Ruiz y La Nena triunfando por los teatros de París, Londres, Copenhague, Washington o Madrid, con su repertorio de Jotas, Zapateados, Fandangos, Boleros, Cachuchas, Olés, Seguidillas, Jaleos, Polos, etc. Tras el baile y compartiendo su éxito, sería la canción popular la que conquistaría los escenarios.

Pero esta pasión por los aires populares poseía de igual forma a los compositores que accedían gustosos a incorporarlos a sus obras originales, con mayor o menor manipulación. Así, desde finales de los cuarenta, escritores como Iradier, Hernando, Gaztambide, Soriano Fuertes, Barbieri y Oudrid terminan implantando definitivamente la zarzuela. Un género en el que abundaba el *costumbrismo*, el *popularismo* y los cuadros folklóricos. Tras ellos y a partir de la segunda mitad de los cincuenta, irrumpirían Chueca, Arrieta, Valverde, Bretón, Chapí, Giménez y Caballero con los títulos más genuinos: Marina, La Verbena de la Paloma y Agua, Azucarillos y Aguardiente, entre otros. Su público era el de la nueva sociedad

urbano-burguesa, con numerosa composición de la también nueva clase suburbial procedente del éxodo agrario, que afluía a las ciudades atraídas por el desarrollo que éstas experimentaban a causa de la revolución industrial. Si bien esta clase suburbial encontraba en dichos espectáculos el recuerdo y a veces la supervivencia, de su propio y antiguo folklore rural, las clases burguesas respondían al romántico ansia de exotismo, popularismo y nacionalismo que impregnaba el gusto de la época. Como el romántico Don Juan Tenorio, subían a los palacios con la ópera y bajaban a las cabañas con los espectáculos populares. Estos a su vez, proseguían su conquista primero como entreactos de otras obras -los célebres *cuadros de baile*-,

después como programas independientes y después incorporándose a las obras musicales de autor, como fueron las zarzuelas, por ejemplo.

El mingo del deleite del Romanticismo por el *popularismo musical*, lo pondría un buen número de músicos -si no legión, casi centuria- que emplearon sus esfuerzos en la recopilación y anotación del folklore existente. Alrededor de un centenar de *cancioneros* ha podido catalogarse durante el siglo que duró esta costumbre. Músicos como Juan Ignacio de Izueta, José A. Santesteban, Lázaro Núñez Robres, José Inzenga, Eduardo Ocón, Francesc Pelay Briz, José de Manterola, Julián Calvo, Francisco Rodríguez Marín, Manuel Milá y Fontanals y el eminente

Felipe Pedrell, entre muchos otros, se convirtieron en auténticos etnólogos musicales, creando incluso un nuevo término que respondía a un novedoso concepto: el *folklore musical*. No sólo pusieron de moda este folklore que en la música de salón era inevitablemente practicado, sino que procuraron además que compositores del tamaño de Manuel de Falla por ejemplo, los usaran como ineludible fuente para sus creaciones. Todo un *corpus* documental aún inexplicablemente desconocido.

Y en medio de este estado de cosas, surge la obra de Julián Arcas. Una obra que comprende casi una noventa de títulos -editados en su día por Andrés Vidal y Roger- que pueden agruparse en los siguientes apartados: transcripciones, fun-

damentalmente de temas operísticos; composiciones originales; temas folklóricos y flamencos. Y dejamos para el final este punto, ya que merece toda una detención.

Julián Arcas aparece en el mundo profesional de la guitarra en una época -finales de 1840/principios de 1850- en la que el Flamenco se encontraba en pleno período de elaboración, arrancando del folklore andaluz en gran parte de piezas, para ir forjando su personalidad mediante la creación de un carácter tan genuino que determinaría su particular concepto de la estética musical: la estética musical flamenca. Se trata de un concepto de tanta originalidad que constituye la auténtica y valiosa aportación del Flamenco a la his-

toria universal de la música. Una aportación que comenzaba a manifestarse entonces en la composición o reelaboración de toques, cantes y bailes que serían impregnados de su sentido, que continúan enriqueciéndose a lo largo del tiempo y que seguirán su desarrollo mientras perdure este sentido de la estética musical que los inspira y les proporciona carta de naturaleza.

