

# Los inicios del oficio de *tocaor* «por lo flamenco» en el contexto musical ecléctico de la segunda mitad del siglo XIX

Norberto TORRES CORTÉS



**RESUMEN:** Con nuestro artículo pretendemos, a modo de ensayo documentado, señalar diferentes elementos pertinentes del contexto musical ecléctico de las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo XIX que favorecieron y propiciaron los inicios de la profesionalización de una de las especialidades de la guitarra flamenca, el acompañamiento del baile y del canto, destacando entre ellos el impacto de Julián Arcas y Antonio de Torres entre los públicos andaluces y guitarristas contemporáneos.

**PALABRAS CLAVE:** Guitarra flamenca, *tocaor*, barberos, cejilla, Maestro Patiño, Julián Arcas, Antonio de Torres.

**ABSTRACT:** *With our article we intend, as a documented essay, to point out different pertinent elements of the eclectic musical context of the 50s, 60s and 70s of the 19th century that favored and led to the emergence of the professionalization of one of the flamenco guitar's specialties, the accompaniment of dance and singing, highlighting among them the impact of Julián Arcas and Antonio de Torres among Andalusian audiences and contemporary guitarists.*

**KEYWORDS:** *Flamenco guitar, tocaor, barbers, capo, Maestro Patiño, Julián Arcas, Antonio de Torres.*

Si la prensa nos aporta cierta profusión de datos sobre la presencia, construcción y desarrollo de un repertorio nacional en el contexto y ámbito del género andaluz en la nueva especialidad de concertista de guitarra, principalmente por su recepción en ambientes y públicos burgueses, resulta más difícil tener información sobre las prácticas de acompañamiento de bailes y cantos de este género andaluz, debido al carácter poco relevante que se le concede a quien acompaña, función secundaria para poner en valor lo principal, la exhibición de bailes nacionales o «bailes del país». Nuestro objetivo aquí es precisamente indagar en los distintos elementos que propiciaron la emergencia de la profesionalización del acompañamiento del baile y del canto como una de las especialidades de la guitarra flamenca.

## Fases de la emancipación del *tocaor*

Como ha señalado Eusebio Rioja, la emancipación y reconocimiento artístico de la función acompañante de la guitarra flamenca se hará en tres fases, finalizando hacia 1880:

En la primera etapa, que llegaría hasta 1864 aproximadamente, observamos al guitarrista desempeñando un papel anónimo –o someramente nominado– integrado en orquestillas, grupos instrumentales, cantando y tocando bien a simultáneo, bien alternativamente. Cuando se especifica su nombre, se alude más a la función de cantaor que a la de guitarrista y cuando ostenta cierta preponderancia es en los «entre actos» del baile, mientras el cantaor ejecuta algún «interludio»: recuérdese a El Planeta acompañando a El Fillo en la «Asamblea general».<sup>1</sup>

Transcribe seguidamente una serie de referencias de prensa para apoyar su apreciación, circunscritas sobre todo a programaciones del emblemático sevillano Salón de Oriente, uno de los primeros lugares desde el que el género flamenco empezó a ser una especialidad de profesionales. Desde entonces, y a la luz de más vaciados hemerográficos, se puede completar con más precisión estos acompañamientos, diferenciando dos funciones y dos técnicas, acompañar el baile o la voz, tocar rasgueado «a lo barbero» o punteado «a lo fino».

Así, por ejemplo, Faustino Núñez ha encontrado recientemente una referencia en la prensa gaditana, concretamente en el *Comercio* del 27 de febrero de 1851, en la que aparece una mujer, la señora Speron, cantando y acompañándose, según la recurrente expresión «cantar a la guitarra» que la prensa utilizará para reseñar este tipo de número suelto de voz y guitarra con repertorio lírico del género andaluz:

BALÓN. Hoy 27 se ejecutará, a beneficio de las señoritas doña Matilde de la Rosa y doña Matilde Speron, damas de verso y canto la primera, y joven la segunda, la función siguiente. *El sí de las niñas*, lindísima comedia del célebre Moratín. Concluida se bailará por la señorita Guillén y el señor Veleró, el precioso baile *La flor de la canela*. En seguida la señora Speron cantará a la guitarra la lindísima canción de



IL. 1. Guitarrista de Salvador Gutiérrez de León, siglo XIX [Museo de Artes y Costumbres Populares. Obra Socio Cultural Unicaja. Málaga]

1. Eusebio RIOJA: «Aparición histórica de la guitarra flamenca», en José Luis NAVARRO y Miguel ROPERO, M. (eds.): *Historia del flamenco, tomo II*, Sevilla: Tartessos, 1995, p. 35.



la *Contrabandista*. La graciosa pieza *La sociedad de los trece*. Aria de tiple de la zarzuela *Colegialas y soldados*, por la señorita Rosa –Un escogido intermedio de baile. La canción del *Torero* por la señorita Rosa. Y el divertido sainete, *El soldado fanfarrón* (segunda parte) con *Jaleos andaluces* y la canción *La soledad*, por la señorita Speron. A las 6.<sup>2</sup>

Se podría citar varias reseñas de este tipo publicadas en diferentes espacios de ocio de la emergente clase social burguesa (salones, teatros, ateneos, círculos literarios, círculos mercantiles, etc.) como reconversión o aparición de antiguos y nuevos lugares de ocio que reflejan el gusto ecléctico de este nuevo público, en las que diferentes géneros teatrales, líricos y dancísticos cohabitan, alternando lo italiano, lo francés, lo español, con cierta inclinación por lo andaluz. Hemos seleccionado esta publicada en Cádiz, por ser precisamente el lugar en el que prevaleció en el siglo XVIII esta oferta, gusto y competencia entre teatros italiano, francés y español, en un contexto comercial «pre-burgués», con todo el tráfico de la ciudad con Las Indias. Concertistas de guitarra española como Huerta, Cano, Damas, Arcas, por citar a los más relevantes, compartieron este mismo espacio cultural y artístico. Lo importante en este caso es ver cómo la guitarra es el instrumento elegido para acompañar «a lo fino», punteando nuevas canciones o «cantares» andaluces de moda, entre ellas la del Torero, los Jaleos Andaluces o La Soledad, con la recurrente presencia de «señoras» y «señoritas» en esta función lírica.

Este exquisito y delicioso gusto por lo nacional a través de la guitarra acompañando versos líricos en la tradición romántica, será recibido por el otro público, el emergente proletariado, con cierto gusto para distraerse con una estética más realista, más castiza y menos sofisticada, más «crúa» o del terruño. Podemos leer en el diario *La Nación* del 18 de febrero de 1853:

MÚSICA FLAMENCA. En algunos cafés se ha hecho moda entretener al público con cantares andaluces, en vez de pianistas. Esta nueva fruta que se cría en los establecimientos de montañeses, está llamando ahora la atención de una parte del público madrileño, el cual se distrae oyendo las lamentaciones, suspiros y tiernas playeras que entona la gente flamenca, por medio de Kiries interminables, y ayes que levantan las banquetas y hacen pírarse de amor a las muchachas que acuden a oírlos.<sup>3</sup>



11. 2. El retrato de «flamencas» posando con guitarra era habitual en las fotografías promocionales de estudio a finales del XIX y principios del XX. Aquí la célebre bailaora Antonia Gallardo Rueda *La Coquinera* (Puerto de Santa María, 1874 - Madrid, 1942) aparece retratada para el libro de Fernando de Triana.

Estamos con dos niveles por consiguiente en la interpretación de un mismo repertorio acompañado a la guitarra: lo lírico, lo fino, lo gracioso, lo pun-

2. Faustino Núñez. *El afinador de noticias, crónicas flamencas en la prensa de siglos pasado*. Sevilla: La Droguería Music, 2018, p. 223.  
3. *Ibidem*, p. 250.

teado, con recurrentes intérpretes del género femenino como confirmación de delicado y buen gusto, en este caso referido y preferido por la prensa bajo-andaluza, y lo quejumbroso, excesivo, recargado, en ciertos establecimientos donde se consume vino y gusta del exceso y de lo pasional, en este caso referido y sorprendido por la prensa madrileña. A la luz de los datos que nos dan los vaciados hemerográficos hasta la fecha, todo parece

indicar que la confirmación de la profesionalización de este segundo nivel, el gusto por el «agitanamiento» del primer nivel, el género andaluz, se daría primero en Madrid, como confirma de nuevo *La Nación* del 18 de febrero de 1853:

MÚSICOS FLAMENCOS. Los cantores andaluces, que tanto se lucieron noches pasadas en el concierto verificado en los salones del señor Vensano, y del que dimos cuenta a nuestros lectores, se hicieron oír nuevamente el domingo en una casa particular, en presencia de algunas notabilidades artísticas del teatro italiano, y no agradaron menos que en la calle del Baño. Han logrado tal boga esos flamencos, que ya tenemos en campaña un empresario, deseoso de aprovechar tan buena ocasión. Se habla nada menos que de la próxima venida del Planeta y de María la borrica, celebridades bien conocidas en el barrio de Triana de Sevilla.<sup>4</sup>

Además de la doble ambigüedad en la que fluctúa esta variante del género andaluz, entre lo público y lo privado, entre lo políticamente correcto y los márgenes, podemos observar que va a definir su propio espacio artístico con un cambio radical, desplazando y reemplazando el piano y formatos de cámara por la guitarra como expresión de lo nacional, lo castizo y lo flamenco o gitano. Es cuando aparecerá una nueva especialización guitarrística, la de acompañar profesionalmente los bailes y cantes andaluces, a la vez que los concertistas, o quizás por ello, orientarán de preferencia sus composiciones hacia los aires andaluces. Las primeras referencias serán anónimas, del tipo «asistirán varios cantadores de los de más fama, que con guitarras acompañarán los bailes que lo requieran»<sup>5</sup> o «asistirán varios cantadores a lo gitano que con la guitarra acompañarán los bailes de jaleo y flamencos»,<sup>6</sup> en las que el mismo intérprete canta y toca para baile. La selección se hace en base a la fama que tienen los intérpretes como «cantadores», por lo que se solicita voces brillantes para dar relevancia a lo principal de la función, bailes acompañados de voz y guitarra. Esta doble función permite deducir que aún ni el cante, ni el toque de acompañamiento tienen cierto grado de sofisticación, y que consisten en poner voz de color local y acompañamiento guitarrístico al baile, principal atracción de la función. Por otra parte, cuando ya se nombra a los intérpretes, el trato directo y a secas del tuteo para algunos señala una extracción social popular, El Gorito, Colirón, Calderón, Fernando Martínez, Francisco Martínez Martinillo de la Puerta Osario, An-



11. 3. Mercedes Fernández Vargas *La Sarneta* o *La Sarneta* (Jerez de la Frontera, 1837 - Utrera, 1910) fue una célebre cantaora gitana, especializada en el cante «por soleá». Además, fue una destacada *tocaora*, acompañándose ella misma, y dando clases de guitarra a varios miembros de familias aristócratas españolas, según recoge la tradición oral del flamenco. Aquí aparece retratada para el libro de Fernando de Triana.

