



LA ESCUELA JEREZANA DE TOQUE. CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-MUSICALES Y DESARROLLO HISTÓRICO

MARCELO GÁLVEZ JIMÉNEZ

Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

Resumen

Este trabajo pretende desentrañar las características del toque jerezano y analizar cómo se ha configurado históricamente en base a la aportación de diversas personalidades. A nivel metodológico se parte del análisis de la bibliografía existente sobre este tema, que se complementa con el análisis de la prensa escrita y el análisis auditivo de ciertas grabaciones. Por otra parte, se completa la visión con entrevistas a expertos.

Palabras clave: escuela, Jerez, toque, guitarra, sonanta, flamenco, aprendizaje y transmisión, oralidad, soniquete, tradición, Rafael Barroso, Julián Arcas, Javier Molina Cundí, Manuel 'Morao', Manuel 'Parrilla', Rafael del Águila

Abstract

This paper attempts to clarify the characteristics of the way in which playing has been configured historically based on the contribution of various personalities. From a methodology standpoint, the analysis starts with the existing bibliography on this theme, complimented by the analysis of historical newspapers and auditory analysis of certain records. Finally, the vision is completed with expert interviews.

Keywords: school, Jerez, guitar playing, sonanta, flamenco, learning and transmission, soniquete, flamenco rhythm, orality, tradition, Rafael Barroso, Julián Arcas, Javier Molina Cundí, Manuel 'Morao', Manuel 'Parrilla', Rafael del Águila

Fecha de recepción: 26/06/2018

Fecha de publicación: 01/07/2018

<u>1.- INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>3</u>
<u>2.- LA ESCUELA JEREZANA DE TOQUE.....</u>	<u>4</u>
2.1.- Definición de escuela	4
2.2.- Escuelas de guitarra	4
2.3.- ¿Qué dicen los expertos?	6
2.3.1.- Lo que opinan los guitarristas jerezanos	6
2.3.2.- Lo que dicen los estudiosos y críticos.....	11
2.4.- Conclusiones en torno a la escuela jerezana de toque	14
<u>3.- DESARROLLO HISTÓRICO DE LA ESCUELA JEREZANA DE TOQUE.....</u>	<u>17</u>
3.1.- El fundamento gaditano de la escuela	18
3.1.1.- El ‘Maestro Patiño’ y sus seguidores	18
3.2.- Paco ‘El Barbero’, una figura de transición.....	20
3.2.1.- A vueltas con su procedencia	20
3.2.2.- Actuaciones de Paco ‘El Barbero’ en Jerez.....	25
3.2.3.- La escuela de Paco ‘El Barbero’	35
3.3.- La escuela jerezana de toque	35
3.3.1.- Rafael Barroso	35
3.3.2.- Antonio Sol Fernández	44
3.3.3.- Javier Molina Cundí, <i>El Brujo de la Guitarra</i>	46
3.3.4.- Otros guitarristas de la época	73
3.3.5.- La saga tocaora de los ‘Morao’	82
3.3.6.- La saga tocaora de los ‘Parrilla’	85
3.3.7.- Rafael del Águila	86
3.3.8.- La enseñanza de la guitarra a la muerte de Rafael del Águila	108
<u>4.- CONCLUSIONES FINALES.....</u>	<u>111</u>
<u>5.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>112</u>
<u>6.- ANEXOS.....</u>	<u>120</u>
6.1.- Transcripción de la entrevista de Juan ‘de la Plata’ a Rafael del Águila en 1970.	120

La escuela jerezana de toque: Características técnico-musicales y desarrollo histórico.

1.- INTRODUCCIÓN

La Flamencología de cuño tradicional ha estado marcada por un destacable interés por el cante y las anécdotas en torno a sus grandes figuras, obviando, prácticamente a la guitarra. Se han realizado estudios sobre el cante y sus figuras, sacando a la luz datos relevantes sobre cómo se han formado las escuelas cantaoras, pero el toque no ha interesado en la misma medida. Solo en tiempos recientes figuras como Eusebio Rioja, José Manuel Gamboa y Norberto Torres, entre otros, han dado el paso decisivo para estudiar la guitarra con el peso que se merece. Este desdén hacia la guitarra lo denomina Gamboa (2001 : 18) S.O.S, es decir, “Síndrome Olvido de la Sonanta”.

Además, esta Flamencología ha dado más presencia a la elucubración y a la apreciación personal que al estudio riguroso y científico por lo que, en resumidas cuentas, se ha escrito mucho (sobre determinados temas) pero se ha analizado e investigado relativamente poco. Por otra parte, es Jerez una ciudad generadora de talentos en materia de Flamenco (y en sus tres disciplinas fundamentales: cante, toque y baile) desde prácticamente las primeras noticias que tenemos sobre él hasta la actualidad, lo que le ha valido la reclamación como “cuna”.

Es por ello que parece interesante llevar a cabo un estudio sobre la existencia o no de una escuela jerezana de toque analizada desde un punto de vista musical e histórico.

En este sentido, debemos destacar que el toque, al ser seguramente la disciplina del Flamenco que mejor se puede estudiar desde el punto de vista musical, está siendo sometido desde un tiempo a esta parte a un análisis musical riguroso. Partiendo de este enfoque, y partiendo de que se ha dado por sentado la existencia de un escuela jerezana de toque, pretendemos comprobar o desmentir la existencia de dicha escuela y cómo se ha ido forjando, en su caso, a lo largo del tiempo.

Dicho esto, a veces parece que la escuela jerezana (dando por sentado su existencia) se basa casi en exclusiva en Javier Molina Cundí, el llamado Brujo de la Guitarra por Fernando ‘el de Triana’, importante guitarrista y fundamental maestro de la bajañí, obviando con demasiada frecuencia las aportaciones, cuando no las figuras en su conjunto, de Antonio Sol, las sagas tocaoras de los ‘Morao’ o los ‘Parrilla’ y de Rafael del Águila, maestro de toda la generación de tocaores jerezanos que se mueven en torno a su madurez artística y de maestros del toque, pero prácticamente desplazado del interés por no haberse prodigado en los escenarios. Por tanto, parece también importante darle su sitio en la historia del toque a un importante maestro de la sonanta y eslabón necesario en la cadena de transmisión y aprendizaje.

Así pues, a raíz del análisis de la documentación existente y de las audiciones desde un criterio musical, así como entrevistas con expertos de la guitarra, se plantea la confirmación o denegación de la existencia de una escuela jerezana con características propias. Después pasaremos a describir cómo esta escuela se ha ido forjando con el tiempo a través de sus protagonistas, para finalizar con una reivindicación de la figura de Rafael del Águila, maestro de maestros.

2.- LA ESCUELA JEREZANA DE TOQUE

2.1.- Definición de escuela

El DRAE, en su octava acepción y aplicado a las artes, contempla el término ‘escuela’ como:

8. f. En literatura y en arte, conjunto de rasgos comunes y distintivos que caracterizan las obras de un grupo, de una época o de una región. Escuela manierista. Escuela holandesa.

Igualmente, las acepciones quinta, sexta y séptima contemplan aspectos relevantes para definir el concepto de ‘escuela’, aplicándolo a nuestro ámbito de estudio:

5. f. Método, estilo o gusto peculiar de cada maestro para enseñar.

6. f. Doctrina, principios y sistema de una u otro conjunto de autores.

7. f. Conjunto de discípulos y seguidores de una persona o de su doctrina, su arte, etc.

Esto es, para hablar con propiedad de ‘escuela de toque’ necesitamos un conjunto de rasgos comunes, distintivos y peculiares como técnicas instrumentales, inclinación hacia determinados estilos de acompañamiento, etc. que sean aplicables a un maestro (sea en sentido de instructor directo o personaje relevante) y, por último, un conjunto de seguidores de esos rasgos o principios.

2.2.- Escuelas de guitarra

En “La musicalización de la Sonanta”, Gamboa (2002: 158) propone la división de las escuelas de guitarra en base a dos grandes centros: la escuela andaluza, más antigua y en primer lugar, que partiría de Cádiz con José Patiño González, ‘el Maestro Patiño’, y de la que surgirían todas las demás

escuelas locales andaluzas; y, en segundo lugar, la escuela madrileña, forjada un siglo después de la andaluza, esto es, entre finales del siglo XIX y principios del XX, debido a una “concentración de guitarristas con una importante formación musical” (Gamboa, 2002: 160) y que tendría como patriarca a Ramón Montoya que durante su colaboración con Don Antonio Chacón, “puso al día e incorporó[...]una serie de toques con características propias, tales como la granaína, la minera o la rondeña” (Gamboa, 2002: 162).

Para el tema que nos ocupa, volvamos a la escuela andaluza. Considera Gamboa que Patiño es “el artífice de la guitarra flamenca profesional y que pondrá los cimientos sobre los que se asienta la guitarra flamenca moderna, dando forma y cuadratura definitiva a los diversos estilos y perfeccionando el arte del acompañamiento del cante” (Gamboa, 2002: 158). Más adelante, expone Gamboa las características del llamado “*toque p’abajo*”¹, su toque paradigmático y el de sus seguidores: *un estilo técnicamente sencillo, caracterizado en la mano derecha por el uso intensivo del rasgueado y pulgar, discurriendo la izquierda por un limitado espacio del diapasón y preocupada por conseguir florituras basándose en notas ligadas*. De Patiño saldrán una serie de seguidores que comentaremos más adelante, pero entre los que destaca a Javier Molina como *fundador de la escuela jerezana y el padre de la guitarra moderna* (Gamboa, 2002: 158).

Tanto Gamboa como Eusebio Rioja y Ángel Álvarez Caballero, coinciden en que, anteriores a Patiño fueron el granadino Francisco Rodríguez Murciano (1756 - 1848), más conocido como ‘El Murciano’, con quien tuvo amistad el compositor ruso Mikhail Glinka (1804 - 1857), y su hijo Francisco Rodríguez ‘Malipieri’, pero a los que coinciden en considerar como precedentes inmediatos de la guitarra genuinamente flamenca, es decir, como exponentes de una guitarra de corte popular que sería el sustento de la guitarra propiamente flamenca.

Con un enfoque distinto al de Gamboa, algo más localista, Eusebio Rioja (*Historia del Flamenco* III, p. 211 y ss.) comenta las diferentes escuelas locales de guitarra, partiendo de Andalucía, provincia a provincia y las extra andaluzas (Madrid, Murcia y Barcelona). Una de esas escuelas locales será la jerezana. Para Norberto Torres (vol. II, 2005: 33) además: *Según la escuela local el tocaor tendrá una manera y un estilo particular de acompañar [...]*. Sobre esta cita volveremos más adelante.

¹ Según Manuel Cano (1991: 6), el “toque p’ abajo” *se desarrolla de forma primitiva con el dedo pulgar de la mano derecha pulsándose y deslizándose hacia la parte baja de la caja de*

2.3.- ¿Qué dicen los expertos?

2.3.1.- Lo que opinan los guitarristas jerezanos

El testimonio más antiguo que hemos encontrado por parte de tocaores jerezanos corresponde a Manuel Fernández Molina, ‘Parrilla de Jerez’ (1945 - 2009), en una entrevista realizada por Juan Luis Manfredi para *ABC* y publicada en octubre de 1974². En ella, ‘Parrilla’ se presenta y habla del Flamenco en Jerez y habla del toque jerezano a petición de su interlocutor, Juan Luis Manfredi:

Juan Luis Manfredi: - ¿Se toca en Jerez de manera diferente a otros sitios?

‘Parrilla’: - Pues sí, tiene su “cosa” especial. No es que se toque mejor o peor, sino que aquí hay un estilo diferente, un sello inconfundible, igual que pasa con el cante y el baile, que en cuanto se ve o se oye a alguien se sabe enseguida si es o no de Jerez. Eso se nota especialmente en tres toques: la soleá, la siguiyriya y la bulería.

Juan Luis Manfredi: - ¿Y en qué se diferencian esos tres toques en un gitano jerezano y en otro que no lo sea?

‘Parrilla’: - Fundamentalmente, en un aire, en un algo que no sé cómo definir. En la bulería hay una diferencia de ritmo, pero en la siguiyriya y en la soleá no, aunque se acostumbra a tocar esos dos estilos, sobre todo con los bordones, mientras en otros sitios se tocan con las triples.

Juan Luis Manfredi: - Los cantaores que no son jerezanos, ¿se acoplan bien con los guitarristas de aquí pese a las diferencias?

‘Parrilla’: - Sí, porque si el que canta y el toca sabe bien su oficio, se compaginan fácilmente, ya que es una cosa de intuición más que nada.

Por tanto, para ‘Parrilla’ hay algo distinto en Jerez que lo asocia al elemento rítmico y a la función de acompañamiento de la guitarra y que extrapola a otras dos disciplinas del Flamenco: baile y cante. Esta idea de la diferenciación estilística de Jerez frente a otras poblaciones volverá a ser nombrada por Gerardo Núñez en otra entrevista, muchos años más tarde, como veremos. Por otra parte, nombra significativamente tres estilos o *palos* de gran raigambre en Jerez y fundamentados en el característico compás de doce tiempos.

² MANFREDI, Juan Luis: “En Jerez se toca, se canta y se baile de manera especial, ni mejor ni peor pero diferente” en *ABC edición de Andalucía*, entrevista a ‘Parrilla de Jerez’ publicada el 22/10/1974 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017. Disponible en Web: <http://hemeroteca.abc.es/>]

Manuel Moreno Junquera, ‘Moraíto’ (1956 - 2011), al ser preguntado por Ángel Álvarez Caballero (2003 : 298) sobre la existencia de una escuela de toque jerezana responde:

Yo pienso más bien que en vez de escuela lo que puede haber es una manera de interpretar, un soniquete digamos. ¿no?, un compás. Pasa como Lebrija, Utrera... Se canta bien y en definitiva es la mejor bulería, simplemente lo que cambia quizás sea el ritmo, las cadencias... Pues lo mismo pasa con la guitarra de Jerez. Quizás no sea la guitarra de Jerez, es la manera de hacerlo, el compás, la manera de llevar el compás.

Más adelante, prosigue ‘Moraíto’:

Yo pienso también que la guitarra en Jerez tiene mayor importancia a raíz de cuando se descubre a Manuel Morao, yo pienso que a partir de ahí quizás puede haber una pequeña escuela, una manera de tocar, pero sigo quedándome con el soniquete. Luego la diferencia entre guitarristas está en la forma de expresar, en el sentimiento, pero en el fondo la base está sobre todo en el ritmo.

Es decir, para ‘Moraíto’ la estética del toque, el hecho diferencial de la escuela jerezana está en el soniquete como base. A este respecto, Norberto Torres, en su artículo “La tradición oral en el toque flamenco: Recordando a Moraíto” (Torres, 2002: 59) considera que el ‘soniquete’ alude a la función rítmica de la guitarra que vendría dada por un uso característico de técnicas instrumentales en el que la mano derecha emplea el rasgueado y el pulgar es empleado a modo de plectro con la uña, siendo también la mano derecha un elemento percusivo sobre la tapa de la guitarra. La mano izquierda, por su parte, ejecuta una profusión de ligados. A partir de ahí, del ‘soniquete’, según ‘Moraíto’ la expresividad marcan las diferencias personales entre artistas. Como vemos, hay acuerdo entre ‘Parrilla’ y ‘Moraíto’, como lo habrá entre otros guitarristas, dicho sea de paso, aunque en ‘Parilla’ el término ‘soniquete’ no aparece porque probablemente en su momento no estuviera en uso dentro del argot flamenco.

En otra entrevista, concedida al investigador jerezano Manuel Naranjo Loreto para el *Diario de Jerez*³, ‘Moraíto’ amplía lo que afirmamos respecto a técnicas de la guitarra:

³ Entrevista de Manuel Naranjo Loreto a *Moraíto*: “charla con... Manuel Moreno Moraíto”, en *Diario de Jerez*, 17 de julio de 2006.

Manuel Naranjo: – Moraíto ha sabido incorporar en pequeñas dosis algunas innovaciones del toque moderno hasta recrearlas con un color 'rancio' y siempre jerezano. ¿Hablamos de escuela jerezana?

‘Moraíto’: – Sólo te puedo decir, por ejemplo, que el toque por bulería de Jerez es muy singular, la forma de iniciar y rematar, el rasgueo, el golpeo de la caja, eso es Jerez. Ni te digo las fatigas que pasan cuando intentan estudiar el ritmo por bulerías, nuestras palmas pueden sonar distintas, pero cuando van a compás en el remate cuadran como ninguna.

Vemos que ‘Moraíto’ elude afirmar la existencia de una escuela jerezana, más bien prefiere hablar de unas maneras jerezanas, muy propias, características y hasta singulares, en las que el compás tiene mucha importancia, como también lo tienen las técnicas guitarrísticas aludidas (remate, rasgueo, golpeo de la caja...). No obstante, admite la existencia de “una pequeña escuela” partiendo del toque de su tío, el patriarca Manuel ‘Morao’. Este patriarca ya se había postulado como “pionero” de un toque muy rítmico, por una supuesta inclinación gitana al ritmo.

Tal es la adhesión de ‘Moraíto’ al soniquete, al compás y, como veremos, a la tradición que a su muerte, el periodista Francisco Sánchez Múgica⁴ le dedicó estas palabras:

Moraíto era el monarca del compás, el soniquete hipnótico y hechizante de un barrio con duende y solera. Moraíto, como ha reconocido en más de una ocasión Paco de Lucía, ha sido el guitarrista con más compás de todo el orbe flamenco, pero también un gran faro que hizo que el toque genuino no se perdiese en negras tormentas de falsa innovación.

Otro guitarrista jerezano, prácticamente coetáneo de ‘Moraíto’ como es Gerardo Núñez (1961), al ser preguntado igualmente por Ángel Álvarez Caballero (2003: 301) sobre aquello que define al toque de Jerez, responde que:

Jerez siempre se ha caracterizado por este ritmo, por este sentido de cómo camina en el tiempo el flamenco [...]”.

Una vez más la función rítmica de la guitarra como elemento diferenciador. Más adelante, añadirá un elemento Núñez que ya afirmó ‘Parrilla’:

⁴ SÁNCHEZ MÚGICA, Francisco: “Se fue Moraíto, nace su leyenda” en *Diario de Sevilla*, publicado el 11/8/2011 [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodesevilla.es>

También hay que añadir que Jerez es una isla. En comparación con el resto de España, [...] en Jerez muy poca gente canta por Camarón [...]. En cualquier sitio de España le preguntas a un niño ¿tú, si tocaras la guitarra, quien te gustaría ser de mayor? Yo Paco de Lucía, me gustaría ser Paco, la fantasía de los niños; en Jerez los niños chicos dicen que el Morao.

Insiste, más adelante Núñez en la idea de que Jerez es una isla, un ente artísticamente autónomo que no necesita de estímulos externos dado que es un “pueblo [que] no necesita de otros ídolos; tienen suficientes ídolos en el pueblo [...], son autónomos artísticamente” (Álvarez Caballero, 2003: 303). Esta idea, como vimos, estaba ya presente en ‘Parrilla’ cuando afirmó la diferenciación de las formas tocaoras (también en el cante y en el baile) de Jerez frente a otras poblaciones que en Núñez parecen más taxativas.

Por otra parte, sí ‘Moraíto’ eludía afirmar la existencia de una escuela jerezana, Núñez lo niega. En su lugar afirma que existen unas maneras reconocibles que él asocia a Javier Molina, así le responde “con decisión” a Álvarez Caballero (*op. cit.*) cuando le pregunta por ello:

“Yo pienso que escuela no hay. Hay ciertas maneras que predominan que son las de Molina. Fíjate tú, que no tenemos una escuela reciente. No hay una escuela de Moral en la guitarra, no hay una escuela de Parrilla en la guitarra de Jerez, arrastramos todavía esa herencia de Molina, cómo tocar por tientos, cómo por bulerías, creo yo, ésta es mi opinión.”

Más tarde, el también guitarrista jerezano Santiago Lara (1984), en una entrevista para la revista *La nueva Alboreá*⁵, incide en la función rítmica y de acompañamiento de la guitarra, además del peculiar rasgueado jerezano. Además, aporta un nuevo valor: el de repetir melodías (falsetas, entendemos) reconocibles:

Aida R. Agraso: -Manolo Sanlúcar le dijo que destacara las cosas de Jerez. ¿Cuáles son las cosas a las que cree que se refería?

Santiago Lara: -Bueno, la escuela jerezana tiene algunos rasgos en cuanto al toque: la forma de rajear [sic], sobre todo, la forma rítmica de llevar los compases, de acompañar al cante, en fin, todo eso, ritmo, rajeo [sic] y repetir melodías que suenen mucho al oído digamos, melodías reconocibles. Son los tres rasgos que veo. Tiene una personalidad propia, es indiscutible. Igual que el toque el otro sitio también lo tiene, cada uno tiene su sello.”

Por su parte, Manuel Valencia (1984)⁶, ante la pregunta de si se toca distinto en Jerez a otros lugares, expone nuevamente el ‘soniquete’ peculiar y la diferencia frente a otros tocaores:

⁵ Entrevista de Aida R. Agraso a Santiago Lara: *La Savia Nueva*, en *La Nueva Alboreá*, nº15, Julio-Septiembre de 2010, p. 18.

⁶ Entrevista en el Blog *Flamenco en Persona*, entrada del 24 de agosto de 2009 [en línea].

Por supuesto que sí, el guitarrista jerezano se distingue a leguas con el que es de otro lugar. La diferencia es el soniquete tan peculiar que tenemos en Jerez, la forma de rasguear, el sentido del ritmo es primordial y con esto no quiero desmejorar a los guitarristas de otros sitios porque los guitarristas de Jerez no son ni los mejores ni los peores, solo somos diferentes al resto.

También Diego ‘del Morao’ (1979) se pronunciará sobre lo característico del toque jerezano. Lo hará en una entrevista concedida a Luis M. Pérez para la revista *La Flamenca*⁷ en la que enfatizará el papel del patriarca Manuel ‘Morao’, su tío abuelo, en una línea parecida a la que proclamó su padre:

Luis M. Pérez: - Ciñámonos a la guitarra. ¿Es cierto que el toque jerezano es especial? ¿Cómo distinguimos el sonido de las distintas sagas de guitarristas de tu ciudad?

Diego ‘del Morao’: - Todo viene de la escuela que creó mi tío abuelo Manuel Morao. Los Morao, los Parrilla, los Jero son familias de guitarristas, pero todos han bebido del mismo sitio. Tío Parrilla era un enamorado del toque de mi tío. Incluso Paco Cepero bebió al principio de mi tío Manuel, aunque luego es verdad que desarrolló su toque personal. No quiero decir con ello que él lo inventara todo, existe una forma, un aroma que huele a Jerez, yo supongo que los primeros artistas serían los que lo crearon, pero como Manuel Morao fue el primero que destacó, y el primero en llevar esa forma de tocar a todos los rincones del planeta, pues supongo que todos los demás, incluido mi abuelo Juan Morao, se fijaron en él.

Todo viene del mismo sitio, después cada uno le da su personalidad. Lo importante es que todo suena a Jerez. ¿En qué se nota eso? En la manera de acompañar el cante, en la rítmica... Los toques rítmicos nos diferencian, en el rasgueo, que es muy peculiar, en la musicalidad en sí, son matices musicales que no sabría explicarte.

Más adelante en la misma entrevista, se fijará Diego en otro aspecto relevante, el del acompañamiento del cante frente al concertismo:

Luis M. Pérez: - Siempre has dicho que te sientes más a gusto acompañando que como concertista. ¿No crees que corres el riesgo de quedarte encasillado como un buen acompañante?

Diego ‘del Morao’: - Yo tengo muy claro que esto es una carrera de fondo, pero no creo que la meta sea tocar solo, yo no cogí la guitarra en el sofá

⁷ PÉREZ, Luis M: “Entrevista: Diego del Morao” en *La Flamenca*, entrevista a Diego ‘del Morao’, publicada el 10/5/2017 [en línea]. [Consulta: 14/8/2017. Disponible en Web: <http://www.revistalaflamenca.com>]

de mi casa para ser un concertista. Que yo tengo que dar un concierto, lo doy, pero mi meta no es esa. Hay mucha gente que está tocando para bailar cuando realmente lo que quieren es tocar como solista. Y hay guitarristas que se han quedado encasillados porque no han tenido la capacidad de convencer como solistas y se han tenido que quedar en otra modalidad. Yo lo tengo muy claro, a mí me gusta acompañar, y si tengo que tocar solo, yo lo compagino. He estado ahora en París, a lo mejor no hago más cosas, ya te digo, por dejadez... también he vivido, gracias a Dios, cómodo, eso es lo que me ha pasado, y por eso quizás me he rezagado un poquito, por estar con artistas girando y viviendo bien, y quizás he dejado de lado mi carrera como solista. Pero creo que ahora estoy en un momento perfecto de madurez para... [por el contexto, grabar un disco en solitario]

2.3.2.- Lo que dicen los estudiosos y críticos

Norberto Torres (2005: 33) en su segundo volumen de la *Guitarra Flamenca*, dedicado a lo contemporáneo, y centrándose en el acompañamiento del cante en la actualidad dirá:

Según la escuela local el tocao tendrá una manera y un estilo particular de acompañar, cohabitando el toque clásico con el toque moderno o ambos a la vez, siendo la escuela jerezana la de sabor más fuerte.

Eusebio Rioja (*Historia del Flamenco* III, p. 211 y ss.) al centrarse en las diferentes escuelas locales de guitarra, se detiene en la escuela jerezana, de la que dice:

Por estos años [por el contexto, se sobreentiende que se refiere a las primeras dos décadas del siglo XX] es cuando comenzamos a percibir cómo toma cuerpo la escuela jerezana. Los discípulos de Javier Molina forman una realidad tocaora cuando el estilo de una escuela guitarrística, aportándole personalidad y dotándola de rasgos indelebles. (Rioja, 1995: 281).

Por otra parte, Norberto Torres, en su artículo “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto Chico”, también incide en la existencia de unas “particularidades estilísticas” o “maneras del toque de Jerez” (Torres, 2012: 55); e, igualmente, Ángel Álvarez Caballero en su libro *El toque flamenco* (2003) dedica dos capítulos al toque jerezano, concretamente: el sexto, dedicado a la figura de Javier Molina y a la escuela jerezana; y el décimo cuarto, significativamente titulado *Jerez, una isla*.

Álvarez Caballero, aun reconociendo, vía testimonios de ‘Enrique de Melchor’ y ‘Moraíto Chico’, que los límites actuales de las escuelas, esto es, los rasgos identitarios de las mismas están algo borrosos y confusos, merced a una suerte de globalización en el toque, establece que “Jerez, de toda la

geografía flamenca, [es] el lugar donde la identidad local [...] se mantiene aún hoy de manera más convincente” (2003: 297).

Norberto Torres (2012: 57), por su parte, nos habla del *toque* “añejo” de Jerez, aspecto que queda ampliado en su anterior libro *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, al poner en relación las características estilísticas de Jerez, por un lado, y de Cádiz y sus puertos, por otro:

Aunque existan influencias mutuas, la división cantaora de la provincia en gaditana y jerezana encontrará eco en las formas de acompañamiento. Basadas ambas en una concepción y comprensión rítmica del flamenco, tendrá cierto aspecto “primitivo” en Jerez, con una técnica construida en torno al pulgar/índice, golpe y rasgueados (mano derecha), ligados y sobriedad armónica, con predilección por el *toque* “por medio” (mano izquierda), lo que le conferirá un sonido inmediatamente identificable y aire de familia entre todos sus intérpretes. En Cádiz y pueblos cercanos del litoral, encontraremos la influencia de los aires indianos, con una cierta predilección por tonalidades mayores y menores, gusto por la complejidad rítmica y técnica, mayor recepción a las influencias de ultramar dada por el atlantismo (Torres, 2005: 134).

Es decir, para Torres, tanto en Jerez como las zonas costeras gaditanas hay una concepción rítmica muy importante, que viene a coincidir con lo expresado por los tocaores jerezanos y que en Jerez se complementa con una predilección por el primitivo *toque* “por medio” (cadencia andaluza, con pocos acordes, sobre La M) y una técnica guitarrística basada en el uso de los dedos pulgar e índice, en el uso percusivo de la guitarra (golpe de la mano derecha sobre la tapa armónica) y el uso del rasgueado, un rasgueado peculiar, todo ello le aportará una sobriedad y una contundencia que la harán reconocible. En la costa, por el contrario, habrá una mayor inclinación hacia las tonalidades mayores y menores y una mayor complejidad rítmica y técnica, dada por su apertura al mar.

Torres (2012: 75) afirma que las maneras de tocar jerezanas “son tan peculiares que se identifican de inmediato” y reincide en los aspectos ya mencionados a los que añade un par de aspectos no mencionados anteriormente y que, igualmente, entrarán dentro de lo que define al *toque* jerezano: la carencia de virtuosismo y barroquismos y el escaso uso de arpeggios y trémolos.

Para Torres (*op. cit.*) este “sabor añejo” está muy relacionado con la agorafobia que padecía el maestro Rafael del Águila que impidió su movilidad, y, por ende, la incorporación de elementos de otras escuelas, esto es, impidió casi cualquier tipo de aculturación. Suponemos que a ello se debería sumar que durante muchísimos años Rafael del Águila fue prácticamente el único maestro de guitarra en Jerez, por lo que sus enseñanzas serían prácticamente impermeables al paso del tiempo.

Por otra parte, Torres señala como fundamental para este “sabor añejo” la presencia de dos sagas gitanas vinculadas a la guitarra como la de los ‘Morao’ y los ‘Parrilla’, a las que considera “guardianes celosos” de la tradición del toque jerezano que aún hoy se mantiene como la de “sabor más fuerte” (Torres, 2005: 33, vol. II).

Para Eusebio Rioja en “Las escuelas de toque” recogido en la *Historia del Flamenco* de Tartessos (vol III: 159):

No es posible dudar que la añeja, tradicional y aún hoy flamenca escuela tocaora jerezana - con Moraos y Parrillas en lo más encendido del candelero- encuentra sus orígenes en el siglo pasado. Como la escuela granadina - quizás aún mejor definida que ésta en su devenir y personalidad- muestra una clara trayectoria histórica, al final de cuyo cabo topamos siempre con un ancla hincada en la arena decimonónica. Damos a continuación la relación de sus pioneros: Rafael Barroso, José Romero “Rentero”, Juan el de Alonso, El Maestro Cerengue, Cristóbal Salazar y Luis Vargas “Luis Juanero”

Una de las técnicas de la guitarra flamenca más importante es el alzapúa⁸, existiendo una modalidad antigua y la actual. Según Capiscol Pegalajar⁹, el alzapúa antiguo (ejecutado con pulgar-índice-pulgar, a diferencia del actual practicado únicamente con el dedo pulgar) “se encuentra casi en desuso actualmente y que perdura en nuestros días gracias a la Escuela Jerezana a través de figuras como Manuel Morao (1929), Manuel Parrilla (1945-2009) o el mismísimo Moraíto Chico (1956-2011).” Lo cual vuelve a incidir en la conservación de técnicas antiguas (por mor de las sagas tocaoras y de la falta de aculturaciones) que le confieren ese regusto añejo del que nos habló Norberto Torres.

Por otra parte, hemos encontrado bastantes alusiones al parecido entre el toque de Jerez y de Morón. En esta línea, Claude Worms (2011: 2) compara dichos toques (Morón y Jerez) en cuanto a estilos preferidos (de la familia de Soleá y la Seguiriya especialmente), en cuanto a técnicas (a *cuerda pelá*, “basado en técnicas de pulgar y picado”) pero las distingue en cuanto a una mayor diversidad de sus creadores y en un mayor sujeción al compás. Además, Worms declara que “es un caso histórico único de transmisión

⁸ Según Faustino Núñez, en su web Flamencópolis: Alzapúa: *G. Técnica del pulgar de la mano derecha en la guitarra flamenca que consiste en reproducir 3 sonidos con un único ataque, formando tresillos más o menos veloces, característicos de la música flamenca. Tal y como figura en la foto el pulgar mantiene una posición determinada y al atacar las cuerdas, y los dos primeros sonidos los obtiene en el movimiento hacia abajo sobre dos cuerdas, por ejemplo 6ª y 5ª, y el tercero lo obtiene por la inercia producida por el mismo pulgar al subir para repetir la operación. De esta forma los tres sonidos se producen con un único ataque. Es una de las técnicas propias de la guitarra flamenca y una de las más utilizadas en los diferentes toques.*

⁹ CAPISCOL PEGALAJAR, Francisco: “El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas”, *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº13, diciembre de 2016, p. 70.

directa durante más de un siglo, tanto por las relaciones de maestros a alumnos, como a la persistencia de una tradición guitarrística en el seno de algunas familias”. Por su parte, Eusebio Rioja (2003: 24) niega la existencia de una “escuela de Morón”, sí de un toque característico de ‘Diego del Gastor’, pero del que no existe ni un antes ni un después (representado en una “cantera” de seguidores, fuera del ámbito familiar), solo la individualidad, la genialidad del aludido tocaor. Brook Zern¹⁰, por su lado, acerca de la escuela jerezana en general y de Javier Molina en particular, dirá:

Pero lo que es más importante, sigue viva la escuela jerezana de la guitarra. Y es el mayor homenaje a Javier Molina. Si a otros reductos de la guitarra flamenca les ha faltado tiempo para acoger los profundos cambios del sorprendente Paco de Lucía [...], el toque de guitarra que más probablemente escucharás en Jerez actualmente sigue siendo directo, dinámico, poco adornado y reconocible al instante, aludiendo tanto a su ilustre pasado como su prometedor futuro.

Luis M. Pérez¹¹, de la revista *La Flamenca* nos aporta lo siguiente:

El toque de Jerez es fácilmente distinguible en el acompañamiento de los cantes de compás, sobre todo en los característicos rasgueos, y el aire que se imprime a esa forma de tocar. Hay varias sagas de guitarristas, cada una con su aire diferenciable sólo con la práctica de escuchar: la saga de los Parrilla, la de los Morao, la de los Jero...

Pero todo viene del toque que creó Manuel Morao. Todos acabaron aceptando esa forma de tocar la guitarra, y se conformó el toque de Jerez.

A partir de ahí, cada gran guitarrista tiene su sello propio: Manuel Valencia, Diego del Morao o Antonio Higuero tienen cada uno su sonido y su forma, pero los tres huelen a Jerez tanto como el fino La Ina o el Tío Pepe.

2.4.- Conclusiones en torno a la escuela jerezana de toque

Parece claro que existe acuerdo entre guitarristas y estudiosos sobre la existencia de unas maneras propias en el toque flamenco jerezano, no así en la existencia de una escuela propiamente dicha. Entre estas maneras:

¹⁰ ZERN, Brook: “Recordando a Javier Molina medio siglo después”. En www.deflamenco.com. (2006). Disponible en web: <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/recordando-a-javier-molina-guitarrista-flamenco-de-jerez-brook-zern-1.html> (última consulta: 19/7/2017)

¹¹ En conversación mantenida por mensajería privada con fecha de 14/8/2017.

- A nivel estético, la guitarra cumple un papel subordinado del cante, es decir, es un acompañante que debe ayudar tanto rítmica como armónicamente a aquel, motivo por el que no está bien valorado los alardes técnicos durante el acompañamiento. En este sentido, las falsetas se prefieren concisas, con el grado justo de virtuosismo y que, en las introducciones se pueda identificar claramente el *palo* por el que se está tocando al poco tiempo de comenzar a tocar, considerando un defecto una introducción larga que demore en demasía la sonoridad característica del *palo* por el que se está tocando.

Por otra parte, y dentro de la estética, el repliegue a la tradición es otro elemento de vital importancia. Esta tradición, como vemos, le confiere un ‘sabor añejo’ y una impronta peculiar al toque jerezano y que asociaría con la falta de aculturaciones (sobre todo con Rafael del Águila) y la defensa a ultranza de la tradición del toque por parte de las sagas gitanas, en especial, los ‘Morao’ y los ‘Parrilla’. Esta tradición, este ‘sabor añejo’ y peculiar hacen que el toque sea “distinto, ni mejor ni peor” que diría ‘Parrilla’ o que “Jerez sea una isla” que diría Gerardo Núñez en cuanto a la impermeabilidad a estímulos externos, fundamentalmente el de las innovaciones.

No obstante, aunque el papel de la guitarra es obviamente de acompañamiento, se aprecia una cierta tendencia al concertismo y al contacto con la música clásica que vendría marcado por los inicios eclécticos, que veremos más adelante, del toque jerezano. Así pues, y según veremos, Javier Molina y Rafael del Águila siempre tendrán esa tendencia a experimentar esos toques; en tiempos más modernos no han faltado intentos en esta línea, pero quizá el más paradigmático de todos los elementos es el estreno, por parte del patriarca y firme defensor del toque como acompañamiento Manuel ‘Morao’, del *Concierto de Jerez*¹² para guitarra flamenca y orquesta.

- Partiendo de lo anterior, en el ritmo es donde más importancia radica. El compás o más modernamente llamado ‘soniquete’ es el mayor elemento definitorio, siendo la precisión rítmica, el juego con los tiempos y contratiempos y la forma de cerrar con la guitarra el elemento que más se menciona. Dentro de ese compás, se le otorga un peso específico a los estilos en compás de doce tiempos: soleá, bulería y seguiriya, tres estilos en los que Jerez siempre se ha destacado en cuanto a cante por la presencia de cantaores destacados a los que se les ha asociado variantes personales. Por otra parte, no se puede olvidar un cuarto estilo, probablemente el único que al que podemos aludir como indudablemente jerezano, el de la bulería por soleá:

¹² Recuperado en disco en 2010 en la colección ‘Flamenco y Universidad’.

Si tuviéramos que destacar un cante de Jerez verdaderamente autóctono, este sería la bulería para escuchar. Variante flamenca que también se puede encontrar con otros términos sinónimos, tales como bulerías por soleá, soleá por bulerías o bulerías al golpe” (Castaño, 2007: 125)

Por otro lado, la bulería, sea cual sea su origen, es un estilo íntimamente relacionado con Jerez e indisoluble de su forma de entender el Flamenco. Diego ‘del Morao’ en la ya aparecida entrevista a *La Flamenca* lo expresa así:

Nosotros en Jerez vivimos por bulerías, no sabría decirte, nos identificamos mucho con el compás, es tan familiar, tan nuestro... Todo lo celebramos por bulerías, yo no digo que la bulería sea exclusivamente nuestra, que no lo es, pero sí que en Jerez posee sus propios matices, su aroma peculiar, es algo que está tan íntimamente ligado a nuestra vida diaria, que hace que la percibamos como algo propio. Una forma característica de entenderla. Y ya no solo la bulería, sino también la soleá y la seguiriya. No sé si me explico...

En este sentido, resulta sintomático que el ya aludido *Concierto de Jerez* para guitarra flamenca y orquesta, compuesto por Benito Lauret y estrenado por Manuel ‘Morao’ junto con la Orquesta Sinfónica de Jerez en 1974 esté articulado en tres movimientos que corresponden con los tres *palos* referidos: soleá, seguiriya y bulería.



Portada del vol. V de la colección 'Flamenco y Universidad' (2010) que recoge el *Concierto de Jerez*.

El compás cuaternario es usado en menor medida, para tientos y tangos, quedando en último lugar, en cuanto a importancia, el compás ternario y el compás libre, que prácticamente es empleado para las malagueñas y cantes de Levante de Don Antonio Chacón.

Igualmente, la conclusión de las frases musicales, ya sea a nivel melódico (en las falsetas) como a nivel rítmico armónico (en las variaciones del acompañamiento), se aprecia un gusto por los finales más cortos, quizás incluso más abruptos de lo que podemos encontrar en otros guitarristas ajenos al toque jerezano. Es este enfoque alejado de lo que se suele hacer en los cantes de Levante, por ejemplo, donde la guitarra se deja sonar más.

- A nivel armónico, se produce una amplia preferencia por el tradicional toque ‘por medio’ (es decir, cuyo acorde de reposo es La M) frente a otros toques. De igual manera, se prefieren pocos acordes, los básicos de la cadencia andaluza y algún acorde extra que aporte color armónico,

como el VI grado (Fa M, partiendo de La). Dentro de ese uso ‘colorístico’ del VI grado, y tomando como tónica secundaria, se hace peculiar la inversión de la progresión Dominante-Tónica por Tónica-Dominante, es decir, Fa-Do (o Fa-Do7) en lugar de Do-Fa, que sería la progresión más habitual. Castro Buendía (2014: 479) encuentra este giro en el *Jaleo por Punto de Fandango* de Julián Arcas.

A pesar de ese uso reducido de acordes, no ha sido impedimento, para la investigación e inclusión de acordes y sonoridades menos usuales o incluso exóticas, fundamentalmente con las experimentaciones de José Luis Balao, Gerardo Núñez entre otros.

- A nivel técnico, se emplean en la guitarra recursos que hacen de ella un instrumento ciertamente percusivo para realzar su precisión rítmica. Así pues, los golpes en la tapa armónica o la importancia dada al dedo pulgar se relacionan con esta tendencia técnica que es reflejo del intento de precisión rítmica y de apoyo del cante.

Hasta aquí las ‘maneras jerezanas’ que se pueden apreciar en el toque que se corresponden con el “conjunto de rasgos comunes y distintivos” que aludíamos al inicio del estudio para definir el concepto de ‘escuela’. Como hemos visto, no existe un acuerdo firme de que exista una escuela. Nos faltan los maestros y los discípulos, aspectos estos en los que incidiremos ampliamente en la segunda parte del trabajo, dedicada al desarrollo histórico de la escuela jerezana.

No obstante, adelantamos que vamos a encontrar maestros tanto en la instrucción directa (por ejemplo, Javier Molina o Rafael del Águila, entre otros) pero también maestros como personalidades relevantes, dignos de ser seguidos y emulados como puedan ser Manuel ‘Morao’, ‘Moraíto’, ‘Parrilla de Jerez’, ‘Paco Cepero’ o Gerardo Núñez, entre otros. Se da la circunstancia de que prácticamente todos los guitarristas que han triunfado y son considerados ‘maestros’ en el sentido de ‘personalidades relevantes’ tuvieron que salir de Jerez para asentarse en Sevilla y, sobre todo, en Madrid. Entre unos y otros, estarían toda una amplísima nómina de tocaores cuyo origen parece remontarse al último tercio del siglo XIX y nos llega hasta el presente.