Este nuevo arte/folklore era practicado bien por profesionales, bien por personajes aún a caballo entre la profesionalidad artística propiamente dicha y la picaresca, en el transcurso de las fiestas vecinales en los patios, ventas y colmados de los suburbios andaluces. Muy pronto pasaría a integrarse en los números que las acade-

mias de baile enseñaban y ofrecían como espectáculos, para encaramarse seguidamente a los teatros y conquistar su propio hábitat en los cafés cantantes. El *popularrismo* que preconizaba el Romanticismo iba a favorecer esta andadura, auspiciando incluso -y como particularidad del Flamenco frente a los demás folklores- una especial admiración de la burguesía por esta nueva música quizás a causa de la fuerza de su estética musical, quizás por la atracción que el *exotismo* y el *orientalismo* ejercían en dicha burguesía, también como rasgos indeleblemente románticos. El oriente estaba en aquél tiempo en Andalucía y en concreto en su folklore. Y todo esto, hasta la década de los ochenta en la que ya podemos considerar al Fla-

menco como un nuevo género musical de personalidad limpia, fija y esplendorosa. Por haber nacido y vivido en Andalucía y no haber perdido nunca su vinculación a ella, Julián Arcas se interesó particularmente por el Flamenco en una época en la que -recordemos- el *nacionalismo*, *popularrismo*, *exotismo* y *orientalismo* disfrutaban de plena vigencia en la música. Así como para otros autores españoles y extranjeros eran las Jotas, Alboradas, Muñeiras, Tangos, Habaneras, Polkas, Rondós, Valses, Schottisch, Mazurkas, Barcarolas, etc., las que acaparaban sus atenciones, para Arcas fueron también los aires andaluces como Soleares, Rondañas, Panaderos, Boleros, etc. Algo que no dejaría de ser más que el reflejo en su obra

de las tendencias de una época, si no llega a cruzarse en su vida un arte como el Flamenco, de tanto peso en la posterior historia de la música y en una fase de elaboración en la que él iba a participar decididamente.

La sistematización musical que aportó al entonces incipiente y tosco Flamenco, le valdría que incluso ya en el siglo XX, los guitarristas se sirvieran de sus obras como símbolo de prestigio, según escribiera el maestro Otero, así como que debamos considerarlo uno de los *padres* de este arte. Sin embargo, estas tendencias de transcripciones para guitarra de otras obras y de reelaboraciones de aires populares fenecieron con el tiempo. Los vaivenes de la historia impusieron ya entrado el siglo

XX un interés tanto de compositores, como de públicos e intérpretes por la literatura original del instrumento *versus* las mencionadas transcripciones y reelaboraciones, que fueron -aún lo son- despreciadas y vituperadas por sistema. Un criterio sin duda encomiable aunque no inatacable, sobre todo si se ejerce *por sistema*. Esto es lo que explica que se haya tachado la obra de Julián Arcas de *pintoresquista* (21), se le haya ocultado su amplitud reduciéndola a *variaciones sobre motivos de las óperas más populares* (22) y se le haya calificado de *artista de segunda fila* (23). *El ingenuo Don Julián*, lo epitetaba Andrés Segovia. En cambio, otros autores -respondiendo a unas orientaciones que ganan terreno en la actualidad- han sabido encontrar en Arcas

sus legítimos valores como *catalizador* (24) y *mantenedor de la tradición guitarrística* (25), *precursor del moderno concertista viajero* (26) y *eslabón -entre Aguado y Tárrega- de la cadena histórica de la guitarra* (27).

Si a este nuevo concepto unimos el espectacular desarrollo técnico de los guitarristas de ahora, que les proporciona poder atacar esas difíciles obras sin miedo, quizás se aclare el silencio de Arcas durante tantos años y se justifique la conveniencia actual de su redescubrimiento.

LAS PIEZAS DE ESTA GRABACIÓN

La selección de piezas que realiza aquí

María Esther Guzmán entre la obra de Julián Arcas, responde a los tres apartados que antes establecimos y que delimitan su producción: obras originales, transcripciones de partituras compuestas para otros instrumentos y reelaboraciones de temas folklóricos.

En esta última clasificación se encuadra EL PUNTO DE LA HABANA (FANTASIA SOBRE EL PAÑO). Se trata de un antiguo aire popular de larga tradición inspiradora para los compositores, cuya génesis vamos a intentar aclarar, ya que dispuso de varias denominaciones -y quizás de varios contenidos- en el transcurso de su historia.

La cita más antigua que poseemos, nos la proporciona el Barón Davillier que define

al *Punto de la Habana* como un baile con cuya música se cantaban décimas, bien glosadas, bien sin glosar. Así titulado lo encontramos en el cancionero *La música del pueblo* de Lázaro Núñez Robres, junto a *El paño moruno* con el que presenta evidente parecido. Del mismo modo y con el nombre de *El paño*, vuelve a figurar en los célebres *Ecos de España* de José Inzenga que lo considera un canto popular murciano.

Entretanto, Mikhail Glinka lo había incorporado como *El paño moruno* a su *Noche en Madrid* de la *Obertura española n.º 2*. Muchos años después, Manuel de Falla lo reelabora de nuevo en sus *Siete canciones populares españolas*.