4. *Ibid.*, p. 251.  
5. *Salón de Oriente*, 3-VI-1863, citado en RIOJA: «Aparición histórica de la guitarra flamenca», *op. cit.*, p. 37.  
6. *Salón de Oriente*, 25-VI-1864, *ibidem*.



tonio Ríos El Tío Martín, Ramón Sartorio, El Peinero, Juan El malagueño, etc.

Este trato directo alterna con otro de más consideración donde aparecen Sra. y Sr. como «La soledá de Villegas, bailada por la Sra. Cámara y cantada por el Sr. Enrique Prado».<sup>7</sup> Seguimos por consiguiente en estos dos niveles de recepción y consideración de lo lírico andaluz, a «lo fino» y a «lo crúo». Algunos nombres de estos *cantaores-tocaors* y *cantaoras-tocaoras* pasarán la criba del tiempo y formarán parte del discurso mítico de la llamada «flamencología tradicional» sobre los orígenes del flamenco, como El Planeta, Paquirri el Guanté, la Campanera, la Serjeta, la Antequerana, Trinidad Huertas *la Cuenca*, Dolores *la de la Huerta* o El Peinero. La pregunta sería ¿por qué ellos y ellas, y no otros?

### Barberillos virtuosos

Otro aspecto que es preciso señalar en esta emancipación de lo popular anónimo hacia un principio de celebridad es la emergencia de «niños prodigio» entre las clases populares, formados principalmente en el espacio guitarrístico de afición a la guitarra rasgueada o «a lo barbero»: las barberías. La relevancia cultural de estas reuniones para el entretenimiento entre aficionados a la guitarra y su repercusión en el flamenco ha sido investigada y ampliamente documentada recientemente.<sup>8</sup>

El granadino Antonio Rodríguez *El Murciano* puede constituir el ejemplo precursor de la recepción de las modernas técnicas de punteado o arpegiado y su adaptación al estilo rasgueado o «barbero». Especie de pequeñas salas de audición de la guitarra a solo, las barberías parecen convertirse en uno de los lugares donde la tradición popular rasgueada va a recibir el nuevo estilo «a lo fino» y propiciar la renovación del estilo mixto de combinación de rasgueado y punteado elaborado a partir del nuevo y moderno instrumento, la guitarra de seis cuerdas simples. Además del Murciano, este fenómeno parece ocurrir poco después en la zona occidental de Andalucía, con el caso relevante del joven barbero Francisco Guanter *Paquirri El Guanté* (Puerto de Santa María, 1834 - Madrid, 1862), cantando y acompañándose a la guitarra en público en Cádiz en 1846, ya desde los once años de edad, apareciendo de nuevo al año siguiente cantando y tocando el polo andaluz y el jaleo de la Gariana, números en los que Faustino Núñez intuye el embrión de los cuatro estilos de soles que legó posteriormente al repertorio clásico



Il. 4. Francisco Díaz Fernández *Paco de Lucena* (Lucena, 1859-1898) en su adolescencia trabajó en una barbería de su pueblo, lugar donde inició el estudio de la guitarra. En esta foto, del Archivo del Cante Andaluz de Diego Alba, aparece con su compañera, la bailaora-cantaora Trinidad la Parrala.

de los cantes de Cádiz.<sup>9</sup> Si el Murciano no parece haber salido de Granada falleciendo en 1848, el caso de Paquirri El Guanté puede ilustrar el cambio de contexto favorable a la profesionalización de estos intérpretes y recreadores de estilos del género andaluz, convertidos en viajeros aventureros, en la estela de

7. *Teatro Principal*, 22-II-1862, *ibid.*

8. Véase al respecto, Alberto DEL CAMPO y Rafael CÁCERES: *Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra*, Córdoba: Almuzara, 2013.

9. NÚÑEZ: *El Afinador de noticias...*, *op. cit.*, p. 165.

los virtuosos del siglo XIX como Julián Arcas, Antonio Cano, Tomás Damas, etc. Núñez sospecha que puede ser «el joven aficionado» que cantó «a la guitarra» varios jaleos de Cádiz en Madrid en 1852. En todo caso, se reseña ampliamente su presencia en Madrid y su trágico final en 1862 a la edad de 27 años en la cárcel madrileña del Saladero, relacionado con un crimen que no había cometido, referido varias veces por la prensa madrileña como «*tocaor* de guitarra llamado Paquirri» o «popular guitarrista andaluz, conocido como Paquirri»;<sup>10</sup> es decir, en su época era más célebre como guitarrista que como cantaor.

A partir de este momento, la presencia de «barberillos» aficionados al toque y futuros profesionales del nuevo género flamenco será recurrente, con los casos clamorosos de Paco el Barbero y Paco de Lucena, dos nombres claves en la historia de la guitarra flamenca del siglo XIX, concertistas clásico-flamencos y *tocaors*. La precocidad de Paquirri podría explicar lo que señaló en su momento Emilio Pujol<sup>11</sup> en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, es decir, la relación de maestro a discípulo de Paquirri el Guanté con Patiño, a pesar de ser mayor de edad este último. Del mismo modo que el virtuosismo del Murciano podría fundamentar la escuela granadina del toque, el de Paquirri el Guanté lo haría con la escuela gaditana del toque.

### La cejilla

Otro elemento de capital importancia que comparten ambos guitarristas gaditanos es la atribución de la incorporación de la cejilla al toque flamenco, dato siempre recurrente en la historia oral de este género. La cejilla será clave para proyectar definitivamente el emergente «cante flamenco» hacia lo artístico, o sea para su profesionalización, al permitir a los líricos flamencos cantar con su voz natural y explorar sus recursos interpretativos. Esta incorporación parece coincidir temporalmente con las transformaciones organológicas aportadas por Antonio de Torres, por lo que las interpretaciones de canciones líricas andaluzas «a la guitarra» por aficionados con buenas facultades, se verán beneficiadas

10. *Ibid.*

11. Emilio PUJOL: «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», en Albert LAVIGNAC (dir.): *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, París: Delagrave, 1926, II parte, vol. III, p. 2016.



Il. 5. Ana Amaya Molina, *Anilla la de Ronda* o *Anilla la Gitana* (Ronda, 1855-1933) fue una de las primeras cantaoras profesionales de las que se tiene noticia. Cantaora-tocaora, se acompañaba ella misma «a la guitarra» usando la cejilla al tres, como lo reflejan varias fotos, entre ellas la que presentamos aquí.

por un instrumento mejor afinado, mejor definido, con el recurso de la cejilla para encontrar el tono adecuado, y un repertorio de aires andaluces a solo o a dúo por concertistas, cada vez más solicitado por los públicos en plena construcción de identidades nacionales. Nada extraño que la apreciación sobre la «ingrata y difícil guitarra», tan denigrada y criticada por la prensa en la primera mitad del siglo XIX, cambiará sustancialmente y que se afirmará como instrumento único y legitimado para acompañar el género andaluz, «vulgarmente llamado flamenco». Solo faltará la llegada de la moda de los cafés cantantes como espacios de difusión y consolidación de esta nueva representación de lo andaluz y de lo agitanado, a través de bailes, cantes y toques de concierto.



## La década prodigiosa del flamenco, 1860-1869

### Antonio de Torres y la guitarra flamenca

Las últimas investigaciones sobre flamenco, basadas en el vaciado hemerográfico, permiten cada vez más contrastar los datos escritos en prensa con lo que llamamos «corpus tradición», el conjunto de datos legados por tradición oral a los aficionados y artistas del género. Se puede así observar, seguir y contextualizar el fenómeno flamenco y su rápida profesionalización, comprobando la célebre advertencia de Antonio Machado *Demófilo* escrita en 1881 en lo que se considera como obra inicial de la flamencología: «Los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores».<sup>12</sup>

Si Demófilo centró su interés en los cantes flamencos, podríamos añadir que es también un género propio de «bailaoras» y «bailaores», un género propio de «tocaores», y en menor medida, de «tocaoras». Con el flamenco y su guitarra para acompañar cantes y bailes, a la vez que dar conciertos, entramos en un ámbito intermedio, mixto, ecléctico, ubicado entre lo popular y lo culto, la tradición y la transmisión oral, pero dotado de un férreo código coherente, que lo convierte en arte clásico.

Cada vez resulta más evidente que Julián Arcas y Antonio de Torres, animados por el contexto que les rodeaba, el de la paulatina consolidación del género andaluz y los inicios de su variante el flamenco, no podían hacer oídos sordos a este fenómeno. Los ya confirmados Arcas y Torres coincidieron en tiempo y espacio con el nacimiento y consolidación de este joven género poético-musical y dancístico de corte nacionalista-andaluz, como lo hicieron los jóvenes Albéniz y Falla más adelante, por citar a los músicos más relevantes de este periodo. Ambos, Arcas y Torres, fueron modelos de referencia, uno de los espejos donde mirarse, para que el flamenco bebiera de esta fuente y adquiriera categoría artística, para luego proyectarse definitivamente con el siglo XX como género musical de raíz.