3.- DESARROLLO HISTÓRICO DE LA ESCUELA JEREZANA DE TOQUE

A continuación vamos a hacer un recorrido histórico que nos lleve a comprender la creación y pervivencia de una escuela jerezana de toque a través del tiempo, desde sus probables inicios hasta el presente. Habida cuenta de que, o bien apenas tenemos datos biográficos sobre muchas de las personalidades que vamos a referir, o bien, sus recorridos vitales y artísticos

son relativamente bien conocidos, no nos vamos a detener demasiado en el aspecto biográfico de los guitarristas. De igual manera, centrarnos en un enfoque biográfico de todos y cada uno de los artistas reseñados excedería, con mucho, los objetivos del presente estudio. Es por ello, que serán reseñados aquellos aspectos biográficos que tengan interés en la trayectoria profesional y del referido artista puesta en relación con su contribución a la generación de una escuela.

3.1.- El fundamento gaditano de la escuela.

3.1.1.- El ‘Maestro Patiño’ y sus seguidores

Hijo de gallegos y nacido en Cádiz, José Patiño González, el *Maestro Patiño* (1829 - 1902), como ya anunciamos páginas atrás, es considerado de manera prácticamente unánime el fundador de la guitarra flamenca propiamente dicha. Como veremos más adelante, Patiño actuará en varias ocasiones en Jerez, tras acompañar a Silverio en 1864 tras la vuelta de este tras su periplo americano. En Jerez pudo haber ejercido algún tipo de magisterio directo o haber influido como artista al que seguir, aunque ninguno de los dos aspectos puedan confirmarse o denegarse al no tener pruebas fehacientes en uno u otro sentido. Como indica Manuel Cano (1991 : 82), Patiño “deja muy pocos discípulos que, como tales, puedan derivarse de él, pues hay que establecer una diferencia entre aquellos que nacen y siguen su escuela, que bien pudieron ser todos y, los que de forma personal siguieran sus enseñanzas y convivieran con él y su arte.”

Don Antonio Chacón¹³, a quien acompañó Patiño en aquella *Velá* en Cádiz en 1886, lo define como “el más clásico”. Por su parte, Fernando ‘El de Triana’ (1952: 124), ya en el ámbito de los cafés cantantes sevillanos, lo describe a él y a Antonio Pérez como “primeros guitarristas ya modernizados”, lo que tanto para Norberto Torres (2012: 62) como para Eusebio Rioja, sería un síntoma del contacto con el repertorio de los guitarristas y compositores nacionalistas, entre otros, Julián Arcas y Trinidad Huerta (1800 - 1874). Nos dice igualmente Fernando (*op. cit.*), que Patiño decía que “la guitarra se había hecho “pa acompañá ar cantáó” (textual) y eso fue lo que hizo como nadie”. Igualmente, Fernando ‘El de Triana’ (*op. cit.*) nos informa que Patiño vuelve a su Cádiz natal, una vez cerrados los cafés, donde se dedicó, al igual que hiciera Pérez en Sevilla “a dar lecciones [...] hasta sacar discípulos [...] y sobre todos, Francisco Sánchez (Paco *el Barbero*) [...] que aventajó al profesor en ejecución y cuidó mucho del acompañamiento”.

¹³ En la entrevista concedida a José Luis Mayral y publicada en *La Voz* el 20 de julio de 1927, bajo el título “La guitarra andaluza y sus cultivadores”. Más adelante volveremos a aludir a esta entrevista, aportando un testimonio más amplio de la misma.

Sea por instrucción directa o por influencia, además Paco ‘El Barbero’ (del que hablaremos a continuación), saldrán Juan Gandulla ‘Habichuela’ (Cádiz, 1860 - 1936) y Manuel Pérez García ‘El Pollo’ (Cádiz, 1849 - 1931) del que sabemos que acompañó a Enrique ‘El Mellizo’. Gracias, entre otros, a Antonio Barberán conocemos algunos datos biográficos y artísticos sobre este último guitarrista y del que destacamos que poseía una academia en la gaditana calle Sacramento, nº 19 donde ejercía su magisterio lo cual, “a diferencia de otros artistas, sí que vivió de su arte en exclusividad”¹⁴.

Sobre ‘Habichuela’, igualmente de ascendencia gallega como Patiño, Cano (1991: 86) lo sitúa “como continuador de sus formas [alude a las formas del ‘Maestro Patiño’] en el toque generalmente con base en el dedo pulgar”. Además, destaca la existencia de grabaciones de este tocao junto a Chacón de las que destaca que son “un gran testimonio auditivo para el inicio de la guitarra flamenca al poder ser estudiadas de forma sonora, viéndose en ellas ese principio de arranque basado en los motivos populares”. Por otra parte destaca el conocimiento que demuestra “el guitarrista tanto en su acompañamiento como en la ejecución de sus falsetas, respetando en todo momento la exposición del cante”. Proseguirá Cano diciendo que “su escuela [...] es la peculiar del dedo pulgar rematada por rasgueos y adornados con arpeggios simples, y alguna que otra escala [...] como iniciación del toque «hacia arriba»”.

Volviendo a Patiño, la tradición le atribuye la invención e incorporación de la cejilla mecánica, privilegio que compartiría junto a Paquirri Guanter ¹⁵. Como nos informa Fernando ‘El de Triana’, los guitarristas a mediados del siglo XIX únicamente conocían dos posturas básicas (“por medio” o cadencia sobre La M y “por arriba” o cadencia sobre Mi M). Ello suponía un esfuerzo importante para la voz puesto que implicaba forzarla para adaptarse a una tésitura que no siempre resultaba cómoda, lo cual se comenzó a corregir al incluir el referido artilugio. Ello implica, igualmente, un esfuerzo por hacer avanzar el arte desde un género popular hacia el profesionalismo, al buscar la comodidad y la limpieza del resultado artístico, lo que incidiría en la separación de la guitarra popular que representaría ‘El Murciano’ de la guitarra flamenca propiamente dicha que representarían Patiño y sus seguidores, aunque no exista un acuerdo generalizado en considerar a ‘El Murciano’ como guitarrista popular frente a Patiño como primer guitarrista flamenco¹⁶.

¹⁴ BARBERÁN, Antonio: Blog Callejón del Duende-Cádiz Flamenco, “Al guitarrista flamenco gaditano Manuel Pérez “El Pollo”, entrada del 14/10/2012 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com.es>]

¹⁵ Nuevamente gracias a Antonio Barberán conocemos datos biográficos sobre este cantaor y tocao muerto tempranamente en el presidio. Estos datos se encuentran en “Paquirri el Guanté, datos definitivos”, artículo publicado en *La Voz*, el 16/11/08 en línea. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/20081116/cultura/paquirri-guante-datos-definitivos-20081116.html>]

¹⁶ A este respecto, indicar que Gamboa considera a Patiño como primer guitarrista flamenco, mientras que Castro Buendía considera ya flamenco a ‘El Murciano’.

A propósito de Paquirri, hay quien lo sitúa como primer guitarrista gaditano, siendo Patiño su alumno. En concreto hablamos de *La Enciclopedia de la Música* editada en Francia por Lurencie/Lavignac, cuya información viene dada por Faustino Núñez, a través de su blog *El Afinador de noticias*. Faustino reflexiona sobre información de la siguiente manera¹⁷: “Raro planteamiento ya que éste era al menos ocho años mayor que el joven Guanter. Aunque contando con lo precoz que fue todo pudo ser, no olvidemos que Paquirri debuta en Cádiz, acompañándose de la guitarra, con 10 años, en 1846, repitiendo al año siguiente. Patiño entonces contaba 18 sin embargo aparece por primera vez en prensa en 1864 (hasta el momento) acompañando nada menos que a Silverio en su primer concierto gaditano tras el periplo americano”. Sea como fuere, para nuestros intereses, no es del todo relevante que sea Patiño o Paquirri el fundador de la escuela gaditana de toque, pero sí que es relevante la información que viene a continuación recogida en dicha publicación y que nos servirá para enlazar con el siguiente tocaor, Paco ‘El Barbero’:

El clásico entre los flamencos fue el maestro Patiño (alumno del célebre Paquirri (3). Le debemos a Patiño las falsetas en el estilo más puro. Entre otros seguido por El Mellizo, autor de la malagueña flamenca (1850)*, Paco el de Jerez y el más célebre de la pléyade Paco de Lucena. Después el Niño del Carmen, Francisco Cortés, Ángel Baeza, Manuel Álvarez (Niño de Morón), etc. [...]¹⁸

Entre los múltiples nombres aportados observamos el de “Paco el de Jerez” y nos planteamos: ¿tendrá que ver algo con Paco ‘El Barbero’? Como veremos a continuación, existen ciertas dudas en torno a la figura de este guitarrista.

3.2.- Paco ‘El Barbero’, una figura de transición

3.2.1.- A vueltas con su procedencia

El origen de Paco ‘El Barbero’ es, como veremos, uno de esos enigmas que se enconan en el Flamenco y a los que se les ha dado respuesta muchas veces por mera intuición. Conocer la procedencia de este artista parece importante porque supondría desplazar el elemento fundacional de la escuela jerezana de Javier Molina a Paco ‘El Barbero’, colocando a este como nexo fundamental entre el toque originario gaditano y el toque jerezano. Norberto Torres (2012: 66), de hecho, lo expresa así:

¹⁷ NÚÑEZ, Faustino: Blog *El Afinador de Noticias*, “Paquirri Guanter, primer guitarrista flamenco”, entrada del 12/9/2014 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es>]

¹⁸ Traducción aproximada del texto presente en la aludida entrada como imagen realizada por el propio Faustino Núñez.

De ser cierto este dato [el del origen jerezano de Paco 'El Barbero'][...] , cabe la posibilidad de retrotraer el toque de Jerez a Paco "El Barbero" y no a Javier Molina, lo que reforzaría aún más esta hipótesis del paso de Cádiz a Jerez en el toque, vía Patiño/ Paco "El Barbero".

De nombre Francisco Sánchez Cantero, según Cano (1991: 63) era sevillano, nacido en 1840 y muerto en 1910. Por otra parte Blas Vega y Ríos Ruiz (1988: 92), por su lado, y Gamboa (2002: 158), por el suyo, lo hacen gaditano. Por su parte, Eusebio Rioja, en sendos artículos para la *Historia del flamenco* de la editorial Tartessos, afirma que "carecemos de los datos documentales que nos acrediten su fecha y lugar de nacimiento de defunción".

Por si esto fuera poco, Don Antonio Chacón en la ya aludida entrevista¹⁹ realizada por José Luis Mayral (y publicada en *La Voz* el 20 de julio de 1927, bajo el título "La guitarra andaluza y sus cultivadores") afirma que Paco 'El Barbero' era de Jerez:

En 'cante' andaluz comenzó a significarse como acompañante Patiño de Cádiz, que es el más clásico. En el mismo estilo, aunque más ejecutante, apareció luego Paco el 'Barbero', de Jerez de la Frontera, que actuó desde el 82 al 94. Mas ejecutante aún, pero con menos estilo y menos clasicismo, fue Paco el de Lucena. Antonio Sol, de Jerez y Javier Molina, que aún vive, parece que superaron el arte típico de los nombrados.

Para enredar más el asunto, encontramos noticias en la prensa jerezana en la que se nombran tanto a Francisco Sánchez como a Francisco Cantero, siendo o no apodado como 'El Barbero'. Además, con motivo de los conciertos de Córdoba, de los que hablaremos más adelante, de 1885 la prensa jerezana lo nombrará como jerezano.

Como vemos, está en tela de juicio su procedencia. Además hay incluso quienes creen que habría dos Paco 'El Barbero', uno llamado Francisco Sánchez y otro Francisco Cantero, siendo uno de ellos 'El Jerezano', lo cual podría ser puesto en relación con la publicación francesa a la que hacíamos referencia cuando tratábamos el supuesto papel de maestro de Paquirri Guanter sobre Patiño. A esta tesis se abona María Jesús Castro Martín (2014: 9) proponiendo que Francisco Sánchez sería 'El Jerezano' y el que ofreció los recitales en Córdoba anteriormente mencionados basándose en los diferentes nombres aportados y en el exigente repertorio del que hizo gala el guitarrista en los aludidos conciertos. Lo expresa, con reservas, así Castro Martín:

¹⁹ Entrevista publicada en el blog *Papeles Flamencos* de David Pérez Merinero en la entrada del 16/11/2009 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

En consecuencia, nos atrevemos a afirmar, con todas las reservas pertinentes hasta que el hallazgo de nueva documentación lo pueda corroborar o desmentir, que estamos hablando de dos guitarristas distintos: uno Francisco Sánchez "El Jerezano", natural de Jerez, en activo en la década de los 80 y 90 del siglo XIX, concertista clásico que se debió de acercar al ámbito flamenco de su ciudad natal y donde aprendió los toques y los recursos técnicos de la época. Este guitarrista clásico-flamenco se trasladó a vivir a Sevilla, donde adoptó el sobrenombre de "Paco el Jerezano" o "Paco el de Jerez", y, según la enseñanza que dio a otro guitarrista flamenco, Juan López, se decantó hacia el género flamenco que se encontraba en plena expansión y amplió su repertorio con diversos estilos, como juguetillos, caña, polo, La Rosa, tangos y guajiras.

Los espacios en los que tuvieron lugar los conciertos dados por Sánchez, en los salones altos del Café del Centro de Jerez, en el Centro Filarmónico de Córdoba o en el salón del piso principal del Café de Crespo en Málaga, son a su vez indicativos del uso de nuevos espacios creados con el objetivo de difundir la música clásica, según la dinámica del siglo XIX de promocionar distintas sociedades musicales.

Por su parte, el tocaor Francisco Sánchez Cantero "Paco el Barbero", del que se no se ha confirmado todavía si fue natural de Cádiz o de Jerez aunque nuevas investigaciones apuntan con toda probabilidad que nació en Jerez en el año 1840, se sabe que estuvo en activo en las décadas 60 y 70 del siglo XIX y llevó a cabo una actuación esporádica en 1886 en el Café Corrales de Madrid tras su retiro. Las referencias que se tienen de Cantero, pues se le conocía como Francisco Cantero sin el apellido Sánchez, son de diversas representaciones en el Teatro Principal de Jerez acompañando el cante del famoso Silverio Franconetti en el año 1867, entre otros cantaores, con un repertorio basado en seguidillas, serranas, la caña del Fillo y el polo de Tobalo; en el Café Madrid de Cádiz, como parte del elenco, en los años 70, y tocando solo o junto al Maestro Patiño entre las actuaciones de cante y cante. Todos estos espacios, teatros y cafés cantantes, se ubican en un ámbito más popular, en los que se alternaban representaciones zarzuelísticas junto a eventos flamencos, entre otros, según el gusto de las clases populares."

Es decir, en opinión de María Jesús Castro, Francisco Sánchez 'El Jerezano' sería un guitarrista con formación flamenca, por tanto, un guitarrista ecléctico en la línea de Arcas o Huerta, con formación académica y conocimiento del código musical a la par que formación flamenca adquirida en su entorno jerezano; mientras que Francisco Cantero 'El Barbero' sería un tocaor, heredero de la escuela de Patiño, con quien compartió escenario y un gran acompañante de cante y baile. Siguiendo este planteamiento, para María Jesús Castro Martín, Patiño y 'El Barbero' serían partícipes de solos guitarrísticos, como las "competencias de guitarra" o "El zapateado de las ochenta y dos variaciones ejecutado en la guitarra por Patiño" en la Fonda del Turco de San Fernando, siempre como remate de las actuaciones, mientras que 'El Jerezano' sería exponente de los recitales de guitarra, siguiendo el modelo de los ya aludidos guitarristas y compositores nacionalistas. Asume

Castro Martín que ‘El Jerezano’, por tanto, debió tener una técnica depurada y amplios conocimientos musicales, mientras que ‘El Barbero’, en la órbita de los primeros guitarristas flamencos, tendría unos recursos más limitados, esto es, los necesarios para acompañar según la técnica “p’abajo” de la época.

No obstante, Fernando ‘El de Triana’ (1952: 125) afirmó que:

Aunque el gran maestro hacía varios años que no tocaba en público, nunca abandonó la guitarra, y por lo tanto, siempre estaba entrenado. Cuando menos lo pensaba recibió la visita de su íntimo amigo Juan Corrales para invitarle a que tomara parte, como guitarrista, en la apertura de un gran café cantante que iba a inaugurar en la calle de Santa Isabel, en Madrid, y aunque le perjudicaba, pues no quería apartarse ni un momento de su negocio, aceptó, y no le pesó, pues ganó bastante dinero en los pocos días que actuó como solista y salió a triunfo por actuación. Esto ocurría el año 1886, en cuya fecha cantaba yo en el café Imparcial (plaza de Matute). Todas las noches iba a escuchar al maestro al café Corrales.

Dato que comprueba y corrobora Antonio Barberán²⁰ al presentar una noticia aparecida en *La Correspondencia de España*, el 17 de octubre de 1886 en el que reza:

Ha llegado a Madrid el notabilísimo guitarrista andaluz D. Francisco Cantero, conocido por *El Barbero*.

Es una verdadera celebridad musical que se propone establecerse en Madrid.

Este dato vendría a negar la hipótesis de María Jesús Castro por la cual Francisco Cantero sería ‘El Jerezano’, mientras que Francisco Sánchez sería ‘El Barbero’, pero no del todo la existencia de los dos Paco ‘El Barbero’, habida cuenta de la estrecha y arraigada relación mantenida históricamente entre la guitarra y el oficio de barbero, que según Alberto del Campo Tejedor y Rafael Cáceres Feria (2013: 9) procede de “al menos [...] finales del siglo XVI”, de modo que la guitarra “[...] se convirtió de hecho en un auténtico símbolo del gremio”. Siendo esto así y siendo Francisco (y, por ende, su hipocorístico Paco) un nombre muy habitual en España, no es extraño que podamos encontrarnos dicho apelativo de manera repetida.

²⁰ BARBERÁN, Antonio: Blog *Callejón del Duende-Cádiz Flamenco*, “Paco el Barbero. Apuntes varios”, entrada del 4/1/2013 [en línea]. [Consulta: 21/7/2017. Disponible en Web: <https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com.es>]

NOMBRES Y APELLIDOS	Parentesco ó relación con el jefe de familia	Años que cum- pliere Diciembre	NATURALEZA		Estado	Profesión ó oficio (1)	NOMBRE DE LOS PADRES	T R E S A Ñ O S
			Pueblo con expre- sión de la parro- quia donde se bautizó	Provincia				
Francisco Sánchez Cantero	hijo	70	San Lúcar de Barrameda	Cádiz	Sevilla	Sevilla	Eugenio y Teresa	21
Josefa Jiménez Pérez	esposa	70	idem	idem	idem	J. C.	José y Adonisa	21
María Sánchez Jiménez	hija	34	idem	idem	idem	J. C.	Francisco y Teresa	21

Padrón de Sevilla del año 1900 en el que figura Francisco Sánchez Cantero, encontrado por Manuel Bohórquez y publicado en el blog *La Gazapera*.

A modo de curiosidad, cabe destacar que Butler (1963: 7) en el prólogo de las memorias de Javier Molina llega a confundir a Paco ‘El Barbero’ con Paco ‘de Lucena’:

Y presumo que en quienes acaso se inspiró Javier en sus toques [...] pudo ser muy bien en el maestro Patiño [...] y en su discípulo Paco Lucena (conocido primero por Paco el Barbero y más tarde por El Niño de Lucena).

Esto pudo ser así porque Paco ‘de Lucena’ también fue barbero, y atendiendo a lo que afirma Fernando ‘El de Triana’ (1952: 125), fue visitado en Málaga por ‘El Barbero’ quedando muy satisfecho del arte mostrado por aquel:

Tranquilamente vivía, saboreando el recuerdo de sus triunfos, pero como era un enamorado de su arte, al referirle que en Málaga había un muchacho lucentino, también Paco y también barbero, que al paso que iba le daría ruido a todo el que tocara la guitarra, hizo un viaje expresamente a escucharlo, y él mismo confirmó la profecía popular, pues regresó a Sevilla encantado.

Dicho todo lo cual, el crítico e investigador flamenco, Manuel Bohórquez²¹ demuestra, mediante un padrón de 1900 en el que aparece en la sevillana Puerta Osario, que Francisco Sánchez Cantero era natural de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), en donde nació en 1829, siendo hijo de Eugenio Sánchez y Teresa Cantero. Se casó igualmente en Sanlúcar con Josefa Jiménez Pérez, donde tuvo varios hijos, afincándose en Sevilla en la década de 1870 coincidiendo con el auge de los cafés cantantes, donde tuvo una academia de guitarra y un tabanco, muriendo probablemente en Sevilla.

²¹ BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, “Noticias de Paco el Barbero”, entrada del 11/11/2014 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera>]

Afirma Bohórquez que este Francisco Sánchez Cantero aparecía en la prensa de la época tanto como Francisco Sánchez ‘El Jerezano’ o como Francisco Cantero. En este punto coincide con Norberto Torres (2012: 66) que nombrado como Francisco Cantero aparecería en la prensa jerezana²², aunque, como hemos podido ver anteriormente, también en Madrid aparece como tal. Declara Bohórquez que: “Seguramente vivió en Jerez, de ahí lo de Paco el Jerezano, aunque siempre corremos el riesgo de errar en algún dato”.

Hasta el momento, con las debidas reservas y a falta de esclarecer algunos datos, estamos de acuerdo con Bohórquez y Torres al afirmar que Francisco Sánchez Cantero es Paco ‘El Barbero’ que en ocasiones ha aparecido omitiendo su primer apellido (quizá debido a que Sánchez es mucho más habitual que Cantero), y en ocasiones aludiendo a su jerezanía, seguramente por haber residido algún tiempo en Jerez y, probablemente, por tener Jerez un mayor impacto comercial en el Flamenco que la vecina localidad de Sanlúcar de Barrameda de donde ‘El Barbero’ sería natural. A este respecto, destacar que hemos buscado sin ningún éxito a Francisco Cantero en el Padrón Municipal de Jerez del año 1877 (el primero en Jerez que tiene índice), lo cual no quita que viviese antes o después algún Francisco Cantero, también dedicado a la guitarra. Por otra parte, chocaría la hipótesis de María Jesús Castro con la visión de Fernando ‘El de Triana’ que le aporta, tanto a Patiño y Pérez como a Paco ‘El Barbero’, una posición renovadora del toque y de la que ya habíamos hablado, poniéndola en relación con los guitarristas y compositores nacionalistas.

3.2.2.- Actuaciones de Paco ‘El Barbero’ en Jerez

Constan varias actuaciones de Paco ‘El Barbero’ en Jerez, recogidas en la prensa de la época. En ella podemos observar que estas primeras actuaciones flamencas eran llevadas a cabo en algunos de los teatros de la ciudad y solo posteriormente en los cafés cantantes. Para Steingress (1989: 346) “la entrada del cante en el ambiente urbano se realizó en primer lugar a través del teatro [...] y de ahí se estableció posteriormente en los Cafés Cantantes” y en ese proceso intervino activamente, a tenor de los registros, Paco ‘El Barbero’.

No obstante, tras la progresiva expulsión del cante y baile flamenco de los teatros y su recepción en los cafés cantantes enfocados hacia el Flamenco que, a la sazón, se iban creando, vamos dejando de encontrar alusiones a la figura del referido tocaor, probablemente porque buscaría otros lugares en los que buscarse la vida. De hecho, son pocas las alusiones a nombres concretos pasados los primeros años de la década de 1880. Probablemente, Paco ‘El Barbero’, si atendemos a la hipótesis anteriormente señalada por Bohórquez

²² De hecho, Blas Vega aporta un cartel con la programación del jerezano Café de Madrid en agosto de 1873 en el que aparecen “José Patiño, de Cádiz; y Francisco Cantero, de esta ciudad” como “tocadores” de un concierto andaluz (2007: 50)

de su partida a tierras sevillanas hacia 1870, ya no ejerciese más que puntualmente en Jerez por aquellos tiempos.

Antes de comentar las actuaciones del tocaor, nos centraremos en unas actuaciones previas que bien pudieron significar el ingreso del Flamenco en el teatro jerezano. En el año 1865, encontramos dos actuaciones de Silverio Franconetti en Jerez, concretamente los días 8 y 15 de julio en el Teatro Principal.

La primera de ellas, en una gala a beneficio de D. Francisco Feliciano Martín que figura como “cobrador principal” del teatro, que se nos presenta a Franconetti como “el célebre cantador popular Silverio”, sin que haya referencia alguna al guitarrista. Se podría conjeturar que, habida cuenta de la actuación conjunta de Silverio y Patiño en 1864 (al regreso de Silverio de tierras americanas) y en octubre de 1865 en el Salón de la Fonda del Turco, pudiera ser Patiño quien lo acompañase en estas dos actuaciones en tierras jerezanas. No obstante, este dato solo lo podemos sugerir. En aquella ocasión Silverio interpretaría: *El Polo andaluz, la antigua caña y seguidillas* en su primera intervención y *El Polo de Tobalo, Rondeñas del Negro y Las Serranas* en la segunda. Estas dos intervenciones funcionarían a modo de intermedios entre tres comedias representadas tal día: *¡D. Ramón!...*, *¡Me conviene esta mujer!!* y *Llueven los hijos*. Por otra parte, observamos que no se alude en ningún caso a Flamenco. La segunda actuación, la del día del día 15, fue “a beneficio del muy popular Silverio”, siendo el repertorio de Silverio prácticamente el mismo que una semana atrás.

Esta última actuación de Silverio desató fuertes críticas debido a su vulgaridad y la forma de cantar de Silverio, así pues leemos en la “Crónica local” de *El Guadalete* con fecha de 22 de julio de 1865:

[...] El mundo elegante se baña ó se esconde para fingir que ha emigrado. Y el otro mundo no elegante, ¡oh! es un buen pueblo sencillote y franco, cuya inteligencia y cuyos gustos buscan ciertos pastos, ese no se entusiasma sino con los grandes dramas ó con Silverio.

CRÓNICA LOCAL.

TEATRO PRINCIPAL.

Gran función extraordinaria para hoy Sábado 8 de Julio de 1865.

A beneficio del cobrador principal de este coliseo D. Feliciano Martín, en la que tomará parte el célebre cantador popular Silverio.

1.º—Sinfonía.
2.º—La comedia en un acto, titulada

¡D. RAMÓN!...

3.º—Se presentará el Sr. Silverio, y cantará 1.º *El Polo andaluz*.
2.º *La antigua caña*. 3.º *Seguidillas*.
4.º—La comedia en un acto, titulada

¡ME CONVIENE ESTA MUJER!!

5.º—El paso a dos, titulado
LA ESMERALDA.

6.º—El Sr. Silverio cantará
1.º *El Polo de Tobalo*. 2.º *Rondeñas del Negro*. 3.º *Las serranas*.
7.º—La chistosa comedia en un acto, nominada

LLUEVEN HIJOS.

Entrada principal, 6 rs.—Idem al segundo y tercer piso, 4 rs.
A LAS OCHO Y MEDIA.

Actuación de Silverio Franconetti en el Teatro Principal de Jerez, publicada en *El Guadalete* el 8/7/1865.

Con Silverio, el cantador, no el cantor, porque Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica. Pero es lo cierto que Silverio ha llenado el teatro una, dos, tres veces. Y tres noches han estado de luto las musas y el arte dramático.

Es constatable el desprecio que muestra el crítico hacia el arte que representa Silverio, pero también constata la aceptación que tuvo logrando llenar el teatro por tres veces. Tal es así que el crítico aconseja, a la organización del teatro, lo siguiente:

La Srta. Santigosa, inspirándose en la aritmética, debió buscar no uno sino dos Silverio, para el ver el teatro estallando bajo el peso de la presión de una concurrencia importante 8.000 rs. o sea un lleno.

El crítico que comenzó alabando a la Srta. Santigosa en estos términos:

[...] la Srta. Santigosa merece ver el lleno el teatro cada vez que se anuncia en una función en provecho suyo. Y esto no admite discusión. [...] es una actriz joven, bonita, aplicada, modesta y con verdadero, con positivo talento dramático. [...] dice con sentimiento, mucho sentimiento en el drama.

Finaliza exhortando al público a que acuda al teatro y nos aporta un dato muy relevante sobre la época en la que se desarrolla el Flamenco en los teatros:

¡Oh público!, acude, y harás una cosa bien hecha. Primero: porque te olvidarás durante cuatro horas de todas las crisis que nos cercan y nos abruma. [...]

Luego, como observamos, la crisis vacía los teatros, pero a su vez el público busca espectáculos que les resulten más atractivos y ahí están las comedias y el incipiente Flamenco para llenar el teatro pese a ser un arte considerado poco elegante por la crítica y de ahí que el crítico exhorte al público a asistir al teatro para salvarlo. Podemos seguir rastreando esta queja de la crítica frente al teatro vacío y cómo la situación no hace sino ir a peor, de modo que *El Guadalete* con fecha de 1 de noviembre de 1866, en su “Crónica local” reclama:

[...] ¿Cómo se explica [sic] que el público no acude en mayor número a un espectáculo²³ por el siempre ha manifestado especial predilección, y que

²³ Está aludiendo a la representación de las óperas *Ernani* e *Il Trovatore* de Verdi, representada con anterioridad y con un alto nivel interpretativo por parte del elenco.

en el año presente se ofrece con una baratura de que positivamente no hay ejemplo en ningún teatro español?

Esto es completamente inexplicable [sic]. Bien conocemos los fatales efectos que entre nosotros ha producido la crisis mercantil; pero esta no es razón bastante para justificar la escasa concurrencia que acude al teatro. Hay sobradísimos elementos para que el teatro esté siquiera medianamente concurrido, y porque esta es la verdad no se comprende la abstención de tantas personas que brillan por su ausencia.

Así pues, podemos ver cómo la influencia de Silverio y sus allegados ayudó a normalizar el Flamenco en el teatro, algo que Steingress (1989 : 357) nombra como “efecto ejemplar”, y por el cual se ampliaron las actuaciones de cante y baile andaluz, en adelante llamadas Flamenco. Este fenómeno sería protagonizado, entre otros como por Patiño y por Paco ‘El Barbero’ según veremos. En este proceso, se percibe igualmente un intento de “academización” del género, motivo por el que los nombres aparecen precedidos del “Don” como trato de respeto y los guitarristas precedidos del término “profesor” para otorgarle un mayor lustre.

TEATRO PRINCIPAL.
 (8.ª DE ABONO.)
 Gran función para hoy **Jués** 4 de Julio de 1867, en la que tomará parte el afamado cantador **D. SILVERIO FRANCONETTI**, y los profesores de guitarra **D. JOSÉ PATIÑO**, y **D. FRANCISCO CANTERO**.

- 1.º Sinfonía.
- 2.º La pieza en un acto,
¡POBRES MUJERES!!
- 3.º *Seguidillas* por el Sr. Silverio, acompañándole en la guitarra, Patiño y Cantero.
- 4.º La pieza en un acto,
LA UNION LIBERAL.
- 5.º *Serranas y seguidillas del sentimiento.*
- 6.º La graciosa pieza en un acto,
NO MAS SECRETO.
- 7.º *La caña del fillo y polo de Tobalo.*
- 8.º Intermedio por la orquesta.
- 9.º Dando fin con la
Gran competencia de guitarra.

Entrada principal, 3 rs.—Id. al segundo y tercer piso, 2 rs.
A LAS OCHO Y MEDIA.

A la izquierda, actuación de Silverio, Patiño y Cantero en el Teatro Principal, anunciada en *El Guadalete* el 4 de julio de 1867.

A la derecha, actuación de Silverio, Patiño y Cantero en el Teatro Principal, anunciada en *El Guadalete* el 7 de julio de 1867.

TEATRO PRINCIPAL.
 Funciones para hoy **Domin** go 7 de Julio de 1867. En la de la noche, tomará parte el afamado cantador **D. SILVERIO FRANCONETTI**, y los profesores de guitarra **D. JOSÉ PATIÑO**, y **D. FRANCISCO CANTERO**.

Por la tarde.
A REAL LA ENTRADA.
 El terrible drama andaluz, en siete actos.
EL FAMOSO JOSÉ MARIA.
A las 4 y media.
 Entrada principal, 2 rs. Idem al 2.º y tercer piso, UN real.

Por la noche.
 (10.ª DE ABONO.)
 1.º Sinfonía.
 2.º La comedia en tres actos,
Oros, copas, espadas y bastos.
 En el intermedio del primero al segundo acto, se presentará el Sr. Silverio, á cantar las famo-
as Seguidillas, acompañado de los Sres. Patiño y Cantero.
 En el intermedio del segundo al tercer acto, se cantarán las *Serranas y seguidillas del sentimiento.*

Concluida la comedia, seguirá *La caña del Fillo y polo de Tobalo.*
 Intermedio por la orquesta
 Dando fin con la *Gran competencia de guitarra.*
 Entrada principal, 3 rs.—Id. al segundo y tercer piso, 2 rs.
A LAS OCHO Y MEDIA.

Los días 4 y 7 de julio de 1867, dos años más tarde de aquellas primeras actuaciones, tenemos noticia de nuevas actuaciones del “afamado cantador” Don Silverio Franconetti, acompañado por los “profesores de guitarra D. José Patiño, y D. Francisco Cantero”. En estas ocasiones, el número flamenco ya no funciona de intermedio a sendas comedias, sino que está en igualdad de

importancia con ellas y actuando la orquesta como intermedio justo antes de la “Gran competencia de guitarra”, es decir, del dúo de guitarras a cargo de Patiño y Cantero (sin ningún otro apelativo) que daría cierre a la velada. Como observamos, el repertorio fue muy similar al interpretado dos años antes: seguidillas, seguidillas del sentimiento, serranas, la caña del Fillo y El Polo de Tobalo.

La primera de las actuaciones volvió a levantar a la crítica, y a lanzar el apelativo, connotado negativamente, “Flamenco” en lugar de otras fórmulas (por ejemplo, canto y baile andaluz) más aceptadas, así pues en la “Gacetilla” del *Boletín de Noticias y Anuncios de la Revista Vinícola Jerezana* con fecha de 6 de julio de 1867 expone lo siguiente:

[...] Asómbrese el mundo civilizado; en al teatro apareció el complemento del toreo o sea, el canto flamenco.

No queremos continuar. Basta con lo dicho y con leer el programa de la función teatral del jueves 4 del corriente, en la que al par de la piececito “¡Pobres mujeres!” (y es verdad,) “La Unión Liberal,” (y más que liberal fue el público asistente) y “No más secreto.” (secreta debía haber sido la función.) alternaron las seguidillas, serranas, cañas, haberas, etc. terminando con una competencia de guitarra.

Ignoramos cómo se verificaría esta competencia.

El público fue numeroso, el entusiasmo cundió en los garlochí de la mayor parte de los asistentes y aquello de ¡viva tu mare! se escuchó más de una vez en los ámbitos del teatro, que en este momento y á pesar de la alegría que reinaba, estaba sin que lo notara ninguno de los asistentes, cubierta la escena con una no muy pequeña gasa negra.

Sea como fuere, los espectáculos flamencos aumentaron en número, al igual que los conciertos de guitarra que desembocarán en las actuaciones del compositor y guitarrista nacionalista Julián Arcas, ya en la década de los 70, y de los que hablaremos cuando nos centremos en la figura de Rafael Barroso. También aumentaron los números músico-teatrales de carácter pintoresco, en los que no se nombran cantaores, bailaores o tocaores porque, probablemente, pertenecerían a las respectivas compañías teatrales que intervendrían.

No obstante, antes de llegar a esas fechas, tenemos una actuación con un elenco más amplia ocurrida el 31 de octubre de 1867 también en el Teatro Principal. *El Guadalete* da información de ello:

“Teatro Principal”
Función para hoy jueves 31 de octubre de 1867.
A beneficio de Diego García, natural de esta ciudad.
(10^a de abono)

- 1.º Sinfonía
- 2.º La comedia en un acto, *Retascon, barbero y comadron.*
- 3.º Por el Sr. Juan Fernández, se cantarán
El polo, caña y seguidillas.
- 4.º El aplaudido Mingoli²⁴, bailará
La soleá, el jaleo y la viudita.
- 5.º El gran paso de baile, español,
La feria de Sevilla.
- 6.º El Sr. Loreto, cantará
Seguidillas.
- 7.º José Bernal, bailará
*El almorano y alianas*²⁵.
- 8.º Francisco Fernández, bailará
El tango americano.
- Y 9.º Por el beneficiado se cantarán, unas preciosas
Seguidillas.
- Entrada principal, 3 rs. - Idem al segundo y tercer piso, 2 reales.
A las 7 y media.

Y también el diario *El Porvenir de Jerez* que es algo más prolijo en algunos detalles:

- “Teatro Principal”
- Gran función para hoy 31 de octubre de 1867. A beneficio de Diego García.
- 1.º Sinfonía
- 2.º La lindísima comedia, en un acto, *Retascon, Barbero y Comadron.*
- 3.º Por el Sr. Juan Fernández, conocido por el hijo de *Curro Dulce*, se cantará *El polo, caña y seguidillas.*
- El aplaudido Mingoli bailará *La Soleá, el Jaleo y la Viudita*. Remedando a un TONTO, y cantará Francisco Fernández conocido por *Dulce*.
- Todo este canto y baile será acompañado a la guitarra por el acreditado Francisco Cantero conocido por Paco el Barbero.
- 4.º Precioso baile, español, nominado LA FERIA DE SEVILLA.
- 5.º El Sr. Loreto (a) La Cherna cantará y SEGUIDILLAS.
- Y seguido bailará varios pasos andaluces, acompañado de cantares del mismo género y la guitarra por el mismo profesor Cantero.
- Después José Bernal (a) La Lullera bailará EL AMORANO Y ALIANAS.
- A continuación Francisco Fernández bailará EL TANGO AMERICANO.
- Concluyendo la función, con unas preciosas SEGUIDILLAS cantadas por el beneficiado.
- A las 7 y media
- Entrada principal, 3 rs. Id. al segundo y tercer piso, 2 rs.

La información de *El Porvenir* contiene detalles importantes que no aparecen en *El Guadalete*. Por ejemplo, aparecen los nombres artísticos de Joaquín ‘La Cherna’ y ‘Curro Dulce’, y el nombre de Francisco Cantero, junto

²⁴ Debe ser ‘Mangoli’, Manuel Jiménez, hermano de Enrique ‘El Mellizo’.

²⁵ Poco sabemos de estas ‘alianas’, pero pensamos que puedan estar relacionadas con las ‘galianas’, ‘gerianas’, ‘gelianas’ y demás estilos relacionados con la soleá. Estudiado por Castro Buendía en *Génesis Musical del Cante Flamenco*, pp. 470 y ss.

a su nombre artístico Paco 'El Barbero' que es el guitarrista que acompaña a todo el elenco.

Los días 23 y 24 en agosto de 1873, Patiño y Cantero actuaron en un "gran concierto andaluz" en el Café de Madrid junto a los cantadores gaditanos Enrique Ortega y Teodoro Casalla "El Quiqui", y Manuel Jiménez "Mingoli" y "Rosalía y dos niñas de siete años" al baile. En el cartel, encontrado y publicado por Blas Vega, aparece indicado Cantero como "de esta ciudad".

El 29 de enero de 1874, volveremos encontrarnos números músico-teatrales celebrados en el Teatro Principal junto con la actuación de "los reputados tocadores de guitarra D. Francisco Cantero y D. Miguel Ríos", tocando "por Soledá, Cañas y Alegrías" junto al cantaor Joaquín 'La Cherna' y la sra. Valle y una discípula suya de ocho años al baile.

Hacia mediados de la década de los 70 encontramos varias actuaciones flamencas pero nuevamente se omiten los nombres de los guitarristas. Por otra parte, su número comienza a decaer suavemente hasta que en la década de los 80 vemos un descenso brusco de las mismas ocurrido entre el año 1880 y 1882. Dicho descenso lo asocia Steingress a la vuelta a un sistema de gobierno conservador fruto de la Restauración Borbónica que acabará con la expulsión definitiva del Flamenco en el teatro, refugiándose en los Cafés Cantantes que se iba creando y cobrarían auge en las siguientes décadas. Lo cierto es que vuelve a utilizarse al apelativo original de "canto y baile andaluz", usando con reservas el de "flamenco" que volvería a estar connotado negativamente (Steingress, 1989: 361). Así pues, observaremos críticas muy duras conforme dejamos la séptima y nos adentramos en la octava década del siglo XIX.

En cualquier caso, el 23 de junio y el 24 de julio de 1878 y nuevamente en el Teatro Principal volvemos a tener juntos y, dirigiendo el espectáculo, a "D. José Patiño y D. Francisco Cantero, conocido por Paco el Barbero" junto con "las primeras notabilidad en el género andaluz de las provincias de Cádiz y Sevilla", sin dar más nombres.

En septiembre (concretamente el día 14) de dicho año, tendremos a Patiño acompañando al "célebre cantador del género flamenco Manuel Molina". Ocho días más tarde, y en el Teatro Eguilaz, se anuncia un "gran concierto" con "las aplaudidas bailarinas D^a Antonia Quirós, D^a Salud Moreno y Srta. Aurora Martínez y el célebre profesor de guitarra D. José Toboso" que volverá a aparecer el 10 de noviembre en el Teatro Principal en "gran concierto de guitarra por el profesor D. José Toboso y D. Francisco Sánchez". No obstante, un mes antes, en concreto el 6 de octubre, volvemos a tener noticia del "Gran concierto de canto y baile andaluz, dirigido por los célebres guitarristas José Patiño y

TEATRO PRINCIPAL.
FUNCION PARA HOY.
Gran concierto de canto y baile andaluz dirigido por los primeros guitarristas don José Patiño y D. Francisco Cantero, conocido por Paco el Barbero, en el que tomarán parte las primeras notabilidades en el género andaluz de las provincias de Cádiz y Sevilla
Entrada principal, 3 rs. —Idem al segundo y tercer piso, 2 rs.

Actuación de Patiño y Francisco Cantero (nombrado como 'Paco el Barbero') en el Teatro Principal de Jerez, aparecida en *El Guadalete*, el 24/ 7/1878.