No obstante, esta melodía -como nume-

rosos aires populares- debió constituir más un género que una canción en sí. De esto nos advierte Felipe Pedrell que también lo apunta en su *Cancionero musical popular español*, asegurando haber oído cantar el *Romance del conde Sol* con la música de *El paño moruno* y deduciendo que la versión de este romance a la que alude Estébanez Calderón cantada por *El Planeta*, tuvo esa misma melodía.

Así pues, si arrancamos de esta posible versión de *El Planeta* -uno de los precursores del Flamenco, o quizás una de sus primeras figuras históricas- allá por la tercera década del XIX y continuamos el camino esbozado anteriormente a través de los autores referidos hasta concluir en Manuel de Falla, hilvanamos más de un

siglo de reelaboraciones sobre un afortunado tema popular en las que también intervino Julián Arcas. En sus manos, esta página se convierte en toda una obra de concierto que toma la estructura de *El Punto de la Habana* para fantasear sobre ella con la melodía de *El paño* logrando una pieza de rasgos marcadamente agujirados que evoca de inmediato el aire de Peteneras, sin perder la melodía de *El Paño*. Una obra de rancia tradición española, en la que destaca la sabia profundidad musical de Arcas, a la vez que su mesurado efectismo virtuosista, no exento de dificultad de ejecución, que consiguen una auténtica pieza maestra digna de los mejores repertorios.

Al segundo apartado -transcripciones-

pertenece LA FAVORITA, ópera compuesta por Gaetano Donizetti en París, en 1840. La arrebatadora capacidad expresiva, junto a la elegante sensibilidad y el exquisito gusto de Donizetti, son captados por Arcas volcándolos en su guitarra. De nuevo hace gala de su maestría guitarrística para salvar el difícil desarrollo de una obra que evidencia su origen, de tan complicada adaptación en este instrumento. De igual manera actúa con LAS VÍSPERAS SICILIANAS. Una ópera especialmente escrita por Giuseppe Verdi en París, para su estreno en el Teatro de la Opera con motivo de la exposición universal de 1855. Una obra que se entendió como toda una genialidad vanguardista en su día y que llegó a conseguir los entusiastas elo-

gios del entonces encumbrado Héctor Berlioz. Las soluciones de Arcas en su transcripción pueden considerarse igualmente afortunadas, obteniendo una página de indudable estética.

También a este grupo pertenece ANDANTE Y ESTUDIO DE PRUDENT. Emile Prudent (1817-1863) muestra en esta partitura un espíritu abiertamente romántico, que recoge Arcas expresándolo una vez más con una sabiduría guitarrística sorprendente, en la que se equilibran los recursos efectistas con el sentimentalismo romántico más visceral.

El primer apartado -sin duda, el más interesante- está formado por su producción original. Domingo Prat, tras elogiarlo como

comparó sus facultades a las *gargantas privilegiadas de ciertos divos que sin analizar el valor de la música que cantan, ni el significado de las palabras que dicen, nos embelesan por obra y gracia de la Naturaleza que los dotó de tan sutil encanto*. Una vez más, los *pendulazos* de la historia mortificaban el repertorio de Arcas despreciando su valor y atacando el gusto estético-musical de toda una época. Así pues, califica su ANDANTE de *incoloro*, EL DELIRIO de *ampuloso y vacío* y el RONDO de *largo y confuso en su desarrollo*. Sin embargo, considera la POLACA FANTÁSTICA *la obra más encuadrada de este autor; sumamente guitarrística y bonita en su carácter, dentro de un valor musical apreciable*.

Por el contrario, superados ya esos criterios, reconociendo ahora el positivo carácter musical de aquel tiempo y asumiendo sus peculiaridades con sus luces y sus tinieblas, la obra guitarrística de Arcas nos parece valiosa y recuperable, agradable de escuchar sin que por ello caiga en la ramplonería ni en los motivos facilones. Su desarrollo está bien resuelto en general y sus soluciones contienen un peso guitarrístico de verdadera importancia. Sus ornamentaciones, no por difíciles y complicadas a veces, se hunden nunca en el vacío del virtuosismo hueco, sino que demuestran un conocimiento de los recursos técnicos realmente asombroso. De esta forma, vemos el ANDANTE como una pieza de sensibilidad y buen gusto. El

RONDO, bello y delicioso, todo un halago para los oídos. La POLACA FANTÁSTICA, sin negarle su estética ni sus valores, nos sugiere delicadeza, pero sin considerarla la mejor composición de Arcas. En cambio, en EL DELIRIO no encontramos la ampulosidad ni el vacío que refería Prat, sino toda una inmensa obra de madurez, densidad y gravedad que casi se podría considerar una sonata, más que una fantasía de tan frívola denominación. Concluimos elogiando -piropeando, mejor- el excepcional trabajo realizado por María Esther Guzmán. Una interpretación dificultosa, partiendo las más de las veces de antiguas partituras sin la menor indicación, que exigían imbuirse del espíritu de Arcas, su obra y su época, estudiando

concienzudamente tanto las piezas en sí como toda su parafernalia, hasta alcanzar su profunda comprensión. Una labor primorosa a la vez que sensata y profesional, que ha fructificado en una grabación plena de sabiduría interpretativa, deleite expresivo e impecabilidad técnica. María Esther Guzmán vuelve a demostrar aquí, erigirse en una de las más cualificadas personalidades españolas de la nueva generación de guitarristas.