Siguiendo la variedad de plantillas y materiales utilizados, especialmente el ciprés en su segunda época para el fondo y los aros, parece que Torres no solo definió el modelo de guitarra «clásica» actual, sino que se ocupó de elaborar otro modelo más económico y mejor adaptado para este género nuevo que pasaba



11. 6. Casa de Antonio de Torres, en la Cañada de San Urbano (Almería), durante su segunda época en la que le visitaron Paco de Lucena y Francisco Tárrega, entre otros [foto Norberto Torres]



11. 7. Vitrinas del Museo de la Guitarra Antonio de Torres en Almería [fotografía de Norberto Torres]

12. Antonio MACHADO y ÁLVAREZ *Demófilo: Colección de cantes flamencos*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1974, p. 10. (La primera edición fue publicada en Sevilla por la editorial El Porvenir en 1881).

por su llamada «edad de oro» en el contexto de los cafés cantantes de la segunda mitad del siglo XIX, el flamenco.

Tom y Mary Ann Evans escriben que las primeras guitarras flamencas hechas por Torres en su periodo sevillano de los años 60 indican que este guitarrero tenía ideas precisas sobre las diferencias esenciales que separan la guitarra flamenca de la clásica, así como sobre los métodos de construcción adecuados para cada instrumento, a saber: clavijero de madera en lugar de mecánicos, caja ligeramente más pequeña, utilización del ciprés español para los aros y el fondo, peso mucho más ligero que la clásica, construcción más simple con abanicos de cinco barras en lugar de las siete del modelo clásico, puente bajo y hueso también de poca altura para que las cuerdas estén más cerca del diapason y facilitar así la rapidez de la mano izquierda, especialmente en la técnica de ligados (también las cuerdas bajas ayudan a realizar técnicas flamencas de la mano derecha como son los rasgueados o el alzapúa), protección de la tapa con el golpeador, reducción del grosor en las maderas de la tapa y de la caja.<sup>13</sup> Sus experimentaciones deben relacionarse con el desarrollo y auge de los mencionados cafés cantantes en la segunda mitad del siglo XIX. Existía una demanda de instrumentos para acompañar el canto y el baile en dichos locales. Aunque hay que considerar factores de orden económico en las características actuales de la guitarra flamenca debido a las remuneraciones que cobraban los guitarristas de los cafés cantantes, Donn E. Pohren indica que Torres empezó a experimentar entre otras razones porque «no estaba satisfecho con el poco y oscuro sonido de las guitarras de tablao tradicionales».<sup>14</sup>

Era preciso dar al instrumento de acompañamiento la brillantez y a la vez el lirismo necesario para poder acompañar las voces líricas de los creadores de malagueñas nuevas, el estilo de moda entonces en los cafés cantantes, los recientes y dulces cantes de soledad, la sentida «seguidilla del sentimiento», conocida también como «seguidilla gitana» o «playera», etc., era preciso concebir un instrumento de sonido expresivo para acompañar este nuevo canto «de sentimiento» como llamaban entonces al emergente género andaluz, la interpretación a dúo cantaor/a-tocaor/a, una guitarra fina para acompañar el canto «a

13. Tom EVANS and Mary Anne EVANS: *Guitars. Music, History Construction and Players. From the Renaissance to Rock*, Londres: Oxford University Press, 1977, pp. 141-142.

lo fino» que reclamaba El Planeta frente al estilo bronco de El Fillo, este otro tipo de voces, precisamente llamadas «afillás», más graves, más rudas, más bravías, que solían intervenir en los bailes, y no dejarse cubrir por las palmas, el zapateado o el jaleo del cuadro. Los cafés cantantes serán el espacio en el que, desde la representación de los festivos y populares bailes nacionales profesionalizados, se escuchará y profesionalizará esta nueva modalidad popular lírica para escuchar, los cantes flamencos. Mientras la música «culto» buscaba su propia invención nacional que diera respuesta al gusto por la ópera italiana con la zarzuela como meta, la música popular española encontraba en el llamado género andaluz a sus castizos divos y divas, cantaores y cantaooras «por lo flamenco». Acompañados tradicionalmente por el instrumento nacional por excelencia, la guitarra, intuimos que el sensible Torres estuvo atento a esta inquietud de los *tocaores* «por lo flamenco» por tener un instrumento mejorado dentro de la economía de madera que caracterizaba a la guitarra «de tablao», una guitarra para la profesionalización de la emergente especialidad del «género andaluz» que, además desde el puro pragmatismo, estaba abriendo mercado. Sus enseñanzas serán recogidas y ampliamente desarrolladas por una pléyade de constructores, destacando las diferentes escuelas andaluzas, y en particular la escuela madrileña con constructores como José Ramírez, y sobre todo su hermano Manuel Ramírez, que definirá el modelo actual de referencia de la guitarra flamenca.<sup>15</sup>

### Nueva estancia de Julián Arcas en Sevilla

En 1860 la prensa comenta cómo el joven sevillano barbero Juan Valencia ha cambiado el arte de la peluquería por el de la guitarra y se anuncia en Madrid para dar conciertos. Volveremos a encontrarlo en 1863 tocando en el Teatro Lope de Vega para interpretar, entre otras piezas, obras de Huerta y variaciones sobre la rondeña. En 1866 se anuncia un concierto de guitarra, definida esta como «difícil y popular instrumento», a cargo del distinguido artista D. Antonio Sánchez, «conocido por el Murciano». Con este apodo vemos que la fama del guitarrista barbero de Granada Francisco Rodríguez *El Murciano* (Gra-

14. Donn E. POHREN: *El arte del flamenco*, Morón de la Frontera: Sociedad de Estudios Españoles, Fina Espadero, 1970, p. 173.

15. José RAMÍREZ III: *En torno a la guitarra*, Madrid: Soneto, 1993, pp. 151-168.



nada, 1795-1848) ha trascendido fronteras y se aplica como virtuosismo sobre los aires populares.

Después de reseñar su presencia en Sevilla en 1858,<sup>16</sup> en 1867 vuelve a aparecer Arcas en *El Porvenir* del 21 de marzo, vinculado ahora con el nombre de Antonio de Torres:

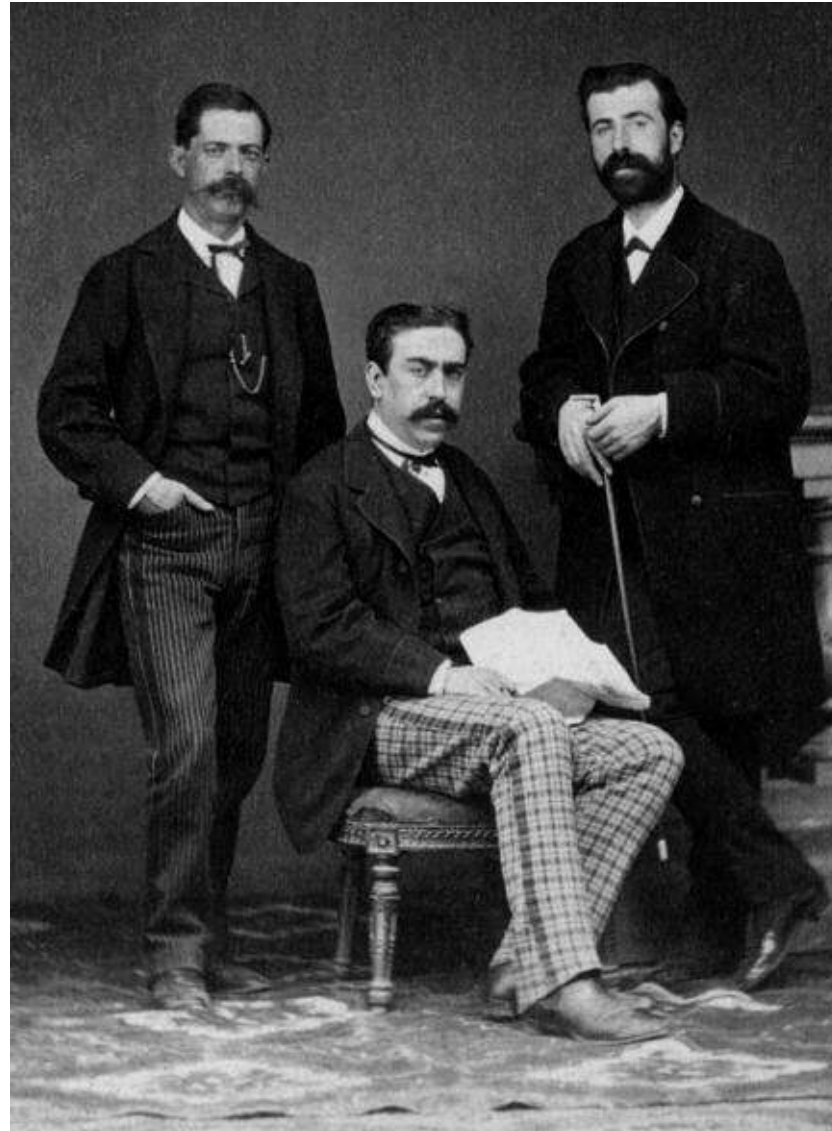
Le escucharemos. Ha llegado a esta capital el tan aplaudido guitarrista don Julián Arcas, profesor del conservatorio, y condecorado por S.M. la Reina. Dicho artista va a dar algunos conciertos en esta. An- teanoche tuvimos el gusto de escucharle en una reunión de aficionados en una de las magníficas guitarras construidas por don Antonio Torres.<sup>17</sup>

José Luis Ortiz Nuevo<sup>18</sup> comenta que su estancia en la capital se prolongó varios meses y en activo. El tiempo suficiente para estar a la escucha de los estilos flamencos de moda entonces en los cafés cantantes, como la soleá, y estrenar su propia versión estilizada, como indica el diario *La Andalucía* de 10 de abril:

El Sr. Arcas hizo gala de sus profundos conocimientos y de buen gusto en un rondó, original digno del maestro Eslava a quien había sido dedicado y en diferentes aires nacionales como la improvisación sobre temas conocidos, la jota aragonesa, la muñeira y la soleá, uno de los más dulces y melancólicos de nuestros cantos populares.<sup>19</sup>

En mayo de este año 1867 aparece un concertista, el Sr. Troncoso, ejecutando en la guitarra «una famosa jota aragonesa, terminando con las variaciones sobre Rondeñas, en las que tanto se distingue, que llevan por nombre Las haberas». La rondeña del Murciano, desarrollada por Arcas, y la jota aragonesa presente en el repertorio de Huerta, también ampliada por Arcas, son ya dos géneros populares consolidados para inventar variaciones y exhibir virtuosismo. Sobre este guitarrista, Domingo Prat dejó reflejado muy nítidamente el perfil de gran parte de

16. «*Filarmonía*. Ha llegado a esta ciudad el célebre concertista de guitarra don Julián Arcas. Barcelona y las principales capitales de Europa han admirado la difícil ejecución y sublime novedad con que toca una infinidad de piezas, la mayor parte de su cosecha. El elegante salón del exconvento del Ángel, ha sido destinado para el primer concierto, que probablemente se dará el sábado próximo. Esperamos que el ilustrado público de Sevilla sabrá apreciar el mérito de tan eminente artista». *El Porvenir*, 9-IX-1858, ci-



11. 8. Julián Arcas (a la izquierda) y Antonio María Bernabé Lentisco (en el centro), director del diario *El Minero* de Almagrera [fotografía de José Rodrigo Navarro] [Fondo Menchón-Rodrigo, 1876. Archivo Municipal de Lorca]

los concertistas de las décadas de los 60 y 70, la época de mayor brillantez de Arcas y Torres, con el cultivo ecléctico de lo académico y de lo popular, sin complejos de género:

tado en José Luis Ortiz Nuevo: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1990, p. 168.