Francisco Cantero”. Obsérvese que en el lapso de apenas cuatro meses encontramos referencias a Francisco Sánchez y Francisco Cantero, con y sin apodo, lo que podría alimentar el debate sobre su figura según vimos anteriormente.

TEATRO PRINCIPAL.
 Gran concierto de canto y baile andaluz, dirigido por los célebres guitarristas José Patiño y Francisco Cantero, para hoy Domingo, á las ocho de la noche.
 Entrada principal, 3 rs.—Idem al segundo y tercer piso, 2 rs.

Actuación de Patiño y Francisco Cantero (sin apodo) en el Teatro Principal de Jerez, aparecida en *El Guadalete*, el 6/ 10/1878.

TEATRO PRINCIPAL.
 Gran concierto de guitarra por el profesor D. José Toboso y D. Francisco Sanchez, para hoy Domingo á las siete y media de la noche.
 Entrada principal, 3 rs.—Idem al segundo y tercer piso, 2 rs.

Actuación de José Toboso y Francisco Sánchez (sin apodo) en el Teatro Principal de Jerez, aparecida en *El Guadalete*, el 10/ 11/1878.

Unos años más tarde, en noviembre y diciembre de 1884 *El Guadalete* vuelve a anunciarnos a Sánchez, ofreciendo varios en el Café del Centro, el primero de ellos junto a otro guitarrista, Antonio Daza, al que aludiremos más adelante. Estos conciertos podemos tomarlos como preludio de los conciertos de Córdoba de 1885 puesto que el repertorio es similar y en ellos observamos gran presencia de obras de Julián Arcas, al que refieren como “malogrado”. Además Sánchez interpretará unas guajiras de su autoría junto a las que aparece un inquietante ‘Perlita’ que no sabemos identificar y que podrían suponer otra vuelta de tuerca a su ya compleja identificación.

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.

Actuación de Francisco Sánchez (sin apodo) en el Café del Centro aparecida en *El Guadalete*, el 30/ 11/1884.

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 aqui 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.

Actuación de Francisco Sánchez (sin apodo) en el Café del Centro aparecida en *El Guadalete*, el 25/ 12/1884.

Grande hubo de ser la aceptación que tuvieron estos conciertos si atendemos a lo que publica *El Guadalete* con fecha de 23 de diciembre de

1884 y que serviría de preámbulo al concierto de la noche del 25 de diciembre reflejado anteriormente:

Los aficionados á la guitarra y el público en general tienen una nueva ocasion de volver á aplaudir al inteligente guitarrista D. Francisco Sanchez, el cual dará un nuevo concierto en el salon alto del Café del Centro en la noche del dia 25. Todos los que asistieron á los conciertos anteriores, salieron altamente satisfechos como lo probaron con sus continuos y repetidos aplausos, y en este que se anuncia ahora, estamos seguros que ha de obtener el Sr. Sanchez un nuevo triunfo.

Crítica a la primera y anuncio de la segunda actuación de Francisco Sánchez (sin apodo), aparecida en *El Guadalete*, el 23/12/1884.

Y llegamos a los conciertos ofrecidos en el Centro Filarmónico de Córdoba los días 5 y 12 de diciembre de 1885, prácticamente un año después de los anteriores en Jerez, cuyos programas conocemos gracias Manuel Cano (1991: 83). Como podemos observar, parte del repertorio de estos conciertos ya fue “rodado” en Jerez:

Día 5:

Primera Parte

Marzurca sobre motivos de la opera “Lucrecia Borgia” (J. Arcas)

Bolero de la zarzuela “Los diamantes de la Corona” (J. Arcas)

Romanza para tenor (E. Lucena)

Polaca a la Brocé y Jota aragonesa (J. Arcas)

Segunda parte

Celestial - Marzurca (Almagro)

El Delirio - Melodía (Cano)

Romanza para bajo de la ópera “Hernani” (Verdi)

Soledad (J. Arcas)

Las Guajiras (F. Sánchez)

Día 12:

Primera parte

Danza Burlona (J. Arcas)

Bolero de la zarzuela “Los diamantes de la Corona” (J. Arcas)

Canto de Amor (Almagro)

Polaca Fantasía (J. Arcas)

Segunda parte

Peteneras con variaciones (F. Sánchez)

Soledad J. Arcas y Guajiras (F. Sánchez)

Malagueñas (F. Sánchez)

Colección de Tangos y Soleá Flamenca (F. Sánchez)

Todas las funciones a las 8,30 - Precio de la entrada, 1 peseta.

Llama la atención por una parte la cantidad de obras de estilo clásico, es decir, adaptaciones de óperas y zarzuelas, muy en consonancia con los gustos de la época de un público “filarmónico” y menos flamenco. En segundo lugar, la cantidad de obras (casi la mitad del repertorio) de Julián Arcas presentes en los repertorios de los dos conciertos, ya sean adaptaciones u obras originales, que bien podrían ser fruto del contacto de Francisco Sánchez con Julián Arcas en sus distintas presencias en Jerez. Por otra parte, también llaman la atención las obras de creación propia que ofrece Sánchez y que copan toda una segunda parte del segundo de los conciertos. Ciertamente, denotan conocimiento del flamenco puesto que todas ellas aluden a estilos flamencos, algunos de los cuales estaban iniciando o mediando su proceso de aflamencamiento (como los tangos, las peteneras, las guajiras o las malagueñas), mientras que otros estilos ya estaban plenamente aceptados como flamencos (las soleares).

Sobre estos conciertos, encontramos igualmente eco en *El Guadalete*, con fecha de 15 de diciembre de 1885:

Por referirse a un profesor guitarra hijo de esta ciudad y muy aplaudido en su difícil arte, copiamos lo siguiente del Adalid periódico de Córdoba:

El Sábado último se verificó, según teníamos anunciado, en el local que ocupa la sociedad el Centro Filarmónico, el concierto de guitarra que ofrecía al público el notable profesor señor don Francisco Sánchez. El público que llenaba el salón no cesó de aplaudir al célebre guitarrista, que ejecutó diferentes obras con la agilidad y limpieza propias de un consumado maestro. Felicitamos al señor Sánchez por la buena acogida que ha merecido al público de esta población.

Debemos tener en cuenta lo que dice Cano sobre su trayectoria artística, esto es, de guitarrista habitual de los Cafés Cantantes de la época pero que “se orienta con más insistencia al estudio de la guitarra y, como fruto de ello, podemos considerarlo como el primero de los guitarristas flamencos que da conciertos ante el público”. En este aspecto, coincide con la visión de Fernando ‘El de Triana’ (1952: 125) que afirma que:

Este último [en alusión a Paco “El Barbero”] fue el primer solista que se lanzó a los públicos ejecutando con gran dominio todos los toques del género andaluz.

Y si bien ya Patiño había actuado como solista (en La Fonda del Turco en 1865 y sus ochenta y dos variaciones sobre *El Zapateado*), Paco ‘El Barbero’ será el primer guitarrista flamenco que ofrezca un recital íntegro, en la línea de los guitarristas y compositores nacionalistas.

3.2.3.- La escuela de Paco ‘El Barbero’

Carecemos de datos fiables que corroboren si Paco ‘El Barbero’ instruyó directamente a discípulos en Jerez. Sí queda constancia de haber hecho lo propio en Sevilla, como se apuntó anteriormente. No obstante, sí contamos, nuevamente, con el testimonio de Fernando ‘El de Triana’ (1952 : 125) que apuntarían a que ejercería el magisterio directo sobre Javier Molina y Antonio Sol o, al menos, una fuerte influencia sobre ellos:

Ya de la escuela de Paco el Barbero, salieron Javier Molina y Antonio Sol, indiscutibles valores de la guitarra, en ejecución y acompañamientos. El primero vive, y Dios le dé muchos años más de vida, porque el día que Javier Molina muera, puede decirse que ha muerto el más legítimo archivero de la guitarra andaluza. Antonio Sol murió muy joven, pero consagrado por todos los públicos de España como gloria de la guitarra, fiel copia en arte y ejecución de los gloriosos maestros Patiño y Paco el Barbero.

3.3.- La escuela jerezana de toque

No hemos considerado a Paco ‘El Barbero’ dentro de la escuela jerezana, sino más bien, como una figura de transición, como la necesaria correa de transmisión, entre Cádiz, con el ‘Maestro Patiño’ al frente, y Jerez, donde comenzaría gestarse la escuela a raíz de las diversas actuaciones que se fueron sucediendo a partir de la década de 1860.

Esto es así porque Paco, como demuestra Bohórquez, y a la espera de poder confirmar la existencia de dos Pacos apodados ‘El Barbero’, no era jerezano sino que ejerció en Jerez de manera más o menos puntual y viviría temporalmente en Jerez, motivos por los que se le asociaría a Jerez en lugar de su Sanlúcar de Barrameda natal, localidad vecina de Jerez.

3.3.1.- Rafael Barroso

Con ciertas reservas, podemos considerar a Rafael Barroso como uno de los fundadores de la escuela jerezana de toque. No obstante, sería necesario descubrir más sobre su figura para poder corroborarlo con certeza.

3.3.1.1.- Apuntes biográficos

De Rafael Barroso conocemos muy poco, tan solo un par de referencias literarias, las de Domingo Prat (en su *Diccionario de guitarristas*) y de Augusto Butler en la introducción a las memorias de Javier Molina, esto es, el libro *Javier Molina, jerezano y tocaor*. De hecho, Juan de la Plata, en su libro *Flamencos de Jerez* de 1961 ni tan siquiera lo nombra y el *Diccionario*

enciclopédico de Blas Vega y Ríos Ruiz solo aporta los datos que mencionamos.

En lo que respecta al testimonio de Prat, Barroso debiera ser considerado el creador o uno de los creadores de la escuela jerezana ya que lo define como creador de toques y profesor y mentor de Molina, ensalzando sus dotes como enseñante. Igualmente, destaca de él su amistad con el guitarrista Julián Arcas. Textualmente esto es lo que refiere Prat (1935: 41):

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

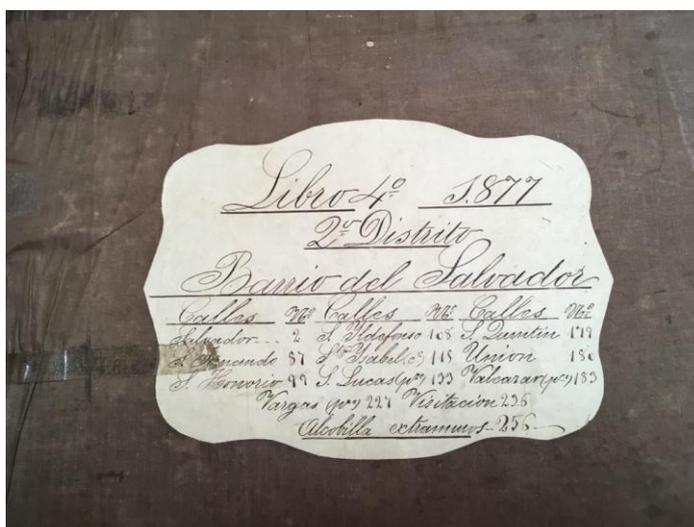
Por su parte, Augusto Butler, en la aludida introducción al libro *Javier Molina, jerezano y tocaor*, se apoya en el testimonio del cantaor y amigo de Molina, José Durán Mediavilla, ‘Pepe el Tordo’ y lo considera semiprofesional y maestro mentor de Molina, aumentando en algo los datos. Este es el testimonio de Butler (1963: 6):

Pepe el Tordo, reiteradamente nombrado en mis notas al manuscrito de Javier, que conviviera mucho con éste, sin embargo de ser alrededor de veinte años más joven que él, asegura que en los comienzos de sus estudios de guitarra tuvo por mentor Javier al tocaor, entre aficionado y profesional, Rafael Barroso, quien más tarde sería conserje del Cementerio de Puerto Real.

Por otra parte, hemos buscado a Rafael Barroso en los padrones municipales de la época. En el de 1877, aparece un Rafael Barroso y Ríos, viviendo en la calle Salvador, nº 14 junto a su madre, Rosario Ríos Ruiz, y dos hermanos mayores que este: Teresa y Pedro. Rosario Ríos aparece como viuda y radicada en Jerez tres años antes (esto es 1874) junto a su prole, siendo naturales de Medina Sidonia. Junto a ellos aparece, como agregado, un hermano de Rosario, igualmente natural de Medina pero residente en Jerez 41 años antes de la referida fecha. El tal Rafael Barroso es nacido en 1858 y hemos encontrado su partida de defunción en 1933 por lo que no puede ser el Rafael Barroso que buscamos, aunque pudiera ser su hijo.

Partiendo de este supuesto, Rafael Barroso, el guitarrista semiprofesional, amigo de Arcas y maestro y mentor de Molina, no sería natural de Jerez sino de la vecina localidad de Medina Sidonia. Siendo esto así, probablemente su viuda junto con su prole, se habría trasladado a Jerez a vivir con un hermano a la muerte de este, ocurrida probablemente en 1874.

No obstante, y a falta de más datos que la corroboren o desmientan, esta conclusión no puede darse por cerrada.



Padrón municipal de 1877 del Barrio del Salvador en el que vivirían un Rafael Barroso, posiblemente hijo del Rafael Barroso guitarrista junto a su madre, hermano y tío materno, siendo todos ellos naturales de Medina Sidonia..

Número _____

Barrio Salvador Calle Salvador Casa número 14

Nombre y apellidos.	Pueblo de naturaleza.	Provincia.	Fecha del nacimiento.			Parroquia en que se bautizó o registro en que se inscribió.	Edad.	Estado.	Profesion, arte o oficio.	Si sabe leer.	Si sabe escribir.	Tiempo de residencia en esta ciudad.	Clasificación como vecino, domiciliado o transeúnte.	OBSERVACIONES.
			Día.	Mes.	Año.									
Rosario Ruiz Yrujo	Madrid	Madrid	4	Jun	1877	San Mateo	18		si	si	5 años	vecino		
Isabel Barroso Ruiz	Madrid	Madrid	15	Jun	52	San Mateo	25		si	si		vecino		
José			2	ago	55		22		si	si				
Rafael			6	Nov	58		17		si	si				
Agustín														
Manuel Ruiz Yrujo	Madrid	Madrid	24	Jun	52	San Mateo	45		si	si	4 años	vecino		
Por ausencia de la interesada														
Manuel Ruiz														

3.3.1.2.- La amistad de Barroso con Julián Arcas y la influencia de este en Jerez

Aunque la vida de Julián Arcas está relativamente bien descrita, creemos necesario hacer algunos apuntes sobre la misma a fin de situarlo en su contexto. Julián Gabino Arcas Lacal, más conocido por Julián Arcas (1832 - 1882), es un guitarrista y compositor de corte nacionalista formado siguiendo la escuela de Dionisio Aguado, vía José Asencio. Trinidad Huerta lo escucha y lo anima a emprender su carrera como concertista, la por que inicia a los 16 años en Málaga. Hacia la década de los 50 lo localizamos en Madrid y comienza a prodigarse como compositor, cercano a la nobleza y realeza, siguiendo los gustos y modas de la época, con arreglos de óperas y zarzuelas y de los llamados “aires nacionales”, lo que le valdría para iniciar una carrera

internacional. A su vuelta, está documentado el encuentro, histórico para el devenir de la guitarra, con el guitarrero Antonio de Torres Jurado.

Nuevas composiciones y nuevas giras jalonan su trayectoria e incluso el encuentro con un niño prodigio de la guitarra, Francisco Tárrega, a quien Arcas daría algunas clases durante su estancia en Barcelona. Igualmente, tenemos constancia de que Arcas instruiría a otros concertistas como Juan Parga, Juan Pernas, Luis Soria, etc. Tras un periodo plagado de éxitos, Arcas decide retirarse, en 1872, para dedicarse a un negocio de petróleos en Almería que no debió darle demasiados réditos puesto que volvió a la guitarra pasando por Jerez por primera vez en 1873.

Para Norberto Torres, Arcas es el representante “más importante de la llamada ‘generación perdida’, silenciada cuando no despreciada por opiniones tan influyentes como las de Andrés Segovia o Emilio Pujol”. Quienes han estudiado su obra destacan su “omnipresente dificultad técnica”²⁶ lo que lo situaba como virtuoso de su instrumento en la línea de los concertistas románticos (en la línea de Franz Liszt, Niccoló Paganini, o Pablo Sarasate, entre otros) a los que perteneció.

El pequeño esbozo biográfico de Arcas nos sirve para situarlo en su contexto vital y artístico. Así pues, cuando el referido artista hace acto de presencia en Jerez por primera vez, en 1873, ya es un concertista y compositor conocido y destacado, que lleva prácticamente dos décadas dedicadas al concertismo y a la composición llevado tanto lo uno como lo otro por España y varias capitales Europeas. No obstante, de lo escrito por Prat sobre Barroso (en especial en esta afirmación: “A él se deben gran parte de “cañas”, “medio polo”, “panaderos” y otros aires que supo enaltecer con floridas variantes y que tanto entusiasmó en su género a su amigo el guitarrista Julián Arcas.”), se colige que de la relación de amistad entre Barroso y Arcas debió darse un intercambio rico y fluido que produjo el enriquecimiento mutuo. De hecho, como vimos más arriba, en 1884 y 1885 ya tenemos a un tocaor, Paco ‘El Barbero’ en Jerez y Córdoba, haciendo música de Arcas, habiendo ya este fallecido.

Esta costumbre de realizar arreglos de óperas y zarzuelas e interpretarlos en público junto a aires nacionales estará todavía vigente en Molina. Tal es así que Manuel Cano (1991: 86) nos sitúa a Molina como “un estudioso guitarrista y músico innato, el cual con sus conocimientos fue arreglador para guitarra de fragmentos de óperas y zarzuelas de las más en boga en este tiempo, que interpretaba como solista”. También Butler se referirá a esta faceta concertista de Molina que criticaría sin demasiados reparos tildándolas de “ingenuas naderías” (Butler: 1963: 86). Poco antes de eso, Butler declara que Molina debía de haber oído “cien veces” a Arcas, junto con los guitarristas flamencos que le antecedieron. Esta pista nos lleva a pensar en que Arcas pudiera influir no solo en Barroso y Paco ‘El Barbero’ sino también en un joven Javier Molina.

²⁶ Eusebio Rioja en varios de sus escritos sobre el artista lo reitera.

Por otra parte, debemos recordar lo que recogió el maestro de baile José Otero en su *Tratado de Bailes* de 1912(2012: 131):

[...] casi me atrevo a asegurar que las Soleares de Julián Arcas, que así se llamaba el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos los conceptos, por ser las personas que lo han dado a conocer los más reputados maestro y artistas.

[...] Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas, Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.

Siendo esto así, Arcas sería un referente prestigioso para los tocaores de su época, por lo que seguramente participaría, o al menos influiría, de la definición del arte flamenco. Por ello, cabe preguntarse cuál fue la influencia mutua que ejercieron, uno sobre otro, Barroso y Arcas. Para Rioja²⁷ debería ser algo así:

O sea, Arcas por ejemplo, sabemos, o casi sabemos, creo que la fuente es de solvencia, que uno de sus motivos de inspiración era Rafael Barroso, que era un guitarrista jerezano, pues uno de los padres de la escuela jerezana de guitarra flamenca, ¿no? Entonces, supongamos, que él escucha a Barroso tocar una soleá, o hacer cuatro falsetes por soleá, y él compone su *Gran Soleá de Concierto* que es una obra, ya te digo, es una catedral. Pero es que los guitarristas, después, cuando escuchan a Arcas ya no van a Barroso, ya se van directamente a Arcas, y lo que intentan es imitar a Arcas.

Este testimonio de Eusebio Rioja se puede continuar con el siguiente del mismo autor (2008: 13). Juntos nos pueden ayudar a comprender la importancia de Arcas dentro de todo el toque Flamenco y la más que probable influencia en Arcas que pudo ejercer Barroso sobre él. Además lo podemos relacionar con un giro armónico mencionado anteriormente y que es típico en el toque jerezano, la tonalización del VI grado (Fa M en el toque ‘por medio’) con inversión de la secuencia habitual de los acordes V-I por I-V, y que Castro Buendía (2014: 479) encuentra en el *Jaleo por punto de fandango* de Julián Arcas.

Tomó toques y/o piezas de los tocaores populares, los tamizó por su filtro académico, los enriqueció con sus criterios musicales ortodoxos, los convirtió en páginas de concierto y los devolvió así a los tocaores de los que

²⁷ Testimonio recogido en PÉREZ CUSTODIO, Diana: *Paco de Lucía. La evolución del Flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2005; pp. 70 - 71.

salieron, quienes las asumieron e interpretaron como cosa propia, como obras de su patrimonio singular. Henos aquí todo un proceso dialéctico, un proceso de ida y vuelta que encumbra a Julián Arcas como uno de los padres de la guitarra flamenca.²⁸

3.3.1.3.- Los conciertos de Arcas en Jerez

Existe constancia de varios conciertos de Arcas en Jerez. El primero data del mes del 29 de marzo de 1873 y fue dado en el Café de Madrid. No obstante, en la prensa no se cita el nombre de Arcas, pero da a entender que visitan la ciudad “profesores de guitarra y bandurria”, lo que hace pensar que sea Arcas uno de ellos. Lamentablemente, no podemos confirmarlo a ciencia cierta, como tampoco conocemos el repertorio interpretado. Es Steingress (1989 : 380) quien afirma que es Julián Arcas, mientras que Eusebio Rioja (2008 : 26) lo sitúa justo un mes después, el 29 de abril. No obstante en prensa no figura ninguna actuación de guitarra en tal fecha, por lo que entendemos que la fecha aportada por Rioja es un error de datación, pero que da fe de la participación de Arcas en dicho concierto celebrado en marzo.



Reseña aparecida en *El Guadalete*, con fecha de 29/3/1873. No se nombra a Arcas ni a su repertorio.

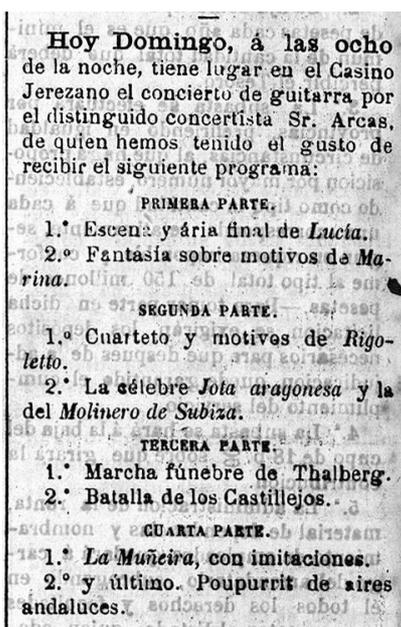
Prácticamente un mes después, el día 20 de abril de 1873 actuó en el Casino Jerezano; y, casi un mes después, una tercera actuación ocurrida el 18 de mayo en el Teatro Principal. Desconocemos, aunque es muy posible, si todo ese tiempo pudo permanecer en Jerez. Esto reforzaría la hipótesis de haber instruido alumnos, como puedan ser el propio Rafael Barroso, Paco ‘El Barbero’ o Javier Molina quien entonces contaría con una muy corta edad, pero que encajaría con su debut a los ocho años.

A este respecto, si damos por válida la influencia de Barroso en *La Soleá* de Arcas, influencia defendida, entre otros, por Eusebio Rioja, deberíamos considerar la opción de que Arcas pasase antes de estas fechas por Jerez habida cuenta de que dicha *Soleá* fue estrenada en público en abril de 1867 en Sevilla. Lamentablemente, y por el momento, si estuvo o no en Jerez antes de 1867 es un dato que únicamente podemos conjeturar atendiendo a la posible influencia de Barroso en la vertiente flamenca de

²⁸ A este respecto de la influencia de Arcas en la guitarra flamenca y de concierto de su tiempo, resulta interesante la siguiente referencia: CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Lo “último” de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín,” *Sinfonía Virtual*, edición 23, julio de 2012. [en línea] [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://www.sinfoniavirtual.com>]

Arcas. Por cercanía, sabemos que Arcas actuó en repetidas ocasiones en Sevilla, Córdoba y Málaga en 1858; en Córdoba y Málaga en 1866; y en Sevilla (donde se estrenaría *La Soleá*) y Cádiz en 1867.

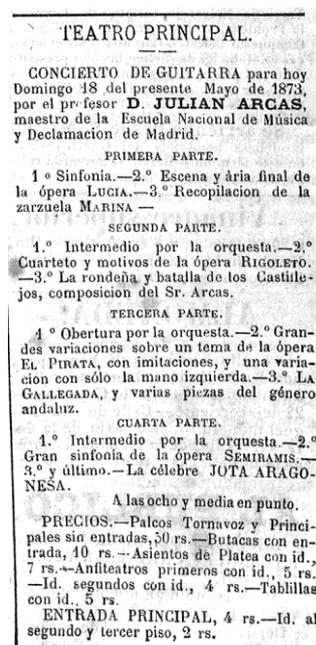
Sea como fuere, y atendiendo a los datos que tenemos, nos centraremos en los conciertos conocidos. De ellos, conocemos los programas de los conciertos ofrecidos en el Casino Jerezano y en el Teatro Principal gracias *El Guadalete*:



A la izquierda, reseña y programa del concierto ofrecido en el Casino Jerezano el 20 de abril de 1873.

A la derecha, reseña y programa del concierto ofrecido en el Teatro Principal el 18 de mayo de 1873.

Ambas referencias son tomadas de *El Guadalete* en la propia fecha del concierto.



Por su especial interés, reproducimos los programas para analizarlos mejor:

Casino Jerezano (20/4/1873)

PRIMERA PARTE

- 1.º - Escena y aria final de Lucia.
- 2.º - Fantasía sobre motivos de Marina.

SEGUNDA PARTE

- 1.º - Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.
- 2.º - La célebre Jota aragonesa y la del Molinero de Subiza.

TERCERA PARTE

- 1.º - Marcha fúnebre de Thalberg.
- 2.º - Batalla de los Castillejos.

CUARTA PARTE

- 1.º - La Muñería con imitaciones.
- 2.º y último. -Potpourri de aires andaluces.

Teatro Principal (18/4/1873)

PRIMERA PARTE

- 1.º - Sinfonía.
- 2.º - Escena y aria final de la ópera Lucia.
- 3.º - Recopilación de la zarzuela Marina.

SEGUNDA PARTE

- 1.º - Intermedio por la orquesta.
- 2.º - Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.
- 3.º - La rondeña y Batalla de los Castillejos.

TERCERA PARTE

- 1.º - Obertura por la orquesta.
- 2.º - Grandes variaciones sobre un tema de la ópera El Pirata con imitaciones y una variación con solo la mano izquierda.
- 3.º - La Gallegada y varias piezas del género andaluz.

CUARTA PARTE

- 1.º - Intermedio por la orquesta.
- 2.º - Gran sinfonía de la ópera Semíramis.
- 3.º y último. - La célebre Jota aragonesa.

En este último concierto, el ofrecido en el Teatro Principal, llama la atención que Arcas sea presentado como maestro de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Seguramente, y por las fechas en que nos estamos moviendo, sea por ese intento de “academizar” y “ennoblecer” el Flamenco, de hacerlo menos vulgar y al que nos referíamos anteriormente porque, hasta donde conocemos, Arcas no ostentó dicho cargo. Recordemos que unos años más tarde el Flamenco comenzaba a salir de los teatros (por mor de la Restauración y la vuelta a espectáculos más conservadores, según hemos aludido anteriormente) y a ingresar en los Cafés Cantantes, por lo que una aparición de elementos flamencos en el teatro debía quedar bien justificada y acreditada.

Cinco años más tarde, volvemos a localizar conciertos de Arcas en Jerez, repitiendo el itinerario. Concretamente, el 9 de marzo de 1878 tenemos a Julián Arcas actuando en el Casino Jerezano y, ocho días más tarde, el 17 de marzo, en el Teatro Principal. Volvemos a tener constancia de los repertorios interpretados, de nuevo gracias a *El Guadalete*:

A continuación publicamos el programa de las piezas que constituyen el Concierto de guitarra que dará esta noche en el Casino Jerezano el célebre y aplaudido D. Julian Arcas. Todas las piezas pertenecen á la música clásica y son de las más escogidas de su repertorio, por eso puede asegurarse que el Sr. Arcas será, como otras veces, objeto de los más nutridos aplausos y los señores socios pasarán un rato delicioso, tanto más si se confirma lo que hemos oído respecto á que muchos piensan llevar sus familias para que disfruten de tan amena como agradable fiesta. Hé aquí el programa:

PRIMERA PARTE.

1.º—Cuarteto y motivos de la ópera *Rigoletto*, arreglo por el Sr. Arcas.
 2.º—Terceto, seguidillas y danza de la zarzuela *Marina*, arreglo del mismo.
 3.º—*Tanda de walses*, original del mismo.

SEGUNDA PARTE.

1.º—Fantasía sobre el tema popular llamado *Punto de la Habana*, original del Sr. Arcas.
 2.º—Escena y aria final de *Lucia de Lammermoor*, arreglo del mismo.
 3.º—*Coleccion de tangos*, original del mismo.

TERCERA PARTE.

1.º—Miserere de la ópera *Il Trovatore*, arreglo del Sr. Arcas.
 2.º—Recopilacion de la ópera *Favorita*, arreglo del mismo.
 3.º—Marcha marcial y coro de viejos de *Fausto*, arreglo del mismo.
 4.º y último.—*Pot-pourri* de aires nacionales.

A la izquierda, reseña y programa del concierto ofrecido en el Casino Jerezano el 9 de marzo de 1878.

A la derecha, reseña y programa del concierto ofrecido en el Teatro Principal el 17 de marzo de 1878.

Ambas referencias son tomadas de **El Guadalete** en la propia fecha del concierto.

Para esta noche está anunciado en el Teatro Principal un concierto de guitarra por el eminente Profesor D. Julian Arcas. El programa que insertamos á continuación demuestra que las piezas que se anuncian son de las más selectas de su repertorio, por lo cual y por ser el único concierto recomendamos la asistencia á todos los que quieran disfrutar de tan agradable fiesta:

PRIMERA PARTE.

1.º—Sinfonía por la orquesta.
 2.º—*Marcha fúnebre* del célebre Thalberg, por el Sr. Arcas.
 3.º—*Bolero* de la zarzuela *Los Diamantes de la Corona*, por el mismo.
 Intermedio por la orquesta.

SEGUNDA PARTE.

1.º—Sinfonía de la ópera *Norma*, por el Sr. Arcas.
 2.º—*Batalla* dedicada al señor don Narciso de Atmeller, por Arcas.
 3.º—*Los panaderos*, seguidillas, serranas y la *Soledá*.
 Intermedio por la orquesta.

TERCERA PARTE.

1.º—*El Carnaval de Venecia*, con variaciones, por Arcas.
 2.º—*Rondeñas*, en las que imitará el sonido de las palmas y el canto de una vieja, por el mismo.
 3.º y último.—*El punto de la Habana* y las *Perteneras*, finalizando con la *Gallegada*.

Como en la anterior tanda, reproducimos los programas de los conciertos:

Casino Jerezano (9/3/1878)

PRIMERA PARTE

- 1.º - Cuarteto y motivos de la ópera Rigoletto.
- 2.º - Terceto, seguidillas y danza de la zarzuela Marina.
- 3.º - Tanda de walses.

SEGUNDA PARTE

- 1.º - Fantasía sobre el tema popular llamado Punto de La Habana.
- 2.º - Escena y aria final de la ópera Lucia de Lammermoor.
- 3.º - Colección de tangos.

TERCERA PARTE

- 1.º - Miserere sobre la ópera Il Trovatore.
- 2.º - Recopilación de la ópera La Favorita.
- 3.º - Marcha marcial y coro de viejos de la ópera Fausto.
- 4.º y último. -Potpourri de aires nacionales.

Teatro Principal (17/3/1878)

PRIMERA PARTE

- 1.º - Sinfonía por la orquesta.
- 2.º - Marcha fúnebre de Thalberg.
- 3.º - Bolero de la zarzuela Los Diamantes de la Corona Intermedio por la orquesta.

SEGUNDA PARTE

- 1.º - Sinfonía de la ópera Norma.
- 2.º - Batalla dedicada al señor don Narciso de Atmeller.
- 3.º - Los panaderos, seguidillas serranas y la Soleá Intermedio por la orquesta.

TERCERA PARTE

- 1.º - El Carnaval de Venecia con variaciones.
- 2.º - Rondeñas en las que imitará el sonido de las palmas y el canto de una vieja.
- 3.º y último. - El punto de La Habana, y las Peteneras, finalizando con la Gallegada.

Observamos que todas las piezas interpretadas son o bien de propia creación o arreglos suyos de óperas, zarzuelas o de música de un virtuoso como Thalberg. Por otra parte, también vemos el trato de respeto dispensado por la prensa (célebre y aplaudido, por un lado; y eminente profesor, por otro) y la presunción de éxito, en la prensa de 1878, otorgada por experiencias anteriores, seguramente las de 1873: “por eso puede asegurarse que el Sr. Arcas será, como otras veces, objeto de los más nutridos aplausos”. Por otra parte, se insta al lector a asistir al concierto en familia a fin de disfrutar de una “amena” y “agradable fiesta”, y se destaca lo “selecto” del repertorio. Al igual que la anterior tanda de conciertos, desconocemos el tiempo que estuvo Arcas en Jerez y si pudo haber instruido a algunos alumnos. A este respecto, indicar que hemos contactado con el Casino Jerezano, sin éxito, para indagar si tenían más documentación al respecto de ambas estancias de Arcas en Jerez.

3.3.2.- Antonio Sol Fernández

Siguiendo el ya aludido testimonio de Fernando ‘El de Triana’ (1952: 125), se le atribuye ser alumno de Paco ‘El Barbero’ y, prácticamente, coetáneo de Javier Molina:

Ya de la escuela de Paco el Barbero, salieron Javier Molina y Antonio Sol, indiscutibles valores de la guitarra, en ejecución y acompañamientos. El primero vive, y Dios le dé muchos años más de vida, porque el día que Javier Molina muera, puede decirse que ha muerto el más legítimo archivero de la guitarra andaluza. Antonio Sol murió muy joven, pero consagrado por todos los públicos de España como gloria de la guitarra, fiel copia en arte y ejecución de los gloriosos maestros Patiño y Paco el Barbero.

Por otra parte, para Pepe ‘el de la Matrona’, Antonio Sol sería maestro de Javier Molina:

En aquella época, anterior a mí, dicen que había en Jerez uno que le decían Antoñito Sol, que fue maestro de Javier Molina, iy con lo que llegó a ser Javier Molina a la guitarra![...]²⁹

No obstante, Manuel Bohórquez Casado³⁰ encuentra y publica su registro de nacimiento en el que se puede observar que Sol es nacido el 15 de julio de 1867 en la jerezana calle Asilo, en el barrio de Santiago, parroquia en la que fue bautizado, hijo de un comerciante alicantino y de una jerezana. Antonio Sol es, por tanto, tan solo un año mayor que Molina, y, habida cuenta de la precocidad de Molina, resulta dudoso que Sol fuese su maestro. Es posible que ejerciese algún de influencia posterior sobre él, pero parece más coherente el testimonio de Fernando ‘el de Triana’ que el de Pepe ‘el de la Matrona’.

Número 11

Nacimiento de Antonio

El día 15 de Julio de 1867

A la hora de 3 de la tarde

en la calle de Asilo

núm. 24 cuarto 1.º

Es hijo de padre natural

Padres.	Pueblo de su naturaleza.	Provincia.
<u>Antonio Sol</u>	<u>Alicante</u>	

Su profesión comerciante

Abuelos paternos.	Abuelos maternos.
<u>Manuel</u>	<u>Juan</u>
<u>Juana</u>	<u>Juan</u>

Se bautizó en la parroquia de San Mateo el Viejo del mismo barrio

1035

Partida de nacimiento de Antonio Sol Fernández, publicada por Manuel Bohórquez en el blog **La Gazapera**.

²⁹Citado por Norberto Torres en “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto Chico”, *La Madrugá*, nº7, 2012. p. 67, procedente de *Pepe el de la Matrona, Recuerdos de un cantaor sevillano* de José Luis Ortiz Nuevo, Madrid: 1975, Ed. Demófilo, p. 214.

³⁰ BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, “Sobre el guitarrista Antonio Sol”, entrada del 28/1/2011 [en línea]. [Consulta: 26/7/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera>]

El propio Bohórquez abunda en otros datos biográficos, por ejemplo que en el Padrón de Sevilla del año 1888 aparece como “amancebado” de la cantaora moguerena Trinidad Parrales Moreno, hermana de Dolores ‘la Parrala’. En dicho padrón figura como natural de Cádiz, pero al año siguiente ya figura como natural de Jerez y de profesión “tocaor”. Es probable, según Bohórquez, que acompañase a Silverio Franconetti en su propio café de la calle Rosario en la temprana fecha de 1886, sin haber cumplido aún la veintena. Siendo todo esto así, Sol y Molina eran prácticamente vecinos, pero desconocemos si, además, pudieran ser amigos de la infancia. En cualquier caso, la posible influencia de Sol sobre Molina habría que encajarla más en los quehaceres de los cafés, más que en un magisterio directo. En cualquier caso, no disponemos de grabaciones de Antonio Sol ni de más datos que nos permitan afirmar o desmentir con total propiedad.

3.3.3.- Javier Molina Cundí, *El Brujo de la Guitarra*

Afortunadamente, la vida de vida de Javier Molina está relativamente bien documentada. El propio artista tuvo a bien escribir sus memorias autógrafas, articuladas en veinte capítulos, hacia 1938³¹, siendo publicadas en 1963 por el escritor Augusto Butler en el libro *Javier Molina. Jerezano y tocaor. (Memorias autógrafas de su vida artística)*, prologado y glosado por el propio Butler. Así pues, es de los pocos artistas flamencos de su época que dejó por escrito su recorrido vital y artístico.

No obstante, algunos datos deben ser tomados con cierto cuidado ya que, a veces Molina da importancia a hechos vitales que puedan ser triviales y obvia otros que pudieran ser más importantes. El propio Molina advierte en varias ocasiones que hay detalles que pueden haber sido omitidos o fechas que pueden haberse alterado, aunque en ellas destaca “lo interesante”, dando fe, además, de que todo cuanto escribe es cierto. En su texto, encontraremos continuos saltos temporales, continuas idas y venidas en el tiempo y algunas fechas que no terminan de casar con otros testimonios aparecidos en la prensa, por ejemplo. Así lo expresa Molina (Butler, 1963: 55):

[...] este relato que estoy reseñando sucedió hace más de cincuenta años, de modo que no tiene nada de particular que trabuque algunos detalles, pero publico el hecho en su parte histórica, que es lo interesante [...] que me dispense el lector el no haber tenido la curiosidad de apuntar las fechas exactas cuando pasaron, pero ya he dicho antes que todo lo escrito es pura verdad.

³¹ Decimos “hacia” porque aunque el propio Javier Molina las fecha el 18 de octubre de 1938, también dice tener 73 años, lo que nos ubica en 1941; hablando, además, en presente, de hechos que ocurren en el verano de 1940, como la *tournee* que narra en la página 72. Es por ello que cabe pensar que el libro se escribió en su mayor parte en 1938, sufriendo algunas adiciones posteriores en años posteriores

Por su parte, Butler lo justifica como “achaques” de un ya septuagenario que se toma sus memorias como un pasatiempo. Así lo expone Butler (1963: 3 - 6):

Al hojear estas páginas, lector, acaso echarás de menos, a veces, ciertos detalles y datos que te gustaría conocer con mayor amplitud. Otras, por contra, advertirás demasiado pormenor, prolijidad innecesaria en la relación de algunos hechos triviales, carentes, las más de las veces, de la importancia y el interés que les atribuye su relator. Son disculpables y justificados achaques en quien hace de su pluma, a ratos perdidos y por primera vez en su vida, instrumento de honesto pasatiempo.

[...] Uno recuerda un tanto confusamente, haber escuchado de sus labios el relato de ciertos hechos que, a la hora de trasladar sus recuerdos a estas cuartillas que el lector va a conocer a seguido, escaparon, a lo que se va de su ya débil memoria, y no quedaron recogidos, cuando disponía de la ocasión más propicia para ampliarlos y detallarlos a su albedrío.

Lástima grande es también que Javier [...] no fijase su atención en referirnos con prolijidad ciertos datos, biográficos y artísticos, necesariamente conocidos por él, de algunos de los muchos grandes artistas con quienes conviviera y alternara años y años [...]. Así como el pormenor, curioso y de gran valía para el investigador, relativo a los Cafés de Cante de Sevilla [...].

A pesar de todo, el documento es muy importante y lo que no puede tomarse en rigor, a menudo se puede contrastar con otros documentos (como apariciones en prensa, por ejemplo) que nos ayudan a completar o a corregir el relato. Así pues, varios han sido los intentos de datar y reconstruir cronológicamente la vida de Molina. Butler intenta acotar algunas fechas en el propio libro, Juan de la Plata hace lo propio en una entrevista de 1954, publicada en el periódico *Dígame* en agosto de 1955 y en su libro *Flamencos de Jerez* de 1961. El *Diccionario* de Ríos Ruiz y Blas Vega intenta igualmente poner luz a la cronología. El periodo de juventud y formación que pasó junto a Chacón también ha sido objeto de estudio minucioso por parte del propio José Blas Vega (*Vida y cante de don Antonio Chacón* de 1986). No es, por tanto, objetivo redundar en su biografía por estar relativamente bien estudiada, pero se hará un pequeño esbozo biográfico (siguiendo en la medida de lo posible el orden propuesto por el propio Molina en su autobiografía) que nos ayude a situar al artista.

3.3.3.1.- Esbozo biográfico de Javier Molina

Javier Molina Cundí nació en la jerezana calle de la Merced, número 28, el cuatro de mayo de 1868, hijo de Francisco Molina y Antonia Cundí.

Manuel Bohórquez³² nos facilita su registro de nacimiento en el que podemos ver que nació a las cuatro de la mañana y que fue bautizado el día diez del mismo mes.