Eusebio Rioja
Málaga, marzo de 1992

NOTAS

1. El material documental y bibliográfico sobre el que se elabora este estudio, se encuentra detallado en mi libro: *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, Bial de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990, al que remitimos a los interesados. Nos limitamos ahora a citar únicamente las referencias textuales y los datos de nueva incorporación.

2. PRAT, D.: *Diccionario de guitarristas*, Romero y Fernández, Buenos Aires, 1936.

3. PUJOL, E.: *Tárrega, ensayo biográfico*, ed. del autor, Valencia, 1978.

4. PRAT, D., op. cit.

5. SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música*, Tm. IV, 1859.- Cifr.: PRAT, D., op. cit.

6. PRAT, D., op. cit.

7. FARGAS Y SOLER, A.: *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. *La España musical*, n.º 33 y 34, Barcelona, 30-08 y 06-09-1866.

8. ROMANILLOS, J.L.: *El almeriense Julián Arcas (1832-1882)*, *La Voz de Almería*, Almería, 21-04-1976.

9. *Ibíd.*

10. El Avisador Malagueño, 27 y 29-04-1870.

11. ROMANILLOS, J.L.: *Un centenario. Julián Arcas (1832-1882)*, *La Voz de Almería*, Almería, 14-02-1982.

12. ORTIZ NUEVO, J.L.: *Guitarras suenan*, original mecanografiado.

13. FARGAS Y SOLER, A., op. cit.

14. Sobre el desarrollo histórico de las técnicas que preconizan la pulsación de las

cuerdas con las yemas o con las uñas, puede consultarse:

MORENO, J.M.: *La evolución de la guitarra e instrumentos de cuerda a través de los tiempos*. En: *La guitarra en la historia (2)*. *Segundas jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*. Ediciones de la Posada, Córdoba, 1991.

15. BELLOW, A.: *The illustrated history of the guitar*, Franco Colombo Publications, Rockville Centre, 1970.

16. EVANS, T. & M.A.: *Guitars. From the Renaissance to Rock*, Oxford University Press, Oxford, 1984.

17. PUJOL, E., op. cit.

18. PRAT, D., op. cit.

19. Este escabroso tema se encuentra desarrollado en el capítulo *Principium erit Arcas* de mi libro citado al principio.

20. OTERO, J.: *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912.

21. GOMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. Siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

22. PEÑA, J. y ANGLES, H.: *Diccionario de la música*, Labor, Barcelona, 1954.

23. GOMEZ AMAT, C., op. cit.

24. KLIER, J. y HACKER-KLIER, I.: *Die gitarre. Ein instrument und seine geschichte*, M. Brackbauer, Bad Schussenried, 1980.

25. TURNBULL, H.: *La chitarra dal Rinascimento ai nostri giorni*, Curci-Milano, Milano, 1976.

26. GILARDINO, A.: *Manuale di storia della chitarra*. Vol. II. *La chitarra moderna e contemporanea*, Berben, Ancona, 1988.

27. PRAT, D., op. cit.

Dirección artística: José M.ª Peñalosa

Ingeniero de sonido: Jorge Marín

Dirección científica: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

Producción ejecutiva: José María Martín Valverde

Grabación: Estudio ALTA FRECUENCIA, Sevilla

Fabricado por: TECNO CD S.A. Madrid

Diseño y producción gráfica: DISEÑO & PRODUCCIÓN, Sevilla

Fotografías de Julián Arcas cedidas por D. Eusebio Rioja y D. José Luis Romanillos

Fotos: Roberto Pardo e Ignacio Doce

Ⓟ+ Ⓒ edición: Productora Andaluza de Programas, S.A. 1992

Depósito legal: SE-714-1992

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA" realiza PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS por el encargo del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA dependiente de la CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE de la JUNTA DE ANDALUCÍA.

Guitarra construida por Antonio de Torres, en Almería (1890), perteneciente a la colección de D. Angel L. Cañete (Málaga). Julián Arcas usaría durante su vida las guitarras de este constructor, paisano y amigo suyo.