17. *Ibidem*, p. 170.

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*, pp. 170-171.

Como ejecutante, el guitarrista sevillano abordaba por igual las obras de los clásicos españoles y las del folclore andaluz: interesaba en las primeras por la técnica de escuela; deleitaba con las otras por la gracia, el sabor y el colorido de lo popular. Esta vena lírica de las alegrías y tristezas del alma andaluza interesó mucho su atención de músico, y para exteriorizar ese interés, los estudios de composición que había hecho con Fétis, los aplicó pacientemente a transcribir para la guitarra, con arte sencillo, los aires regionales de su tierra.<sup>20</sup>



11. 9. El célebre Silverio Franconetti retratado aquí para el libro *Arte y artistas flamencos* (Helénica, 1935) de Fernando de Triana

20. Domingo PRAT: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*, Buenos Aires: Romero Fernández, 1934, p. 323.

21. RIOJA: «Aparición histórica de la guitarra flamenca», *op. cit.*, p. 36.

22. NÚÑEZ: *El afinador de noticias...*, *op. cit.*, p. 285.

## La profesión de tocaor

Después de un breve y transitorio periodo a principios de los sesenta en el que el *tocaor* consolida su estatus profesional, saliendo del anonimato y empezando a ser referido en prensa con nombre, apellido y/o mote, Eusebio Rioja<sup>21</sup> sitúa la plena dedicación al acompañamiento y su reconocimiento a finales de 1865 y a lo largo de 1866: «Y el afamado cantador José Llorente acompañado de un tocador de guitarra para lo flamenco» (*Salón de Oriente*, 2-XII-1865); «asisten [...] los cantadores Silverio, Sartorio y el Sevillano y los tocadores de guitarra el Gaditano y Calderón (*Salón de Oriente*, 29-IX-1866).

El *cantaor* y empresario Silverio Franconetti parece haber tenido cierta relevancia en este nuevo formato de dúo de guitarra y voz. Si todavía le podemos seguir la pista cantando a la guitarra acompañándose él mismo en 1864, publicitará pronto la fórmula atractiva de hacerse acompañar por la guitarra andaluza de concierto a solo o a dúo, tan en boga en este momento con el impacto de Antonio de Torres y Julián Arcas. El gaditano periódico *El Comercio* reseñaba el 28 de julio de 1864:

Circo nuevo gaditano. El viernes 29 tendrá efecto en este teatro una escogida y variada función a beneficio de D. Silverio Franconetti, en la que cantará él mismo a la guitarra varias canciones en su brillante repertorio oriental. Los pormenores del espectáculo se darán al público oportunamente.<sup>22</sup>

Si la función tendrá el carácter ecléctico propio de la época, con la alternancia de zarzuelas en un acto y la interpretación por el beneficiado de cantos andaluces, un segundo anuncio publicado el 29 de julio de 1864 introduce un cambio llamativo: Franconetti no cantará «a la guitarra» sus cantos orientales, sino que le acompañará «el maestro don José Patiño», referido también como «señor Patiño». Toda una distinción hacia el guitarrista que nos permite ubicarlo en este momento en el ámbito de la guitarra andaluza de concierto. Un cambio artístico lógico, hacerse acompañar por un virtuoso de la guitarra, consiguiendo un mayor impacto y repercusión en el público que acompañándose con este instrumento.

Desde esta perspectiva de «cantar a la guitarra» acompañándose uno mismo, y la novedad de «cantar con guitarra» haciéndose acompañar por un *tocaor*, de preferencia un conocido «profesor» de



guitarra, podemos interpretar este famoso cartel y la publicidad que anuncia:

Franconetti podría haber cantado parte del repertorio acompañándose él mismo «a la guitarra», e interpretar como novedad el hacerse acompañar por un *tocaor*, en este caso Patiño. Así podemos leer que «las serranas del sentimiento» serán «cantadas por Silverio», mientras que «el polo de Tobalo» será cantado por Silverio y «acompañado por Patiño». Entre escuchar a una sola persona cantar y tocar, una sola persona tocar en concierto, y un dúo que reúne a ambos «números», la variedad y la atracción están servidas para atraer a los aficionados, a la guitarra, al cante andaluz, con el añadido de ofrecer ambos reunidos. El baile sería el cuarto elemento añadido en el diseño de las funciones para proponer variedad en los programas. Las cuatro funciones de la guitarra flamenca están reunidas en este cartel: a solo, para acompañar el baile, para acompañarse cantando uno mismo y a dúo con el cante.

### El Maestro Patiño inicia la escuela de *tocaors* para el baile y el cante

José González Patiño (Cádiz, 1829-1902), según opinión extendida entre los aficionados, en particular la del cantaor Antonio Chacón, fue el primer *tocaor* para cante en adquirir fama como tal. Fernando de Triana comenta que, junto con Antonio Pérez, el *Maestro Pérez*<sup>23</sup> (Sevilla, 1839-1895), al que se puede considerar como uno de los primeros *tocaors* relevantes de la ciudad de Sevilla, otro niño precoz de la clase popular, en este caso sevillana, con vocación hacia la guitarra flamenca, fue de los primeros en modernizar el toque.<sup>24</sup> Por coincidencia histórica, podemos deducir que esta modernización llegó gracias al repertorio y actividad de los guitarristas-compositores nacionalistas liderados por Huerta y Arcas y por el sonido del nuevo modelo diseñado por Antonio de Torres, con el uso añadido de la cejilla mecánica para acompañar.

23. José Luis Ortiz Nuevo ha encontrado varias noticias de prensa publicadas en el diario La Andalucía a lo largo del año 1867 en el que se le señala como «afamado tocador Pérez», «famoso guitarrista Pérez», en los anuncios GRAN FIESTA DE BAILES Y CANTOS FLAMENCOS que el empresario Manuel de la Barrera organizó en los salones de Oriente, calle de Trajano. Véase ORTIZ NUEVO: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento...*, op. cit., pp. 59-60.

**LA FUNCION DEL SIGLO,  
EN EL SALON DE LA FONDA DEL TURCO,  
PARA EL SÁBADO 28 DE OCTUBRE DE 1865.**

**DON SILVERIO FRANCONETTI**, vuelve a presentarse al respetable público de San Fernando, acompañado de las tres primeras notabilidades que se conocen en el arte de los VALLADARES Y PLANETAS. Queriendo el Sr. Silverio complacer a los numerosos aficionados que han manifestado deseos de que se aumentase la compañía de canto y baile, que han acertadamente dirigido, con algunos profesores que fuesen personas de gracia y de conocida y acreditada reputación, pasó dicho señor inmediatamente a Cádiz, y despusa de haber dejado contratado en esta al célebre cantador Peco Fernandez, lo hizo tambien en aquella ciudad con el gracioso y simpático baillador Enrique Ortega, sobrino del valiente Cuzco, fiero y nata del toro, y con el inteligente y conocido profesor de guitarra Patiño.

¡¡BIEN POR SILVERIO!! Que nos vamos a pasar.

**ORDEN DE LA FUNCION.**

**TIMO PRIMERO.**  
EL ZAPATEADO de las ochenta y dos variaciones, ejecutado en la guitarra por Patiño.  
Intermedio de baile por las graciosas parejas compuestas de los hijos de Carro Dulos y las lindas hijas del señor Perico Pina.

**TIMO SEGUNDO.**  
LAS SERRANAS DEL SENTIMIENTO, cantadas por Silverio.  
Intermedio de baile por el amigo Enrique, pases de muleta, el quiebro, muerte del toro y otras suertes.

**TIMO TERCERO.**  
EL POLO DE TOBALO, cantado por Silverio y acompañado por Patiño.  
Con el objeto de que puedan regresar a Cádiz los aficionados que de dicho punto vengán a disfrutar de tan divertida fiesta, se ha acordado que las puertas de aquella plaza estén abiertas en la noche del Sábado hasta la hora de costumbre.  
No se admiten billetes de vueltas.  
Habrá un surtido de pañales de todos colores, a precios convencionales.  
Las puertas del salon se abrirán a las cinco de la tarde y la función empezará a las siete y media de la noche.

Peco Fernandez, al quite, que cantará su inimitable PETENERA y lo mas escogido de su nuevo repertorio.  
Mas baile por Enrique y la Luisa Nuñez, que tanto agrado en la localidad noche del 16 del presente. Se suplico al público que no aplauda hasta la conclusión del baile. Es verdad tambien que no se puede ver bailar a Enrique sin tocarle las palmas: haga, pase, cada uno lo que quiera.

**TIMO CUARTO Y ÚLTIMO.**  
JABERAS, MALAGUEÑAS, SEGUIDILLAS, y todo cuanto pida el público, por Silverio. Concluyendo tan sorprendente espectáculo con un baile que durará hasta las once de la noche, hora en que concluye la función.