Número 10

Es hijo de José Nacimiento de Juan^{co} Molina
 El día 10 de Mayo de 1868
 á la hora de 4 de la mañana
 en la calle de la Necec
 núm. 78 cuarto
 Es hijo de de materno

Padres.	Pueblo de su naturalza.	Provincia.
<u>Juan^{co} Molina</u>	<u>San</u>	<u>Cadiz</u>
<u>Ant^o Condi</u>	<u>id</u>	<u>id</u>

Abuelos paternos.

<u>Juan^{co}</u>	<u>id</u>	<u>id</u>
<u>Mabel Lopez</u>	<u>id</u>	<u>id</u>

Abuelos maternos.

<u>José</u>	<u>id</u>	<u>id</u>
<u>Ant^o Sanchez</u>	<u>id</u>	<u>id</u>

Se bautiza en la parroquia de San Roque el 10 de Mayo de 1868
[Signature]

Partida de nacimiento de Javier Molina, aportada por Manuel Bohórquez.

Según el mismo Molina expresa en su libro, debutó a los ocho años (Butler, 1963: 13):

El arte de la guitarra a la edad de ocho años, en la Alameda de Fortún de Torres, con un señor ciego que tocaba el violín. Fue la primera vez que me puse en las tablas.”

Juan de la Plata en la entrevista para *Dígame* apunta a que sería “entre función y función de un viejo teatrillo de guiñol, del cual era propietario un ciego que tocaba el violín”. Nos informa, además, que su primer sueldo fue de “dos pesetas diarias”.

Sobre su proceso de aprendizaje no sabemos mucho, ya que el propio Molina evita referirlo. Butler (1963: 6) lo expresa en los siguientes términos:

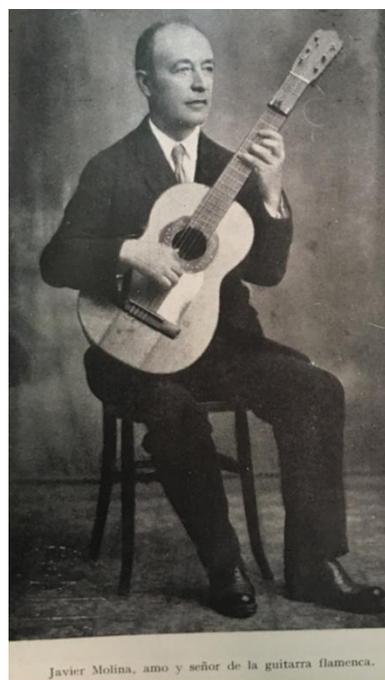
Tampoco era más explícito Javier a la hora de referirse a sus posibles maestros [...] el motivo primordial de ello sería, probablemente, consecuencia de un ingenuo prurito de autodidaxia mal entendido.

Nunca quiso decir a nadie de quién recibiera las primeras lecciones; ni a quién o quiénes consideraba sus maestros, por haber recibido sus directas enseñanzas o, simplemente, sus influencias o inspiraciones artísticas. Era una de sus pequeñas manías.

³² En conversación mantenida por mensajería privada, con fecha de 11 de julio de 2017.

Por su parte, Juan de la Plata escribe en la aludida entrevista para *Dígame* que Molina “nunca tuvo maestros que le enseñaran. Sólo recibió unas cuantas lecciones de un aficionado, amigo de su hermano” pero no apunta el nombre. Molina reconoce haber dado lecciones de guitarra “tres o cuatro años después” (Butler, 1963: 13) de su debut pero nuevamente obvia nombres. Ya hemos aludido a la posible enseñanza de Paco ‘el Barbero’ sobre Javier Molina y Antonio Sol, según hemos visto en Fernando ‘el de Triana’ y también hemos aludido a la posible enseñanza de Sol sobre Molina según Pepe ‘el de la Matrona’. Por otra parte, estaría la posible enseñanza de Rafael Barroso que nos refiere Butler (1963: 6) vía José Durán Mediavilla, ‘Pepe el Tordo’, padre de la bailaora Rosita Durán, cantaor y amigo de Molina, quien apostilla que Javier tuvo “por mentor [...] al tocaor, entre aficionado y profesional, Rafael Barroso” y que podría encajar con el testimonio anterior de Juan de la Plata. En cualquier caso, es algo ciertamente difícil de averiguar y únicamente podemos barajar hipótesis pero sí que parece cierto que la escuela jerezana ya estaría, al menos, en ciernes.

Hacia 1881 comenzaría la primera etapa importante de la vida profesional de Javier, cuando ingresa junto a su hermano Antonio, bailaor, en el Café Cantante que regentaba Juan Junquera³³, en la Vera-Cruz³⁴, en Jerez. Allí, según nos refiere, tuvo contacto con artistas como ‘Juan Brevia’, ‘El Canario’, ‘Carito’, ‘El Marrurro’, etc. En ese tiempo los hermanos Molina toman amistad con un jovencísimo Antonio Chacón que se dedicaba a ayudar a su padre como zapatero, pero que quería ser cantaor. Por mediación de ambos y “a fuerza de ruegos y recomendaciones” (Butler, 1963: 14), Junquera lo contrata pero no gusta al público y es despedido. Así, al poco, los hermanos Molina junto con Chacón comienzan un “recorrido por la nación dando conciertos en casinos, tabernas y cafés” (Butler, 196 : 15) que comenzó por Arcos de la Frontera y prosiguió por la sierras gaditana y sevillana hasta llegar a Zafra (ya en la provincia de Badajoz). A su regreso pasarán por Sevilla capital y diversos pueblos de su provincia hasta que se introducen en la provincia de Huelva donde hacen amistad con el cantaor jerezano ‘Salvaorillo’, en un encuentro de profunda significación para



Javier Molina, amo y señor de la guitarra flamenca.

Javier Molina, presentado como amo y señor de la guitarra flamenca. Retrato extraído del libro de Juan de la Plata *Flamencos de Jerez* (1961).

³³ Empresario y cantaor gitano al que se le atribuye una cabal (*se lo pío a mi estrella*), para Manuel Bohóquez (léase su artículo “¿La escuela sevillana” en *La Gazapera*) es el equivalente jerezano a Silverio Franconetti desde lo comercial y responsable del desembarco de artistas jerezanos en Sevilla.

³⁴ El café se llamaría “de Juan Junquera”, pero fue conocido por “de la Vera Cruz” por situarse en los bajos del convento francisco homónimo donde hoy se erige el Teatro Villamarta.

el joven Chacón pero que tan mal vino económicamente al grupo. Por recomendación de ‘Salvaorillo’ partirán a Isla Cristina donde se asentarán durante varios meses, haciendo salidas a Lepe y Ayamonte hasta embarcar hacia Cádiz, de donde regresaron a Jerez. Molina destaca el cariño mutuo entre Chacón y ellos (los hermanos Molina), siendo, además, consciente de la importancia que tuvo Chacón en todo este proceso de aprendizaje. Así lo refiere (Butler, 1963: 21-22):

Porque han de saber mis lectores que Chacón era con nosotros como un hermano” [...] y “mi vida de aprendizaje está muy enlazada con la suya.

A su vuelta de estas andanzas juveniles, ya en 1885, los contratan para actuar en Medina Sidonia donde estuvieron durante “quince o veinte días, trabajando con mucho éxito”. De regreso a Jerez, los hermanos Molina, ya sin Chacón que había sido llamado a actuar en Cádiz junto a Enrique ‘el Mellizo’, actúan en el Café de la Vera Cruz, propiedad de un hermano de Juan Junquera hasta que fueron contratados por Juan Junquera para el Café Filarmónico, que regentaba en la calle Amor de Dios de Sevilla. Allí se asentarán y actuarán el ‘Maestro Patiño’, ‘Luis Juanero’, ‘El Chato de Jerez’ y Fernando Ortega ‘El Mezcle’ mientras que Chacón hacía lo propio en el café de Silverio. Después volvieron al jerezano Café de la Vera Cruz, separándose definitivamente de Chacón, aunque habrá más actuaciones puntuales en el futuro.

Al cerrarse el café emprendieron otra gira por la provincia de Cádiz, ahora con el cantaor conocido como ‘El Águila’. Por entonces los Molina habían fijado su residencia en Vejer, donde trabajaba el padre, pero al terminar el contrato, regresan a Chiclana y tras varias actuaciones y tras la muerte del padre, regresan a Jerez donde pasan dos o tres temporadas entre un café cantante de verano instalado por Antonio Montes en Capuchinos y el Café del Conde, de Manuel Caviedes. En el cuadro de este café bailaba ‘Pepa de Oro’ y tocaba Javier con un segundo tocaor alumno suyo llamado Valentín. Mientras, alternaba Javier sus actuaciones con clases de guitarra, aunque no nombra a sus alumnos.

Entretanto acompaña a Chacón en el teatro Eslava, donde había sido contratado ya como una estrella reconocida del Flamenco. Con su hermano, actúa además en El Puerto de Santa María, en un café que había instalado el jerezano Pedro López: ‘Arito’, y en otro café que había abierto en la misma localidad Juan Junquera.

Ya en 1889 toca en el café que había instalado Pepe Caballero en la jerezana calle Medina, café donde actuaba también Juan ‘el de Alonso’, quien será esposo de ‘La Geroma’ y padre de ‘Currito el de la Geroma’. Caballero traspasará el café a Pepe el Roncó quien lo cerrará por falta de ganancias, muriendo de una puñalada. “Luego de estos sucesos, me fui a Sevilla por un poco de tiempo” dirá Molina (Butler, 1963: 48). Regresa a Jerez y se asienta en un nuevo café abierto por un montañés llamado Rogelio, en la Vera Cruz,

café donde toca hasta el cierre del establecimiento, siendo entonces, en 1889, cuando sufre un accidente montando en bicicleta en la cuesta de los Albarizones, accidente en el que se fractura el brazo izquierdo, algo que tildará de “gran desgracia” que estuvo a punto de poner fin a su trayectoria artística y que le hace volver a dar lecciones hasta su recuperación. Así nos lo cuenta (Butler, 1963:50):

 Tuve el brazo enyesado más de cuarenta días, y no he quedado bueno, pues me duele cuando barrunta algún cambio de tiempo. De modo que eso fue lo que gané en esa dichosa juerga; perdí la temporada del Café, y estoy inútil del brazo izquierdo, y gracias que puedo tocar, pero ahora con más trabajo que antes. Estuve sin poder hacerlo cuatro o cinco meses.

 Me puse otra vez a dar lecciones hasta que estuve en condiciones de tocar en público.

Recuperado de su accidente, y aproximadamente en 1890, y dado que “estaban aquí [entiéndase, en Jerez] ya los cafés cerrados, me decidí a irme a Madrid. Y, efectivamente, en Madrid me presenté sin contrata ninguna, a la aventura” (Butler, 1963: 51). Es entonces cuando comienza a desarrollarse otra etapa de su trayectoria: la de concertista. Por intermediación de la abuela de la bailaora Isabelita Ruiz, es contratado en el Café del Gato donde, dado que tenían ya dos tocaores en el cuadro, le ofrecen tocar como concertista. Escribe Javier de esa experiencia (Butler, 1963: 52):

 Todos los tocadores que había en aquel tiempo en Madrid desfilaron por el Café del Gato para oírme. Yo tocaba en dos secciones, y el repertorio que interpretaba era flamenco y clásico.

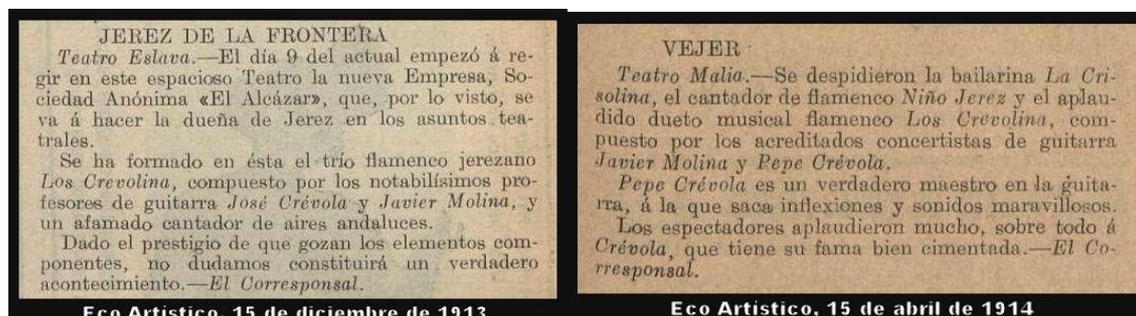
 Entonces conocí al gran tocador Ramón Montoya, y al no menos Luis Molina. Cada uno de ellos estaba tocando en un Café, y cuando calculaban que yo iba a tocar, venían a escucharme, lo mismo que otros más que no recuerdo cómo se llamaban.

Terminado su contrato en Madrid, vuelve a Jerez donde, para buscarse la vida, monta con su amigo³⁵ el guitarrista Pepe Crévola un “número de varietés, tocando los a la vez la misma pieza, que se la enseñé yo” (Butler, 1963: 52). Con el simpático nombre artístico *Los Crevolina*, mezcla de Crévola y Molina, realizan una pequeña gira que no debió ser demasiado lucrativa.

Como podremos observar, en realidad el grupo fue inicialmente un trío, formado por los dos guitarristas y “un afamado cantador de aires

³⁵ Molina no termina de dejar claro si además de amigo es su discípulo, parece que sí por aquello de que le enseñaba las piezas. No obstante, hemos encontrado una cena homenaje a Molina en 1904 organizada por Crévola en la que aparece claramente como discípulo y amigo.

andaluces” aunque rápidamente vendría en dúo. Molina no explicita las fechas, pero lo sitúa, por el contexto, en los primeros años del siglo XX. No obstante, encontramos en prensa, y gracias a Carlos Martín Ballester y su blog *El Arqueólogo Musical*³⁶, que dicho grupo estuvo activo entre diciembre de 1913 y enero de 1915 aproximadamente.



Reseñas en el Eco Artístico de Los Crevolina entre 1913 y 1914, extraído del blog *El Arqueólogo Musical* de Carlos Martín Ballester.

El 26 de enero de 1904, tenemos constancia de que inaugura junto a Antonio Chacón el Salón Variedades, situado en la calle Bodegas, 8. Le sigue un periodo de actuaciones en Puerto Real, sobre los primeros años de la última década del siglo XIX que Molina narra así (Butler, 1963: 54):

El que tenía la contrata de los Baños en el Muelle era un señor que se llamaba Francisco Montesinos. Me daba casa de balde, y los baños, para mi mujer y para mí, y diez pesetas todas las noches. Los cantadores, unas veces los traía de Cádiz, y otras de Jerez, pero yo estaba fijo por toda la temporada.

Puso el amo un tablado chiquito, y en él trabajábamos. El personal de artistas se componía de un cantador o dos, un bailador, “El Enano de Jerez” y yo. Pero era de ver, con tan reducido personal, cómo se ponía el Muelle todas las noches. Se llenaba con los bañistas y la gente del pueblo, y hasta venían de Cádiz y San Fernando a vernos. El amo hizo tan buen negocio ese año que me contrató para el siguiente.

Estando allí, van a buscarlo para volver a actuar en el sevillano Café Filarmónico, pero el empresario no lo deja marchar, subiéndole el sueldo y actuando allí varias temporadas³⁷. Efectúa numerosas actuaciones por la provincia de Cádiz, coincidiendo con diversos artistas. Aunque Molina no lo

³⁶ MARTÍN BALLESTER, Carlos: Blog *El Arqueólogo Musical*, “Un efímero trío flamenco: Los Crevolina” entrada del 4/4/2013 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.elarqueologomusical.es>]

³⁷ El concepto de “temporada” que maneja Molina parece no ser un concepto cerrado, parece que puede ser variable en extensión, siendo, pues, un conjunto cualquiera de días, semanas o meses.

menciona³⁸, debió de ser por entonces cuando formó una pequeña compañía (Ríos Ruiz apunta a que sería en 1892) junto a ‘La Geroma’³⁹, un jovencísimo ‘Manuel Torres’ y otros artistas, junto a los que recorrió parte de la geografía andaluza.

Comienza un periodo de actuaciones que es narrado por Molina aunque las fechas, según quienes las han investigado no terminan de cuadrar. En cualquier caso, Molina narra que mientras que estaba actuando en el sevillano Barrio de Triana, fue visitado por Ricardo⁴⁰ para actuar en *La Primera* de Jerez que había transformado en Café Cantante⁴¹ y donde estuvo “cuatro o cinco temporadas⁴², mientras duró el Café” (Butler, 1963: 56). Por dicho establecimiento, pasaron artistas como Chacón, ‘Manuel Torres’, ‘Juan Breva’, ‘El Niño Medina’, Pastora Pavón, ‘Luisita Requejo’⁴³, etc. Este periodo debió estar comprendido entre 1910 y 1915. Tras su cierre, y tras quedarse sin trabajo entra a formar parte de un elenco de *varieté* con el que realizaría diversas giras y que Molina sitúa en el año 1903, ampliándolo al 1904, aunque al nombrar a Paco ‘el de Lucena’, es posible que las fechas estén alteradas. A su vuelta a Jerez, actúa junto a ‘Manuel Torres’ y ‘Lobato El Loli’, marchando posteriormente a Sevilla, donde se integra en una nueva *tournee* en la que actuará como concertista (nuevamente) y como tocaor.

Sea como fuere, encontramos en *El Guadalete*, gracias a David Pérez Merinero y su blog *Papeles Flamencos*⁴⁴, una actuación en la nochebuena de 1909 de Manuel Torres junto a Molina. Apenas cinco años más tarde, tenemos a Molina acompañando a Luisita Requejo en su debut en el Teatro Eslava.

³⁸ Pudiera ser que no lo considerara importante o que lo olvidara, como tampoco dice nada de una cena homenaje que le tributaron en abril de 1904.

³⁹ “Dueña y señora de la simpatía en el *café de Silverio* y dondequiera que se encontraba”, según Rafael el de Triana (1952: 76)

⁴⁰ En la página 88, Butler nos aclara, citando a Juan de la Plata, que Ricardo es el montañés Don Ricardo Díaz Torres y que estaría situado en la parte alta de un restaurante así llamado y situado entre las calles Unión y Doña Blanca.

⁴¹ Aun existiendo años antes, la Primera de Jerez fue inaugurado como “gran café, restaurant y nevería” en 1910 tras unas importantes reformas llevadas a cabo por Don Ricardo Díaz Torres, según constata Juan de la Plata (2007: 68 - 75).

⁴² Nuevamente, podemos apreciar el concepto inexacto de “temporada” que maneja Molina.

⁴³ Llamada así, en diminutivo, porque debutó siendo muy joven. Se la comparó con Pastora Pavón de manera que recibió el apodo de ‘Petit Niña de los Peines’.

⁴⁴ PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Nochebuena en Jerez (1909)” entrada del 24/12/2012 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

La “Primera de Jerez”—Las bellas completistas *Lulú* y *Sultanita*, continúan escuchando aplausos todas las noches en el género que cultivan, y cautivando con sus peregrinas bellezas al público que concurre á los salones altos del restaurant “Primera de Jerez”.

No agradan menos al *respetable* el cantador Manuel Torres (*) *El Niño de Jerez* y el guitarrista Javier Molina, quienes son muy aplaudidos todas las noches.

El Guadalete, 24 de diciembre de 1909

Teatro Eslava

Buenas entradas hubo en este popular teatro en las noches del Domingo y Lunes.

La aplaudida cantadora de flamenco Luisita Requejo como el tocador de guitarra Javier Molina, gustan cada día más, siendo muy aplaudidos todos los días.

Esta noche dará su última función la Requejo, y mañana debutará «El niño de la Jeroma» acompañado de Molina.

Los regalos en metálico correspondieron a Francisco Alcón, recluta, Juan Sánchez, mozo del Hospital, y José Tamayo, Pozuelo, 22.

El Guadalete, 13/1/1914

Poco antes de acompañar a ‘Torres’, había tenido tiempo de acompañar a ‘Fosforito’, en su debut en 1912, a ‘El Garrido de Jerez’, a ‘El Niño Medina’, entre otros artistas, cuyas actuaciones⁴⁵ Molina no nombra siquiera.

Debutó el cantador de flamenco *El Fosforito*, que, acompañado por el profesor de guitarra *Javier Molina*, gustan mucho.

El Eco Artístico, 5/1/1912.

JEREZ DE LA FRONTERA

Café Concierto Primera de Jerez.—Están siendo objeto de los más entusiastas aplausos el notable cantador de flamenco *El Niño Medina* y el celebrado tocador de guitarra y concertista *Javier Molina*, popular en toda la región andaluza por sus excelentes condiciones artísticas.

El Eco Artístico, 5/10/1912.

En la década de 1920, Molina ya es un guitarrista ampliamente conocido y consagrado tanto como acompañante como concertista. Así pues, en 1921, ingresa en el Café Novedades donde estaría “seis o siete temporadas” conocerá a un jovencísimo Manuel Serrapí ‘Niño Ricardo’ sobre el que ejercerá una importante influencia que veremos más adelante.

45 MARTÍN BALLESTER, Carlos: Blog *El Arqueólogo Musical*, “Javier Molina y su polifacética guitarra” entrada del 8/1/2013 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.elarqueologomusical.es>]



El Eco Artístico, 5/12/1915.

En Sevilla actuará, desconocemos la fecha, en el Café Olimpia, donde presidió un concurso de Cante Jondo, además de acompañar a los participantes que “eran chiquillos”. Ganó dicho concurso un joven “de Jerez a quien le decían “Chanquetilla”. Este fue el que ganó el premio del concurso, porque cantó más flamenco que ninguno [...]” Después pasó al Kursaal. (Butler, 1963: 60). En 1914, estaría actuando en Madrid junto a Chacón en Los Gabrieles. A principios de 1922, realizaría una nueva *tournee* esta vez con Pastora Pavón⁴⁶ a la que alude en los siguientes términos (Butler, 1963: 65):

Me contrata para otra “tournee” Pastora Pavón, la tan renombrada Niña de los Peines. Me puse de acuerdo con ella, y empezamos la “tournee” en El Tomelloso, provincia de Ciudad Real. De allí pasamos a Madrid, donde trabajamos en varios Teatros, y de Madrid fuimos a Barcelona, a un Cine en la calle de la Unión. Yo cumplía mi cometido con mi guitarra, y no me puedo quejar.

A los dos o tres meses después volvimos a ir al mismo Cine de Barcelona, y estuvimos otros diez días, con el mismo éxito de antes. Allí cumplí con la Niña mi compromiso, que por cierto se portó muy bien conmigo, y no tengo por menos que elogiarla como se merece, porque como cantadora es la mejor que hay, y como buena, lo es como la que más.

Después, ya en Sevilla, se celebró el gran Concurso de Cante Jondo de Granada, al que se presentaron varios cantadores flamencos.

A raíz de dicho concurso, acompaña Molina a ‘El Tenazas’, al que llama “El Viejo Bermúdez”, “en un Teatro de Verano en el paseo de la Feria” y, al día siguiente, en una actuación para el Infante Don Carlos en la Capitanía de la Plaza de la Gavidia (Butler, 1963: 66). También acompañará al joven Caracol en Madrid y Sevilla, por petición del joven cantaor, con gran éxito. Después se reintegraría en el Kursaal, volvería a Madrid y realizaría diversos viajes por

⁴⁶ Encontramos la prensa de las actuaciones en Barcelona en el blog *Papeles Flamencos* de David Pérez Merinero, en su entrada “La Niña de los Peines con Javier Molina en Barcelona”, publicada el 16 de marzo de 2011.

Andalucía acompañando a diversos artistas tras lo que vuelve a Jerez, actuando en la Alameda Vieja, en un Café de Verano, regresando al Café Novedades sevillano y al Kursaal hasta su cierre, en 1935.

Entretanto y con los oportunos saltos temporales, en 1926, se integra en la compañía de Carlos Vedrines, la llamada “Ópera Flamenca” junto a artistas que considera “de verdadero mérito” y “difícil de reunir otra vez” y con la que realizó una *tournee* que describe minuciosamente. En este elenco coincidirá con Pastora Pavón, Ramón Montoya, Luis Yance, Niño Ricardo, Victoria de Miguel, La Macarrona, el Cojo de Málaga, Manuel Centeno, Luisita Requejo, entre otros artistas. Cuenta Molina que en el Teatro de Pueblo Nuevo del Terrible tocaron juntos Montoya y Molina (Butler, 1963: 62).

En 1927, según la dotación que se extrae de Butler, toca en una fiesta organizada por Juan Pedro Domecq en su finca La Granja. Una fiesta que dejaría buen recuerdo en Javier Molina (Butler, 1963: 72-73):

Me recuerdo ahora que también estuve en la finca La Granja, de don Juan Pedro Domecq, que Santa Gloria tenga, con mis amigos y compañeros del arte Manuel Morales, Cabeza, y el célebre Diego Antúnez, y Aurelio el de Cádiz, de donde salimos muy bien retribuidos. Y ya que estoy nombrando a don Juan Pedro Domecq, tengo que decir que ha sido el hombre que a mí me ha dado más dinero de todos los que yo he conocido.

Y en 1930 asiste Javier a la fiesta de celebración del segundo centenario de la Casa Domecq. Dice el propio Molina (Butler, 1963: 73):

Y a los tres años después fue don Pedro por mí a Sevilla, para que tomara parte en la fiesta del segundo centenario de la Casa Domecq, que se celebró en El Majuelo, fiesta que fue grandiosa, pues vinieron todos los representantes de la Casa, convidados por sus dueños, y que será memorable para todos los que asistieron.

En un “esfuerzo de memoria”, Molina enumera a muchos de los artistas que intervinieron: ‘Isabelita la Cantadora’ junto a su marido ‘El Tordo’ y su hija Rosita, ‘Perico el del Lunar’, Aurelio Sellé, Capinetti, ‘Luisita Requejo’, ‘El Gloria’ y su hermana ‘Pompi’, Cabeza y “el sin rival Manuel Torre”, junto a cuatro tocaores entre los que estaría Molina. Hubo de ser todo un acontecimiento tanto social como artístico. Butler (1963: 93 - 94) recoge las palabras de ‘Pepe el Tordo’:

Todavía tengo presente la grandísima fiesta que dio la Casa Domecq el año 1930. Vinieron artistas de Sevilla, Cádiz, Utrera y Madrid. Fue la fiesta más grande del siglo en lo que a flamenco se refiere. Todo iba bien; todos encantados: ¡Venga vino! ¡Venga cante! ¡Venga guitarra! Allí no faltó de nada.

Pero cuando a las cuatro de la mañana tuvo noticias don Juan Pedro de que Manuel Torre estaba en Jerez, en una fiesta particular en casa de Antonio Reyes, un gitano muy cabal y honrado y muy aficionado, éste terminó su fiesta para cederle a don Juan Pedro al gran Manuel.

Este subió al tablao con el gran Javier Molina, y le dijo: “Javier, pónmela al cinco por siguiரியas”. ¡Dios mío de mi alma, cómo cantó ese gitano! ¡Qué eco! ¡Qué timbre de voz! ¡Qué manera de meterle en los tuétanos del aficionado el eco del que mejor cantó las siguiரியas en Jerez...!.

También recoge Butler (1963: 94) la conocida poesía escrita por el poeta jerezano Julián Pemartín que comienza:

¿Podrá ser, noche divina,
que en mi recuerdo te borres?
Tocaba Javier Molina
y cantaba Manuel Torres.

La prensa de la época recoge este acontecimiento. En concreto, *El Guadalete* con fecha de 26 de septiembre de 1930 se hace eco⁴⁷ de dicho acontecimiento.

En la página 76, Molina narra una fiesta de los Infantes en su palacio de Sanlúcar junto a ‘Cabeza’, María Pantoja y Lolita Flores. Dado que esta última nació en 1923, esta fiesta debió hacia 1930 o 1931, antes de la proclamación de la II República. Antes del cierre del Kursaal en 1935, Molina actuó junto a ‘Estrellita Castro’ en el Teatro Cervantes de Lucena donde la acompañó y donde actuó como concertista, nuevamente. En 1932, participará en el homenaje promovido por Tomás García Figueras, a Antonio Chacón en Jerez.

En 1934 y 1935 lo encontramos en codirigiendo un cuadro flamenco junto al también guitarrista Sebastián Núñez para la feria de Jerez. En este cuadro tendremos a las bailaoras ‘Lolita Méndez’ y Rosario Heredia, a los bailaores ‘Paco Laberinto’ y ‘Pili’ y a los cantores Rafael Pantoja, Tomás Torre, Alonso Méndez y ‘Cabeza’.

Seguramente su recorrido artístico comienza a declinar tras el Golpe de Estado, lo que lleve a recluirse en Jerez, sustentándose gracias a las clases que imparte sin dejar de participar en actos benéficos a los que es llamado (Butler, 1963: 69):

⁴⁷ Y que encontramos gracias al blog *Papeles Flamencos* de David Pérez Merinero en su entrada “Fiesta en el Majuelo”, publicada el 7 de mayo de 2010.

Ya en Jerez, me coge el Movimiento Libertador del Caudillo Generalísimo Franco, y entre mis clases que doy en la Escuela de Ciegos, y las lecciones particulares, voy pasando la vida, sin que se olvide que me he prestado a trabajar gratuitamente en cuantos beneficios se han organizado [...]

Javier no deja detalles de cómo transcurre su vida durante la contienda bélica, tan solo que su vida artística tiene ya poco de interés, salvo algunas reuniones a la que es llamado o algunos conciertos que ofrece. No obstante, acaba su testimonio con una última gira recién acabado el conflicto junto a la joven Lola Flores a la que define como su alumna (Butler, 1963: 72) y en la entrevista a Juan de la Plata aclara que le daba lecciones de baile:



Entrega de la recaudación del homenaje a Molina en 1954. Fotografías aparecidas en el libro de Juan de la Plata, *El Flamenco que he vivido*, p. 26.



Conocida imagen de Javier Molina dándole clases a un ciego. Aportada por el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

En mi larguísima vida de artista, todavía voy a relatar otro "tournee" que he hecho este verano de 1940, por la Sierra, en la que tomaba parte como estrella la simpática Lolita Flores, que a la sazón está en Madrid acabándose de educar para trabajar de estrella en los teatros. Creo que lo conseguirá, porque tiene juventud y es muy bonita. Con el tiempo, puede que la veamos en el Villamarta. Y a propósito, digo que por todos los pueblos en que trabajamos, en todos gustaba muchísimo. También venía en la compañía su maestra de baile, que también gustaba mucho, y que se llama María Pantoja, y su maestro, que soy yo.

El último tramo de su vida lo pasó dando clases en su casa de la jerezana calle Prieta, número 9, junto a su hija adoptiva, Concepción Diosdado. A esta casa y a un bar cercano (Bar Bolilla) sería adonde, según narra Juan de la Plata, se acercarían visitas de amigos y seguidores. Antes de su muerte recibió un festival - homenaje auspiciado por Juan de la Plata el 31 octubre de 1954, estando ya "gravemente enfermo"⁴⁸ en el que la afición jerezana pudo reconocer su inmensa trayectoria artística y en el que

⁴⁸ Juan de la Plata (1961 : 128)

se recaudaron fondos donados al maestro. Juan de la Plata (2005: 24) aporta una amplia nómina de artistas participantes que fueron dirigidos por Sebastián Núñez quien le entregaría el dinero. Dos años más tarde, el 9 de junio de 1956, Molina fallecería en su domicilio.

3.3.3.2.- Trascendencia.

En 1959 y a instancias de la Cátedra de Flamencología, el Ayuntamiento de Jerez colocó una lápida conmemorativa en la casa donde nació. En 1968, el Premio de Honor a la guitarra de concierto de los Premios Nacionales de Córdoba llevó el nombre de Javier Molina. Ganaría dicho premio 'Paco de Lucía' (Álvarez Caballero, 2003 : 353). En 1974, la jerezana peña "Los Cernícalos" dedicó a su memoria el III Certamen Nacional de Guitarra Flamenca, que obtendría Isidoro Carmona (Álvarez Caballero, 2003 : 356) y que se continuaría, con algún que otro bache, en el futuro hasta entrado el siglo XXI.



Lápida colocada en la casa natal de Molina en 1959.

Aunque pasados años de su muerte, su figura se ha ido diluyendo, no cabe duda de la valía de este guitarrista que tan presente estuvo en el Flamenco de su época. Él mismo expresa que dos de los colosos de su época, Chacón y Torres (a quien acompañaría en su debut), lo tenían en muy alta estima (Butler, 1963: 47):

Y ahora, queridos lectores, perdonen la inmodestia, pero cuando le pedían a Chacón su opinión de quién le parecía mejor tocando, a ninguno ponía delante de mí. Y a Manuel Torres le pasaba lo mismo.

Elogios también recibió de, por ejemplo, Fernando 'el de Triana' (1952: 115):

Su artístico retrato ya da la sensación de que es extraordinario este verdadero dominador del difícil instrumento de la guitarra.

Javier Molina es el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantes antiguos, pero sin dudar un átomo en el momento que el cantador los inicie.

O del guitarrista Manuel Cano (1991: 86):

De sus grabaciones, no muy extensas, podemos dejar constancia de su técnica, muy fluida y suave, y de un bello y cristalino sonido con un timbre particular así como su justo y oportunísimo sabor flamenco en adornos y falsetas que avalan los grandes conocimientos de este maestro.

Pepe ‘el de la Matrona’, le dirá a José Luis Nuevo⁴⁹ sobre Molina:

Este Javier Molina tenía un toque extraordinario y fue quien compuso el toque de alegrías en sol, y la forma que se toca hoy por bulerías también la arregló él en Jerez, y no digamos por siguiriyas lo extenso que era.

Gamboa, en su libro sobre ‘Perico el del Lunar’ (2001: 256), recoge la opinión de Antonio Mairena vertida en una entrevista concedida al periodista Emilio Jiménez Díaz:

¿Tiene algún nombre predilecto de tocaor? A lo que contestó Antonio:
-Varios. Cada uno en sus correspondientes estilos de interpretación le traen un algo especial a mis recuerdos: Javier Molina, aquel que me tocó y aconsejó en el Kursaal, cuando ganaba cuarenta pesetas por noche; Manolo Huelva, Montoya, Perico del Lunar, Sabicas, Niño Ricardo, toda una baraja de genios y... Melchor de Marchena.

Mairena, igualmente, consideraría a Molina tanto como a Ramón Montoya un enriquecedor de la guitarra flamenca pero, a diferencia de este, “desarrollando los toques gitanos desde dentro”⁵⁰. Curiosamente, Molina no era gitano y Montoya sí.

Por otra parte, Molina, preguntado por Juan de la Plata en la ya aludida entrevista por su amistad con Ramón Montoya, responde:

Nos unía una buena amistad y actuamos muchas veces juntos. Cada vez que le preguntaban quién era mejor de nosotros dos, contestaba que yo. Desde luego mentía, porque él ha sido el mejor tocaor de todos los tiempos. Cuando me enteré de su muerte, me impresioné tanto que hubieron de meterme en la cama enfermo.

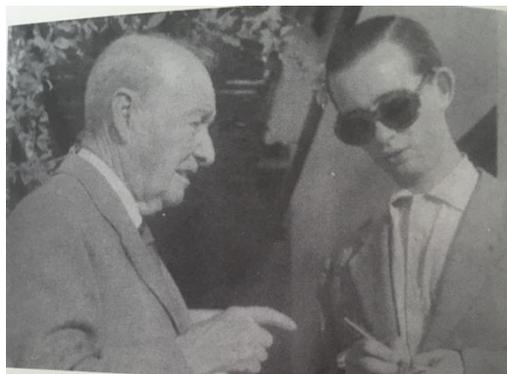
⁴⁹ Citado por Álvarez Caballero (2003: 62), extraído de *Recuerdos de un cantaor sevillano*, p. 214.

⁵⁰ Citado por Álvarez Caballero (2003: 62), extraído del libro *Las Confesiones de Antonio Mairena*, pp. 119-120.

Finalmente, por lo que se extrae de su vida, Molina sentía una suerte de apego a su ciudad que se manifiesta en que tras cada estancia en otra ciudad o gira volvía a su Jerez. Para triunfar, como prácticamente todos los artistas flamencos, tuvo que salir de su ciudad, pero siempre que podía regresaba a ella.

3.3.3.3.- Posicionamiento estético

En las opiniones vistas anteriormente, se desprenden las características de su toque: el carácter conservador de su toque y el dominio técnico del que fue garante y el que seguramente le valdría el apelativo de *Brujo*. Molina se manifiesta en contra de la época que le tocó por último vivir, la del dominio del fandango frente a soleares y seguiriyas, ejemplos del cante gitano, sinónimo de lo antiguo o tradicional (Butler, 1963: 71):



Juan de la Plata entrevistando a Molina en 1954. Foto aparecida en *El Flamenco que he vivido*, p. 264.

Hoy estamos en la época del Fandango, que, por cierto, son muy bonitos. Pero para que se olvide el cante gitano, no veo la razón. Porque siempre el cante gitano vale mucho más. Y digo esto porque estudiando a esta juventud de ahora sobre el cante andaluz, verán mis lectores que más pronto aprenden un Fandango que una Soleá o Seguirilla.

Opinión que amplía con unas observaciones previas sobre Chacón y Torres (Butler, 1963: 47):

Y yo, por mi parte, tampoco pongo por delante de ellos a ningún cantador. Sin despreciar a ninguno, digo que ellos dos son para mí los primeros, sin dejar de reconocer que hay unos cantadores muy buenos en estos tiempos, aunque menos flamencos, porque ya he dicho que el cante gitano está muy mezclado con canciones y cuplés, por lo que ese es el motivo de que esté el cante gitano peor.

En la entrevista concedida a Juan de la Plata para *Dígame* sería aún más tajante. A la pregunta: “¿Qué me dice del cante que ahora se hace?” Molina contesta: “Que es un flamenco “remendado”. Antes y siempre se ha cantado mucho mejor que ahora”. En dicha entrevista, aporta, además, otras muchas respuestas interesantes:

- ¿Quién era el mejor, maestro?
- “Cantaos” buenos ha habido muchos.
- Pero el mejor...
- Don Antonio Chacón. Él era el más completo de cuantos he conocido.
- ¿Le tocó muchas veces?
- Casi siempre que cantaba. Además fue un gran amigo y todo un caballero.
- ¿A qué otros “cantaos” famosos ha acompañado con la guitarra?
- A Tomás el Nitri, Manuel Torres, Niño de Jerez, al Caoba, al “señor” Manuel Molina, a Paco la Luz, al Loco Mateo, el Chato de Jerez, los hermanos Marrurro, La Serna, Cabeza, Frijonesy otros muchos, cuyos nombres harían una lista interminable. Entre ellos a Juan Breva, al Canario, Fosforito y al Mesclé, que valía un cortijo cantando y era muy gracioso.
- ¿Quién fue mejor, Chacón o Manuel Torre?
- Ya he dicho que don Antonio era el más completo. Sin embargo, Manuel Torres, por “seguiriyas”, me gustaba más. Ahora bien, Chacón era un genio por malagueñas. ¡Y aquellos caracoles suyos!...
- ¿Qué cante es ése?
- Un estilo de alegrías que don Antonio Chacón creó y cantó “como los ángeles”

Una de las posibles causas de este empeoramiento del cante puede que esté en la desaparición de los cafés cantantes. Así lo expresa Juan de la Plata en su entrevista: “Allí [en la terraza] Javier se lamenta de que hayan desaparecido para siempre los antiguos cafés cantantes. Según él, éstos eran como las universidades del cante. Propone que se cree un centro donde se eduque la voz de los que empiezan y se les enseñe el cante bueno para que el flamenco puro no desaparezca.”Y sobre los cantaos de su último tramo vital dirá:

- Por favor, opine de los “cantaos” actuales.
- Los hay buenos y malos, como en todos los tiempos.
- ¿El que más le gusta?
- Manolo Vallejo. Es el que más sabe y el que mejor canta de los artistas de hoy.

Sin embargo, contrasta ese supuesto empeoramiento del cante (y el baile) con la mejoría en la guitarra, así pues comenta (Butler, 1963: 42 - 43):

Además, en aquel tiempo, [...] el cante era más flamenco porque está más mezclado con canciones y cuplés [...] de veinticinco años para acá. En lo que veo más adelanto es en la guitarra, porque se toca con más armonía y más ejecución.

En cuanto a toques, Molina le responde a Juan de la Plata que el más fácil es el de las sevillanas y es el más difícil es el de las bulerías. Lamentablemente no tenemos constancia de cómo las tocaría Molina.

3.3.3.4.- Inclinación al concertismo

El dominio técnico del que Molina hizo siempre gala y en el que probablemente esté su “brujería” quizá tenga algo que ver con su desconocido aprendizaje. Ya hemos aludido a la posible vinculación con Barroso y a la de Barroso con Julián Arcas en una época de intercambios continuos entre flamencos y clásicos. Quizá la afición que mostró Molina hacia el concertismo parta de ahí, de haber tenido contacto directo con la música de Arcas. A lo largo de su esbozo biográfico se han visto distintos momentos en los que Molina trabajó como concertista en exclusivo o como complemento a su labor de tocar, tanto a solo como a dúo (con Crévola y Montoya, por ejemplo). Esta inclinación o “debilidad” fue ya recogida por Butler (1963: 86) quien la criticó como también hemos advertido ya, calificándolas de “ingenuas naderías”:

Javier sentía verdadera debilidad por sus “solos” de guitarra. Tenían su predilección. Tan pronto atisbaba ocasión propicia, e incluso aunque ello no sucediera, ya lo



Javier Molina.
El brujo de la guitarra.
Retrato de Javier Molina, presentado como ‘El brujo de la guitarra’, extraído del libro de Fernando ‘el de Triana’

teníamos interpretando -de manera magnífica, es cierto- sus arreglos de óperas y zarzuelas de boga en su mocedad. Si hubiese dedicado sus preferencias solistas a los antiguos toques flamencos que él tuvo que escuchar cien veces a Patiño, Arcas, Lucena y "Habichuela", por nombrar unos pocos de los más famosos tocaores que le habían antecedido inmediatamente, habría sido cosa muy razonable; pero el dedicar su tiempo y su capacidad creadora a tales ingenuas naderías...