11. 10. Cartel-programa de la famosa *La función del siglo*, celebrada en San Fernando el 28 de octubre de 1865

Se desconoce cuál fue su escuela y quienes fueron sus maestros. La noticia más antigua la proporciona José Blas Vega, en una reunión celebrada por Silverio Franconetti en Cádiz en 1864, donde este se dio a conocer al regresar de América.<sup>25</sup> Otro cartel lo anuncia en una función organizada también por Silverio el día 28 de octubre de 1865.<sup>26</sup> Destaquemos los datos que proporciona el cartel: la función se celebraría en el salón de la Fonda del Turco de la gaditana localidad de San Fernando y fue titulada como *La función del siglo*. Su primer número era «El zapateado de las ochenta y dos variaciones ejecutadas en la guitarra por Patiño», quien además acompañó a Silverio en el Polo de Tobalo. José Blas Vega deduce que debió acompañar también los demás cantes del repertorio anunciado: Serranas del sentimiento,

24. Fernando de TRIANA: *Arte y artistas flamencos*, Madrid: Editoriales Andaluza Unidas, 1985, p. 245. (La primera edición de este libro fue publicada en 1935).

25. José BLAS VEGA: «El maestro Patiño», en José Luis NAVARRO y Miguel ROPEIRO, M. (eds.): *Historia del flamenco, tomo II*, Sevilla: Tartessos, 1995, pp. 143-145.

26. José BLAS VEGA: *Silverio. Rey de los cantaors*, Córdoba: Ediciones de la Posada, 1995, p. 32.

jaberas, malagueñas y seguidillas, aspecto que acabamos de revisar desde otra perspectiva.

El jueves 4 y el domingo 7 de julio de 1867, volvemos a encontrar a Patiño acompañando a Silverio con su discípulo Francisco Cantero, esta vez en el Teatro Principal de Jerez.<sup>27</sup> La progresión en el diseño artístico como reclamo publicitario aparece claramente: de acompañarse él mismo, luego con un solo *tocaor*, Silverio pasa a hacerlo con dos *tocaors*, con el atractivo añadido para conseguir más público, de poner en competencia a los dos guitarristas, maestro



11. 11. Foto de estudio, realizada en torno a 1886, del célebre Maestro Pérez, *tocaor* sevillano contemporáneo del Maestro Patiño de Cádiz

27. Gerhard STEINGRESS: «La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX», en *Dos siglos de flamenco. Actas de la conferencia internacional*, Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de flamenco, 1989, pp. 369-370.

y discípulo, como si de una lucha vencedor-vencido se tratara. Además, intuimos que el avezado y siempre atento empresario Franconetti aprovechó el buen momento que vivía la guitarra de concierto a dúo en aquella época para programarla en sus funciones.

Otro dato que llama la atención en Patiño es su faceta de bailar, con un marcado sentido rítmico y un conocimiento práctico del baile. No es difícil imaginarlo incorporando mecanismos y fragmentos musicales de sus colegas «clásicos», adaptarlos para sus acompañamientos en los cuadros de baile y para las primeras manifestaciones del cante «para escuchar», con su técnica de rasgueados, pulgar y ligados, y para ello «meterlos a compás», es decir «aflamentarlos». Su discípulo Juan Gandulla *Habichuela*, adquirirá fama como gran conocedor de los bailes andaluces entre la profesión, además de *tocaor* para el cante.

Puente entre la guitarra popular andaluza de la primera mitad del siglo XIX, todavía cercana al folclore con acompañamientos de danzas y bailes, y la generación moderna de Marín, Borrull y Montoya, Patiño bien pudo haber puesto los primeros rudimentos y reglas del toque entendido como actividad profesional. Los suyos, originales casi todos según la tradición, fueron de los más apreciados en su época. El célebre *cantaor* y *divo del cante andaluz* Antonio Chacón siempre lo consideró el más clásico: «En cante andaluz comenzó a significarse como acompañante Patiño el de Cádiz, que es el más clásico. Los clásicos eran más puros, más verdad».<sup>28</sup> El ámbito geográfico reducido de su actividad profesional – compartió su vida artística entre Cádiz y Sevilla – puede explicar la ausencia de procesos de aculturaciones en su toque, o sea la «pureza» aludida por Chacón. Dirigió cuadros de cante y baile en los carnavales gaditanos. Desde el ámbito de la memoria, el cantaor Aurelio Sellés lo describe con todos los ingredientes de la estampa decimonónica del músico ligado a la literatura de cordel: «Le conocí mu viejecito, con el abrigo puesto. Vamos, la capita puesta y un guitarrillo que llevaba, porque era un guitarrillo que lo llevaba; ese era un fenómeno».<sup>29</sup>

Pericón de Cádiz incidirá también en el instrumento que utilizaba Patiño y la función rítmica de

28. Entrevista a Antonio Chacón realizada por José Luis Mayral (*La Voz*, 20-VII-1927).

29. José BLAS VEGA: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988, p. 121.



su acompañamiento, presente posteriormente en otros *tocaors* como José Capinetti, Paco Molina y Manolo de Huelva:

Y cuando tocaba tenía muchas cosas del maestro Patiño. Le pasaba igual que a Paco Molina, que no era *tocaor* profesional, pero quitaba el «sentío» cuando agarraba la guitarra y se ponía a tocar haciendo cosas del maestro Patiño. (...) Y el Niño Huelva también hacía muchas cosas de Patiño; porque hay que ver lo que sería Patiño, que mientras exista la guitarra se mentará su nombre, y «tó» lo hacía con un guitarrillo que daba pena verlo, pero ya podía venir el mejor del mundo, que no lo mejoraba; el «sonío» que le metía el hombre ese a las cuerdas, la manera de tenrarlas... Y Capinetti hacía muchas cosas suyas, con un compás y una media bárbara.<sup>30</sup>

Lo que llama la atención en estas citas de Sellés y Pericón de Cádiz, es la descripción del tipo de instrumento que utilizaba Patiño, un «guitarro» o «guitarrillo», es decir un instrumento de plantilla pequeña, más cercana al ámbito de la guitarra barroca gaditana del final del XVIII, principios del XIX, tipo Pagés, o de la guitarra clásico-romántica, que al modelo diseñado por Antonio de Torres. Con la descripción de este instrumento podemos imaginar el sonido más agudo, con menos armónicos, más percusivo, más ligado a una función de acompañamiento al baile, en los primeros acompañamientos del cante flamenco ejecutados por Patiño. Es esta estética sonora, este sonido el que escucharía el joven Juan Gandulla, uno de sus más famosos discípulos, confirmando la profesionalización definitiva de la función de *tocaor*.

Desde el ámbito de la memoria y con el uso del conector «luego», el cantaor sevillano Pepe de la Matrona sitúa nítidamente a partir de Patiño y seguidamente de su discípulo Habichuela el Viejo, a tres generaciones de *tocaors* que han «modernizado» progresivamente el toque, a la vez que señala su actividad pedagógica y la transmisión oral de su toque:

Luego estaba en Cádiz el maestro Patiño, en la época de Silverio, que estuvo tocando mucho tiempo en el café que este cantaor tenía en Sevilla. Que este Patiño fue quien lo reconoció cuando volvió de América con las barbas, cuando aquello de María Borrigo,

30. JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO: *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1975, pp. 137-138.



Juan Gandulla, Habichuela.  
Aventajadísimo discípulo del maestro Patiño.

11. 12. Juan Gandulla Padilla *Habichuela* (Cádiz, 1871-1925), discípulo y continuador de la escuela gaditana del toque de José Patiño González *El Maestro Patiño* (Cádiz, 1829-1902), ha pasado a la historia del flamenco como célebre *tocaor* para acompañar el cante y el baile andaluces, toda una especialidad profesional que él contribuyó a fijar. Aquí aparece retratado para el libro *Arte y artistas flamencos* (Helénica, 1935) de Fernando de Triana

que la única *farta* que pudo ponerle es que tenía los pies muy grandes (...) Y Habichuela el Viejo, que fue discípulo de Patiño, se llamaba Juan Gandulla, de Cádiz, como su maestro, los dos hijos de gallegos. (...) Luego vino Rafael Marín y Ángel Baeza, y luego empezaron a tocar la guitarra Montoya y Luis Molina, que se reunían en la calle Arlabán en el taller de guitarras de Manuel Ramírez, y allí por las tardes

se reunían estos tocadores y el uno del otro iban practicando y estudiando de esa escuela, cogiendo el mecanismo de la forma de tocar nueva, arpegiando y picando. En la época anterior, del maestro Patiño y de Lucena, no se conocían esas cosas, porque entonces lo que se utilizaba era el rasgueo y el dedo pulgar, hasta que ya después de Rafael Marín se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremolando.<sup>31</sup>

La actividad docente de Patiño desde la transmisión oral fue anotada anteriormente por Fernando de Triana con otro célebre discípulo, Paco el Barbero:

11. 13. Programa del concierto que ofreció Francisco Sánchez Cantero Paco el Barbero (Sanlúcar de Barrameda, 1829 - Sevilla, ¿1910?) en el café del Centro de Jerez de la Frontera el 25 de diciembre de 1884, y publicado en el diario *El Guadalete*

—  
Esta noche tendrá lugar en el salón alto del Café del Centro un concierto de guitarra por el profesor D. Francisco Sánchez el cual recomendamos al público.  
Hé aquí el programa:  
PRIMERA PARTE.  
1.º—Mazurka sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*.  
2.º—Bolero de los *Diamantes de la Corona*.  
3.º—Polaca, composición de *Brocal*.  
4.º—Jota Aragonesa. (Composición 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—Última Habanera, que escribió el célebre maestro Arcas, y que dedicó a su madre.  
2.º—Schotis, por Brocal.  
3.º—Modernas Peteneras. (Variación del *Paño Moruno*.)  
4.º—Soledad y seguidillas flamencas.  
—

31. JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO: *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1975, pp. 214-215.

32. TRIANA: *Arte y artistas flamencos*, p. 245.

33. *Ibidem*.