“La técnica fluida y suave y el bello y cristalino sonido con un timbre particular” que apreció Cano en sus grabaciones, no hacen sino apuntar en el probable eclecticismo que podría haber heredado de Barroso o probablemente incluso del propio Arcas. Quizá esa procedencia clásica (y, por ende, *agachonada*) de su toque es lo que quiso silenciar Molina al evitar hablar de sus maestros.

A este respecto, Juan de la Plata⁵¹ cuenta que Molina, siendo ya muy mayor, tenía una cómoda de caoba en el salón, cuyo segundo cajón está abarrotado de partituras, pues como indica “lo mismo que tocaba flamenco, Javier también interpretaba música clásica para guitarra de concierto, especialmente de los compositores españoles Fernando Sor - quien por cierto parece que vivió en Jerez, durante la ocupación francesa - , de Aguado y de Julián Arcas”. Se lamenta y se pregunta Juan a dónde habrán ido a parar todas las fotos y partituras que conservaba el anciano Molina y que nos ayudarían mucho a saber de sus preferencias e inclinaciones, pero, en cualquier caso, resulta interesante que Molina conservase partituras, síntoma de que sabría leerlas, lo cual no era lo habitual y que apostillaría la influencia clásica, el toque ecléctico de Molina según venimos defendiendo. Por si esto no fuese poco, como ampliaremos más adelante, su discípulo Crévola, en el homenaje que se tributó a Molina en 1904, lo nombra significativamente como “digno émulo del genial guitarrista Sr. Arcas”.

3.3.3.5.- Grabaciones

Contrasta el grado de conocimiento de la trayectoria artística y vital de Molina con el legado que dejó grabado. Hasta el momento, solo se tiene constancia de cuatro grabaciones, dos soleares y dos seguidillas⁵², que impresionó junto a Manuel Torre para la casa Parlophon en 1931. Se trata, pues, de un reducido corpus de piezas históricas, puesto que son las únicas muestras que se tiene del toque de Javier Molina, apenas doce minutos de música. Juan de la Plata (1961: 129) afirmó que había grabado en el Instituto de Musicología de Barcelona, pero más tarde admitiría que fue algo así como

⁵¹ Juan de la Plata escribió un artículo a tenor del éxito que estaba teniendo su histórica entrevista a Javier Molina y que fue publicado el 2 de septiembre de 2013 en el *Diario de Jerez*.

⁵² Según recogen Blas Vega y Ríos Ruiz en su *Diccionario* (vol. II, p. 855), sus referencias son B-25.631 y B-26.656. Más tarde, en 1955, fueron incluidos en el CD titulado *Manuel Torre. Volumen 1*, que produjo Fonotrón, S. L. y editó el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía.

un desliz de juventud. No obstante, siguiendo esta pista, hemos consultado en el “Fondo de Música Tradicional” de la *Institución Milá y Fontanals* de Barcelona perteneciente al CSIC, y no hemos encontrado mención alguna. Por otra parte, a raíz del descubrimiento de grabaciones realizadas por Arcadio de Larrea, datadas en 1949 y realizadas en Jerez, el director de dicha institución, D. Emilio Ros Fábrreras, visitó esta localidad, donde confirmó la inexistencia de grabaciones realizadas por Molina para la aludida institución.

Es probable que alguna emisora o algún particular grabase algún registro pero hasta el momento no se tiene ninguna constancia. En la entrevista para *Dígame*, Juan de la Plata afirma que Molina tomó “su vieja y bien cuidada guitarra” y tocó por “seguriyas, soleares, alegrías, tientos, farrucas...”. Lamentablemente no consta que grabase la entrevista ni los toques.

En estas grabaciones, además de las consideramos técnicas y tímbricas que apunta Cano, se observa una importante pulcritud en cuanto a la medida, llegando a cuadrar a todo un anárquico (y no por ello menos excelso, quede claro) cantaor como fue Manuel Torres. Ello sin abandonar libertad métrica, es decir, sin el rigor milimétrico de un metrónomo y que es especialmente evidente en sus seguriyas.

Lamentablemente, no disponemos de grabaciones de Javier Molina por bulerías. Con ellas, podríamos ver de dónde salen los toques por bulerías de los ‘Morao’, de ‘Niño Ricardo’, Ramón Montoya, etc. No debemos olvidar que las primeras grabaciones de bulerías propiamente tituladas como tales son posteriores al contacto de Molina (exceptuemos a los ‘Morao’) con los referidos tocaores quienes serían los primeros en grabarlas.

3.3.3.6.- Labor didáctica

Indisoluble de su actividad artística es su actividad como profesor de una nómina de tocaores que, a decir verdad, tampoco se esmera en nombrar. Ello nos lleva a pensar que la faceta más importante para Molina era la artística, siendo de menor interés para él la didáctica que ejerció de manera regular al final de su trayectoria (con el Golpe de Estado y la posterior Guerra Civil), y anteriormente como complemento o sustitución a la principal.

La mayoría de investigadores, como hemos visto, toman a Molina como el creador de la escuela jerezana. No obstante, según venimos indicando, más que crearla, Molina sería quien terminara de definirla, orientarla, y elevarla a lo que es hoy. En los inicios de Javier, según hemos visto, habría una incipiente escuela jerezana.

Molina nombrará como alumnos suyos a Valentín, del que no se sabe mucho más, y también aparece Pepe Crévola pero no termina de dejar claro si es realmente alumno suyo. A ambos los veremos más adelante. En cualquier caso, sabemos de más alumnos suyos por otras fuentes.

3.3.3.6.1.- Los discípulos de Javier Molina

El *Diccionario del Flamenco* (1989: 501), por su parte, menciona como alumnos suyos a ‘Palmita’, ‘El Lápiz’⁵³ y especialmente a Manuel ‘Morao’ (de quien ampliaremos información posteriormente). Es posible que este dato venga dado por la respuesta que da Javier a Juan de la Plata sobre sus discípulos en la entrevista para *Dígame*:

A bastantes. Desde que me retiré, hace seis o siete años, no hago otra cosa que dar clases de guitarra. Antes ya enseñé a una hija de Bombita III y a otra de Morenito de Algeciras. Después de dejar los escenarios he enseñado a varios que hoy son profesionales, entre ellos, el Lápiz, Palma y los hermanos Moraíto

En una entrevista de 1984 recogida en el libro *El Flamenco que he vivido* de Juan de la Plata (2005 : 315), Luis Sanguiao Palma, ‘Palmita’ o ‘Maestro Palmita’ declara haber estudiado con Molina durante cuatro años, siendo su único maestro, y compartiendo espacio con ‘el Niño del Lápiz’, y ‘El Moraíto’. De Jerez, pasando por Sevilla, partió a Murcia desde donde hizo carrera internacional y donde es más conocido que en su tierra de origen.

También formaría como guitarrista a Isidro Muñoz, de Sanlúcar, padre de ‘Manolo Sanlúcar’, quien siempre ha reconocido su deuda con el maestro jerezano. Esta vía, la de ‘Manolo Sanlúcar’, nos podría hacer llegar hasta prácticamente Vicente Amigo o Rafael Riqueni. También Molina enseñó a José Luis Balao (durante unos meses según el propio Balao) y a Rafael del Águila, como ellos mismos indicarán, quienes a su vez ejercerán el magisterio de la guitarra. Por último, Juan de la Plata (2009: 22) nombra a un José García como alumno de Javier Molina del que el propio Juan de la Plata en su juventud recibiría lecciones en su casa de la calle Gibraleón donde impartía clases aun sin ser profesional.

3.3.3.6.2.- La influencia de Javier Molina

Nombramos a continuación a una nómina de tocaores cuya filiación a la escuela de Molina parece estar clara, no así su instrucción directa. Son, por tanto, tocaores que desconocemos a ciencia cierta si recibieron formación de Molina pero que probablemente aprendieran de él a base del contacto con su arte.

3.3.3.6.2.1.- ‘Perico el del Lunar’

Pedro del Valle Pichardo (Jerez, 1894 - Madrid, 1964), conocido artísticamente por ‘Perico el del Lunar.’ Tras pasar por el ostracismo durante años, su figura fue reivindicada por José Manuel Gamboa en una biografía titulada *Perico el del lunar, un flamenco de antología*, publicada en 2001.

⁵³ Rafael Fernández García, también conocido como ‘Rafael de Jerez’.

Cuenta Gamboa (2001: 274) que los primeros rudimentos los adquirió con su padre, panadero y aficionado a la guitarra y que solo posteriormente pudo verse influido por Molina. Juan de la Plata (1961: 131) por su parte, además de Molina, lo hace también discípulo de ‘Manolito Cepero’, el ‘Cojo Natera’ y Cristóbal Salazar.

Con apenas veinticinco se establece en Madrid, actuando en los diversos tablaos capitalinos, destacando especialmente en el *Zambra* junto a Rafael Romero. No obstante, acompañaría también a grandes figuras del canto del momento como serían José Cepero, Aurelio Sellés, Juan Mojama, Antonio Mairena, Manuel Torres, entre otros. Además, Perico fue el tocaor final de Chacón tras su distanciamiento respecto a Ramón Montoya cuyo “exceso de virtuosismo y protagonismo”⁵⁴ incomodarían al cantaor jerezano, buscando, a buen seguro, su toque austero, “de la escuela de Molina”⁵⁵, sin demasiado virtuosismo y limitado al arte de acompañar según el modelo añejo de pulgar y rasgueo. Juntos, Chacón y Perico el del Lunar, grabarían varios cantes en 1928, prácticamente las últimas grabaciones del *Papa del Cante* que constarían de Caracoles, Mirabrás, Granaínas y Medias Granaínas, Cartageneras y Seguidillas Gitanas para la casa Odeón.

Sus amplios conocimientos sobre el canto le permitieron dirigir la primera Antología de Hispavox de 1954. Su hijo, Pedro del Valle Castro (Madrid, 1940), conocido ‘Perico el del Lunar hijo’, siguió sus pasos como tocaor.

Del tal modo, Fernando ‘el de Triana’ (1952: 118 - 119) nos nombra a ‘Perico el del Lunar’ como “notabilísimo guitarrista” que:

Se destaca de esa inmensa nube modernos guitarristas, que no piensan más que en ejecutar a toda velocidad (caiga donde caiga), en que Perico el del Lunar no tiene otra preocupación que los acompañamientos de los cantes, mientras más antiguos mejor, demostrando con eso la escuela de donde procede, que no es ni más ni menos que la del brujo de la guitarra, Javier Molina.
[...]

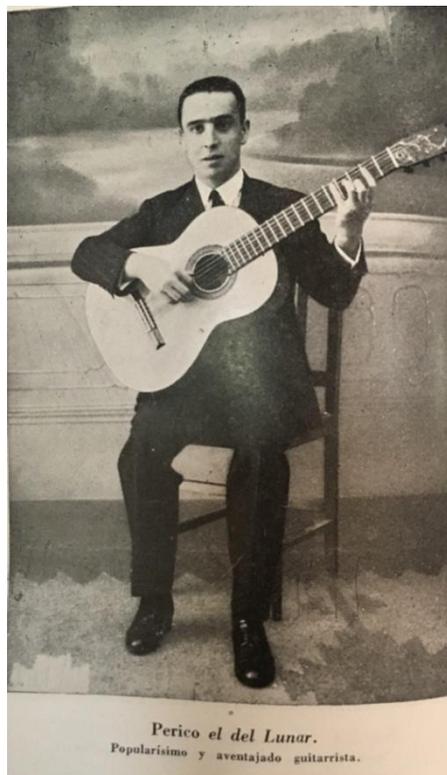


Imagen de ‘Perico el del Lunar’ extraída del libro de Fernando ‘el de Triana’ que lo presenta como popularísimo y aventajado guitarrista.

⁵⁴ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Consideraciones generales en torno a la guitarra” en *Don Antonio Chacón* (2016: 113).

⁵⁵ Según testimonio de Luis Maravilla recogido por Gamboa (2001 : 78)

Perico el del Lunar dice que el tiempo que ha de gastar en adquirir monótona velocidad y alardes de gran ejecución, lo gasta en adquirir conocimientos prácticos, que es para lo que se ha hecho la guitarra en el sistema andaluz; y no es que por eso quiera decirse que [...] es manco, puesto lo que toca es maravilloso y de una exactitud y justeza intachables. ¡Como de la escuela que procede!”

Como vemos no está del todo claro que ‘Perico el del Lunar’ recibiera formación directa de Javier Molina, pero parece más que segura su influencia. A este respecto, Gamboa (2001: 88) narra la siguiente anécdota que dejaría claro, al menos, el respeto y admiración que le profesaría ‘Perico’ a Molina:

Se iba a celebrar una función en la cual Antonio Chacón se anunciaba con Ramón Montoya y Manuel Torre aparecía con Perico el del Lunar. Cuando iba a dar comienzo el acto, Perico advirtió entre los amigos que se acercaban a tomar unas copas con los artistas, la presencia del maestro Javier Molina, insigne compañero de Manuel Torre. Entonces, el del Lunar se lo comentó a Manuel, insinuándole que Molina era el más indicado para acompañar su cante. Tal era la afición de Perico. No obstante, Manuel Torre, en un acto que le honra, se negaba al cambio:

-“¡No, no! ¡Me acompañas tú, que eres el contratado!”.

Pero ante la insistencia de Perico, Manuel, al fin, accedió. El tocao se quedó tras las cortinas para disfrutar con el duende de la pareja. Y sucedió entonces una anécdota que vuelve a mostrar la afición flamenca de Perico. Cuando Manuel Torre comenzó a templarse, Perico notó algo raro y, rápidamente, le acercó un vaso de agua; el mismo Manuel se quedó sorprendido con la oportunidad del gesto.

-“¿Perico, cómo sabías que lo necesitaba?”.

Como ocurriera antes con Molina o con del Águila, la jerezana peña flamenca ‘Los Cernícalos’ le dedicó un premio en su Certamen Nacional de de Guitarra Flamenca, en concreto en 1975. En 1982, la peña flamenca ‘El Mirabrás’ de Fernán Núñez (Córdoba) le brindó un homenaje a ‘Perico el del Lunar’ y a ‘Bernardo el de los Lobitos’. Andrés Raya Saro⁵⁶ nos detalla los pormenores de dicho evento:

Aquello fue una idea que yo brindé a la Junta de la peña y que acogieron con entusiasmo: se trataba de llevar al Mirabrás el llamado "cuadro de la antología" del tablao madrileño Zambra. Por eso invitaron a Rosa Durán, Perico el del Lunar (Hijo), Rafael Romero, Juan Varea, Enrique Morente y Miguel Vargas. Fue idea del peñista Juan Velasco presentar el acto como un homenaje a Perico (Padre) y a Bernardo el de los Lobitos.

⁵⁶ En conversación mantenida por mensajería privada con fecha de 1 de julio de 2017.

Enrique no pudo asistir por razones de agenda y le sustituyó Chano Lobato. Recuerdo muy bien ese evento porque fui yo quien recogió en la estación a Rosita Durán, a Rafael Romero, Varea y Perico. Enrique, unos meses después, para compensar su ausencia, dio un recital junto a Pepe Habichuela.

3.3.3.6.2.2.- 'Currito el de la Geroma'

Francisco Pantoja Fernández⁵⁷ (Jerez, 1900 - Sevilla, 193?⁵⁸), hijo del cantaor y tocaor 'Juan el de Alonso' y de la cantaora y bailaora 'La Geroma' (o Jeroma). Polifacético artista, debutó como cantaor, pero también ejerció como bailaor, como tocaor (disciplina en la que es más conocido) e incluso como pianista.

Según Álvarez Caballero (2003 : 70) "Molina hizo de él un tocaor que pronto se distinguiría acompañando como pocos el cante y el baile". 'Morao' lo calificó como genio "porque cantaba, tocaba la guitarra y bailaba, y todo lo hacía extraordinariamente bien" y lo ratifica como alumno de Molina. Como pianista, Álvarez Caballero narra la anécdota contada por Arturo Pavón de que estando en una fiesta Arthur Rubinstein le dijo: "Maestro, usted es un fenómeno, pero usted no hace lo que yo hago", hizo dos o tres variaciones por seguiriyas al piano "y Rubinstein se volvió loco". Butler (1963 : 86), por su parte, al referirse a su padre, Juan 'el de Alonso', dirá:

No sólo tocaor excepcional, sino gran cantaor y conocedor de los mejores estilos antiguos, era Juan el de Alonso.

Estuvo casado con la famosísima bailaora y guapa gitana "La Geroma", y fueron padres de "Currito el de la Geroma", uno de los más famosos guitarristas de su generación, quien, al igual que su padre, era notable cantaor.

Dice que de Javier Molina, precisamente, recibió Currito las primeras lecciones de guitarra.

Debutó siendo muy joven (con apenas catorce años) como cantaor. Localizamos su debut en enero de 1914, llamado "El Niño de la Geroma", junto a Javier Molina en el Teatro Eslava.

⁵⁷ Nombre reportado por Álvarez Caballero (2003: 69). Manuel Cerrejón afirma contar con el testimonio de su nuera, según el cual su auténtico nombre sería Francisco Leiton de la Hera, siendo hijo de un inglés y no, según el relato tradicional, de 'Juan el de Alonso'. Al no haberlo investigado con mayor profundidad, no podemos afirmar ni desmentir en uno u otro sentido, pero en la prensa hemos encontrado su debut como Francisco Loreto por lo que puede ser que 'Juan el de Alonso' se apellidara realmente Leyton, que derivaría en Loreto, en una línea similar a lo que le ha ocurrido a los apellidos de 'Manuel Torres'.

⁵⁸ No está acreditada su fecha de muerte. Eusebio Rioja afirma que fue en 1930, mientras que otros autores dan diversas fechas de la tercera década del siglo XX.

<p style="text-align: center;">TEATRO ESLAVA</p> <p>Gran Cinematógrafo.—Función para hoy A la 7.—Infantil. Cinco películas por el cine. A las 8.—Popular. Seis películas por el cine y debut del cantador de flamenco Francisco Loreto, «Niño de la Geroma» acompañado por el tocador Javier Molina. (En estas dos secciones se galarearán cinco pesetas). A las 9 y cuarto.—Sección doble. Exhibiéndose siete películas y nuevos números de cante por «El niño de la Ge- roma». En esta sección se regalarán 10 pesetas. Precios para la 1.^a — Butaca, 0'15. Gra- da, 0'05. Precios para la 2.^a — Butaca, 0'20. De- lantero, 0'15. Grada, 0'10. Precios para la (doble). — Butaca, 0'30. Delantero, 0'20. Grada, 0'15.</p>	<p style="text-align: center;">Teatro Eslava</p> <p>El éxito conseguido en las noches anteriores por <i>«El niño de la Geroma»</i>, hizo que anoche viéramos este teatro lleno en las secciones que tomó parte tan aplaudido artista. El escogido programa de películas fueron del completo agrado de la nu- merosa concurrencia, siendo muy ala- bada y aplaudida la titulada <i>«Un dra- ma en la frontera»</i>. Los que recogieron los regalos en metálico fueron: Adolfo López, Es- cuelas 22; Joaquín Agarrao, Galván núm. 3, y Manuel Moreno, Larga 53.</p>
--	--

A la izquierda, *El Guadalete* de 14 de enero de 1914 anuncia el debut de Francisco Loreto (y no Pantoja como tradicionalmente se ha dicho), 'Niño de la Geroma' junto a Javier Molina. A la derecha, *El Guadalete* de 17 de enero que resalta el éxito obtenido por el joven cantaor en las sesiones ofrecidas.

Vía Miguel Molina, nos cuenta Ángel Álvarez Caballero (2003 : 70) que su aspecto le precedía y le ayudaba tener éxito. Manuel Bohórquez⁵⁹ cuenta que:

Currito revolucionó la Alameda cuando apareció acompañado de su madre, estupenda bailaora. Era un genio bailando, tocó la guitarra como pocos, cantó de maravilla y aprendió a tocar el piano en la academia de Eloísa Albéniz. Con 20 años ya hacía constar en el padrón que era "artista". Y hasta sabía firmar.

Es probable que la tuberculosis, enfermedad que acabaría con su vida prematuramente junto con los excesos vividos, le obligase a dejar tanto el cante como el baile, obligándole a centrarse en el toque.

Su vida artística la desarrolló en Sevilla, en donde residía, en los cafés y colmaos. Rioja y Torres (2006 : 39) encuentran varias actuaciones suyas en 1922 y 1923, acompañando a Manuel Vallejo en Málaga y participando en un concurso en Huelva respectivamente. Los mismos autores, respecto a las grabaciones para Odeón junto a 'La Niña de los Peines' de 1917, dicen:

Y desde luego no merecen estos discos los elogios aludidos. Se aprecia en ellos un toque de acusadas características primitivistas, así como

⁵⁹ BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, "¿La escuela sevillana?", entrada del 11/7/2012 [en línea]. [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera>]

particularmente querencia con el baile, descuidando la debida compenetración con la cantaora y el mimo de su cante. Es un toque donde predomina la rigidez del ritmo, sin dinámica y excesivamente parco en matices. Es el toque que se define como corrido, muy a propósito para el baile de entonces. Sin embargo, destaca su magnífica técnica de pulgar. Es un pulgar asombrosamente preciso, fuerte y rítmico, cualidades que apreciamos singularmente en sus bellísimos alzapúas.

Ciertamente, por aquel entonces el guitarrista contaría con apenas 17 años, por lo que estaría en pleno proceso de formación y maduración, motivo por el cual no es posible hacer juicios muy cerrados sobre su toque. Domingo Prat (1934: 100) lo nombra como “uno de los tocaores españoles más destacados, barajando su nombre con los de Montoya, Yance, Borrull, etc. [...] Su manera especial en el “toque” ha tengo que tenga entusiastas admiradores”. Para Fernando ‘el de Triana’ (1952 : 93), con ‘Currito’ no había opción a que los cantaores se aliviassen puesto que “a las notas de su guitarra no había más remedio que entregarse y cantar lo que uno sabía. El arte supremo del gran artista arrancaba a los cantadores toda la cantidad de arte y facultades que poseían”.

3.3.3.6.2.3.- ‘Manolo de Badajoz’

Al igual que ocurrirá con ‘Niño Ricardo’, Manuel Álvarez Soruve, ‘Manolo de Badajoz’ (1892 - 1962) también se vería influenciado por Javier Molina, vía instrucción directa, sin ser jerezano. Gamboa (2001 : 274), en su monografía dedicada a ‘Perico el del Lunar’ recoge el testimonio de ‘Justo de Badajoz’:

Le pasaba [se está refiriendo a ‘Perico el del Lunar’] como a mi padre, Manolo de Badajoz, que estuvo en Jerez mucho tiempo y Javier le dio lecciones. Molina tenía un toque por alegrías en acorde de “Sol”, que era una cosa preciosa, buenísima, y se lo enseñó todo.

3.3.3.6.2.4.- ‘Niño Ricardo’

Manuel Serrapí Sánchez (Sevilla, 1904 - 1972), ‘Niño Ricardo’, al igual que el anterior tocaor no es jerezano pero su relación con Javier Molina obliga a situarlo en su órbita. Además Rioja y Torres (2006 : 40) ensalzan también la influencia que pudo suponer sobre ‘Niño Ricardo’, ‘Currito el de la Geroma’. El joven Manuel comenzó su formación guitarrística con su padre, Ricardo Serrapí sobre los diez años, siendo seducido (Rioja y Torres, 2006 : 18) por las formas tocaoras de Luis Molina. Su primer maestro será el cordobés afincado en Sevilla Antonio Moreno.

Profesional de la guitarra con apenas quince años, en 1921 trabaja en el Café Novedades donde conocerá a Javier Molina. Así lo cuenta Fernando ‘el de Triana’, recogido su testimonio por Rioja y Torres (2006: 24):

Al terminar [Niño Ricardo] la segunda temporada del Variedades, le avisaron para echar unos días en el café Novedades, mientras Javier Molina se curaba de una enfermedad que padecía.

Aceptó el Niño Ricardo el compromiso y estuvo tocando solo, hasta que de nuevo reapareció Javier. Mas como el muchacho había cumplido bien su cometido, le contrataron para seguir actuando fijo en la casa, y continuó de segundo con el gran maestro; y como su escuela fue de la más excelente calidad desde el principio, de ahí el original estilo que adquirió, con el cual sigue, cada vez más acentuado con su facilísima ejecución.

Como se puede observar, Fernando ‘el de Triana’ apunta a que Molina fue maestro del joven ‘Niño Ricardo’, aunque esto no puede ser confirmado, sí lo está el contacto continuo y la influencia que ejercería un consagrado maestro sobre un joven casi principiante. En este sentido, la mayoría de los estudiosos coinciden en que no caben dudas de la influencia de Molina sobre ‘Niño Ricardo’, pero con el escaso material que dejó grabado Molina resulta complicado analizar hasta qué punto esto es así. No obstante, puede resultar significativo que a la pregunta de Juan de la Plata de quién es el mejor guitarrista moderno (nos situamos en 1954), Molina responde taxativamente: “sin duda alguna, el Niño Ricardo”.

Y es que los guitarristas de los años 50 y 60 tuvieron como gran referente, y dado que muchos no conocían a ‘Sabicas’ por su estancia en los Estados Unidos, a ‘Niño Ricardo’ en lo que se ha venido llamando ‘el Ricardismo’⁶⁰. José Luis Balao (1938), discípulo de Javier Molina y Rafael del Águila, y continuador de la estela didáctica de sus maestros lo cuenta en una entrevista⁶¹:

-Pues como todos los guitarristas de mi generación, nuestro ídolo era el Niño Ricardo. Todo el mundo quería tocar sus cosas, y bueno, en mi caso, siempre iba a verlo cuando venía a Villamarta con Juanito Valderrama. Era mi ídolo, un Dios para mí. También en esa época estaba Sabicas, aunque como se fue a México y a Estados Unidos, sus discos no llegaron aquí hasta 1960, y antes que ellos Ramón Montoya, de quien bebieron ambos y fue el pionero de la guitarra más moderna.

⁶⁰ Cuyas características, aquí resumidas, formula Norberto Torres en *Historia de la Guitarra Flamenca* (2005: 60): Pertenencia a una escuela de toque bajo-andaluza, orientada al acompañamiento del cante y del baile, con prioridad de la función rítmica, limitación a las funciones armónicas y melódicas sobre las que se incorporan, más tardíamente, mecanismos y técnicas más complejos con mayor profusión de notas.

⁶¹ PEREIRA, Fran: “Para dar clases hay que tener mucha paciencia y ejercer de psicólogo” en *Diario de Jerez*, entrevista a José Luis Balao publicada el 25/11/2012 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

3.3.4.- Otros guitarristas de la época

Recogemos aquí a otros guitarristas de la época que iría desde Rafael Barroso a Rafael del Águila. No podemos extendernos en demasiados datos porque lo que se sabe de estos es muy poco y centrarnos en investigarlos excedería los límites del presente estudio. Contamos con alguna mención en prensa, alguna mención en el libro de Augusto Butler sobre Molina, aparición en el *Diccionario* de Blas Vega y Ríos Ruiz, o en el libro de Juan de la Plata *Flamencos de Jerez* de 1961. Desconocemos, de hecho y por el momento⁶², las cronologías vitales de la mayoría de estos guitarristas, algunos de los cuales fueron nombrados por Eusebio Rioja como posibles fundadores de la escuela jerezana de toque.

- ‘El Maestro Cerengue’: Del que solo conocemos la escueta nota que ofrece el *Diccionario del Flamenco*:

Jerez de la Frontera (Cádiz), siglo XIX-XX. Guitarrista. Actuó en España y América, donde estuvo muchos años ejerciendo su arte.

Posiblemente, el *Diccionario* solo se limite a recoger la información proporcionada por Juan de la Plata para su libro *Flamencos de Jerez* (1961 : 125) en el que recoge:

Pocas noticias tenemos de este afamados tocaor jerezano de la segunda mitad del pasado siglo [entiéndase que alude al siglo XIX], fallecido a finales del primer cuarto de este.

El maestro Cerengue, era consumado ejecutor de los primitivos toques flamencos y la mayor parte de su vida se la pasó actuando en América.

- Domingo Marín: Nuevamente es Juan de la Plata (1961: 129) quien nos informa sobre este guitarrista:

De este antiguo y extraordinario tocaor, sólo sabemos que llegó a ser, durante mucho tiempo, el guitarrista preferido de la genial Antonia Mercé (La Argentina).

- José Romero: ‘Rentero’, Manuel Sánchez: ‘El Lolo’ y Manuel Loreto. De José Romero (a) *Rentero* tenemos noticia, por medio de *El Guadalete*, el 10 de octubre de 1880 dirigiendo un “gran concierto de cante y baile andaluz” en el Teatro Eguilaz. En el periódico *Asta Regia* del 11 de

⁶² Y a expensas de ampliar el presente trabajo.

octubre encontramos la crítica a dicha actuación y que localizamos gracias al artículo de Steingress (1989 : 376) con un elenco más ampliado y detallado:

Tocadores, José Romero (a) Rentero y Manuel Sánchez, (a) el Lolo.- Cantadora, Manuela Fernández, que cantará por soleá y por seguirillas.- Cantadores, Antonio Monge, conocido por el Marrurro, que cantará por seguirillas; Mateo Lasera, conocido por el Loco, que cantará por seguirillas; Miguel Serrano (a) Frascola, que cantará por soleá, alegrías y malagueñas.- Bailadoras, Juana Peña, que bailará por soleá y falsetas; Gerónima Jiménez, conocida por la Morenita, bailará lo mismo que la anterior.- Bailadores, Paquiro Ortega, que tanto agradó en los anteriores conciertos, y que bailará por soleá, hará la Tonta y bailará el Tango; Antonio Martín (a) la Gusarapa, que bailará por soleá y hará la Tuerta Choriza, acompañándole el aplaudido Paquiro Ortega; Antonio Monje, conocido por Moneo, que bailará el Pericón y hará el Oso, acompañado de Manuel Loreto; José Charruita, que bailará por soleá y por falsetas.

Aunque no se presente como tal, se infiere que Manuel Loreto pueda ser guitarrista acompañante. Por otra parte, al tener un elenco ya detallado, podemos reconocer a uno de los 'Marrurros', al 'Loco Mateo', entre otros. Tras detallar el elenco, el crítico se centra en atacar el espectáculo profiriendo lo siguiente:

Ya lo ven nuestros abonados: el flamenco torna á invadir el teatro de Eguilaz [...]. La danza obscena y las payasadas ridículas de los jitanos [sic], van á sustituir los versos de Zorrilla y de Blasco, a la música de Arrieta y á las sinfonías de Marqués; en cambio los varoniles ecos del señor Marrurro, en sus seguidillas, proporcionarán [...] tal ó cual frases de esas que llenan de inmundicia la boca que las pronuncia.

En estos días deberá llamarse el coliseo, no teatro de Eguilaz, sino Tabanco de... cualquier cosa, porque puede asociarse nombre tan invicto á manifestación tan repugnante.

Si estos renglones pueden servir de protestas el carácter de protesta le damos. ¡Ojalá toda la prensa de Jerez manifestara su indignación ante semejante atentado á el buen gusto y, bien pudiera decir, á la moral.

Encontramos una referencia más a un José Romero que pudiera tratarse del mismo individuo. No obstante, en ella aparece como “joven aficionado” y teniendo en cuenta que entre ambas referencias median 34 años (la anterior es de 1880 y esta es de 1904), y que tanto nombre como apellido son comunes, pudiera tratarse de dos individuos distintos. En cualquier caso, aportamos la referencia que aporta Juan de la Plata, en su libro *Los Cafés Cantantes de Jerez* (2007: 97) se hace eco de un homenaje a Javier Molina realizado en 1904 y que recoge el periódico *La Unión*:

Hízolo [brindó por Molina] después otro joven aficionado, don José Romero que brindó por don Javier Molina, por todos los reunidos, por el dueño de la casa y porque se repitiera con verdadera frecuencia, entre los aficionados, tan agradable reunión.

- José Toboso y Antonio Daza: Únicamente conocidos por algunos conciertos ofrecidos en Jerez en 1878 y 1884, y en la órbita de Francisco Sánchez. De hecho, y por el momento, no tenemos siquiera constancia de que fuesen jerezanos.

TEATRO DE EGUILAZ.
 Gran concierto para hoy Domingo en el que tomarán parte las aplaudidas bailarinas D.^a Antonia Quirós, D.^a Salud Moreno y Srta. Aurora Martínez y el célebre profesor de guitarra D. José Toboso.—A las 8.
 Entrada principal, 3 rs.—Idem general 1'50 rs.

TEATRO PRINCIPAL.
 Gran concierto de guitarra por el profesor D. José Toboso y D. Francisco Sánchez, para hoy Domingo a las siete y media de la noche.
 Entrada principal, 3 rs.—Idem al segundo y tercer piso, 2 rs.

El Guadalete, 22 de septiembre y 10 de noviembre de 1878 respectivamente.

- Antonio Carrasco ‘(El) Botita’: tocaor vinculado a las juergas y fiestas privadas. En el *Diccionario de Flamenco*, se apunta que fue el guitarrista oficial de los gaditanos Concursos Nacionales de Alegrías de 1952 y 1953, falleciendo al final de dicha década. Fue el padre del ‘Niño de Jerez II’. Recientemente, ha sido descubiertas algunas grabaciones realizadas por Arcadio de Larrea en 1949 y de las que hablaremos más adelante cuando nos centremos en la figura de Sebastián Núñez.
- José Crévola: Según sabemos por la biografía de Javier Molina, Crévola sería discípulo en primer lugar y posteriormente fueron amigos que formaron un efímero grupo “en combinación, un número de varieté, tocando los dos a la vez la misma pieza, que se la enseñé yo [dice Molina]. Cada día poníamos al corriente una o dos, y cuando ya estaba seguro, tocando sin equivocaciones, hicimos el debut en el antiguo Teatro Principal de Jerez. El nombre artístico que nos pusimos fue su apellido enlazado con el mío: Los Crevolina” (Butler, 1963: 52). Juntos realizaron algunas giras (entre finales de 1913 y principios de 1915, según vimos anteriormente) por Córdoba, Écija, El Puerto de Santa María y San Fernando, donde finalizaron unas actuaciones que tendrían poco de lucrativas. Poco más se sabe de Crévola; no obstante, Juan de la Plata (1961: 129) afirma que “la mayor parte de su carrera artística la desarrolló fuera de su ciudad natal”.

Además, hemos encontrado algunas referencias⁶³ más a su figura, anteriores al referido conjunto. Quizá Crévola fuese sevillano de nacimiento y

⁶³ Todas estas referencias están extraídas del “Banco de Datos” de la *Cofradía Científico - Lúdica “El Jaleo” para el esclarecimiento del enigma de la Bulería en el centenario (provisional) de su nacimiento como reconocido estilo flamenco*.

recibiría formación de Molina en la propia Sevilla o en Jerez, adonde se trasladaría siendo joven. No casan, las afirmaciones de Juan de la Plata y de la prensa en cuanto a su procedencia. Estas son las referencias apuntadas:

La novedad de anoche era el tango bailado por el Sr. Mingorance: dicho número es sumamente cómico y entusiasmó grandemente a la concurrencia, que hizo repetir diferentes veces las coplas y el tango, premiando al artista innumerables veces. Lo acompañó con la guitarra el conocido maestro José Crévola.

(*El Guadalete*, 16 de noviembre de 1906)

Velada Benéfica en la Caseta de la Caridad.- Actuación del cantador El Niño de las Marianas acompañado a la guitarra por el célebre tocador José Crévola “El Sevillano”.

(*El Guadalete*, 1 de agosto de 1908)

Jerez – Festival Benéfico
(En el Salón Eslava y por mor de la guerra con el moro)

...El joven Sr. Molina cantó, acompañado a la guitarra por el profesor Sr. Crévola guajiras y jotas que fueron compuestas expresamente para esta función:

*Me voy mañana a Melilla a ver si gano una cruz
y subo con la bandera hasta el monte Gurugú...*

(*Diario de Cádiz*, 24 de agosto de 1909)

Sea como fuere, parece cierto que José Crévola fue discípulo de Molina. Crévola fue el ideólogo de la cena homenaje a Javier Molina en 1904, según aparece en el periódico *La Unión* y recoge Juan de la Plata (2007: 97):

Inició los brindis don Antonio Molina, hermano del obsequiado, haciéndolo por los reunidos a los que agradeció las muestras de cariño que su hermano tributaban.

Brindó después el joven don José Crévola, aventajado discípulo del Sr. Molina, el que dijo que no podía dedicar frases brillantes al elogio de su amigo y maestro, ni a la demostración de gratitud que debía a los presentes por haber acogido su iniciativa para honrar al buen amigo, pero que en cambio brindaba sincera y lealmente por los reunidos y muy particularmente por el obsequiado, digno émulo del genial guitarrista Sr. Arcas.

Acaba la referencia con Molina tocando obras clásicas de Tárrega, “así como malagueñas, farrucas y guajiras” tras lo que cedió la guitarra a su alumno Crévola quien remataría la sesión “con verdadera afinación y gusto” por malagueñas y acompañando a un cuarteto de carnaval. Por tanto, Molina

sería el maestro de Crévola antes de 1904, teniendo este cierta actividad artística durante 1906 a 1910, y formando el dúo con su maestro entre 1913 y 1915.

Resulta llamativo que las actuaciones aparecidas en prensa de Los Crevolina, Crévola aparezca destacado sobre Molina. Creemos que para entonces, Molina no necesitaba mayor presentación al ser ampliamente conocido, necesitando su discípulo, Crévola, de algo más de publicidad: "Pepe Crévola es un verdadero maestro en la guitarra, a la que saca inflexiones y sonidos maravillosos" y "Crévola no en balde ha escalado un alto puesto, como concertista de guitarra; su dominio en este instrumento, le hace acreedor a cuantas alabanzas se le otorguen". Juan de la Plata⁶⁴ afirma que Crévola fue quien sacó a la fama a Isabel Ramos Moreno, 'Isabelita de Jerez' y a Luisa Requejo Víctor, 'La Petit Niña de los Peines', aunque hemos detectado en prensa el debut de esta última en 1914 junto a Javier Molina y en otro debut junto a Cristóbal Salazar.

Teatro Eslava

Esta noche, y acompañado por el notable profesor de guitarra Javier Molina, debutará en este teatro la gran cantadora de flamenco Luisita Requejo.

El programa de películas anunciado para hoy es selectísimo y como todos los días habrá en todas las secciones grandes regalos en metálico.

Lo escogido del programa, unido a la baratura de los precios, hará que veamos este popular teatro lleno en todas las secciones.

Los premios en metálico que se concedieron anoche correspondieron respectivamente a Pascuala Morilla, Puerto 5; Manuel Martínez, Nueva 3, y Francisco Moreno, Parador de la Paz.

Debut de 'Luisita Requejo' acompañada por Javier Molina en el Teatro Eslava. Aparecido en El Guadalete.

- Cristóbal Salazar: Según el *Diccionario del Flamenco*:

Jerez de la Frontera (Cádiz), siglo XIX. Guitarrista. Según la tradición oral actuó siendo muy joven en teatros y espectáculos, para dedicarse prontamente a la enseñanza de su arte en su tierra natal.

Por su parte Juan de la Plata (1961: 129) nos aporta lo siguiente:

Otro antiguo maestro, conocedor de todos los viejos toques, fue Salazar, quien enseñó a muy buenos y eminentes tocaores.

También tocaba admirablemente la bandurria.

Según ambas publicaciones Salazar se dedicaría a la enseñanza pero

TEATRO ESLAVA

Gran Cinematógrafo.—Función para hoy

A las 7.—Infantil.
Cuatro películas por el cine.

A las 8.—Popular.
Cinco películas por el cine y presentación del cantador de flamenco Francisco Loreto, «Niño de la Geroma» acompañado por el profesor de guitarra Cristóbal Salazar.

(En estas dos secciones se galanarán cinco pesetas).

A las 9 y cuarto.—Sección doble.
Exhibiéndose siete películas y nuevos números de cante por «El niño de la Geroma».

El Guadalete, 17 de enero de 1914. Salazar acompaña al 'Niño de la Geroma'.

⁶⁴ En su artículo de 2013 dedicado a Crévola y Salazar.

lamentablemente no sabemos a quienes formó a pesar de que Juan de la Plata indique que fueron “muy buenos y eminentes tocaores”. Debió ser contemporáneo de Crévola, es decir, algo más joven que Molina; aunque sin saber nada sobre su formación y sus discípulos no podemos colocarlo en ningún eslabón de la cadena de enseñanza y aprendizaje por el momento. No obstante, lo hemos encontrado activo en la prensa de 1914 acompañando a unos jóvenes ‘Luisita Requejo’ y ‘Niño de la Geroma’ en el jerezano Teatro Eslava.

- ‘Juan el de Alonso’: nacido en Jerez hacia mediados del siglo XIX supuestamente en el seno de una familia gitana, de hecho Manuel Ríos Ruiz lo hace hijo de Alonso Pantoja, tenido este por creador de una toná. No obstante, si mantenemos que fue progenitor carnal de ‘Currito’ y atendemos a las apariciones en prensa de este, debió de apellidarse Leyton (o Loreto⁶⁵) y no Pantoja. En cualquier caso, además de tocaor, se le tiene por un eminente cantaor de seguiriyas. Sobre él, escribe Javier Molina (1963: 48) en su autobiografía:

Año 1889. El amigo Pepe Caballero también puso un Café cantante en la calle Medina (Jerez), donde estuve tocando, y tenía como compañero al célebre Juan el de Alonso, también jerezano. No era gran artista, pero sí muy a propósito para el Café cantante. Tenía el don de distinguir a las personas que frecuentaban el Café.

En las notas de dicho libro, Augusto Butler amplía (1963: 86):

No sólo tocaor excepcional, sino gran cantaor y conocedor de los mejores estilos antiguos, era Juan el de Alonso.

Estuvo casado con la famosísima bailaora y guapa gitana “La Geroma”, y fueron padres de “Currito el de la Geroma”, uno de los más famosos guitarristas de su generación, quien, al igual que su padre, era notable cantaor.”