34. MANUEL CANO: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, pp. 87-88.

35. Sobre este sobresaliente *tocaor*, concertista clásico-flamenco y empresario, véase Eusebio RIOJA: *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*, Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 1998; Jacqueline KALFA: «Albéniz

Como quiera que estos cafés no tuvieron larga vida, al cerrar sus puertas, Patiño se marchó a Cádiz, de donde era natural, y Pérez quedó en Sevilla, dedicándose ambos a dar lecciones, hasta lograr, como lograron, sacar discípulos. Entre ellos surgieron verdaderas lumbreras, y sobre todos, Francisco Sánchez (Paco el Barbero), discípulo de Patiño, que aventajó al profesor en ejecución y cuidó mucho del acompañamiento.<sup>32</sup>

Además de señalar la dedicación a la docencia del Maestro Patiño en su segunda época, la de su retiro en Cádiz, que es cuando Juan Gandulla coincide y se forma con él, Fernando de Triana nos comenta que Patiño decía que la guitarra se había hecho «pa acompañá al cantaó». <sup>33</sup> Sin embargo, hemos visto cómo tocaba a solo su zapateado de las 82 variaciones en 1865, y formando empresa con Silverio Franconetti están documentadas sus famosas competencias a dúo o a solo con su discípulo Paco El Barbero, afamado concertista de guitarra de tipo nacionalista, además de *tocaor*, como confirma el programa de su actuación en Córdoba en 1885, <sup>34</sup> al igual que lo era el astro del momento, Paco de Lucena. <sup>35</sup>

Podemos deducir que con Patiño, a partir de una guitarra a solo de tipo nacionalista andaluza que acompañaba inicialmente bailes y voces reunidos en un mismo espacio, emergió una especialidad profesional, la de acompañar los cantes. La formación de Juan Gandulla *Habichuela* parece coincidir en el tiempo y en el espacio en los que esta nueva especialización tomó definitivamente carta de naturaleza. Juan Gandulla se configurará por consiguiente como el prototipo de *tocaor* para acompañar, y como tal será requerido por los más célebres cantaores y cantaoras del momento, siendo el guitarrista requerido entre otros por don Antonio Chacón, La Niña de los Peines y Manuel Torres. Por este motivo no ha pasado a la historia ni como virtuoso ni como concer-

Pascual, Isaac Manuel», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid: SGAE, 1999, p. 188; Norberto TORRES: *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*, Tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009, pp. 482-485; id.: *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*, Barcelona: Ediciones Cárena, 2014, pp. 54-58, id.: *Antonio de Torres y Julián Arcas: Una nueva expresión para la guitarra española*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2018, pp. 88-90. <dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VANexos/IEA-ADTY-JAAX/\$File/Torres%20biografia%20ANEXO.pdf>.



tista, sino como gran conocedor de los cantes y bailes andaluces, destacando su técnica del dedo pulgar que era envidiada por sus compañeros de profesión.

## La década de los setenta

### La «marca» Arcas en Sevilla

El vaciado de noticias sobre guitarra en la prensa sevillana en los setenta y ochenta confirma el impacto de Arcas en la guitarra de la época, clásico-flamenca por el eclecticismo y retroalimentación de géneros que sigue primando. Los aires regionales andaluces y el flamenco constituyen un verdadero fenómeno de moda que contagia a otros instrumentos y en 1871 podemos leer con motivo de un concierto a beneficio de la Asociación Sevillana de Amigos de los Pobres, un «pot-pourri de aires andaluces arreglado y ejecutado al piano por don José Bermudo».<sup>36</sup>

El 15 de agosto de este mismo año 1871, se anunciará en el Gran Café Europeo un concierto de piano y bandurria en el que se interpretará «una tanda de preciosas habaneras... y la tan aplaudida Malagueña».<sup>37</sup>

Incluso, en plena alucinación romántica *orientalizante*, se anuncia con el encabezamiento de *Buena música* que la casa editorial de Andrés Vidal, hijo, carrera de San Jerónimo, 34, Madrid, acababa de publicar La Malagueña, «trozo característico del género puro andaluz morisco». Son años de moda de «Las malagueñas», anunciadas como reclamo publicitario.<sup>38</sup> Julián Arcas y Antonio de Torres ya no están en Sevilla, han regresado a su patria chica, Almería, pero empiezan a florecer las semillas sembradas en la capital andaluza.

En 1876 *El Porvenir* anuncia un concierto en el lugar en el que Arcas dio su primer recital sevillano en 1858, los salones del ex-convento del Ángel. El concertista será José Toboso, quien interpretará un programa entero con obras de Arcas:

*Concierto de guitarra.* En los salones de ex convento del Ángel y a las ocho y media de la noche tendrá lugar el anunciado por don José Toboso.

#### PROGRAMA

1ª Parte: *Fantasia* dedicada a S.A.R. la Serenísima Señora Duquesa de Montpensier. Tanda de walses, por J. Arcas.- *Bolero* de la ópera *Las Vísperas Sicilianas*.

2ª Parte: *Fantasia* sobre motivos de la ópera *Traviata*, por J. Arcas. *Tangos*, por J. Arcas. Malagueñas, con cantos, ejecutados con una sola mano.

3ª Parte: *Polka*, fantasía, por J. Arcas. *Bolero* de la zarzuela *Los diamantes de la Corona*. Terminando este concierto con la *Muñeira*, con variaciones.

El despacho de billetes Cerrajería nº 7,<sup>39</sup> Sierpes nº 4 y el local del Ángel, desde las tres de la tarde del día del Concierto.

Entrada, 4 reales.<sup>40</sup>

Conviene otra vez detenernos en este guitarrista, como acabamos de hacerlo con Troncoso.

Prat nos habla de una larga gira de conciertos en España y Portugal realizada en 1882<sup>41</sup> por Toboso y el joven José Rojo (tenía entonces 15 años) discípulo de Juan Parga, a su vez discípulo directo de Arcas. Sobre José Martínez Toboso (Valencia, 1857 – ¿, 1902) existe una referencia en un texto de 1903 firmado por Ruiz de Lihory como «el más genuino representante en Valencia del virtuosismo en el difícil instrumento de la guitarra». Javier Suárez-Pajares, a modo de resumen, incidirá en su perfil mixto o bilingüe clásico-flamenco, con las guitarras Torres como instrumento de predilección:

Todo parece indicar, en definitiva, que pertenecía a este grupo de guitarristas en la línea directa de Arcas con figuras como Juan Valler, Juan Parga, José Rojo, García Tolsa y Luis Soria, cuyo papel en los albores de la guitarra flamenca de concierto ha de considerarse sustancial. En común con Luis de Soria, Giménez Manjón, Juan Parga y José Rojo, tocaba una guitarra de más de seis cuerdas, once en su caso particular. Esta guitarra es la Torres SE 07, según el catálogo de J.L. Romanillos en su monografía sobre este guitarrero, y fue construida en 1876.<sup>42</sup>

36. *El Porvenir*, 11-II-1871, citado en ORTIZ NUEVO: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento*, op. cit., p. 172.

37. *Ibidem*, pp. 171-172.

38. *Ibid.*, p. 173.

39. *El Porvenir*, 15-X-1876, citado en ORTIZ NUEVO: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento*, op. cit., p. 193. José Luis Ortiz Nuevo indica que se trata del local de la guitarrería de don Manuel Soto y Solares.

40. *Ibidem*, p. 174.

41. PRAT: *Diccionario biográfico, bibliográfico...*, op. cit., p. 196.

42. JAVIER SUÁREZ-PAJARES: «Martínez Toboso, José», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid: SGAE, 2000, pp. 306-307.

Dada la fecha de publicación de la reseña, 1876, podemos perfectamente imaginar que Toboso tocaría las obras de Arcas con esta Torres SE 07. ¿Pasaría por Almería para recogerla en el taller de Torres?

En 1877 seguiremos con esta imparable «ola Arcas», con la llegada de uno de sus más célebres discípulos, el distinguido gallego Juan Parga Bahamonde (El Ferrol, 1843 – Málaga, 1899):

Acaba de llegar a esta ciudad el concertista de guitarra D. Juan Parga. Anteanoche tocó en casa del fabricante Sr. Soto, ante muchos aficionados a los que entusiasmó por la delicadeza, gusto y ejecución notabilísima con que tocó diferentes piezas.<sup>43</sup>



IL. 14. Portada de *La guitarra española*, de Juan Parga, colección completa de aires andaluces publicada en Málaga en 1893 por López y Griffó, con sucursales en Granada y Almería

43. ORTIZ NUEVO: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento*, op. cit., pp. 174-175.

44. PRAT: *Diccionario biográfico, bibliográfico...*, op. cit., pp. 235-238.

Prat lo reseña ampliamente en su diccionario,<sup>44</sup> con una trayectoria muy parecida a la de su maestro, Julián Arcas, y en la que la cercanía con los aires andaluces y el género andaluz es evidente, fijando su residencia en Málaga donde se casará y fallecerá. Es curioso leer en esta larga reseña cómo, al igual que con Arcas y Torres, Parga habla de dos épocas en su vida, siendo la primera la de formación y de giras intensas de conciertos, en su caso además de España, en Francia, Italia, Portugal, el cansancio producido por los viajes y la vida bohemia, lo que explica la retirada a una segunda época más tranquila. Parga lo hará en Málaga, Arcas y Torres en Almería:

Ya tiene usted conocimiento de mi primera época. A partir de aquella, completé mi educación artística en Madrid, obteniendo plaza en el Conservatorio, estudiando los clásicos al piano, y armonía con el malogrado maestro Arrieta. Aquella trajo consigo viajes al extranjero, concertando en Francia, Italia, Portugal y toda España, hasta que, cansado de la vida nómada de artista, regresé a Andalucía con ánimos de establecerme en Sevilla, pero el destino era Málaga.<sup>45</sup>

Aparece el programa de su concierto en el que sobresalen aires andaluces firmados como «Arcas y Parga». El discípulo parece estar emulando a su maestro y necesita del nombre y de las variaciones de Arcas para presentar a continuación las suyas, acumulando así variaciones o «falsetas» sobre aires populares en boga.

Este mismo año de 1877 sigue apareciendo José Troncoso, con un programa esencialmente diseñado con obras de Arcas:

#### PROGRAMA

- 1ª parte. Polka fantástica, wals y tangos (Arcas).
- 2ª parte. Motivos de la ópera *La Traviata*, arreglo. Variaciones sobre el Punto de la Habana, arreglo. Bolero de las Vísperas sicilianas, arreglo (Arcas).
- 3ª parte. Aires Nacionales. Malagueñas, Polo y Soleá. Gallegada. Wals, imitación de arpa. Entrada 1 peseta.<sup>46</sup>

En 1878 se asocian los dos concertistas, Juan Parga y José Toboso, para proponer una nueva atracción,

45. *Ibidem*, p. 236.

46. ORTIZ NUEVO: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento*, op. cit., p. 175.



esta vez el programa de sinfonías, fantasías y aires populares andaluces (Polo y Soleá, Paño Moruno), alternando piezas a solo con dúos de guitarras. Con ellos, el público parece reflejar el gusto por esta modalidad de concierto, el dúo de guitarras.

En abril de 1880 actúa por primera vez en Sevilla el célebre virtuoso del violín Sarasate. Entre todas las piezas que interpreta, la prensa solo da cuenta de una danza popular andaluza... el zapateado:

El público no se daba por vencido y con estrepitosas demostraciones expresaba su empeño por admirar de nuevo las relevantes facultades del incomparable artista. Entonces dejó oír un zapateado, composición suya, con el que logró dominar su entusiasmo.<sup>47</sup>

En enero de 1882 sigue la presencia de seguidores del estilo de Arcas, tan apreciado en Sevilla. Dos nuevos nombres, procedentes de Cádiz, con un programa a dúo, los señores Millares y el almeriense Luis Soria: «Los distinguidos guitarristas Sres. Millares y Soria que estos últimos días han sido objeto de tantos y tan merecido aplausos en Cádiz, acaban de llegar a esta población donde se proponen dar algunos conciertos a dos guitarras».<sup>48</sup>

Arcas era una celebridad y un referente para el público sevillano, y la prensa local da cuenta de su fallecimiento en Antequera. El diario *La Andalucía* señala el 22 de febrero que «Ha fallecido en Antequera el reputado guitarrista Julián Arcas, tan ventajosamente conocido en el mundo musical».<sup>49</sup>

En 1883, además del ya conocido José Toboso que ejecuta doce piezas escogidas, añadiendo que «varias de las piezas del programa las ejecutará en su magnífica guitarra de once cuerdas»,<sup>50</sup> lo que indica que tocaba por lo menos con dos guitarras, siendo la de once cuerdas una suerte de novedosa atracción, aparece el nombre de un nuevo concertista, don Antonio Jiménez, quien introduce un nuevo aire popular andaluz en su programa, las peteneras: «Se vio precisado a repetir, entre otras cosas, unas bonitas variaciones de peteneras, composición suya».<sup>51</sup>



II. 15. El concertista y pedagogo Luis Soria Iribarne con su instrumento híbrido, la guitarpa

Desde Huerta en los años 40 y 50, el esquema de los programas de los concertistas de guitarra es siempre el mismo: terminar con un popurrí de aires nacionales, de preferencia andaluces, para conseguir el bis del público.

El año 1884 confirma de nuevo que la música de Arcas era muy apreciada entre el público inteligente de Sevilla. Actuó la «brillante orquesta de bandurrias y guitarras titulada *La Giralda*», asociación

pañoles. Qué duda cabe que estamos en plena construcción de la identidad musical española en este contexto ecléctico que no solo propone variedad en los géneros, sino en el perfil de los músicos y de su procedencia social.

50. *La Andalucía*, 1-II-1883, ibid., pp. 179 y 193.

51. *El Porvenir*, 21-XI-1883, ibid., p. 179.

de jóvenes músicos dirigida por D. Manuel Álvarez. En el mismo espacio privado donde vemos a este conjunto de pulso y púa, la casa del demócrata D. Adriano Rosales, «individuo del Comité de la Izquierda de esta ciudad», la señorita Pura, hija del dueño de la casa, demostró su habilidad en la guitarra y «tocó con sumo gusto e interpretó admirablemente en tan difícil instrumento varias piezas del repertorio del célebre Arcas y dos piezas al piano de un mérito sobresaliente».<sup>52</sup>

Se confirma además que las peteneras están de moda. Podemos leer la reseña de un concierto de guitarra del joven concertista don Antonio Jiménez, interpretando entre otras piezas y siempre en la tercera y última parte del concierto, Malagueñas, Variaciones sobre Peteneras y variaciones sobre la Jota y la Parranda.<sup>53</sup>

En 1885, con el objetivo de recoger fondos para socorrer a los damnificados de los terremotos habidos en Andalucía oriental, se organiza un acto benéfico en el que interviene entre otros el señor Enrique quien «tocó unos preciosos motivos sobre peteneras, compuestos por el concertista, que escuchó muchos elogios».<sup>54</sup> Además de peteneras, los sevillanos pu-



II. 16. Fachada del teatro Apolo en Almería en el que Francisco Tárrega ofreció con éxito un concierto el 8 de febrero de 1890, finalizado con la *Gran rondeña* de Arcas y Tárrega. Sus discípulos del quinteto Sánchez de bandurrias, laúd y guitarras ofrecieron conciertos en este lugar en diciembre 1893, teatro que se reconvirtió en café cantante como «café teatro Apolo» a partir de 1896, con la actuación estelar del popularísimo cantaor malagueño Juan Brea

52. *La Libertad*, 27-II-1884, ibid.

53. *La Izquierda Liberal*, 19-III-1884, ibid., p. 180.

54. *El Tribuno*, 21-II-1885, ibid.

55. Guitarrista almeriense discípulo de Juan Robles, cuya actividad en Almería hemos reseñado ampliamente. Véase Norberto Torres Cortés: *Antonio de*

dieron escuchar este día a Juan Parga dirigiendo la estudiantina malagueña *Nosotros* y tocar a solo por malagueñas, y a otros nombres de concertistas, los de Pedro de Aguilera,<sup>55</sup> Ballón y Cristóbal Soto. O sea, un festival de guitarras.

El año 1887 trae un nuevo nombre a la galería de concertistas, el señor Rivera, a quien no se puede evitar comparar con Arcas y su discípulo Juan Parga:

Anoche tuvimos el gusto de escuchar al señor Rivera en nuestra redacción y nos dejó gratamente impresionados: hemos oído a los más célebres guitarristas, Arcas, Parga etcétera, y después de oír al señor Rivera, podemos afirmar sin que se nos tache de exagerados, que tan distinguido artista puede figurar al lado de aquellos maestros.<sup>56</sup>

La guinda sobre este apabullante gusto del público sevillano por la obra de Julián Arcas y sus composiciones inspiradas en lo popular la tendremos en 1888, con la presencia de Francisco Tárrega interpretando en el programa, entre otras piezas, los *Aires nacionales* de Arcas: «El domingo a las tres de la tarde dará un concierto de guitarra, a ruego de sus amigos y admiradores, interpretando en el programa, entre otras piezas, los *Aires nacionales*, de Arcas».<sup>57</sup>

Siguiendo la terminología actual de marketing, con los conceptos de impacto y marca, podemos concluir que el impacto de Arcas y sus aires andaluces en el público sevillano convirtieron su nombre en marca de prestigio. Todavía en 1912 se asociaba a prestigio y era preciso que los *tocadores* por lo flamenco se refirieran a él para ser escuchados. Así nos lo cuenta el maestro sevillano Otero en su famoso *Tratado de bailes*:

Este guitarrista célebre ha sido quizá en su época el mejor; pues los *tocadores* actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que lo escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas, Malagueñas, Jaberías o Granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.<sup>58</sup>

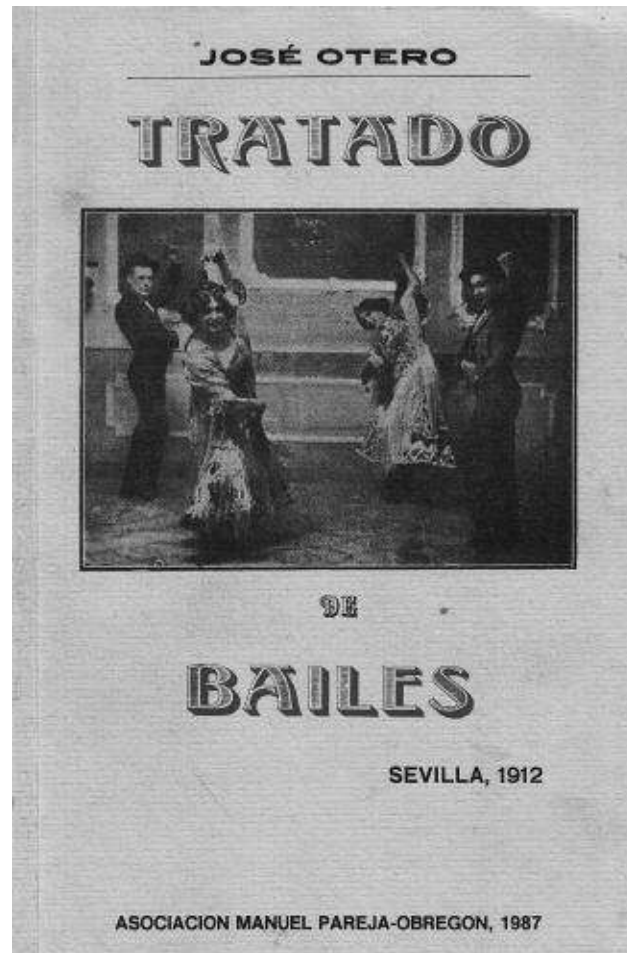
Torres y Julián Arcas: *Una Nueva Expresión para la Guitarra Española*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2018.

56. *El Cronista*, 5-III-1887, citado en Ortiz Nuevo: *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento*, op. cit., p. 181.

57. *El Tribuno*, 3-III-1888, ibidem, p. 182.

58. Maestro Otero: *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912, p. 153.





11. 17. Portada del famoso tratado de baile del célebre Maestro Otero en el que describe detalladamente entre «los bailes regionales españoles» la coreografía de «las soleares de Arcas» e incide en el impacto de Arcas entre los *tocaors* «por lo flamenco»

### Julián Arcas en Jerez

A principios de los setenta Arcas reside y trabaja en Almería, apartado de los escenarios. Así lo refleja la prensa almeriense. Si no aparece públicamente en Almería, dará conciertos fuera de la ciudad, quizás por apuros económicos, como en Jerez de la Frontera en marzo, abril y mayo de 1873, en pleno corazón del territorio flamenco occidental, en un momento en el que este género musical se está codificando profesionalmente. Volverá a tocar en Jerez cinco años más tarde, y la prensa almeriense lo reseñará:

59. *La Crónica Meridional*, 6-III-1878, p. 3 citado en TORRES: *Antonio de Torres y Julián Arcas...*, op. cit., p. 50.