- Luis Vargas, ‘Luis Juanero’: Según el *Diccionario del Flamenco*:

Jerez de la Frontera (Cádiz), siglos XIX-XX. Guitarrista. Hijo de Juanelo de Cádiz, yerno de Juan Junquera y hermano de Luisa Vargas y Soleá la de Juanelo. Se inició en su tierra natal, donde actuaba en el Café de la Vera-Cruz, en los primeros años ochenta del pasado siglo [se refiere al XIX]. En

⁶⁵ La discusión entre los apellidos Loreto y Leyton vienen de lejos y apuntan al segundo apellido de ‘Manuel Torres’. Al parecer, ‘Loreto’ sería una especie de calco semántico del apellido ‘Leyton’.

1886, formaba parte del cuadro flamenco del Café Filarmónico de Sevilla. Con Isabel Santos y José Varea, actuó, en 1889, en el Teatro Circo Cervantes, instalado en la feria de Sevilla.

Siguiendo el testimonio de Javier Molina en su autobiografía (Butler, 1963: 38), lo localizamos en 1885 tocando en el Café Filarmónico de Sevilla, regentado entonces por Juan Junquera. Molina añade que “tocadores éramos tres: el maestro Patiño, Luis Juanero y yo. También teníamos un gran cuadro de bailaoras y cantadores. Uno de ellos era El Chato de Jerez, y otro Fernando Ortega, el Mezcle.”

- Valentín: Es también Javier Molina (Butler, 1963: 46) quien lo menciona como discípulo suyo y como “segundo tocador” en el cuadro del jerezano Café del Conde, más tarde Siglo XX, a finales de la década de los ochenta del XIX. Dada la brevedad de su referencia, se podría pensar que un guitarrista semiprofesional o dedicado a la guitarra de manera puntual. Pudiera ser el mismo Valentín que Prat (1934: 115) refiere como profesor de Francisco Escudé y al que define como “célebre tocaor gitano”.
- Cristóbal Santano: Según Juan de la Plata (1961: 130), “no fue precisamente un fenómeno, pero sí un excelente aficionado que enseñó a muchos profesionales que luego hicieron magnífica carrera. Cristóbal Santano era casi completamente sordo.”

Sabemos que junto a Javier Molina, Santano fue profesor de Rafael del Águila⁶⁶, siéndolo también de Sebastián Núñez, ambos durante un corto periodo de tiempo. No sabemos a quiénes formó además de los citados o de quién recibió formación, pero sí que sabemos, de nuevo por Rafael, que no se dedicó en exclusiva a la guitarra sino que su profesión principal era la de cerrajero.

- Sebastián Núñez: Jerez de la Frontera, 1891 - 1983. Para Juan de la Plata (1961: 134), Núñez es un “gran profesor y creador de numerosas composiciones -alegrías en sol [sic], “La Cajita de Música”, un Estudio para principiantes, que contiene todo el diapasón, etc.-“. Inicia su formación en las mismas fechas que Rafael del Águila, esto es en 1917, y de la mano del mismo profesor, Cristóbal Santano.

Comienza su andadura profesional dos años más tarde, en 1919, actuando tanto en fiestas particulares como en funciones artísticas en Jerez, siendo el “acompañante preferido de los Coros y Danzas de Jerez”. Codirigió cuadros flamencos junto con Javier Molina, hasta que este se retiró; a partir de ahí dirigió un cuadro flamenco que llevaba su nombre y del que formó parte su hijo Chano y su sobrino Baldomero también guitarristas y que tuvo

⁶⁶ Testimonio del propio Rafael del Águila en una entrevista concedida a Juan de la Plata en 1970 y de la que se darán más detalles en el apartado referido a dicho guitarrista. De igual modo, la transcripción íntegra de la misma figura como anexo.

raigambre en el café Plata y Oro, además de en la feria y en bodegas. También codirigió cuadros junto a Rafael del Águila.



Cuadro flamenco de Javier Molina y Sebastián Núñez para la feria de 1934. Aparecen, además de los mencionados en el centro, 'El Chocolate', Paco 'Laberinto', 'El Batato', entre otros. Fotografía extraída de *El Flamenco que he vivido*, p. 222.

Juan de la Plata⁶⁷ destaca de él su profesionalidad tanto como artista como director de cuadro flamenco, como profesor de guitarra, y como trabajador de imprenta que fue. En estos cuadros llevó a cantaores como Juan Acosta, Eduardo Lozano 'El Carbonero' (padre del guitarrista), 'Canalejas'; a las bailaoras Angelita Gómez en sus inicios, María Pantoja, etc. Según el citado flamencólogo⁶⁸, "el cuadro solía abrir por bulerías y luego se hacían y bailaban otros estilos, siempre escogidos entre los más festeros, como los tangos y las rumbas".

Como vimos anteriormente, Núñez será quien dirija el festival - homenaje a Molina promovido por la Cátedra de Flamencología en 1954, cuyos beneficios fueron entregados al maestro, entre otros artistas jerezanos, por el propio Núñez.

A finales de 2017 han sido descubiertas algunas grabaciones que Núñez realizó para Arcadio de Larrea en 1949 y en Jerez de la Frontera para la Misión 39 en la provincia de Cádiz. Estas grabaciones, realizadas en el raro

⁶⁷ DE LA PLATA, Juan: "Historias flamencas: Aquellos cuadros flamencos" en *Diario de Jerez*, publicado el 8/3/2011 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

⁶⁸ Misma referencia.

formato de hilo magnético y conservadas en la Institución *Milá y Fontanals*, nos muestran a Núñez (y en ocasiones junto a Baldomero Pérez) acompañando al cante de la bailaora María Pantoja en estilos como soleares, bulerías, tangos, seguiriyas, entre otros. En dicho lote de grabaciones, se encuentran también otras referencias a otros guitarristas.

El 12 de agosto de 1959 “se le rindió un merecido homenaje [...], con motivo de haber rebasado los cuarenta años de guitarrista profesional” (op. cit.). Después de su muerte, la Peña Flamenca ‘Los Cernícalos’ le dedicó su Certamen Nacional de Guitarra Flamenca de 1984.

- ‘Rafael de Jerez’: Debe ser el mismo ‘Rafael de Jerez’, cuyo nombre real es Rafael Fernández García y que también fue conocido como ‘El Láviz’, en cuyo caso sería discípulo de Javier Molina. Juan de la Plata (1961 : 136) lo refiere como discípulo de Núñez, y como un guitarrista habitual en las actuaciones flamencas de las décadas de los 50 y 60 del siglo XX.
- ‘El Pili’: Conocido también por ‘El Poeta’, y de nombre Alonso Méndez, fue hijo de bailaor y además de tocaor, se prodigó como cantaor, según nos refiere Juan de la Plata (1961 : 146). Así es como lo hemos encontrado en prensa.
- ‘Don Guindo’: Únicamente sabemos de este barbero gitano y aficionado a la guitarra por el testimonio de Manuel ‘Morao’ que lo nombrar para explicar que su primer instrumento fue un guitarrillo que su padre le compró a este barbero cuando Manuel contaba con seis o siete años y cuyo testimonio recogemos más adelante.
- Manuel Pozo: Muy poco o nada se sabe de este guitarrista. Juan de la Plata no lo nombra y no hemos encontrado ninguna otra mención hacia su persona en Jerez. No obstante, aparece en *El Eco de Cartagena*, el 14 de agosto de 1880 actuando en un café cantante según el dato aportado por José Gelardo en el capítulo 7 del *Libro flamenco minero de La Unión*:

Numerosa concurrencia acude todas las noches al café- restaurant del muelle, donde cantaores flamencos distraen el tiempo de los aficionados a este género de espectáculos.

El personal según programas repartidos es el siguiente: Cantaora.- La simpática Gaditana Trinidad la Parrala. Tocaor.- El reputado Jerezano, Manuel Pozo.

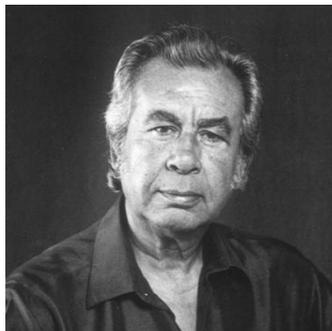
Cantaor.- El aplaudido Malagueño, El Portugués. Bailaor.- El célebre Sevillano, Manuel Gonzalez, Pampina.

Repertorio del canto.- Seguidillas.- Gitanos.- Polo y cañas.- Soledad.- Malagueña.- Peteneras.- Romeras y otras varias canciones del mismo género. Los bailes son jaleos y zapateados.

(*El Eco de Cartagena*, 14 de agosto de 1880)

3.3.5.- La saga tocaora de los ‘Morao’

Norberto Torres (2012: 71) los definirá como los “guardianes del templo flamenco”. Como ya vimos, para Torres el toque de Jerez se mantiene gracias a la falta de adulteraciones y al apego a la tradición de las dos sagas gitanas del toque jerezano, los ‘Morao’ y los Parrilla, que, a su vez, están emparentadas.



Manuel ‘Morao’, fotografía extraída del apartado dedicado a su figura en la web canalflamenco.es

El patriarca de la familia es Manuel Moreno Jiménez, conocido artísticamente como ‘Manuel Morao’. Nacido en 1929, ‘Morao’ es uno de los últimos discípulos de Molina y, a buen seguro, uno de los artífices del toque por bulerías. Hijo de cantaor y tocaor (Manuel Moreno de Soto y Monje, ‘El Morao’) y bailaora (‘La Maora’). Se inició en la guitarra accidentalmente, tras dañarse un brazo y pensar su padre que no estaría adecuado para trabajar en el campo, siendo entonces la guitarra una posible salida. Recoge Álvarez Caballero (2003: 73)⁶⁹:

Por ese tiempo había aquí, en el barrio de Santiago, un barbero gitano que era aficionado a la guitarra, como casi todos los barberos de Andalucía en aquel entonces. Se llamaba Don Guindo y tenía un guitarrillo muy viejo y muy malo. Un día mi padre le dijo que por qué no le vendía el mencionado guitarrillo y el barbero se lo vendió, creo, que por un duro o seis pesetas. Tenía yo seis o siete años cuando mi padre me puso el guitarrillo en la mano. Aunque yo no sabía tocar la guitarra, pero sí acoplarme al ritmo y al compás. Cada vez que se formaba una fiesta en mi casa cogía mi guitarrillo y comenzaba a tocar y a acompañar como podía...

Posteriormente, cuenta ‘Morao’ que lo escuchó Javier Molina quien determinó que tenía las aptitudes necesarias y lo aceptó como discípulo siendo su primera fuente de referencia. En una entrevista a Francisco González para la revista *Sevilla Flamenca*, ‘Morao’ cuenta que hizo de intermediario el ‘Tío Tati’ (padre de Tío Gregorio ‘El Borrico’) que era amigo de Molina. En este sentido, cuenta Juan de la Plata (1961 : 135) que Javier Molina “decía [de Manuel Morao] que había sido su mejor alumno”. En la aludida entrevista a *Sevilla Flamenca* dice sobre su aprendizaje con Molina:

Como maestro fue muy exigente, debido a su gran responsabilidad. Le molestaba muchísimo que sus lecciones no se le prestasen la debida atención. Era una persona algo nerviosa. Le tuve un profundo respeto y por él sentí una gran admiración. Cuando veía que hacíamos las cosas bien, como él deseaba, se sentía orgulloso y feliz. Por Currito el de la Jeroma y por mí, tuvo gran

⁶⁹ Extraído de *Ellos, los protagonistas, dicen... Moral de Jerez, artista y maestro de artistas* de Rafael Valera Espinosa.

predilección, en varias ocasiones llegó a decirme que habíamos sido sus mejores alumnos.

Esta primera referencia la enriquecería posteriormente ‘Morao’ al contacto con otros insignes guitarristas desde su propio prisma (Álvarez Caballero, 2003: 74):

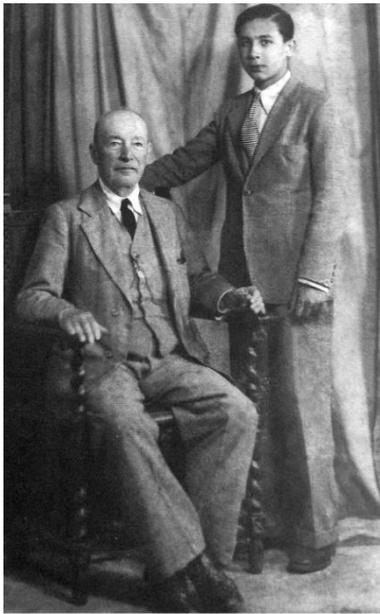
A partir de cuando yo empecé a ser artista, empecé a oír gente con diferentes escuelas, como Manolo de Huelva, como Ramón Montoya, como el Niño Ricardo, como Melchor de Marchena, de todas estas personas, grandes artistas que yo oía, pues entonces yo digo hoy a tratar de hacer esto que hacen ellos pero de otra manera distinta... Yo creo que lo que más se ha caracterizado en mí han sido los toques rítmicos, el ritmo que yo lo concebía de otra manera, yo empecé a hacer muchos contratiempos que hoy ya se hacen, pero creo que hoy se hacen demasiado, pero fui el primero que empezó a poner estos toque que eran totalmente simples, a complicarlos un poco en el sentido del contratiempo...

Defensor a ultranza del papel de la guitarra como acompañamiento por encima de otras facetas (*op. cit.*): “A mí me ha interesado siempre el acompañamiento, porque yo empecé en una época en que la guitarra flamenca estaba hecha para acompañar el cante y el baile...” ‘Morao’ se muestra crítico hacia ciertas derivas que toma la guitarra como acompañante: “Como el cante también está desvirtuado [sic], pues la guitarra también se está desvirtuando en el acompañamiento”. ‘Morao’ opina que la guitarra de acompañamiento ha sido vista como más fácil que el toque de concierto, aspecto en el que no está de acuerdo.

Como tocaor, ha acompañado a Pastora Pavón, ‘La Perla de Cádiz’, ‘La Paquera’, Lola Flores, ‘Terremoto’, ‘Chano Lobato’, entre otros muchos, además de participar, durante largo tiempo, en la compañía de Antonio como primera guitarra, compartiendo espacios con Antonio Mairena. Además, ha ejercido como lanzadera de los jóvenes valores gitanos de Jerez con su empresa *Gitanos de Jerez S.L.* y con los “Jueves Flamencos”, hoy “Viernes Flamencos”. Ganó el Concurso de Córdoba de 1965 y en 1969, la Cátedra le otorga el Premio Nacional de Guitarra, entre otros muchos premios y reconocimientos que le llegarán, destacaremos el de ser nombrado Hijo Predilecto de Jerez en 2016.

Sobre la influencia que recibió de Molina, ‘Morao’ le responde a Álvarez Caballero (2003: 73):

Yo aprendí con Javier Molina y cogí su escuela, pero luego cada uno, cuando se va formando artísticamente, si tienes cualidades para tú hacer de esa base una nueva línea, pues la haces; si no, sigues aprendiendo de otros o te quedas en el mismo sitio. Yo bebí de la fuente de la escuela de Javier Molina pero creé mi propia línea.



Javier Molina y Manuel 'Morao' en 1942. Fotografía proporcionada por el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Dónde acaba el influjo de Molina y dónde comienza el de 'Morao' resulta complicado de definir, entre otros motivos porque solo tenemos cuatro grabaciones de Javier. El propio 'Morao' incide en que creó su propia escuela y reformuló el toque por bulerías. Así pues, Brook Zern⁷⁰, sobre todo referido a este toque por bulerías expone:

También parece que [Manolo] Sanlúcar y otros creen que el sonido más identificatorio de la bulería de Jerez con su inconfundible poder y pulso, debe más al genio de Manuel Morao que a Javier. (No es de extrañar, teniendo en cuenta que la bulería no terminó de plasmarse hasta la madurez de Javier).

Su hermano menor Juan, Juan 'Morao' o 'Moraíto'⁷¹ (1935 - 2002), también se formó con Molina. Fue su segundo guitarra y no llegó al nivel de valoración que alcanzaría su hermano Manuel. Juan es el padre del, posiblemente, guitarrista más querido por la afición flamenca jerezana, el tristemente fallecido Manuel Moreno Junquera 'Moraíto Chico' (1956 - 2011), quien probablemente haya enriquecido el toque por bulerías, por soleá y por seguiriyas, estilos ambos con los que siempre se sintió especialmente identificado, como le indicará a Ángel Álvarez Caballero (2003: 299): "A mí me gusta la guitarra al completo, pero quizás en esos toques es donde más me identifique".

Como depositario de la tradición familiar, 'Moraíto' nunca fue partidario de la fusión, así se lo detalla a Álvarez Caballero más adelante: "la fusión a mí me suena que es una periñaca, un rebujo de cosas que luego al final ni es una ni es otra". Moraíto prefiere hablar de mestizaje, de encuentro de músicas, comparándolo con la cría ganadera. Para él, el avance está en volver a las raíces, a la pureza. Como tocaor, ha acompañado a 'José Mercé', 'El Torta', Fernando 'de la Morena', los 'Zambos', Luis 'de la Pica', 'La Paquera'..., siendo Premio Nacional de Guitarra en 1972, en el certamen de la Peña 'Los Cernícalos'.

⁷⁰ ZERN, Brook: "Recordando a Javier Molina medio siglo después". En www.deflamenco.com. (2006). [en línea] [Consulta: 19/7/2017]. Disponible en Web: Disponible en web: <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/recordando-a-javier-molina-guitarrista-flamenco-de-jerez-brook-zern-1.html>

⁷¹ En grabaciones lo encontremos como Moraíto Chico, pero para diferenciarlo de su hijo, nos quedaremos solo Moraíto o con Juan Morao para diferenciarlo igualmente de su hermano.

Así pues, esta tesis de la defensa de la pureza, del toque como acompañamiento lo ratifica Gerardo Núñez (1961) quien responde a Ángel Álvarez Caballero (2003: 300) que él y 'Moraíto' son dos tipos distintos de guitarrista. Uno de los motivos que aduce es la diferencia de edad aun perteneciendo los dos a la misma generación, pero después comenta que "él pertenece a la cultura gitana y yo no soy gitano" y que "Morao [...] se ha encaminado hacia la guitarra soporte del cante" mientras que él, Gerardo, se ha encaminado "a la guitarra soporte de cualquier cosa".

A su vez, Moraíto es padre de Diego Moreno Jiménez "Diego del Morao" (1978), joven pero consolidado tocaor, heredero y depositario de una de las sagas flamencas más importantes, según estamos viendo. Torres (2012: 72), de hecho, lo define como "uno de los "nietos" preferidos del patriarca Paco de Lucía".

3.3.6.- La saga tocaora de los 'Parrilla'

Comienza la estirpe con 'Tío Parrilla', es decir, Manuel Fernández Moreno (1904 - 1980), cantaor, tocaor y bailaor, y hermano 'Gregorio Parrilla' (Gregorio Fernández Moreno, 1921), hijos a su vez de 'Juanichi el Manijero'. Hijo de 'Tío Parrilla' es Manuel Fernández Molina 'Parrilla de Jerez' (1945 - 2009), primo segundo de los hermanos 'Morao' quien junto con sus hermanos y estripe serán continuadores de esta saga flamenca.

'Parrilla de Jerez' se formó con Rafael del Águila con quien comenzó en 1958 y debutó con trece años, un año después, en la feria de Sevilla, lo que le abrió la puerta de los tablaos, en concreto Manolo Caracol se lo llevó a *Los Canasteros*. Juan de la Plata (3005: 188 y ss.) recoge una entrevista de 1984 a 'Parrilla' en su libro *El Flamenco que he vivido* en la que expone que Rafael nunca le quiso cobrar por las clases que le dio.

En 1963, con apenas dieciséis años, graba su primer disco con "Tía Anica la Piriñaca" y su tío Gregorio "El Borrico". A pesar de haber grabado como solista, se le recordará siempre por su histórico tándem con 'La Paquera de Jerez'. Además ha ejercido como compositor y su papel en la recuperación de los tradicionales villancicos de la campiña jerezana y sierra de Cádiz ha sido fundamental en la rehabilitación de la tradicional fiesta navideña denominada "zambomba" con los discos 'Así canta nuestra tierra en Navidad'.

'Parrilla' no se dedicó de manera regular a la enseñanza, pero dirigió unos cursos de verano que organizaba la Cátedra de Flamencología dedicados a Javier Molina. En 1973, recibe el Premio Nacional de Guitarra por parte de la Cátedra de Flamencología. Murió a los setenta y tres años tras pasar por una larga enfermedad.

Su hermana Ana (1943 - 2004) fue una importante aunque, a veces, olvidada bailaora. Su hermano Juan (1943) es padre de 'Manuel Parrillai' (1967), también guitarrista e iniciado en los *Jueves Flamencos* promovidos

por Manuel ‘Morao’, del flautista Juan Fernández Gálvez ‘Juan Parrilla’ (1968) y del violinista Bernardo Fernández Gálvez ‘Bernardo Parrilla’ (1969).

3.3.7.- Rafael del Águila

Rafael del Águila y Aranda (Jerez, 1900 - 1976) es un guitarrista jerezano, no gitano y escasamente conocido por el gran público debido a que la mayor parte de su vida la pasó recluido, fruto de algún tipo de agorafobia no tratada, en su casa impartiendo clases de guitarra, tanto flamenca como clásica en lugar de tener una actividad concertística dilatada. No obstante, su papel en el desarrollo y consolidación de la escuela jerezana de toque está fuera de toda duda. Así pues, Norberto Torres (2012: 73) lo considera el “verdadero artífice de la solera del toque jerezano, el [...] encargado del proceso de criaderas sobre la base añeja del Maestro Patiño, vía denominación de origen Javier Molina”.

Es poco lo que podemos encontrar publicado sobre Rafael del Águila. Significativamente, de los más de 18.000 registros de los que dispone el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco sobre guitarra o sobre artistas jerezanos, solo hemos encontrado una referencia, un artículo de prensa de 1991 en el que dos de sus discípulos, José Luis Balao y Manuel Lozano ‘El Carbonero’, reclaman el papel de este maestro de la guitarra.

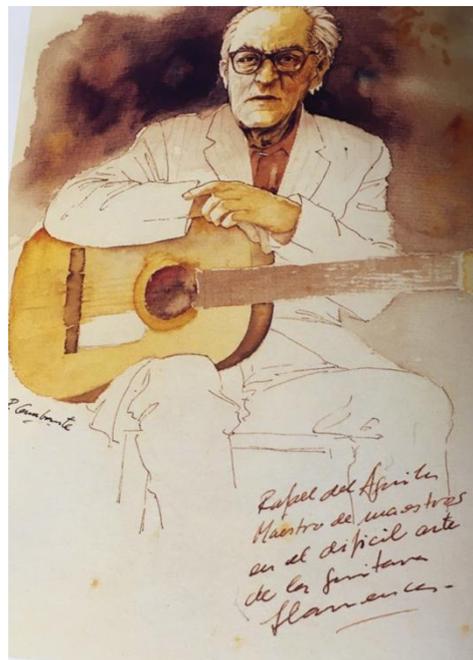
Los testimonios publicados sobre su figura están diseminados entre artículos, libros y entrevistas que sacan su nombre a colación por haber sido maestro de tocaores de primer nivel. También contamos con dos entrevistas: una de 1972 realizada por José María Velázquez-Gaztelu (1942) para *Rito y Geografía del Toque*, ampliamente conocida por estar publicada en *YouTube*; y otra, anterior a esta, de 1970 realizada por el insigne periodista jerezano Juan Franco Martínez, más conocido como Juan ‘de la Plata’ (1932 - 2015), presumiblemente para un programa de radio, que desconocemos si llegó a emitirse pero ha pasado desapercibida hasta que el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco la ha digitalizado y nos la ha facilitado para el presente estudio; quedando una transcripción íntegra de la misma como anexo.

Además, también existe una importante cantidad de testimonios orales habida cuenta de que la mayoría de sus alumnos, una importante cantidad, todavía viven y narran sus experiencias con este “hombre singular”. No obstante, hemos querido centrarnos en los documentos publicados y aludir a los testimonios orales cuando estos complementan a aquellos.

3.3.7.1.- Esbozo biográfico

Rafael nació en 1900. José M^a Castaño (1970)⁷² apunta a que su familia procedía de la vecina localidad de Arcos de la Frontera. Siguiendo esta tesis, su abuelo sería sochantre, es decir, cantor de coro eclesiástico, motivo por el cual concluye Castaño que le vendría su conocimiento del código musical. No obstante, sea por modestia, sea por cualquier otro motivo, Rafael del Águila (en adelante, RdA) en la entrevista que le realiza José María Velázquez-Gaztelu (en adelante, VG) para *Rito y Geografía* en 1972, lo relativiza:

VG: - ¿Y usted sabe música, D. Rafael?
RdA: - Conozco algo, sí. Conozco algo.
VG: - ¿Conoce usted el solfeo y...?
RdA: - Sí, sí. Conozco algo. No demasiada música, pero conozco algo.



Su acercamiento a la guitarra fue relativamente tardío, puesto que comenzó a los diecisiete años. Algunos alumnos de del Águila cuentan que el propio Rafael contaba que este acercamiento fue a raíz de un concierto de guitarra clásica al que asistió en el Teatro Villamarta y que le causaría gran impresión. El propio Rafael expresa su acercamiento tardío a la guitarra y al Flamenco en la entrevista que le hace Juan de la Plata en 1970:

RdA: - [...] yo no empecé a entender de esto hasta que no llegó 1917, entonces ya apenas había cantantes. Llegó una vez ahí, a 'La Primera de Jerez', pero yo no entendía de eso, fui allí por curiosidad. ¿no? Pero yo recuerdo que en aquella época pues lo que se mentaba mucho era 'La Niña de los Peines', que era una maravilla, fue una maravilla, la garganta más portentosa que yo he conocido, y... también, este... 'El Niño de Medina', 'El Cojo de Málaga'; de Jerez, la célebre Luisa Requejo que es la artista, la mujer que mejor ha imitado a la 'Niña de los Peines', nadie he escuchado yo igual que ella, con su... de padre que era cojo, por cierto. Y... eso me recuerda a aquel colmao de la calle Arcos, tan típico. De aquella época también yo recuerdo muy bien grupos de artistas... fue una época en el flamenco, pero en el flamenco íntimo porque no se escuchaba más que en las juergas que formaban en el colmao: 'Carapiera', el cantaor, 'El Chuti'⁷³, aquel gran 'Chuti'

⁷² CASTAÑO, José M^a: Blog *Los Caminos del Cante*, "Con nombre propio: "Rafael del Águila, la cátedra de una fuente escondida (2^a entrega)", entrada del 21/7/2016 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <https://loscaminosdelcante.com>]

⁷³ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), *El Chuti: Jerez. siglos XIX -XX. Cantaor. Destacó por bulerías*. (p. 248)

con su traje gris y un sombrero de ala ancha color perla, chato, muy elegante, muy tieso y que cantaba estupendamente...

En la entrevista de 1972, Rafael se presenta como alumno de Javier Molina, por aquel entonces su suegro, suponemos que mantendría una relación de noviazgo con Concepción, hija adoptiva de Javier Molina. No obstante, dos años antes, en la entrevista con Juan de la Plata (JdP) declara que fue alumno de Cristóbal Santano, guitarrista semiprofesional al que hicimos referencia anteriormente, durante tres meses, pasando luego a dar clases durante otros tres meses con Molina, fruto de los cuales poco sabía tocar. Siendo esto así, parece exagerado el papel de transmisor que se le ha dado a Rafael del Águila de las enseñanzas directas de Javier Molina.

Sea como fuere, Rafael dice que tras ese corto periodo de formación, empezaría una especie de gira por Cádiz y Málaga que le serviría de formación, como ocurrió con los hermanos Molina y Chacón en el pasado. Así lo contó:

JdP: - [...] ¿Quién fue tu maestro, Rafael?

RdA:- Verás, yo recibí lecciones durante seis meses de un sordo que había aquí cerrajero que se llamaba Santano y, además, estuve tres meses.

JdP:-¿Cristóbal Santano?

RdA:-No me acuerdo del nombre.

JdP: -Sí, Cristóbal.

RdA:-No me acuerdo del nombre, sí del apellido. Y otros tres meses con el gran Javier Molina, que en paz descansa. Nada más. Después, con esos seis meses yo no sabía tocar casi nada, pues me fui por ahí y anduve toda la provincia de Cádiz y de Málaga con artistas que se presentaban y entonces, escuchando a unos y a otros, pues fui aprendiendo, ya por mi cuenta.

JdP:- Y, ¿qué edad tendría entonces Rafael cuando ocurrió todo eso?

RdA: - Pues, diecisiete años.

A instancias de Velázquez-Gaztelu (VG), podemos complementar el testimonio:

VG: - ¿Y qué maestro tuvo usted de guitarra?

RdA: - Pues a mí me dio lecciones Javier Molina, mi suegro, en aquella época. Después yo ya estudié solo, con unos y con otros, en fin.

A partir de ahí, el joven Rafael alternaría su incipiente labor de guitarrista con la de barbero, oficio que heredaría por vía familiar. Esta barbería estaba situada en el Rastro, muy cerca de la Plaza del Arenal, en la actual Pescadería Vieja. Debido a ello, lo llamaban 'El Niño del Rastro' o

‘Rafael el del Rastro’, apodos que no le gustaron. Así se lo expuso a Juan de la Plata en 1970:

RdA:-En aquella época yo no me dedicaba verdaderamente a la guitarra, sino por temporadas. Me ausentaba de Jerez y me iba a Cádiz y me tragaba seis meses, después me reintegraba la barbería que tenía me abuelo, a la que yo tenía que atender.

JdP:-Tú eras barbero, ¿en dónde estaba esa barbería?

RdA:-En el Rastro, que entonces me decían ‘El Niño del Rastro’, Rafael ‘del Rastro’, me quedaba el nombre ‘del Rastro’. A mí no me gustaba pero como no podía evitarlo, pues me aguantaba.

Alumnos de Rafael nos han referido como curiosidad que en días soleados se encontraban a Rafael cortándose él mismo el pelo en el exterior de su casa con la única ayuda de un espejo, lo que vendría dado por su antigua profesión y por su temor a salir de casa. En cualquier caso comenzó así, Rafael a actuar con cantaores de cierto renombre tanto de Jerez como de la provincia de Cádiz, suponemos en fiestas particulares porque no hemos encontrado menciones a su figura en la prensa, sobre los ‘Felices años veinte’:

JdP: [...] Y el primer cantaor grande al que tú le tocaste la guitarra, ¿cómo se llamaba?

RdA:-El primer cantaor grande... pues está difícil que me acuerde porque hace muchos años pero fueron cantaores de... le toqué, era un cantaor muy bueno, al padre de ‘Chiquetete’, del conjunto⁷⁴ este que ha salido últimamente, el padre que era... el ‘Pipoño’⁷⁵, y al otro hermano también ‘Pipoño’ y a otro hermano que le decían Rafael ‘el Sordo’ que cantaba muy bien. Después le toqué al ‘Niño de la Isla de San Fernando’, le toqué a ‘Angelillo de Cádiz’, le toqué a ‘Churringui’⁷⁶, le toqué a otro que le decían ‘El Peste’⁷⁷, en fin a todos... a ‘Pericón’ le toqué mucho. En aquello, era una época cuando yo empezaba que me tiré una

⁷⁴ Trío “Los Gaditanos”

⁷⁵ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (op. cit.), *Pipoño de Jerez*: Nombre artístico de Antonio Pantoja Jiménez. *Jerez de la Frontera (Cádiz), siglo XIX-XX. Cantaor. Hijo de Tío Pipoño y padre El Chiquete. Su trayectoria artística se desarrolló tanto en las fiestas íntimas como en algunos espectáculos y tablaos. Destacó por bulerías, estilo en el que se le consideró un gran intérprete.* (p. 606)

⁷⁶ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (op. cit.), *El Churringui: Cádiz, siglo XX. Cantaor y bailar.* Su trayectoria artística se ha desarrollado principalmente en Barcelona, donde entre los años 40 y 50 acusó en los tablaos y colmaos Villa Rosa, Patio Andaluz, La Macarena, La Pañoleta, etc. (p. 248)

⁷⁷ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (op. cit.) *Nombre artístico de Antonio Martínez. Cádiz, siglo XX. Cantaor. Su trayectoria artística se proyectó en las reuniones de cabales, con esporádicas actuaciones en público, entre ellas en el II Concurso Nacional de Alegrías, celebrado en su ciudad natal en 1952. De amplio repertorio, se le consideraba un excelente intérprete.* (p. 600)

temporada en Cádiz, allí que, por cierto, digo alguna anécdota que, por cierto, a mí me gustaba mucho los huevos fritos con tomate y yo paraba en lo de Peñera que es una tienda muy simpática, muy castiza y muy típica de Cádiz que estaba en los callejones de Cardoso y allí cuando terminaba, a las tres o las cuatro de la mañana, pues allí iba yo y allí me daba yo unos lotes de comer y de Valdepeñas y de unas roscas que había en aquel tiempo estupendas y aquello era una felicidad para mí.

JdP:-Esto era por los 'Felices años Veinte', supongo...

RdA:-Sí, sí, por el veinte, el veintiuno por ahí.

Rafael compaginaría ambas profesiones durante esa segunda década del siglo XX, hasta que se retiró por motivos de salud no explicitados, pero que podrían ser el germen de su futura reclusión. A su vuelta se dedica de manera exclusiva a la guitarra aunque ya comienza su miedo a salir de su entorno cercano, un miedo que muchos han vinculado con la agorafobia y que probablemente o no tuvo tratamiento o no tuvo el tratamiento necesario, y que a la larga lo acabaría enclaustrando. Así lo expresa:

JdP:-Bien, Rafael, hágame ahora de los años treinta, de tu vida como guitarrista en aquella época, ¿tú qué recuerdas de entonces?

RdA:- Estuve unos cuantos años retirado de la guitarra, por... motivos de salud. Y yo reanudé, pues... poco antes de terminar la guerra, la guerra fue en el treinta y seis, bueno, eso fue cuando empezó, pues... sí, el año treinta o treinta y uno, me dediqué ya profesional definitivo.

JdP: -Y, ¿tú saliste de Jerez alguna vez?

RdA:-Mmm... pero no lejos, porque como estaba nunca bien, pues no me terminaba... alejarme de mi centro donde yo tenía confianza: a Cádiz, a Sevilla, pueblos cercanos, a campos y demás, pero lejos no.

JdP: -Bueno, debemos decir, señoras y señores, que Rafael del Águila es un hombre de constitución más bien débil, siempre ha estado aquejado de algún... (le corrige el propio Rafael) del sistema nervioso, según nos dice. Y... eso le ha dado a él...

RdA:- Me acomplejaba, me acomplejaba, naturalmente, no me terminaba... por accidentes nerviosos, no terminaba de alejarme, no fuera a verme en una situación algo difícil... y eso hacía que yo me atreviera a alejarme...

JdP: -Bueno, pero tú has tocado a muchos grandes artistas... dime alguno.

RdA:- Han sido muchos... pues uno de ellos, a 'Caracol', le tocado centenares de veces... a Aurelio Sellés de Cádiz, a 'Pericón' muchas veces, también al Pinto, también a Rengel, un cantaor muy bueno que había de Huelva...

JdP:-El mejor cantaor de serranas de los últimos tiempos...

RdA:-También, aparte de eso, a 'Juanito Jambre'⁷⁸, a 'Mairena' cuando empezaba... al 'Troncho', a 'Cabeza'⁷⁹, el célebre 'Cabeza'... a José Durán, conocido por 'El Tordo', que cantaba por seguiriya, por cierto, admirablemente... ya también le toqué mucho a 'Torrito', nosotros lo conocíamos por 'Torrito', que por cierto, además de un cantaor magnífico, una gran voz que tenía, estupenda... era personalmente, particularmente una gran persona, un muchacho formal, decente, recto, educado, era un encanto tocar con él.

Rafael cuenta cuánto se solía ganar en dicha época, que no solo sería ganancias a nivel económico, sino que también en comida:

JdP: -Perdona, Rafael, que te voy a hacer una pregunta ahora: ¿qué ganaba entonces un guitarrista y un cantaor?

RdA:- Pues... si daban veinte duros era una fortuna, dos duros, cinco duros... pues estaba bien pagado.

JdP:-Eso era lo normal, ¿no?

RdA: - Sí, por entonces.

JdP:-Y además, el vino y todo lo demás....

RdA:-El vino y las tapas y tal y cual, eso...[...]

En esta entrevista de 1970, Rafael aporta, además, nombres de guitarristas que destacaban en esos primeros años del siglo XX. Nombra a Cristóbal Salazar, a 'Labioburra' y a un jovencísimo 'Currito el de la Geroma' que ya por aquel entonces se dedicaría de algún modo a la guitarra, aunque hubiese debutado poco tiempo antes como cantaor según vimos anteriormente. Considerando que Rafael y Currito son nacidos en el mismo año, en 1900, observamos como Currito estaría ya consagrado como artista. También, a instancias de Juan de la Plata, habla de cómo cantaba Manuel Torres, al que escuchó cantando saetas y no en una juerga flamenca:

RdA: -[...] Bueno, voy a recordar también de camino a los guitarristas que había entonces: Cristóbal Salazar que era muy bueno, el gran 'Perico el del Lunar' que era listísimo y un tal Paco Rodríguez que le decía 'Labioburra', "labio de burra"...

⁷⁸ Según Juan de la Plata (1961): *Cantaor gitano, fiel imitador de Manuel Torre en los cantes por seguiriya. En enero de 1930 fue ganador de la "Copa Jerez", al quedar proclamado triunfador en un concurso local de cante, celebrado en el teatro Eslava.* (p. 57)

⁷⁹ Según Juan de la Plata (op. cit.): *Francisco Fernández (Cabeza), viejo cantaor gitano, fallecido también en 1955. Alternó en su juventud con las mejores y más renombradas figuras del cante de Jerez. Casi nunca actuó fuera de su tierra natal. Era seguiriyero de voz recia y rajo propio de la raza. Nunca quiso cantar fandangos, ya que los consideraba cante facilón y poco flamenco. De una fiesta llegaron a echarlo por no querer cantar por el estilo consagrado.*

Cabeza era primo hermano de La Pompei y del Niño Gloria y tío de Sernita, habiendo existido en su familia otros muchos y buenos cantaores.

JdP: -¿'Labioburra'? (le interrumpe)

RdA:- Pero que acompañaba muy bien... Aquello fue una época natural que no se escuchaba Flamenco nada más que allí en el colmao, se encerraban en los cuartos que había interiores y... yo me acuerdo que yo que estaba entonces empezando en la guitarra, pues me colaba sin que me viera el camarero y algunas veces me ponía a escuchar por la puerta y allí escuché yo primera vez a 'Currito el de la Geroma' que fue uno de los más grandes genios de la guitarra que yo he conocido.

JdP: - Y a Manuel Torres, ¿lo escuchaste cantar alguna vez?

RdA: - Lo escuché cantar pero no en juerga. Lo escuché cantar una vez en la calle Larga por Semana Santa en el... creo que era el Lebrero o en el Casino.

JdP:-¿Y cómo cantaba Manuel Torres la saeta? (le interrumpe)

RdA:- Te voy a explicar, te voy a explicar: yo estaba donde está el 'Gallo Azul' hoy, más bien dicho, la confitería 'La Esperanza', todo lleno de gente yo no pude acercarme más y en el silencio, desde el Casino... desde el 'Círculo Lebrero' llegó la voz rotundamente clara a mí que estaba en 'La Esperanza'. Con eso se puede comprender la calidad de la voz de aquel hombre único, la voz más portentosa que yo he conocido, más metálica, más profunda y más dramática para el cante.

3.3.7.2.- Posicionamiento estético

La entrevista de 1970, realizada por Juan de la Plata, comienza con una pregunta que Rafael responde de manera llamativa:

JdP: -La guitarra, ¿flamenca o de concierto?

RdA: -Las dos.

JdP:-Flamenca y de concierto.

RdA:- Más, más el Flamenco que el concierto, porque aquí en Jerez hay poca afición al concierto.

Esto es, para Rafael la guitarra flamenca y la guitarra de concierto están en la misma posición de partida, es el público, la afición, el que hace decantar la balanza hacia la guitarra flamenca y no la perspectiva del artista.

Para finalizar dicha entrevista, Juan de la Plata le pregunta a Rafael por los guitarristas actuales [los que están en boga en 1970, obviamente] que más le gustan. Resulta interesante que Rafael duda nuevamente si responder por guitarristas flamencos. Rafael nombra a 'Paco de Lucía', entre otros, quien sonará en la entrevista por bulerías como ofrenda, aunque la grabación se corte sin poder oírla:

JdP: - [...] Y ahora si quieres decir alguna cosa más, Rafael, quisiéramos, tenemos gran interés en que tú nos digas qué

guitarrista, qué concertista de guitarra de los de hoy te gustaría escuchar ahora.

RdA: - De flamenco, ¿no?

JdP: -Sí, de flamenco.

RdA: - Solistas de flamenco. Bueno, ahí hay un grupo de unos cuantos que son extraordinarios todos. Voy a mentarlos: 'Paquito de Lucía', 'Sabicas', 'Juanito Serrano', 'El Serranito', y... eso son los que yo veo hoy día más maravillosamente como guitarristas.

JdP: - Entonces, ¿tú quieres escuchar a uno de esos ahora?

RdA: -Sí..., si puede ser pues...

JdP: -Pues entonces, Rafael, para ti, en especial, estas bulerías que nos toca 'Paco de Lucía'...

Dos años más tarde, en la entrevista que le hace Velázquez-Gaztelu, del Águila responde que la guitarra actual está en mejor estado que la de su época de juventud:

VG: - ¿Qué diferencia encuentra usted, Rafael, entre el toque de guitarra de su época joven, y el toque de guitarra de ahora?

RdA: -Pues muchísima. Hay una di... Ahora se toca la guitarra cinco o seis veces más difícil, más flamenca y más bien. Esto de la guitarra, es mucho más bonito el flamenco actual que antes.

En esta misma entrevista, la de 1972, amplía, más adelante, este y el anterior testimonio:

VG: - Y usted que ve la vida de la guitarra, ¿qué evolución le usted más adelante?

RdA : - ¿La guitarra flamenca?

VG: - Sí, la guitarra flamenca.

RdA: La guitarra flamenca ha llegado hoy en día a una altura, que yo creo que no se podrá pasar más. Hoy en día hay guitarristas muy notables como Paco de Lucía, Sabicas, el Serranito, o este chico de Sanlúcar, Manolo Sanlúcar, que gusta una cosa enorme en la guitarra. No creo que se pueda avanzar.

VG: - ¿Pero eso ya son como concertistas de, de guitarra, ¿no?

RdA: Concertistas, sí, de flamenco, de flamenco, sí. Hablo de la guitarra flamenca. Yo, la guitarra clásica de Andrés Segovia, eso pues es otro, otra cosa.

VG: - ¿Y es guitarra como de concierto es buena para acompañar al cante, o no es?

RdA: ¿Cómo, la guitarra como instrumento?

VG: - No, la guitarra ésta, casi de concierto ya, como la de Paco de Lucía.

RdA: - Sí, sí. El concertista puede acompañar el cante. Natural, no lo hará tan perfectamente como él que se dedica a

acompañar al cante. Él que se dedica a acompañar el cante está más, domina más el cante, de ritmo, etc. Y el concertista pues es muy musical, ¿no? Pero sí puede un concertista acompañar y cumplir. Es más fácil que acompañante poder hacer solos de guitarra⁸⁰. Entonces es más difícil, hay que estudiar mucho.

El final de la entrevista con Velázquez-Gaztelu lo pone una pregunta sobre el toque de Jerez que refleja, igualmente, su visión sobre el toque jerezano:

VG: - Y el toque de Jerez, ¿qué le parece a usted?

RdA: - Hombre, el toque de Jerez es muy gitano, muy flamenco, en particular la bulería. Esta tierra es adonde ha nacido la bulería, y Jerez el que ha creado la bulería. Esto aquí, se le da un aire y una cosa distinta.

En resumidas cuentas, a pesar de su “encierro” vemos cómo Rafael está al tanto del camino que va tomando la guitarra de manos de ‘Paco de Lucía’, ‘Manolo Sanlúcar’, o ‘Serranito’ y lo considera la cima a la que aspira la guitarra flamenca, en lugar de considerarlo una deriva decadente. Por otra parte, no considera este toque excluyente del toque de acompañamiento. También observamos que aunque se centra en la guitarra de flamenca, nunca deja de pensar en la guitarra de concierto que sería, según algunos testimonios, la que realmente le gustase, dedicándose a la flamenca por necesidades vitales. Y en esta guitarra flamenca, remarca lo gitano, el aire, el ritmo que tiene la guitarra en Jerez, en especial en el universo sonoro de la bulería, que podemos enlazar con la visión de otros guitarristas jerezanos.

3.3.7.3.- Trayectoria artística y grabaciones

Como hemos podido observar, la trayectoria artística de Rafael del Águila fue bastante corta por mor de sus problemas nerviosos, de su conocida agorafobia que lo acabaría recluyendo en su casa. No obstante, tendría su trayectoria artística dos etapas:

Una primera etapa desde finales de la primera década de siglo XX hasta algún momento de la segunda década en la que alternaría su labor como guitarrista con la de barbero y que sería interrumpida por motivos de salud.

Una segunda etapa, ya iniciada la tercera década en la que se dedicó en exclusividad a la guitarra. Esta segunda etapa duraría aproximadamente otra década. En ella, hemos visto que nombra a ‘Pericón’, Aurelio Sellés, ‘El Niño

⁸⁰ Deducimos que lo que quiere decir Rafael es: “Es más fácil ser acompañante que poder hacer solos de guitarra. Entonces es más difícil, hay que estudiar mucho.”

de la Isla', a Tomás Torres, a Antonio Mairena, a 'El Tordo', 'Juanito Jambre', 'Manolo Caracol', entre otros cantaores a los que acompaña. Por lo que se deduce de sus palabras, la mayoría de estas actuaciones tendrían lugar en colmaos y fiestas particulares, que no dejarían mayor huella en prensa, habida cuenta de lo mal valorado que estaba el Flamenco. También lo hemos encontrado formando parte del cuadro flamenco dirigido por Sebastián Núñez hacia 1935.

Así pues, esta participación en fiestas particulares para los "señoritos", nos las confirma Gerardo Núñez en su conversación con el crítico y escritor Ángel Álvarez Caballero (2003: 68):

Mi maestro me comentaba que en su juventud la única manera que tenían de trabajar eran las fiestas de los señoritos, y me contaba que se iban al teatro Villamarta, a las escaleras del Villamarta, con la guitarra sin estuche en la mano, allí esperando a que algún señorito viera a darles alguna fiesta

Hacia la cuarta década del siglo XX, Rafael abandonaría la escena artística y se concentraría en las clases que impartía en su casa del Reventón de Quintos en la Barriada de Torresoto, donde vivió hasta su muerte.

Rafael del Águila nunca grabó, al menos no realizó grabaciones comerciales y desconocemos si existe alguna grabación de índole doméstica que le tomase algún discípulo suyo o algún particular por lo que no podemos, y a la espera de que aparezca alguna, analizar su toque más allá de los testimonios orales que nos puedan llegar. Esta ausencia de grabaciones la expuso el propio Rafael a instancias de Velázquez-Gaztelu en 1972:

VG: - ¿Y discos hizo usted? ¿Llegó usted a hacer discos?

RdA: - No. En aquella época había, no había facilidad para el disco. Trabajaba en las juergas, de noche, en las fiestas, en fin, pero vamos, privadas.

3.3.7.4.- Labor didáctica

Como hemos visto, Rafael abandona su trayectoria concertística y se centra en la enseñanza. Por esos problemas nerviosos, esa agorafobia que padecía, se acaba recluyendo en su casa evitando, cada vez más, su contacto físico con el exterior. Así pues, las lecciones que impartía en su casa se acabarían convirtiendo en su principal sustento durante prácticamente cuarenta años en los que formó a guitarristas, tanto en Flamenco como en clásico, mucho de los cuales acabarían siendo primeras figuras del toque, otros muchos serían figuras más o menos circunscritas al ámbito local y, finalmente, a una gran masa de guitarristas aficionados.

Su sistema de enseñanza nos llega a través del testimonio de sus alumnos. Rafael reuniría a un buen número de alumnos en una habitación,

mientras que él estaba en otra. Cada cierto tiempo, se producía el “cara a cara” con el maestro que enseñaba un fragmento mediante la imitación, es decir, de manera oral, ya fuese de clásico o de flamenco, volviendo a la habitación donde estaban los demás para practicarlo. Así se lo explica Gerardo Núñez a Ángel Álvarez Caballero (2003: 68 - 69):

Y como la enseñanza era oral, tú entrabas, te ponía un trocito de falseta y te ibas al otro cuarto a estudiarla, y pasaba otro alumno; después pasaba otra vez... Y así pasabas dos veces, dos momentitos, y esa era la clase.

Este sistema de enseñanza, implicaría no solo la formación directa del maestro sobre el alumno, sino también la influencia entre alumnos. Este ambiente propiciaría que unos alumnos, los más preparados, fuesen en cierto modo los guías de los menos aventajados, implicando pequeños y naturales “piques” entre ellos en forma de concursos y afán de emulación. También resultaría estimulante la visita de los alumnos ya consagrados, momento que era visto por sus alumnos como mágico. Este ambiente hubo de ser muy enriquecedor para los jóvenes aprendices que encontraron en la casa del maestro Rafael el ambiente idóneo, el caldo de cultivo, para sus inquietudes instrumentales. Así lo narra nuevamente Gerardo Núñez (Álvarez Caballero, 2004: 69):

Entonces había lo que era encontrarse en el ambiente, yo era muy pequeño pero allí me encontraba con mucha gente, y alucinaba. El hermano de ‘Periquín Niño Jero’, el Antonio, que era un poco más mayor que nosotros, no daba clase pero venía siempre allí, y él nos pinchaba para hacer un concurso por bulería. Y claro él tocaba muy bien y nos llevaba a nosotros al huerto, ¿no? y entonces empezaremos cinco o seis niños tocando por bulerías, y la imagen que recuerdo es que en el momento se abrió la puerta de mi maestro con un palo: “Jero, te he dicho ya que no vengas por aquí!!. Y entonces Jero tiraba la guitarra, salía corriendo por los callejones y mi maestro con el palo detrás.

Sus alumnos y un artículo de 1975 en *ABC* a tenor de un homenaje que recibió por parte de la Peña Flamenca ‘Los Cernícalos’ nos refieren una práctica habitual de Rafael como maestro: la improvisación y creación musical para ofrecer a sus alumnos algún tipo de dificultad asumible para cada cual, es decir, un intento de personalización de la enseñanza en función de las posibilidades técnicas que tenía cada uno y que complementarían a los estudios y piezas habituales en su repertorio. ‘El Carbonero’, en una entrevista⁸¹ que le realiza José Gálvez, dice que Rafael “era muy personal, era un creador” y confirma esto que decimos.

⁸¹ Entrevista disponible en *Youtube* y publicada por Carboneroguitarrista: https://www.youtube.com/watch?time_continue=753&v=fwk40bQWVGA (consulta: 16/8/2017)

Según esto, Rafael improvisaría pequeños motivos o fragmentos musicales que serían imitados y aprendidos por sus alumnos. Una vez aprendido, el maestro preguntaba a su alumno qué es lo que estaba tocando, por dónde iba y él lo prolongaba con otro fragmento creado casi sobre la marcha. Es decir, Rafael no seguiría un ‘método’ propiamente dicho, sino que que tendría una base de piezas clásicas y toques flamencos que complementarían con pequeñas improvisaciones-composiciones que crearía en función de las posibilidades técnicas y el nivel de desarrollo de cada alumno.

Rafael del Águila no fue exclusivamente un guitarrista, o un maestro, flamenco. Rafael del Águila, por los testimonios que conservamos fue un amante de la música en general: “Teníamos la suerte de que era aficionado a la música en general”, le dice Gerardo Núñez a Ángel Álvarez Caballero (2003: 68). ‘El Carbonero’ llega a decir en la referida entrevista, aspecto que nos llegan por otros alumnos, que a Rafael, de hecho, no le “gustaban las juergas”.

En un testimonio similar, del amor de del Águila por la música en general y no solo el Flamenco, abunda Paco Cepero (1942), igualmente a Álvarez Caballero (2003: 68):

[...] era un gran guitarrista y un gran músico. Él nos enseñó a amar la guitarra, y sobre todo la cuestión de darle los matices a la guitarra, eso sí me lo enseñó Rafael del Águila; matizar, la forma de matizar, y eso porque él también sabía muchas obras clásicas y nos las ponía, Tárrega, Albéniz, cosas totalmente diferentes al flamenco, pero era para que nosotros aprendiéramos a matizar y darle otro colorido diferente a la guitarra, y eso también me valió bastante.

También José Luis Balao⁸² (1938) se centra en su dimensión musical no restringida al Flamenco, poniendo énfasis en la importancia de la misma de cara a la interpretación:

Para mí Rafael del Águila fue una persona importante en mi vida, porque me aficionó a la música clásica. Él me enseñaba flamenco, pero también música de Tárrega, de Fernando Sor, de Albéniz, de Falla, en fin, de todos los autores nacionales e internacionales de música clásica, porque también me descubrió a Chopin, a Beethoven y Bach.

En otra entrevista, esta vez a Francisco Sánchez Múgica, Balao⁸³ detalla:

⁸² PEREIRA, Fran: “Para dar clases hay que tener mucha paciencia y ejercer de psicólogo” en *Diario de Jerez*, entrevista a José Luis Balao publicada el 25/11/2012 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

La primera obra clásica que me puso fue *Serenata andaluza* de Joaquim Malats. Y luego me puso a Tárrega, Albéniz... Yo escuchaba a Bach, a Wagner... Me abría a la música, no solo al flamenco, porque aquí al final era tocar por bulerías y pare usted de contar: *echa un vaso, primo*. Aquí nadie ha tocado por guajira, colombiana, peteneras, serranas...

‘Pepe Moreno’ (1948 - 2017), quien a la postre sería profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio Municipal, más tarde Escuela Municipal de Música⁸⁴, abundaría en esta cuestión en una entrevista a *Diario de Jerez*⁸⁵:

Rafael sabía solfeo y cuando te había enseñado la soleá, la malagueña o la seguiriya te ponía partituras clásicas. Ponía un preludio de Chopin para guitarra, el *Colibrí* o el *Romance Anónimo*. Te metía en otro mundo donde aprovechabas todo ese conocimiento para después adaptarlo al flamenco. [...] A todos nos amplió el horizonte del diapasón. Por ejemplo, la 'Tocata y fuga en Re menor' de Juan Sebastián Bach suena a flamenco.

En el terreno flamenco, nos llega por sus alumnos que lo primero que enseñaba eran tientos. Suponemos que el compás cuaternario y el aire lento de los mismos serían valorados por Rafael como un inicio válido para iniciarse en la colocación de manos, los acordes básicos del toque ‘por medio’ y en la pulsación, a los que seguirían las sevillanas, para contrastar con el compás ternario y las tonalidades mayores o menores; a partir de aquí, cada uno seguía un itinerario más o menos personalizado. Los tientos que aludimos son tocados por ‘El Carbonero’ en la aludida entrevista con José Gálvez quien, sintomáticamente, exclama: “yo creo que esos tientos los hemos hecho todos los guitarristas”.

No obstante, a pesar de que Rafael conocía el código musical y tenía gran cantidad de partituras en casa, la enseñanza era eminentemente oral, es decir, se basaba más en la imitación y repetición que en la lectura del código musical que Rafael recomendaría como complemento, al menos al final de su trayectoria. Nos llega por sus alumnos que Rafael recomendaba aprender solfeo a los alumnos que veía más aventajados, o a los que mostraban ciertas inquietudes, poniéndolos en contacto, con el entonces director y fundador del Conservatorio Municipal, Don Joaquín Villatoro Medina (1911 - 1987). Así lo expone Rafael en la entrevista de 1972:

⁸³ SÁNCHEZ MÚGICA, Francisco: “Me despierto con música en la cabeza” en *La Voz del Sur*, entrevista a Jose Luis Balao, publicada el 12/9/2015 [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.lavozdelsur.es>

⁸⁴ Y repentinamente fallecido mientras redactamos este trabajo, por lo que sirvan estas líneas de brevísimo homenaje y recuerdo a su figura.

⁸⁵ [SIN FIRMA]: “Si quieren incluir el flamenco en el aula con un libro no funcionará” en *Diario de Jerez*, entrevista a Pepe Moreno publicada el 8/6/2014 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>

VG: -¿Y usted a sus alumnos les enseña, además de guitarra, música de, de...?

RdA: -Les enseño música para oír. Porque, natural, enseñar solfeo para mí, hoy día, es muy molesto. Hay que cantar, hay que medir, es muy pesado. Así que a algunos les aconsejo que estudien música aparte, solfeo. Yo enseño obras, pero las tienen que aprender conmigo de memoria.

‘Niño Jero’ cuenta⁸⁶ que Rafael del Águila le cobraba seis duros (treinta pesetas) por tres días de clase y que, a veces, no podía pagarle motivo por el que le iba por petróleo para que le diese un par de clases más, es decir, una suerte de trueque.

Por su labor de enseñante, la Cátedra de Flamencología le otorgó a Rafael 1967, el mismo año que se le otorgó en su categoría a Enrique Morente, el Premio Nacional de Enseñanza que le fue entregado en su propia casa por el concertista de guitarra Manuel Cano, ante la negativa a acudir por parte de Rafael, que analizaremos seguidamente.

3.3.7.5.- Su retiro y su vida bohemia

Realmente, no sabemos qué mal aquejaba a Rafael, algunos alumnos apuntan a que fue fruto de un desengaño amoroso. Rafael cuenta, en la entrevista de 1972, que recibió clases con Javier Molina, entonces, en 1917, su suegro; aunque no podemos asegurar que ese desengaño amoroso fuese la causa real ni que esa relación infructuosa fuese la mantenida con la hija de Molina.

En cualquier caso, ese mal está ya presente en su juventud, impidiéndole alejarse de “su centro”, de su casa situada “al final de la calle Larga del llamado Reventón de Quintos, o barriada de Torresoto”. Como referíamos, ese mal, ese miedo, no debió estar tratado o no debió haber sido tratado en condiciones.

Según nos cuentan sus alumnos y según leemos en Juan de la Plata, Rafael comería en un bar cercano, “La Guapa”, que al final le prepararía la comida y se la llevaría casa o sería algún discípulo suyo el que se la recogiera. Años antes, según Juan de la Plata, sería una suerte de frontera natural de la cual no pasaba, pero a la que finalmente no llegaba. En la entrevista con Velázquez-Gaztelu de 1972, y de manera significativa, lo vemos prácticamente pegado al quicio de su puerta, por lo que podemos observar que “su universo” fue progresivamente reduciéndose a su casa. Al igual que con la comida, serían sus discípulos y otras personas cercanas quienes le servirían de contacto con el exterior realizándole compras que irían desde ropa a medicamentos o tabaco, además de la comida.

⁸⁶ Vídeo alojado en *Youtube* por Niño de Bela, publicado el 25/5/2013 y disponible en esta dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=AlHDrBRRPmE&feature=youtu.be> (última consulta: 16/8/2017)

Así pues, Rafael desarrollaría un modo de vida que, quienes lo conocieron, coinciden en tildar de bohemio, raro, reconociendo su carácter de “hombre singular” durmiendo de día y viviendo de noche y acumulando toda clase de objetos, en especial libros y partituras. Nos llega también, por testimonio de sus alumnos, que era un gran aficionado a la astronomía y procuraba estar al tanto de todos los supuestos avistamientos de OVNIS, que entre la década de 1960 y 1970, se daban en Jerez. Recoge Juan de la Plata y cuentan sus alumnos que su casa era muy modesta, casi en ruinas, incluso apuntalada y con algunos desprendimientos en el techo que hacían posibles las goteras en invierno y que vivía con algunos perros. No solía tenerla muy aseada u ordenada y sí atestada de libros, partituras y revistas que solía vender o alquilar como complemento a las clases que impartía.

José M^a Castaño recoge el testimonio de Alfredo Benítez, que fue alumno suyo:

Cuando íbamos a dar clases teníamos que hacernos sitio entre una infinidad de libros, partituras y todo tipo de cosas que iba acumulando. Teníamos que ir a dar las clases al atardecer porque por la mañana dormía y no se le podía despertar o te ganaban las bronca.

Testimonio en el que abunda Gerardo Núñez en cuanto al peculiar modo de vida de Rafael del Águila (Álvarez Caballero, 2003: 68 - 69):

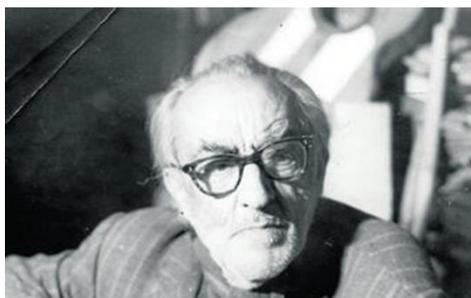
Él vivía en una chabola, era muy mayor [...], se retiró a una chabola en el barrio bajo de allí en Jerez, durante treinta o cuarenta años no volvió a subir al pueblo, encerrao [sic] en su casa, y nosotros los alumnos le hacíamos los mandaos [sic] [...]. Creo que había tenido un desengaño amoroso, y que por eso se encerró en su casa.

La chabola de Rafael del Águila estaba toda llena de libros, y había muchas guitarras para practicar. El viejo maestro empezaba las clases a partir de las seis de la tarde, porque él se levantaba todos los días a esa hora, y a las seis de la mañana estaba todavía dando clases, a los procesionales y a todo el mundo. Su casa era como centro de reunión.

Cepero, también a Álvarez Caballero (op. cit.) incidirá en su encierro fruto de su enfermedad y su papel de maestro:

Era una persona que estaba bastante enferma, tanto es así que él no quería salir, él estaba metido en su mundo como guitarrista Su principal labor fue didáctica, totalmente, a él no había quien lo sacara de su casa porque tenía una enfermedad que no sé como le llaman a esto, una enfermedad que tenía temor a todo, y entonces no salía de su casa.

Juan de la Plata, en *El Flamenco que he vivido* y en un artículo publicado en 2012 en *Diario de Jerez*⁸⁷, cuenta que mantuvo una importante amistad con Rafael al que siempre consideró un hombre culto, bueno y educado, que nunca quiso vanagloria, un humanista con el que se podía mantener una conversación del tema que fuese, testimonio que concuerda con el de sus discípulos. Cuenta Juan de la Plata que lo solía visitar de madrugada, a la salida del periódico en el que trabajaba, y cuyas visitas aprovechaba para que conociera a otros maestros de la guitarra como Juan Serrano o Manuel Cano. Narra igualmente que, cuando transcurría cierto tiempo sin visitarle, Rafael le enviaba cartas manuscritas. Cuenta también que “como carecía de Seguro de Enfermedad, en cierta ocasión le tramitamos el carnet de la Beneficencia Municipal, para que pudiera ser atendido si le fuera necesario”.



Fotografía de Rafael del Águila, extraída del artículo de Juan de la Plata “Rafael del Águila, un genio entre libros, goteras y cuerdas de

En 1967, como indicábamos, la Cátedra de Flamencología le otorgó un premio, el *Premio Nacional de Enseñanza y Maestría*, a su labor como maestro de guitarristas que no fue a recoger en una función en el Teatro Villamarta y que le fue entregado en su casa, según nos cuenta Juan de la Plata⁸⁸:

Como el viejo maestro era enemigo de salir de su casa, más allá del bar de La Guapa, recordamos que cuando fue premiado por la Cátedra nos puso mil excusas para no asistir a Villamarta a recibir dicho galardón. El último fue que no tenía ropa que ponerse y, cuando le dijimos que le compraríamos un traje, se nos vino abajo, diciendo que se asfixiaría si subía la empinada cuesta de su calle. Entonces le ofrecimos ponerle un coche a la puerta. Hicimos lo increíble porque fuera a Villamarta, pero fue imposible. No hubo manera de convencerle. Rafael padecía de agorafobia, miedo a los espacios abiertos, y no saldría de su casa, en ninguna circunstancia. Pero el premio se le llevó a su casa. Su arte se lo merecía. Y su persona, también.

Algo parecido, incrementado por el inexorable paso de los años, ocurriría en 1975, un año antes de su muerte. La Peña Flamenca ‘Los Cernícalos’ le brindó un homenaje al que no acudió. En el *ABC* de 3 de junio de 1975⁸⁹, nos es narrado el evento a través de Jerónimo Roldán que, de hecho, lo titula “Festival flamenco en Jerez. Un homenaje sin protagonista”

⁸⁷ DE LA PLATA, Juan: “Rafael del Águila, un genio entre libros, goteras y cuerdas de guitarra” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 17/9/2012 [en línea]. [Consulta: 13/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

⁸⁸ (*op. cit.*)

⁸⁹ ROLDÁN, Jerónimo: “Festival flamenco en Jerez. Un homenaje sin protagonista” en *ABC*, edición de Andalucía, artículo publicado el 3/6/1975 [en línea]. [Consulta: 13/8/2017. Disponible en Web: <http://www.abc.es>]

En él se destaca su delicado estado de salud y su histórica agorafobia. Participaron en el mismo 'Parrilla', Juan 'Morao', Isidro Sanlúcar, José María Molero, los hermano 'Jero', Aparicio, Alfredo Benítez y cantaores como 'Agujetas el viejo', 'Tío Borríco', 'Curro Malena', 'Luis de Pacote', 'Nano de Jerez', 'Mateo Soleá', 'El Gasolina', entre otros.

3.3.7.6.- Los discípulos de Rafael del Águila

En más de tres décadas dedicadas a la enseñanza de la guitarra, del Águila dejó una cuantiosa nómina de guitarristas por él formados, muchos de los cuales llegarían a ser primeras figuras del toque, otros muchos permanecieron en el ámbito local, y otros muchos se mantendrían como aficionados a la guitarra, algunos de los cuales impartiendo enseñanzas a principiantes.

En las dos entrevistas mencionadas, el nombre de sus alumnos es algo recurrente. Juan de la Plata le pregunta por los alumnos que ha tenido a lo largo de su trayectoria como maestro de guitarristas:

JdP:-[...] Por último, Rafael, queremos que tú nos hables de los alumnos que tú has tenido en estos veinte años de enseñanza flamenca por los cuales te dio tan justamente la Cátedra de Flamencología, el Premio Nacional de Enseñanza; premio que te entregó personalmente, según recordamos, el gran concertista Manolo Cano en una noche memorable en que vinimos aquí hasta tu casa del Reventón de Quintos para felicitarte y abrazarte. Queremos, Rafael, que tú nos digas, ¿quiénes son los alumnos más destacados tú has tenido en estos veinte años?

RdA: - Mmmm. He tenido bastante que son profesionales, bastantes hay. Entre ellos, porque tenía... tiene unas condiciones estupendas... José Luis Balao, voy a citar a José Luis Balao, Ceperito, Moreno, Lorenzo Aparicio, Cantalejo, unos cuantos así... y actualmente hay dos que creo que llegarán muy lejos: uno es un niño con once años que se llama Juanito Santos y otro muchacho un poco mayor que se llama José María Molero. Los dos tienen grandes condiciones, creo que llegarán bastante lejos.

En la entrevista con Velázquez-Gaztelu, dos años más tarde, también salen sus alumnos a colación:

VG: - ¿Y alumnos suyos, quién son ahora? ¿Algunos más distinguidos?

RdA: - Han sido muchos, ¿no? Entre ellos, los hermanos Parrilla, José Luis Balao, Ceperito, José María Molero y Lorenzo Aparicio que está actualmente a por el Japón, por allí. Y muchos más.

VG: - ¿Y todos vienen aquí a su casa?

RdA: -Umm... unos se acuerdan y otros no se acuerdan.

VG:- Sí.

RdA: - Es la corriente del maestro. Después, ellos son jóvenes, entonces se van por allí y ya la vida pues los aparta de uno. Y entonces se acuerdan y vienen a verme de cuando en cuando.

Al contrario que con Javier Molina, del que conocíamos a pocos discípulos reconocidos, con Rafael del Águila conocemos a la mayoría, sobre todo a los que llegaron a ser profesionales. Algunos de estos discípulos⁹⁰ son:

- Lorenzo Aparicio Martínez-Rodríguez (1928)
- Francisco Espinosa: Encontramos a Espinosa activo en las décadas de los años 20 a 40 en diversos establecimientos, en alguno de los cuales comparte espacio con el guitarrista Manuel Morales, siendo ambos discípulos de Rafael del Águila. Por Juan de la Plata (1961 : 133), sabemos que se trasladó a Barcelona hacia aproximadamente la década de 1950 “donde es considerado uno de los mejores profesores de dicha capital”. Es padre del también tocaor Paquito Espinosa.
- Manuel Morales: Como apuntábamos con Espinosa, lo encontramos activo en la década de los 20 a los 40. Especialmente interesante es encontrarlo al mando de una *troupe* flamenca jerezana que hacía su debut en 1928 en la “gran fiesta de mayo de la Venta Manolo, antigua de San José”.

Manolo desde los años que nació vivo

Gran Fiesta de Mayo en la Venta “MANOLO” antigua de San José

Gran DEBUT de la Troupe Flamenca Jerezana, dirigida por el notable profesor de guitarra D. MANUEL MORALES

<p>1.ª Aparición de la sin rival bailadora Pilar Montoya “LA MADRID”</p> <p>2.ª Reaparición de la notable cantadora y bailadora, iniciadora de VALLEJO, única en su género. MARY-BAL ELEGANCIA, SIMPATÍA Y LUJOSO VESTUARIO</p> <p>3.ª GRAN DEBUT del sin rival bailar, único en su género. Antonio Barba (Antoñirri) que bailará por FARRUCAS y BULERÍAS, y sus originales bailes de Chifla.</p> <p>4.ª A todos estos artistas le cantará el popular PANTOJA ANTUNEZ reconocido por el “REY DE LA GRACIA”</p>		<p>Formidable debut por el gran cantador flamenco, que tanto éxito ha tenido en los centros de la provincia. Manuel Sánchez (El Niño de los Caracoles)</p> <p>6.ª Reaparición del monumental y Gattador de la Copa de Jerez. JUANITO JUNQUERA JAMBRE</p> <p>7.ª Emponente debut del notable cantador del FOLK QUIANO que cantará lo más escogido de su repertorio. RAFAEL PANTOJA “NIÑO DEL CARABINERO”</p> <p>Todos estos artistas serán acompañados por el Director Sr. MORALBE</p> <p>Para que todo sea flamenco será el público servido, como ornamento, por el honrado cantador Sr. CABEZA, y si algo faltara, el celebre “CARA FIBRA” será el encargado de las perchas. Al mismo tiempo queda abierto el concurso de “BAILE DEL BALÓN” siendo premiada la señorita que pueda guardar un balón hasta el final, con un MANTÓN de talle punto de seda estampado.</p>
--	---	--

Servicio de Ómnibus desde las diez de la noche, a 20 céntimos, desde la Plaza del Arenal hasta la referida Venta.

PRECIOS DE LOS ARTICULOS LOS CORRIENTES

TODOS A LA VENTA “MANOLO” 1928

Cartel extraído del artículo de Pepe Marín: “Un cartel con 86 años de edad”, artículo publicado el 24/9/2014 en *masjerez*. [en línea].

- Fernando de la Rosa: Gracias a Juan José Rosa⁹¹, sabemos que es nacido en Jerez en 1932, siendo alumno de Javier Molina y, más tarde, de Rafael del

⁹⁰ Listado no exhaustivo.

Águila de quien, además, fue vecino. Su carrera artística comenzó junto a Juan Moreno, Moraíto Chico, con quien mantuvo, además, una importante amistad. Juan de la Plata (1961 : 136) le hace partícipe de “una larga experiencia de tocao y unos conocimientos poco comunes de la guitarra, que le hacen figurar como un apasionado intérprete de los toques flamencos”. Moriría en 1962, un año más tarde de esta reseña, siendo aún muy joven y en su ciudad natal tras emigrar a Barcelona.

- José Luis Balao Pinteno (1938), de familia acomodada, empezó a los doce años, siguiendo los pasos de su hermano mayor de quien aprendería en sus inicios. Como le refiere a Fran Pereira⁹²:

Serán cosas del destino, porque si en vez de una guitarra mi hermano hubiese comprado un violín o un piano ahora sería violinista o pianista. Nunca pensé que iba a vivir de la música y la guitarra. Fue como un camino sin retorno, porque nunca he podido parar

Al poco tiempo, continuaría su formación durante tres meses con Javier Molina, para proseguirla con Rafael del Águila quien lo introduciría no solo en el Flamenco, sino en toda la música en general. En la entrevista con Francisco Sánchez Múgica⁹³, Balao expone:

Rafael (del Águila) fue verdaderamente el que me inició porque con Javier estuve poco tiempo. Él leía música, sabía leer partituras, tenía ya un toque más moderno; me abrió a la música, no solo al flamenco.

Tras acompañar cantaores como ‘Sordera’ o ‘Terremoto’, Balao parte a Madrid donde, como era lo habitual, comienza a trabajar en los tablaos, volviendo a Jerez, tras un periplo internacional, para estar junto a su familia. Ante la falta de oportunidades que Balao relaciona con no ser gitano⁹⁴ y haber sido ‘olvidado’ durante el tiempo que estuvo fuera, abrió una academia junto con ‘El Carbonero’ en 1981, aunque más tarde se separarían.

⁹¹ ROSA SÁNCHEZ, Juan José: Blog *Gente y Habitantes de Jerez de la Frontera*, “Tocaors para la Historia: Fernando de la Rosa (1932-1962)” entrada del 2/2/2011 [en línea]. [Consulta: 21/7/2017. Disponible en Web: <http://www.gentedejerez.com>]

⁹² PEREIRA, Fran: “Para dar clases hay que tener mucha paciencia y ejercer de psicólogo” en *Diario de Jerez*, entrevista a José Luis Balao publicada el 25/11/2012 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

⁹³ SÁNCHEZ MÚGICA, Francisco: “Me despierto con música en la cabeza” en *La Voz del Sur*, entrevista a Jose Luis Balao, publicada el 12/9/2015 [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.lavozdelsur.es>]

⁹⁴ Balao en la entrevista que le hace Sánchez Múgica: “En Jerez hay mucho racismo en el flamenco. Me ha costado muchos años que me reconocieran y me han reconocido sobre todo a través de los alumnos que han salido de aquí”.

- Francisco López-Cepero García, ‘Paco Cepero’ (1942): Compositor e intérprete, sobrino-nieto de José Cepero. Paco Cepero reconoce a Álvarez Caballero (2003 : 68) a Rafael del Águila como “su primer y único maestro”, lo que desmiente su formación con Javier Molina. Cepero fue uno de los primeros guitarristas del joven ‘Camarón de la Isla’, y tras realizar una gira con ‘La Paquera’, marchó a Madrid donde trabajará en el tablao “Los Canasteros”, entrando en contacto con las figuras flamencas del momento lo que le proporcionará un importante crecimiento artístico y personal. Entre sus muchos reconocimientos, podemos destacar el Premio *Manolo de Huelva* como guitarra de acompañamiento en 1977 en Córdoba, la *Medalla de Oro de Bellas Artes*, el *Premio Compás de Cante*, *Leyenda del Flamenco* o la reciente *Medalla de Andalucía e Hijo Predilecto de Andalucía*.

Cepero siempre ha reconocido la importancia que tuvo para él trabajar en Madrid donde “se hizo como artista”. El suyo ha sido un deseo de crear un sonido propio; de hecho, en una entrevista para la revista *La Flamenca*, le responde a Luis M. Pérez⁹⁵:

Luis M. Pérez: - ¿Cómo describiríamos ese sonido propio de la guitarra de Paco Cepero?

Paco Cepero: - Yo no sabría describirlo. Intento ser honesto conmigo mismo y transmitir lo que siento. Cierro los ojos y me meto en mi mundo, a unos les gustará, a otros no... pero doy lo que tengo, no puedo dar lo que no tengo, no pedirme lo que yo no soy ni lo que yo no siento, éste es mi estilo, un estilo propio.

Eso hay que hacerlo de forma consciente, yo he luchado por mi causa, al principio todos nos hemos mirado en un espejo, pero yo ya no sueño a Melchor de Marchena, ni sueño a Diego del Gastor, sueño a mí.

No es el estilo jerezano, propiamente dicho, yo soy de Jerez, pero he creado mi propia escuela, por ahí hay muchos guitarristas tocando muchos detalles míos. Aquí en Jerez se ha tocado siempre muy ligero, y yo llegué y fui el primero en tocar despacio por bulerías, tengo toques muy peculiares por tientos (los va demostrando con la guitarra, a medida que habla) y por soleá.

Y el silencio. El silencio es importantísimo en el flamenco, una vez escribieron en Madrid “los silencios de Paco Cepero hacen música”, hoy va todo el mundo muy ligero, te digo una cosa, bailar despacio, cantar despacio, tocar despacio es más difícil, porque ligero no se notan las faltas, cuando tocas despacio tienes que matizar y los camelos se notan.

⁹⁵ PÉREZ, Luis M: “Entrevista: Paco Cepero” en *La Flamenca*, entrevista a ‘Paco Cepero’, publicada el 23/5/2015 [en línea]. [Consulta: 12/7/2017. Disponible en Web: <http://www.revistalaflamenca.com>]

Muy activo en la actualidad, Cepero no imparte clases con regularidad, labor que deja a “gente muy buena” pero sí *master classes* a alumnos ya iniciados que se lo solicitan. En la entrevista aludida comenta:

Luis M. Pérez: -Y esas clases magistrales de guitarra que imparte en Jerez, ¿no?

Paco Cepero: - Me lo piden por internet, uno de Irán, otro de Nueva York, otro de Turquía. Yo flipo con las cosas tan bonitas que me dicen. Yo ya tengo setenta y tres años y, cuando echo la vista atrás, me doy cuenta de lo rápido que pasa la vida, y, si uno supiera que la vida no es tan larga como uno cree, no perderíamos el tiempo en ser tan malos unos con otros, no habría tantos celos, en la vida tenemos que ayudarnos mutuamente.

Los alumnos son de un nivel medio alto, porque aquí en Jerez hay ya gente muy buena enseñando. Y yo ya tampoco tengo paciencia para coger un chiquillo y empezar de cero. Yo llego y les digo, bueno señores, qué queréis saber de mí, en qué os puedo yo ayudar. Una master class, que lo llaman ahora, que es que una persona, con toda una vida de profesión a sus espaldas, intenta entregarse en cuerpo y alma para quien quiera aprender de ella. Yo creo que lo que tú has aprendido a lo largo de tu vida, es bueno pasarlo a las nuevas generaciones, no quedártelo tú y decir “to pa mí”.

- José Quintín Moreno Chacón, 'Pepe Moreno' (1948 - 2017): Quien ejercería la enseñanza de la guitarra flamenca primero en el Conservatorio Municipal de Jerez y, más tarde en la Escuela Municipal de Música. De familia gitana y vinculada a la guitarra (“mi tío abuelo, Luis Moreno, era guitarrista de la época de Ramón Montoya y le tocaba a Marchena, a Valderrama. Mi familia por parte de padre son de la familia de Jaén, de Linares, y mi padre fue quien me puso mis primeros acordes”⁹⁶), se formó con Rafael del Águila y con Manuel ‘Morao’.
- Francisco Fernández Loreto, ‘Curro de Jerez’(1949): Hijo de ‘Sernita’, formado con Rafael del Águila, además de con Paco Cepero y Gerardo Núñez.
- Manuel Lozano Gómez, ‘El Carbonero’ (1949): Hijo de cantaor, comenzó su formación a los diecisiete años en el Conservatorio (entonces Municipal) de Jerez, pasando luego a dar clases con Rafael del Águila. Su labor como profesor comienza hacia 1975 gracias a Cristóbal ‘El Jerezano’, vecino suyo. Desde entonces, junto a Balao durante un tiempo y de manera independiente, ha formado a gran cantidad de guitarristas que han nacido o pasado por Jerez, entre los cuales está su hijo, guitarrista y maestro, volcado en la enseñanza del Flamenco en las escuelas.

⁹⁶ [SIN FIRMA]: “Si quieren incluir el flamenco en el aula con un libro no funcionará” en *Diario de Jerez*, entrevista a Pepe Moreno publicada el 8/6/2014 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

- José María Molero Zayas (1953). A tenor de que lo nombre Rafael en sus entrevistas, y que aparezca tocando en *Rito y Geografía* tras la entrevista de Velázquez-Gaztelu a Rafael del Águila, intuimos que tuvo que ser uno de sus alumnos predilectos, aspecto que nos confirman alumnos de del Águila. Molero, en una entrevista de 1984 recogida en el libro *El Flamenco que he vivido* de Juan de la Plata (2005 : 309), reconoce a del Águila como su “único gran maestro” a pesar de continuar su formación en Sevilla y Madrid, donde arraigó y de donde obtuvo una expansión internacional.
- Juan y Manuel Fernández Molina ‘Parrilla de Jerez’, de quienes ya no hemos hecho eco en el apartado dedicado su familia.
- Pedro Carrasco Romero ‘Periquín’ y/o ‘Niño Jero’ (1954) y Antonio Carrasco Romero, ‘Antonio Jero’ (1957), hijos de ‘El Jero’.
- Diego Carrasco Fernández, ‘El Tate’ o simplemente Diego Carrasco (1954), formado con Rafael del Águila, acompaña a ‘Tía Anica La Piriñaca’, a ‘Tío Gregorio El Borrico’, ‘Terremoto’ o ‘Sernita’, entre otros. Desde los años 80 experimenta con otros tipos de música y se ha apartado algo de la guitarra inclinándose hacia la canción y la composición. Es reconocido como el ‘gurú del compás’.
- Fernando Moreno Barba (1960), formado con del Águila, se instala muy joven en Madrid como destacado acompañante del cante. A su vuelta a Jerez, ha formado una academia de guitarra en la que trabajan su hijo Isaac y la pareja de este, la malagueña Davinia Ballesteros, ambos titulados por el CSM. ‘Rafael Orozco’ de Córdoba.
- Alberto García García, ‘Alberto San Miguel’ (1959), comienza su formación con once años con del Águila, compaginándolo con su formación en el Conservatorio de Jerez y, posteriormente de Cádiz. Además de acompañar a ‘Tío Juane’, ‘Rubichi’, Fernando de la Morena, Luis ‘el Zambo’, etc. ha estado muy vinculado a los ‘Agujeta’.
- Gerardo Núñez (1961) quien reconoce a Rafael del Águila como su único maestro a Ángel Álvarez Caballero (2003 : 68). Aunque afirma que solo estuvo con él durante seis meses, conserva un recuerdo imborrable de aquel hombre singular. Gerardo Núñez, comienza joven colaborando con la Cátedra, acompañando a ‘Tío Borrico’, ‘Terremoto’ entre otros. Más tarde grabó junto a Turronero, Pansequito, etc. y como concertista y compositor, participando en obras teatro-musicales como *Ay... Jondo!* y *Yerma*.

Núñez se destaca como creador e intérprete abierto al jazz, a la música clásica (ha interpretado el *Concierto de Aranjuez*) y a otras músicas, “la guitarra como soporte de cualquier cosa”, “la guitarra con solvencia” frente a “la guitarra auxiliar” “a la que hay que mimar”. No obstante, Núñez rechaza el concepto de fusión, por el de que cada música hable su propio idioma (Álvarez Caballero, 2003: 305) y como una necesidad para abrir mercados.

Así pues, Núñez es continuador de la expansión de horizontes iniciada por la generación de ‘Paco de Lucía’, ‘Manolo Sanlúcar’ y ‘Serranito’. De hecho, Norberto Torres en su volumen II de *Guitarra Flamenca* (2005 : 22 y ss.), dedicado a la guitarra contemporánea, destaca de Núñez que ha experimentado con nuevas afinaciones, como la *scordatura* en Do: Do, Sol Do, Sol, Si en sus bulerías “Caños de Meca” presente en su disco *Gallo azul*, de 1987. Siguiendo con esta experimentación ha entrado en lo que Claude Worms denomina *metaflamenco* al emplear un estilo de acompañamiento propio de unos cantes para otros, como por ejemplo la *scordatura* en Si: Si, La, Re, Sol, Si, Re#, más propio del toque por granaínas para su seguriya “Remache” del disco *Jucal*, de 1994. Este afán creativo y expansivo del Flamenco le lleva a afirmar que “Hoy se puede hacer música flamenca que no corresponda a ninguno de los 35 estilos o palos clásicos”, en una línea que también defiende Balao.