60. *La Crónica Meridional*, 10-VIII-1878, p. 3, ibidem, p. 51.

Concertista. Ha llegado a Jerez de la Frontera el célebre profesor concertista de guitarra don Julián Arcas, cuya excelente reputación artística es tan general como merecida, el cual se propone dar algunos conciertos en los que ejecutará varias piezas originales, con las que ha aumentado considerablemente su numeroso y aplaudido repertorio.<sup>59</sup>

En agosto de 1878 ya está de regreso de su gira por Jerez, motivado por reunirse y atender a su anciana madre:

Concertista. El eminente profesor de música y renombrado concertista de guitarra D. Julián Arcas, acaba de llegar a esta capital. Sus numerosos amigos y admiradores que tanto deseo tienen de oír a este célebre artista, que solo viene por una temporada para descansar de sus tareas y excursiones, y consagrarse únicamente a su querida y anciana madre, se interesan con él para que el Sr. Arcas acceda al ruego de sus amigos, proporcionándonos así el placer de oírle esas delicadas y expresivas notas que nadie más que dicho artista sabe hacer producir al difícil instrumento que con su constancia y aplicación ha llegado a dominar.<sup>60</sup>

Si Arcas actúa en Jerez a principio de marzo de 1878, parece regresar a Almería cargado de impresiones flamencas. Lo volvemos a encontrar dando un concierto en Almería en el Teatro del Recreo, con un programa lleno de aromas y referencias flamencas: guajiras (punto de la Habana), peteneras, serranas, polo, soleá y panaderos, un repertorio muy al estilo de lo que se está escuchando en las voces flamencas de la época en los cafés cantantes, con el éxito del gran Silverio Franconetti, el rey de los cantadores. Arcas traerá estas impresiones de viaje y las expresará con su guitarra Torres:

#### TEATRO DEL RECREO

Extraordinario concierto de guitarra

Don Julián Arcas, Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III y Maestro honorario del Real conservatorio de declamación y música de Madrid, deseando dar una prueba de amistad, y cariño a sus buenos amigos de esta capital, ha accedido gustoso a sus pretensiones y les complace dando el concierto que tendrá lugar el viernes 16 del corriente, en el cual tomará parte, en su obsequio, la orquesta que dirige el entendido profesor. D. Laureano Campra, bajo el orden del siguiente

#### PROGRAMA

PRIMERA PARTE. 1.º *Sinfonía*. 2.º Cuarteto y motivos de la ópera *Rigoletto*, por el Sr. Arcas. 3.º. Recopilación



11. 18. Café cantante El Burrero de Sevilla, hacia 1890. Foto de E. Beauchy [Colección Carlos Teixidor]

de la zarzuela *Marina*, por el mismo. SEGUNDA PARTE. 1.º *Vals brillante*, de Arcas. 2.º *El paño*, *Punto de la habana* y *Las peteneras* de Arcas. TERCERA PARTE. 1.º Piezas por la orquesta. 2.º Gran sinfonía de la ópera *Norma*, por el Sr. Arcas. 3.º *Batalla*, original del mismo. CUARTA PARTE. 1.º Varias piezas por la orquesta. 2.º *Seguidillas serranas*, *Polo*, *Soleá* y *Los Panaderos*, QUINTA PARTE. 1.º *Serenata*, *Marcha marcial*, y coro de

61. *La Crónica Meridional*, 15-VIII-1878, p. 3, ibid., pp. 52-53.

viejos del *Fausto*. 2.º y último *Potpourri* de aires nacionales.<sup>61</sup>

El éxito de Arcas, cargado de novedades después de su periplo por zonas flamencas bajo-andaluzas, es evidente:

Con una numerosa concurrencia se verificó anteañoche el concierto de guitarra anunciado por el Sr. Arcas. Todas las piezas ejecutadas merecieron muchos aplausos y el eminente artista demostró una vez



más lo que todos ya sabíamos: que maneja su difícil instrumento con pasmosa maestría y que sabe arrancarle, de inimitable manera, las notas más conmovedoras y brillantes. Al terminar la función el público llamó dos veces a la escena al Sr. Arcas, donde fue saludado con entusiastas bravos y ruidosas palmadas.<sup>62</sup>

La popularidad de Silverio Franconetti y de su café cantante se verá incluso reflejada en la prensa almeriense del momento, aunque sea para criticar esta nueva moda que escandaliza la moral burguesa:

El viajero que visite a Sevilla, ansioso de recuerdos históricos o de monumentos artísticos, no debe abandonar tan poética población sin asistir una noche siquiera, a un café inmundo y asqueroso, a repugnante taberna, puédesse llamar, que se conoce vulgarmente con el nombre de Salón de Silverio y tomando su denominación de un célebre cantor del país, dueño del establecimiento. —Donosa ocurrencia, me dirán los que esto lean, hacer que un forastero contemple lugares que desdoran la capital de Andalucía: ¿qué va a ver allí? ¿qué agradable encanto puede un hombre encontrar, en donde, según confesión de Vd. mismo, solo se halla repugnancia y asco? Pero he aquí que aún no he dicho que en aquel Café, poblado únicamente de gente del pueblo, y en donde lo más infeliz y depravado de la sociedad sevillana se encuentra, es donde solo puede decirse que se oyen en toda su pureza las populares canciones andaluzas, y que en ellas hay un gratísimo recuerdo de la música y de la poesía oriental de los antiguos árabes, pobladores de España.<sup>63</sup>

### Consolidación del oficio de *tocaor* y concertistas clásico-flamencos

El desarrollo de los cafés de cantes y otros lugares semejantes para escuchar este nuevo género musical que está cada vez más demandando, siguiendo la moda y el gusto de la época, hará que los *tocaors* adquieran definitivamente fama y popularidad, como los casos de los ya referidos el gaditano Maestro Patiño o el sevillano Maestro Pérez. Acabamos de ver que Arcas y su guitarra Torres son todo un referen-



11. 20. Ramón Montoya (Madrid, 1879-1949) constituyó de alguna manera la figura cumbre entre los *tocaors/as* y los concertistas clásico-flamencos de finales del XIX y principios del XX, a la vez que proyectó los toques clásico-flamencos hacia la modernidad actual

te en la capital hispalense, alimentado por continuos conciertos de seguidores del estilo y repertorio de Arcas, con preferencia por el repertorio de carácter andaluz. Década rica en intercambio de préstamos por coincidir en tiempo, espacio, gusto y moda por lo andaluz romántico, *tocaors* y concertistas se conocerán y escucharán mutuamente, perfilando un estilo y un repertorio que definimos «clásico-flamenco», durante el que ambos géneros guitarrísticos no estaban tan separados como lo serán más tarde en el siglo XX, y compartían el mismo perfil de guitarrista-compositor, componer e interpretar su propio repertorio, fueran falsetas para el acompañante del cante y del baile, fueran solos de guitarra inspirados en la moda por lo flamenco. Mientras la creciente afición por el cante propiciará la división de los aficionados en seguidores por tal o cual cantaor, con apuestas y competencias por medio como muestras de la pasión con la que se vive la moda por lo flamenco.

### Bibliografía

- BLAS VEGA, José: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- «El maestro Patiño», José Luis NAVARRO y Miguel ROPERO, M. (eds.): *Historia del flamenco, vol. II*, Sevilla: Tartessos, 1995.
- *Silverio. Rey de los cantaors*, Córdoba: Ediciones de la Posada, 1995.
- CANO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte Flamenco*, Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986.
- DEL CAMPO, Alberto y CÁCERES, Rafael: *Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra*, Córdoba: Almuzara, 2013.
- EVANS, Tom y EVANS, Mary Anne: *Guitars. Music, History Construction and Players. From the Renaissance to Rock*, Londres: Oxford University Press, Londres, 1977.
- KALFA, Jacqueline: «Albéniz Pascual, Isaac Manuel», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, Madrid: SGAE, 1999.
- MACHADO y ÁLVAREZ *Demófilo*, Antonio: *Colección de cantes flamencos*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1974 (Primera edición, *El Porvenir*, Sevilla, 1881).
- NÚÑEZ, Faustino: *El afinador de noticias, crónicas flamencas en la prensa de siglos pasado*, Sevilla: La Droguería Music, 2018.
- ORTIZ NUEVO, José Luis: *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1975.
- *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*, Madrid: Ediciones Demófilo, 1975.
- *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1990.
- OTERO, Maestro: *Tratado de bailes*, Sevilla, 1912.
- POHREN, D.E.: *El arte del flamenco*, Morón de la Frontera: Sociedad de Estudios Españoles, Fina Espadero, 1970.
- PRAT, Domingo: *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*, Buenos Aires: Romero Fernández, 1934.
- PUJOL, Emilio: «La guitare, aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument», Albert LAVIGNAC (ed.): *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris: Delagrave, 1926, II parte, vol. III.
- RAMÍREZ III, José: *En torno a la guitarra*, Madrid: Soneto, 1993.
- RIUJA, Eusebio: «Aparición histórica de la guitarra flamenca», José Luis NAVARRO y Miguel ROPERO, M. (eds.): *Historia del flamenco, tomo II*, Sevilla: Tartessos, 1995.
- *Paco de Lucena o la redonda encrucijada*, Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 1998.
- «Francisco Rodríguez "El Murciano"», José Luis NAVARRO y Miguel ROPERO, M. (eds.): *Historia del Flamenco, tomo III*, Sevilla: Tartessos, Sevilla, 1996.
- STEINGRESS, Gerhard: «La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX», *Dos siglos de flamenco. Actas de la conferencia internacional*, Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco, 1989.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: «Martínez Toboso, José», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid: SGAE, 2000.
- TORRES, Norberto: *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*, Tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009.
- *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*, Barcelona: Ediciones Cárena, 2014 (en colaboración con Carles Trepal.).
- *Antonio de Torres y Julián Arcas: Una nueva expresión para la guitarra española*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2018.
- <dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEAADTYJAAX/\$File/Torres%20biografia%20ANEXO.pdf>.
- TRIANA, Fernando de: *Arte y artistas flamencos*, Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985 (1.ª edición, 1935).

62. *La Crónica Meridional*, 18-VIII-1878, p. 3, ibid., p. 53.

63. *Revista de Almería*, 1-X-1879, p. 2, ibid., p. 54.