3.3.7.7.- Trascendencia de Rafael del Águila

Como ocurrió con Javier Molina, su figura se fue diluyendo con el paso del tiempo quedando en la memoria de sus alumnos y de quienes lo trataron. Para muchos guitarristas posteriores, Rafael del Águila es un recuerdo excéntrico y para el gran público, un gran desconocido.

Al iniciar esta investigación, nos resultó altamente llamativo, como dijimos, el escasísimo número de publicaciones dedicadas a Rafael del Águila. En este sentido, encontramos una entrevista a José Luis Balao y a ‘El Carbonero’ en septiembre de 1991 para el *Diario de Jerez*⁹⁷ en la que, además de mostrarse dispuestos a colaborar en cualquier homenaje que se le haga, expresan lo siguiente:

Si fuera flamenco y no, payo, tendría un monumento y si hubiera nacido en Sevilla, sería algo grande, pero como era de Jerez, pues ya se sabe.

No obstante, su esencia sigue muy viva en sus alumnos y en los que mantienen la llama en la enseñanza que les fue inculcada por del Águila. Además, en 2013, se formó una peña flamenca que recuerda su memoria y que es presidida por Óscar Román del Águila, familiar de Rafael y cantautor.

3.3.8.- La enseñanza de la guitarra a la muerte de Rafael del Águila

Durante muchos años, la prácticamente única forma de aprender guitarra fue precisamente con Rafael del Águila. Algunos de sus discípulos nos remarcan que su vital importancia radica precisamente en ser el único guitarrista que se dedicó a la enseñanza, por encima de sus dotes artísticas.

⁹⁷ BENÍTEZ, José A.: “Concierto para dos guitarras” y “Rafael del Águila, injustamente olvidado” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 29/9/1991

Así pues, su muerte en 1976, quedaron sus alumnos como herederos del toque jerezano y de esa vocación didáctica. De tal modo, Manuel Lozano Gómez ‘El Carbonero’ y José Luis Balao formaron juntos una academia en 1981, aunque más tarde separarían sus caminos. Ambos, además del Conservatorio (entonces Municipal, y más tarde Escuela Municipal de Música y finalmente Profesional) y de la academia de Fernando Moreno y de José Ignacio Franco, enseñarán, como hiciera del Águila, guitarra flamenca y guitarra clásica, entre otros⁹⁸ a:

- Ramón Trujillo Rosa (1967)
- Antonio Higuero Pasos (1969)
- Juan Diego Mateos Reina, ‘Juan Diego’ (1969): sigue la estela renovadora y aperturista de la guitarra, marcada por su primer disco *Luminaria* (2003) que le valió la concesión del premio “Guitarrista revelación 2004”.
- Domingo de los Santos ‘Rubichi’ (1971): Pertenece a una de las familias gitanas de Jerez, la familia ‘de los Santos’, a la que pertenecen los ‘Rubichi’ y los ‘Agujeta’.
- Alfredo Lagos Aguilar (1971): hermano del cantaor David Lagos, y compositor, ha acompañado a ‘Terremoto’, Diego Carrasco, Miguel Poveda, entre otros, además de participar en las compañías de Sara Baras, Joaquín Grilo, Javier Barón o Israel Galván.
- José Quevedo ‘Bolita’ (1974): guitarrista habitual de ‘Argentina, Marina Heredia, entre otros, formado con ‘El Carbonero’, Balao, entre otros, comenzó su formación a los catorce años, marchando a Madrid⁹⁹.
- José Ignacio Franco¹⁰⁰ (1978): comenzó su formación musical con ‘El Carbonero’ y Balas a los 12 años. Poco más tarde, comenzó a acompañar a Paco Cepero o a ‘El Capullo’, a los que siguió una gran nómina de artistas jerezanos y no jerezanos: Ezequiel Benítez, Juan Zarzuela, José Méndez, Luis ‘El Zambo’, etc. Además de tocar dentro y fuera de España, grabar discos, etc., dirige la academia de guitarra flamenca que lleva su nombre.
- Javier Patino (1974): formado con Balao y ‘El Carbonero’ y ampliando su formación ‘Manolo Sanlúcar’ y Gerardo Núñez, entre otros. Patino se ha inclinado hacia el mundo flamenco coreográfico, tanto en la interpretación como en la composición, de la mano de Joaquín Grilo, Javier Barón, Andrés Peña, entre otros, sin dejar de acompañar a cantaores o a solistas como el propio Núñez.
- Javier Ibáñez (1979): Aunque nacido en Sevilla, se forma en Jerez con ‘El Carbonero’, Balao, entre otros. Se ha formado como maestro en la

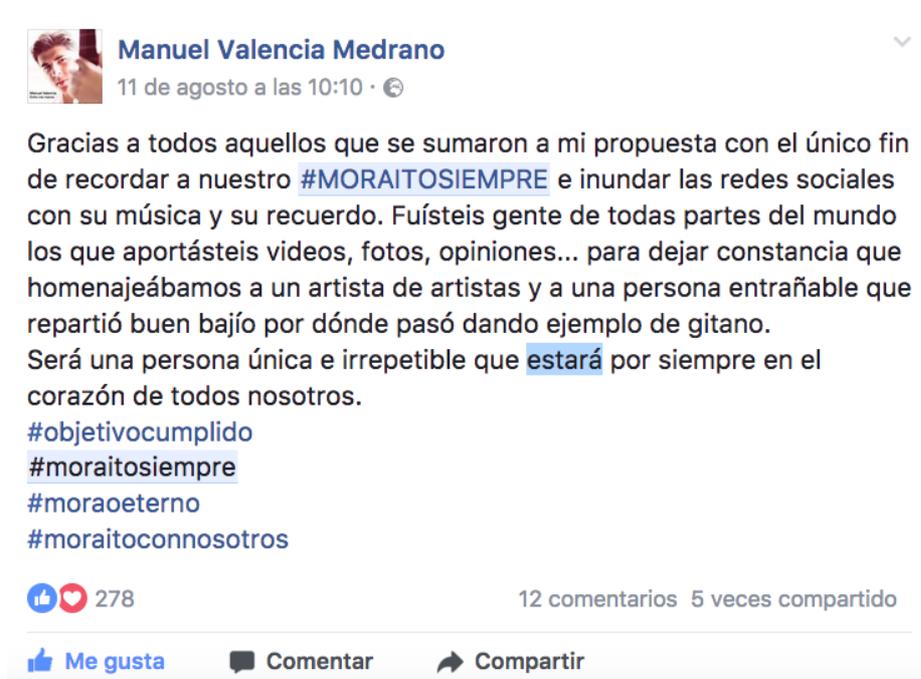
⁹⁸ Listado no exhaustivo.

⁹⁹ <http://josequevedobolita.com/>

¹⁰⁰ <http://www.joseignaciofranco.com>

Universidad de Cádiz y realizado estudios de grado superior en el CSM. 'Rafael Orozco' de Córdoba. Imparte clases en la academia de Patricia Ibáñez en Jerez.

- Miguel Salado (1981), guitarrista de ascendencia gitana, emparentado con las sagas de los Moneo o los Pacotes, comienza a tocar la guitarra a los nueve años de la mano de los hermano Jero, continuando su formación con José Luis Balao, “El Carbonero”, Fernando Moreno y Manuel Fernández “Parrilla de Jerez”. En el cante, ha acompañado a Antonio Nuñez 'Chocolate', Manuel Mairena, Vicente Soto, Manuel Moneo, Juan Moneo 'El Torta', Miguel Flores 'Capullo de Jerez', Luis 'El Zambo', Alonso Núñez 'Rancapino', Paca y Manuela Méndez, 'Nano de Jerez', Ezequiel Benítez, Manuel Carpio 'Juanillorro', Jesús Méndez, José Carpio 'Mijita', José Galvez, Elu de Jerez o Antonio Reyes. Al baile, ha acompañado a Joaquín Grilo, Merche Esmeralda y Carmen Cortés. Según vemos en su página web¹⁰¹, Salado imparte clases de guitarra vía Skype.
- Manuel Valencia Medrano (1984): emparentado vía familia política con ‘Terremoto’ y ‘Morao’. Comienza a los doce años con su tío político ‘Terremoto’ (hijo), estudiando más tarde con Fernando Moreno. Acompaña con regularidad a Jesús Méndez, Felipa ‘del Moreno’, David Carpio, además de ser segunda guitarra de Gerardo Núñez. En agosto de 2017 promovió que los guitarristas grabasen falsetas para recordar a ‘Moraíto’ que se prodigaron en las redes sociales bajos los *hashtags*: #moraioeterno, #moraitosiempre, #moraitoconnosotros.



Captura de pantalla de la red social Facebook en la que Manuel Valencia agradece la participación del homenaje a ‘Moraíto’ a través de sus falsetas.

¹⁰¹ <http://miguelsalado.com/>

Por su parte, José Luis Balao, de su faceta como profesor, que compagina con la de intérprete y, sobre todo, compositor, destaca lo siguiente en la entrevista¹⁰² concedida a Fran Pereira:

-Volviendo a la faceta didáctica, ¿qué reconforta más a un maestro de guitarra?

-A mí lo que más me reconforta es ver a mis alumnos abrirse camino y triunfar en la música. Disfruto viendo disfrutar a mis alumnos, y eso me estimula más para seguir en el camino porque por aquí han pasado alumnos como Alfredo Lagos, Javier Patino, Juan Diego, El Bolita, Pascual de Lorca, José Ignacio Franco, Miguel Salado, Santiago Lara...Eso en Jerez, porque de fuera también han salido gente.

4.- CONCLUSIONES FINALES

A lo largo del presente estudio, hemos podido comprobar que existe una escuela jerezana de toque que es reconocible y que se sustenta en una serie de características técnico-musicales a las que aludimos anteriormente y que en resumen serían:

- Papel subordinado de la guitarra al cante.
- Precisión rítmica, importancia del compás o soniquete, ahondando en los compases de doce tiempos y en los *palos* basados en ellos: bulerías, soleares, seguiriyas y bulerías por soleá, por encima de otros compases y estilos.
- Como consecuencia, probablemente, de ese afán rítmico, una tendencia terminar las frases musicales (tanto en las falsetas como en las variaciones de los acompañamientos), a cerrar, algo más corta, quizá más abrupta de lo que es habitual en otros guitarristas ajenos al toque jerezano.
- Concisión, precisión y brevedad en las falsetas, siendo siempre reconocible el palo por el que se está tocando.
- “Sabor añejo” del toque basado en técnicas, con el tiempo, antiguas provenientes de Cádiz y que se asentaron en Jerez. A ello contribuyen el papel de la tradición firmemente defendida por los “guardianes”, es decir, las sagas tocaoras gitanas de los ‘Morao’ y los ‘Parrilla’ pero también relacionada con el aislamiento de Rafael del Águila, el maestro de toda una generación de guitarristas.

¹⁰² PEREIRA, Fran: “Para dar clases hay que tener mucha paciencia y ejercer de psicólogo” en *Diario de Jerez*, entrevista a José Luis Balao publicada el 25/11/2012 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

- Preferencia por el tradicional toque ‘por medio’ (con acorde de reposo en La M), con pocos acordes. Uso colorístico del VI grado (Fa M) tonalizado e invirtiendo la secuencia habitual V-I por I-V, es decir, Fa-Do en lugar de Do-Fa, entendiendo este acorde de Fa M como VI grado del toque ‘por medio’ (con acorde de reposo en La M).
- Inclinación velada al concertismo, probablemente fruto del origen ecléctico de la escuela jerezana.

A partir de ahí, hemos visto como esta escuela nace aproximadamente en la década de 1860 por la afluencia del ‘Maestro Patiño’ y Paco ‘El Barbero’ que pondrían las bases de escuela que Javier Molina terminaría de definir, más que crear, y cuyo magisterio se ha envejecido con el tiempo como se envejecen los vinos jerezanos, gracias a las aportaciones de maestros, tanto en su sentido de docente como de persona relevante trayéndola hasta bien entrado el siglo XXI.

5.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRASO, Aida R.: “La Savia Nueva” en *La Nueva Alboreá*, nº15, Julio-Septiembre de 2010, p. 18.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El toque flamenco*. Madrid: Alianza, 2003.

ÁLVAREZ HORTIGOSA, Francisco: *La vida escénica en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anagórisis, 2012.

BARBERÁN, Antonio: Blog *Callejón del Duende-Cádiz Flamenco*, “Al guitarrista flamenco gaditano Manuel Pérez “El Pollo”, entrada del 14/10/2012 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <https://cdizflamencoflamencosdecdiz.blogspot.com.es>]

BARBERÁN, Antonio: Blog *Callejón del Duende-Cádiz Flamenco*, “Paco el Barbero. Apuntes varios”, entrada del 4/1/2013 [en línea]. [Consulta: 21/7/2017. Disponible en Web: <https://cdizflamencoflamencosdecdiz.blogspot.com.es>]

BARBERÁN, Antonio: “Paquirri el Guanté, datos definitivos”, artículo publicado en *La Voz*, el 16/11/08 en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/20081116/cultura/paquirri-guante-datos-definitivos-20081116.html>]

BENÍTEZ, José A.: “Concierto para dos guitarras” y “Rafael del Águila, injustamente olvidado” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 29/9/1991

BENITO REVUELTA, Vidal: *La guitarra. Su historia y su industria*. Madrid: Publicaciones españolas, 1962.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*. Madrid: S.L. Cinterco, 1988.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2000.

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, “¿La escuela sevillana?”, entrada del 11/7/2012 [en línea]. [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera>]

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, “Noticias de Paco el Barbero”, entrada del 28/1/2011 [en línea]. [Consulta: 26/7/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazaper>]

BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel: Blog *La Gazapera*, “Sobre el guitarrista Antonio Sol”, entrada del 11/11/2014 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera>]

BUTLER, Augusto: *Javier Molina, jerezano y tocaor*. Cádiz: edición del autor, 1963.

CALADO OLIVO, Silvia: *Por bulerías. 100 años de compás flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2009.

CAMPO TEJEDOR, Alberto del y CÁCERES FERIA, Rafael: “Tocar a lo barbero. La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII”, *Boletín de Literatura Oral*, nº3, 2013, pp. 9-47.

CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1991.

CAPISCOL PEGALAJAR, Fransico: “El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas”, *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº13, diciembre de 201. [Disponible en Web: <http://revistas.um.es/flamenco/index>]

CASTAÑO, José M^a: *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara, 2007.

CASTAÑO, José M^a: Blog *Los Caminos del Cante*, “Con nombre propio: “Rafael del Águila (de la mano de Javier Molina)””, entrada del 2/6/2016 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <https://loscaminosdelcante.com>]

CASTAÑO, José M^a: Blog *Los Caminos del Cante*, “Con nombre propio: “Rafael del Águila, la cátedra de una fuente escondida (2^a entrega)””, entrada del 21/7/2016 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <https://loscaminosdelcante.com>]

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti* (2 vols.), Sevilla: Libros con Duende, 2014.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “El término ‘bulería’ en el flamenco”, *Sinfonía Virtual*, nº 29, 2015. pp. 1 - 16. [en línea] [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://www.sinfoniavirtual.com>]

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Lo “último” de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín,” *Sinfonía Virtual*, edición 23, julio de 2012. [en línea] [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://www.sinfoniavirtual.com>]

CASTRO MARTÍN, María Jesús: *La guitarra flamenca en el siglo XIX. Seis obras originales para cuarteto de guitarras flamencas*. Madrid: RGB Arte Visual, 2014.

CERA VERA, Manuel: “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”, *Revista Musicalia*, nº4 [en línea] [Consulta: 7/7/2017. Disponible en Web: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/>]

CHIANTORE, Luca *et al.*: *Escribir sobre Música*. Barcelona: Musikeon Books, 2016.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (dir.): *Historia del Flamenco* (5 vols.). Sevilla: Tartessos, 1995.

CRUZADO, Ángeles: Blog *Flamencas por derecho*, “Luisa Requejo, la “Petit Niña de los Peines””, entrada del 21/6/2013 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.flamencasporderecho.com>]

DE LA PLATA, Juan: *Cinco siglos de teatro en Jerez. Cronología histórica, siglos XVI-XX*. Jerez de la Frontera: edición del autor, 1996.

DE LA PLATA, Juan: *El Flamenco que he vivido*. Sevilla: Signatura Flamenco, 2009.

DE LA PLATA, Juan: “Entrevista histórica con Javier Molina” en *Diario de Jerez*, publicado el 2/9/2013 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: “Historias flamencas: Aquellos cuadros flamencos” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 8/3/2011 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: *Flamencos de Jerez*. Jerez de la Frontera: Jerez Industrial, 1961.

DE LA PLATA, Juan: “Javier Molina, el guitarrista de Don Antonio Chacón, sigue tocando a los ochenta y cinco años” en *Dígame*, publicado de agosto de

1955 y disponible en el blog *Papeles Flamencos*[en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: “La Vega, el último café cantante que tuvo Jerez” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 11/2/2013 [en línea]. [Consulta: 12/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: *Los Cafés Cantantes de Jerez*. Jerez de la Frontera: Cátedra de Flamencología, 2007.

DE LA PLATA, Juan: “Molina, primera guitarra jerezana” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 4/3/2009 [en línea]. [Consulta: 6/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: “Pepe Crévola y Cristóbal Salazar: Dos grandes guitarristas jerezanos injustamente olvidados” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 21/10/2013 [en línea]. [Consulta: 12/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

DE LA PLATA, Juan: “Rafael del Águila, un genio entre libros, goteras y cuerdas de guitarra” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 17/9/2012 [en línea]. [Consulta: 13/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

FERNÁNDEZ, David: “Hoy se puede hacer flamenco más allá de los 35 palos clásicos” en *Diario de Jerez*, entrevista a Gerardo Núñez publicada el 13/6/2005 [en línea]. [Consulta: 10/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

GÁLVEZ JIMÉNEZ, Marcelo: Transcripción de una entrevista realizada por Juan de la Plata a Rafael del Águila en 1970.

GAMBOA, José Manuel: “La musicalización de la *Sonanta*” en VVAA., *Música oral del Sur: revista internacional*, nº 5, Actas del Coloquio Internacional “Antropología y Música. Diálogo 3”. Transculturaciones Musicales Mediterráneas, pp. 153-156. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002.

GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa, 2005.

GAMBOA, José Manuel: *Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. Córdoba: Ediciones La Posada, colección DEMÓFILO, 2001.

GELARDO NAVARRO, José: *Flamenco minero de la Unión. Siglo XIX*. Publicado en Jondoweb. 2014.

GÓMEZ, Francisco: “Las confesiones de... Manuel Morao” en *Sevilla Flamenca*.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.

LÓPEZ RUIZ, Luis: “La Antología de Hispavox. Obra de un jerezano”. *Revista de Flamencología*, núm. 23, 1er semestre de 2006.

MANFREDI, Juan Luis: “En Jerez se toca, se canta y se baile de manera especial, ni mejor ni peor pero diferente” en *ABC edición de Andalucía*, entrevista a ‘Parrilla de Jerez’ publicada el 22/10/1974 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017. Disponible en Web: <http://hemeroteca.abc.es/>]

MARÍN, Pepe: “Un cartel con 86 años de edad”, artículo publicado el 24/9/2014 en *masjerez*. [en línea]. [Consulta: 13/8/2017. Disponible en Web: <http://www.masjerez.com>]

MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra (Flamenca) por música y cifra. Único publicado de aires andaluces*, Madrid, 1902.

MARISCAL TRUJILLO, Antonio: *Blog de ANTONIO MARISCAL TRUJILLO*, “Rafael del Águila y Aranda. Jerez, 1900 - 1976” entrada sin fecha [en línea]. [Consulta: 26/7/2017. Disponible en Web: <http://antoniomariscaltrujillo.blogspot.com.es>]

MARTÍN BALLESTER, Carlos: *Don Antonio Chacón. Colección Carlos Martín Ballester*. Madrid: edición del autor, 2016.

MARTÍN BALLESTER, Carlos: Blog *El Arqueólogo Musical*, “Javier Molina y su polifacética guitarra” entrada del 8/1/2013 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.elarqueologomusical.es>]

MARTÍN BALLESTER, Carlos: Blog *El Arqueólogo Musical*, “Un efímero trío flamenco: Los Crevolina” entrada del 4/4/2013 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.elarqueologomusical.es>]

NARANJO LORETO, Manuel: “Charla con... Manuel Moreno Moraíto” en *Diario de Jerez*, entrevista a ‘Moraíto’ publicada el 17/7/2006 [en línea]. [Consulta: 22/6/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

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

NÚÑEZ, Faustino: Blog *El Afinador de Noticias*, “Paquirri Guanter, primer guitarrista flamenco”, entrada del 12/9/2014 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es>]

OSUNA, María Isabel: *La guitarra en la Historia*. Madrid: Alpuerto, 1983.

OTERO, José: *Tratado de bailes de sociedad. Regionales españoles. Especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla: Biental de Flamenco de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2012.

PÉREZ CUSTUDIO, Diana: *Paco de Lucía. La evolución del Flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2005.

PEREIRA, Fran: “Para dar clases hay que tener mucha paciencia y ejercer de psicólogo” en *Diario de Jerez*, entrevista a José Luis Balao publicada el 25/11/2012 [en línea]. [Consulta: 11/8/2017. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>]

PÉREZ, Luis M: “Entrevista: Diego del Morao” en *La Flamenca*, entrevista a Diego ‘del Morao’, publicada el 10/5/2017 [en línea]. [Consulta: 14/8/2017. Disponible en Web: <http://www.revistalaflamenca.com>]

PÉREZ, Luis M: “Entrevista: Paco Cepero” en *La Flamenca*, entrevista a ‘Paco Cepero’, publicada el 23/5/2015 [en línea]. [Consulta: 12/7/2017. Disponible en Web: <http://www.revistalaflamenca.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “El debut de Sernita en Jerez (1935)” entrada del 17/5/2017 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Entrevista a Javier Molina (1955)” entrada del 7/4/2010 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Fiesta en El Majuelo” entrada del 7/5/2010 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Flamenco(s) en la feria de Jerez de 1935” entrada del 10/5/2017 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “La Niña de los Peines con Javier Molina en Barcelona” entrada del 16/3/2011 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Nochebuena en Jerez (1909)” entrada del 24/12/2012 [en línea]. [Consulta: 8/8/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PÉREZ MERINERO, David: Blog *Papeles Flamencos*, “Una (curiosa) entrevista a Antonio Chacón, entrada del 16/11/2009 [en línea]. [Consulta: 20/7/2017. Disponible en Web: <http://www.papelesflamencos.com>]

PRAT, Domingo: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras, instrumentos afines, guitarras (profesores, compositores,*

concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos. Terminología. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández, 1934.

RANDEL, Don Michael (ed.): *Diccionario Harvard de música.* Torrejón de Ardoz: Alianza Diccionarios, 2009 (4ª edición)

REGUERA, Rogelio: *Historia y Técnica de la Guitarra Flamenca.* Madrid: Alpuerto, 1985 (2ª ed.)

RIOJA, Eusebio: “El llamado toque de Morón. ¿Una escuela guitarrística?” Publicado en JondoWeb disponible en: <http://www.jondoweb.com/contenido-el-toque-de-moron-748.html> Málaga: 2003.

RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico.* Málaga: XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, 2008.

RIOJA, Eusebio: *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca.* Sevilla: Bienal de arte flamenco, 1990.

RIOJA, Eusebio (coord.): *La Guitarra en la historia. XI Jornadas de estudio sobre Historia de la Guitarra*, vol. 11. Córdoba: Ediciones La Posada, 2000.

RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez.* Sevilla: Signatura de Flamenco, 2006.

ROLDÁN, Jerónimo: “Festival flamenco en Jerez. Un homenaje sin protagonista” en ABC, edición de Andalucía, artículo publicado el 3/6/1975 [en línea]. [Consulta: 13/8/2017. Disponible en Web: <http://www.abc.es>]

ROSA SÁNCHEZ, Juan José: Blog *Gente y Habitantes de Jerez de la Frontera*, “Tocadores para la Historia: Fernando de la Rosa (1932-1962)” entrada del 2/2/2011 [en línea]. [Consulta: 21/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.gentedejerez.com>

SÁNCHEZ MÚGICA, Francisco: “Me despierto con música en la cabeza” en *La Voz del Sur*, entrevista a Jose Luis Balao, publicada el 12/9/2015 [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.lavozdelsur.es>]

SÁNCHEZ MÚGICA, Francisco: “Se fue Moraíto, nace su leyenda” en *Diario de Sevilla*, publicado el 11/8/2011 [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodesevilla.es>]

STEINGRESS, Gerhard: “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”, en VVAA., *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional*, pp. 343 380. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco, 1989.

TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: Fuentes escritas y musicales, siglo XVII” *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, n^o6, julio de 2012. [en línea]. [Consulta: 18/7/2017]. Disponible en Web: <http://revistas.um.es/flamenco/index>

TORRES CORTÉS, Norberto: “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto Chico”, *La Madrugá*, n^o7, 2012. pp. 55 - 77. [en línea] [Consulta: 18/6/2017]. Disponible en Web: <http://revistas.um.es/flamenco/index>

TORRES CORTÉS, Norberto: *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara, 2005.

TORRES CORTÉS, Norberto: *Guitarra Flamenca* (2 vols.). Sevilla: Signatura Flamenco, 2005.

TORRES CORTÉS, Norberto: *Rito y Geografía del Toque* (textos de presentación y transcripciones de entrevistas y comentarios). Murcia: Alga Editores, 2000.

TRIANA, Fernando el de: *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Clan, 1952 (2^a ed.).

WORMS, Claude: *Guitares flamenca de Jerez* (2 vols). Delatour France, Le Vallier, 2011.

ZERN, Brook: “Recordando a Javier Molina medio siglo después”. En www.deflamenco.com. (2006). [en línea] [Consulta: 19/7/2017]. Disponible en Web: Disponible en web: <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/recordando-a-javier-molina-guitarrista-flamenco-de-jerez-brook-zern-1.html>

[SIN FIRMA]: “Brújula de la Alameda” en *Diario de Sevilla*, artículo publicado el 6/8/2008 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodesevilla.es>

[SIN FIRMA]: “El maestro de la guitarra Rafael del Águila ya tiene una peña” en *Diario de Jerez*, artículo publicado el 29/6/2013 [en línea]. [Consulta: 6/8/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>

[SIN FIRMA]: “Si quieren incluir el flamenco en el aula con un libro no funcionará” en *Diario de Jerez*, entrevista a Pepe Moreno publicada el 8/6/2014 [en línea]. [Consulta: 9/8/2017]. Disponible en Web: <http://www.diariodejerez.es>

6.- ANEXOS

6.1.- Transcripción de la entrevista de Juan ‘de la Plata’ a Rafael del Águila en 1970.

(Audio proporcionado por el Centro Andaluz de Documentación del Flamenco el 6 de julio de 2017 - Transcripción por Marcelo Gálvez Jiménez)

Juan de la Plata (JdP): - Flamenco de verdad es Rafael del Águila, Premio Nacional de Enseñanza Flamenca por la Cátedra de Flamencología de Jerez del año 1967.

Rafael del Águila (RdA): - Pues la guitarra...

JdP: -La guitarra, ¿flamenca o de concierto?

RdA: -Las dos.

JdP: -Flamenca y de concierto.

RdA: - Más, más el Flamenco que el concierto, porque aquí en Jerez hay poca afición al concierto.

JdP: -De acuerdo, ¿desde cuándo enseña Rafael del Águila la guitarra?

RdA: - Pues hará unos veinte años..., quince o veinte años.

JdP: -Y antes, ¿qué hacía Rafael?

RdA: - Pues profesional, tocando a todos los artistas que se presentaban.

JdP: -¿Desde qué edad tocabas la guitarra a los profesionales?

RdA: - Pues yo empecé a tocar, no cuando yo empecé, cuando yo aprendí, sino cuando empecé a tocar a profesionales, ¿no? Pues tendría yo unos 28 años. Cuando me dediqué yo a... mi idea era dedicarme al concierto.

JdP: -¿Qué edad tiene ahora Rafael del Águila?

RdA: - Setenta.

JdP: -Va con el siglo. ¿Quién fue tu maestro, Rafael?

RdA: - Verás, yo recibí lecciones durante seis meses de un sordo que había aquí cerrajero que se llamaba Santano¹⁰³ y, además, estuve tres meses.

JdP: -¿Cristóbal Santano?

RdA: -No me acuerdo del nombre.

JdP: -Sí, Cristóbal.

RdA: -No me acuerdo del nombre, sí del apellido. Y otros tres meses con el gran Javier Molina, que en paz descanse. Nada más. Después, con esos seis

¹⁰³ Según Juan de la Plata (1961): *Este tocar no fue precisamente un fenómeno, pero sí un excelente aficionado, que enseñó a muchos profesionales que luego hicieron magnífica carrera.*

Cristóbal Santano era casi completamente sordo. (p. 130)

meses yo no sabía tocar casi nada, pues me fui por ahí y anduve toda la provincia de Cádiz y de Málaga con artistas que se presentaban y entonces, escuchando a unos y a otros, pues fui aprendiendo, ya por mi cuenta.

JdP: - Y, ¿qué edad tendría entonces Rafael cuando ocurrió todo eso?

RdA: - Pues, diecisiete años.

JdP: - Diecisiete años... Y el primer cantaor grande al que tú le tocaste la guitarra, ¿cómo se llamaba?

RdA: - El primer cantaor grande... pues está difícil que me acuerde porque hace muchos años pero fueron cantaores de... le toqué, era un cantaor muy bueno, al padre de 'Chiquetete', del conjunto¹⁰⁴ este que ha salido últimamente, el padre que era... el 'Pipoño'¹⁰⁵, y al otro hermano también 'Pipoño' y a otro hermano que le decían Rafael 'el Sordo' que cantaba muy bien. Después le toqué al Niño de la Isla de San Fernando, le toqué a Angelillo de Cádiz, le toqué a 'Churringui'¹⁰⁶, le toqué a otro que le decían 'El Peste'¹⁰⁷, en fin a todos... a Pericón le toqué mucho. En aquello, era una época cuando yo empezaba que me tiré una temporada en Cádiz, allí que, por cierto, digo alguna anécdota que, por cierto, a mí me gustaba mucho los huevos fritos con tomate y yo paraba en lo de Peñera que es una tienda muy simpática, muy castiza y muy típica de Cádiz que estaba en los callejones de Cardoso y allí cuando terminaba, a las tres o las cuatro de la mañana, pues allí iba yo y allí me daba yo unos lotes de comer y de Valdepeñas y de unas roscas que había en aquel tiempo estupendas y aquello era una felicidad para mí.

JdP: - Esto era por los felices años veinte, supongo...

RdA: - Sí, sí, por el veinte, el veintiuno por ahí.

JdP: - Después, ¿qué fue de tu vida? Mmm. ¿tú no saliste de la provincia?

RdA: - En aquella época yo no me dedicaba verdaderamente a la guitarra, sino por temporadas. Me ausentaba de Jerez y me iba a Cádiz y me tragaba seis meses, después me reintegraba la barbería que tenía me abuelo, a la que yo tenía que atender.

JdP: - Tú eras barbero, ¿en dónde estaba esa barbería?

¹⁰⁴ Trío "Los Gaditanos"

¹⁰⁵ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), *Nombre artístico de Antonio Pantoja Jiménez. Jerez de la Frontera (Cádiz), siglos XIX-XX- Cantaor. Hijo de Tío Pipoño y padre de El Chiquetete. Su trayectoria artística se desarrolló tanto en las fiestas íntimas como en algunos espectáculos y tablaos. Destacó por bulerías, estilo en el que se le consideró un gran intérprete.* (p. 606)

¹⁰⁶ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (op. cit.), *El Churringui: Cádiz, siglo XX. Cantaor y bailarín. Su trayectoria artística se ha desarrollado principalmente en Barcelona, donde entre los años 40 y 50 acusó en los tablaos y colmaos Villa Rosa, Patio Andaluz, La Macarena, La Pañoleta, etc.* (p. 248)

¹⁰⁷ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (op. cit.) *Nombre artístico de Antonio Martínez. Cádiz, siglo XX. Cantaor. Su trayectoria artística se proyectó en las reuniones de cabales, con esporádicas actuaciones en público, entre ellas en el II Concurso Nacional de Alegrías, celebrado en su ciudad natal en 1952. De amplio repertorio, se le consideraba un excelente intérprete.* (p. 600)

RdA: -En el Rastro, que entonces me decían “El Niño del Rastro”, Rafael “del Rastro”, me quedaba el nombre “del Rastro”. A mí no me gustaba pero como no podía evitarlo, pues me aguantaba.

JdP: -Bien, Rafael, háblame ahora de los años treinta, de tu vida como guitarrista en aquella época, ¿tú qué recuerdas de entonces?

RdA: - Estuve unos cuantos años retirado de la guitarra, por... motivos de salud. Y yo reanudé, pues... poco antes de terminar la guerra, la guerra fue en el treinta y seis, bueno, eso fue cuando empezó, pues... sí, el año treinta o treinta y uno, me dediqué ya profesional definitivo.

JdP: -Y, ¿tú saliste de Jerez alguna vez?

RdA: -Mmm... pero no lejos, porque como estaba nunca bien, pues no me terminaba... alejarme de mi centro donde yo tenía confianza: a Cádiz, a Sevilla, pueblos cercanos, a campos y demás, pero lejos no.

JdP: -Bueno, debemos decir, señoras y señores, que Rafael del Águila es un hombre de constitución más bien débil, siempre ha estado aquejado de algún... (le corrige el propio Rafael) del sistema nervioso, según nos dice. Y... eso le ha dado a él...

RdA: - Me acomplejaba, me acomplejaba, naturalmente, no me terminaba... por accidentes nerviosos, no terminaba de alejarme, no fuera a verme en una situación algo difícil... y eso hacía que yo me atreviera a alejarme...

JdP: -Bueno, pero tú has tocado a muchos grandes artistas... dime alguno.

RdA: - Han sido muchos... pues uno de ellos, a Caracol, le tocado centenares de veces... a Aurelio Sellé de Cádiz, a Pericón muchas veces, también al Pinto, también a Rengel, un cantaor muy bueno que había de Huelva...

JdP: -El mejor cantaor de Serranas de los últimos tiempos...

RdA: -También, aparte de eso, a Juanito Jambre¹⁰⁸, a Mairena cuando empezaba... al Troncho, a Cabeza¹⁰⁹, el célebre Cabeza... a José Durán, conocido por El Tordo, que cantaba por seguiriya, por cierto, admirablemente... ya también le toqué mucho a Torrito, nosotros lo conocíamos por Torrito, que por cierto, además de un cantaor magnífico, una gran voz que tenía, estupenda... era personalmente, particularmente una gran persona, un muchacho formal, decente, recto, educado, era un encanto tocar con él.

¹⁰⁸ Según Juan de la Plata (1961): *Cantaor gitano, fiel imitador de Manuel Torre en los cantes por seguiriya. En enero de 1930 fue ganador de la “Copa Jerez”, al quedar proclamado triunfador en un concurso local de cante, celebrado en el teatro Eslava.* (p. 57)

¹⁰⁹ Según Juan de la Plata (op. cit.): *Francisco Fernández (Cabeza), viejo cantaor gitano, fallecido también en 1955. Alternó en su juventud con las mejores y más renombradas figuras del cante de Jerez. Casi nunca actuó fuera de su tierra natal. Era seguiriyero de voz recia y rajo propio de la raza. Nunca quiso cantar fandangos, ya que los consideraba cante facilón y poco flamenco. De una fiesta llegaron a echarlo por no querer cantar por el estilo consagrado.*

Cabeza era primo hermano de La Pompei y del Niño Gloria y tío de Sernita, habiendo existido en su familia otros muchos y buenos cantaores.

JdP: -Muy bien, Rafael. Muchas gracias, porque además este último juicio sobre Tomás Torre, Torrito, pues no llega a nosotros muy adentro ya que lazos familiares nos unen a la familia de los Torre y te lo agradecemos en nombre de ella. Quisiéramos ahora que tú nos dijeras algo sobre... qué significaba el cante a principios del siglo, en comparación con el auge que ha tomado en los últimos años, ¿qué era el cante de principios de siglo?

RdA: - Bueno, verás, el principio de siglo no lo conocí yo porque yo nací en 1900. Ahora dentro de... cuando yo tenía diez o doce años yo no empecé a entender de esto hasta que no llegó 1917, entonces ya apenas había cantantes. Llegó una vez ahí, a 'La Primera de Jerez', pero yo no entendía de eso, fui allí por curiosidad. ¿no? Pero yo recuerdo que en aquella época pues lo que se mentaba mucho era 'La Niña de los Peines', que era una maravilla, fue una maravilla, la garganta más portentosa que yo he conocido, y... también, este... 'El Niño de Medina', 'El Cojo de Málaga'; de Jerez, la célebre, Luisa Requejo que es la artista, la mujer que mejor ha imitado a la 'Niña de los Peines', nadie he escuchado yo igual que ella, con su ¿suelo? de padre que era cojo, por cierto. Y... eso me recuerda a aquel colmao de la calle Arcos, tan típico. De aquella época también yo recuerdo muy bien grupos de artistas... fue una época en el flamenco, pero en el flamenco íntimo porque no se escuchaba más que en las juergas que formaban en el colmao: 'Carapiera', el cantaor, 'El Chuti'¹¹⁰, aquel gran 'Chuti' con su traje gris y un sombrero de ala ancha color perla, chato, muy elegante, muy tieso y que cantaba estupendamente...

JdP: -Perdona, Rafael, que te voy a hacer una pregunta ahora: ¿qué ganaba entonces un guitarrista y un cantaor?

RdA: - Pues... si daban veinte duros era una fortuna, dos duros, cinco duros... pues estaba bien pagado.

JdP: -Eso era lo normal, ¿no?

RdA: - Sí, por entonces.

JdP: -Y además, el vino y todo lo demás....

RdA: -El vino y las tapas y tal y cual, eso... Bueno, voy a recordar también de camino a los guitarristas que había entonces: Cristóbal Salazar que era muy bueno, el gran 'Perico el del Lunar' que era listísimo y un tal Paco Rodríguez que le decía 'Labioburra', "labio de burra"...

JdP: -¿Labioburra? (le interrumpe)

RdA: - Pero que acompañaba muy bien... Aquello fue una época natural que no se escuchaba Flamenco nada más que allí en el colmao, se encerraban en los cuartos que había interiores y... yo me acuerdo que yo que estaba entonces empezando en la guitarra, pues me colaba sin que me viera el camarero y algunas veces me ponía a escuchar por la puerta y allí escuché yo primera vez a 'Currito el de la Geroma' que fue uno de los más grandes genios de la guitarra que yo he conocido.

JdP: - Y a Manuel Torres, ¿lo escuchaste cantar alguna vez?

¹¹⁰ Según Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), *El Chuti: Jerez. siglos XIX -XX. Cantaor. Destacó por bulerías.* (p. 248)

RdA: - Lo escuché cantar pero no en juerga. Lo escuché cantar una vez en la calle Larga por Semana Santa en el... creo que era el Lebrero o en el Casino.

JdP: -¿Y cómo cantaba Manuel Torre la saeta? (le interrumpe)

RdA: - Te voy a explicar, te voy a explicar: yo estaba donde está el Gallo Azul hoy, más bien dicho, la confitería 'La Esperanza', todo lleno de gente yo no pude acercarme más y en el silencio, desde el Casino... desde el Círculo Lebrero llegó la voz rotundamente clara a mí que estaba en 'La Esperanza'. Con eso se puede comprender la calidad de la voz de aquel hombre único, la voz más portentosa que yo he conocido, más metálica, más profunda y más dramática para el cante.

JdP: -Era realmente asombroso, porque además lo dice un testigo de excepción, Rafael del Águila, icómo cantaba Manuel Torres! Por último, Rafael, queremos que tú nos hables de los alumnos que tú has tenido en estos veinte años de enseñanza flamenca por los cuales te dio tan justamente la Cátedra de Flamencología, el Premio Nacional de Enseñanza; premio que te entregó personalmente, según recordamos, el gran concertista Manolo Cano en una noche memorable en que vinimos aquí hasta tu casa del Reventón de Quintos para felicitarte y abrazarte. Queremos, Rafael, que tú nos digas, ¿quiénes son los alumnos más destacados tú has tenido en estos veinte años?

RdA: - Mmmm. He tenido bastante que son profesionales, bastantes hay. Entre ellos, porque tenía... tiene unas condiciones estupendas... José Luis Balao, voy a citar a José Luis Balao, Ceperito, Moreno, Lorenzo Aparicio, Cantalejo, unos cuantos así... y actualmente hay dos que creo que llegarán muy lejos: uno es un niño con once años que se llama Juanito Santos y otro muchacho un poco mayor que se llama José María Molero. Los dos tienen grandes condiciones, creo que llegarán bastante lejos.

JdP: - Esperamos y confiamos que si han captado lo suficientemente bien las enseñanzas que tú les has transmitido pues sean con el tiempo, efectivamente, dos grandes guitarristas flamencos. Y ahora si quieres decir alguna cosa más, Rafael, quisiéramos, tenemos gran interés en que tú nos digas qué guitarrista, qué concertista de guitarra de los de hoy te gustaría escuchar ahora.

RdA: - De flamenco, ¿no?

JdP: -Sí, de flamenco.

RdA: - Solistas de flamenco. Bueno, ahí hay un grupo de unos cuantos que son extraordinarios todos. Voy a mentarlos: Paquito de Lucía, Sábicas, Juanito Serrano, El Serranito, y... eso son los que yo veo hoy día más maravillosamente como guitarristas.

JdP: - Entonces, ¿tú quieres escuchar a uno de esos ahora?

RdA: -Sí..., si puede ser pues...

JdP: -Pues entonces, Rafael, para ti, en especial, estas bulerías que nos toca Paco de Lucía... (no se escucha qué bulerías son y termina la entrevista)