

## LA TRADICIÓN ORAL EN EL TOQUE FLAMENCO: RECORDANDO A MORAÍTO CHICO<sup>1</sup>

Norberto Torres Cortés

Enviado: 16-06-2012

Aceptado: 20-11-2012

### **Resumen**

Con motivo del fallecimiento reciente de Manuel Moreno Junquera “Moraíto Chico” (Jerez, 1956-2011), reconstruimos los diferentes eslabones de la transmisión oral del toque incidiendo en su importancia, desde la procedencia gaditana inicial de partida con el Maestro Patiño hasta Moraíto, señalando las particularidades estilísticas o “manera” del toque de Jerez.

### **Palabras clave**

Toque flamenco, escuela gaditana del toque, toque de Jerez, Maestro Patiño, Paco “El Barbero”, Javier Molina, los “Moraos”, los “Parrillas”, Moraíto Chico, Rafael del Águila.

### **Abstract**

On the occasion of recent Moraíto Chico’s decease (Jerez, 1956-2011), we reconstruct the different links of oral transmission of *toque*, falling upon his importance, from the initial origin of Cadiz with Maestro Patiño even Moraito, indicating the stylistic particularities or way of the Jerez’s *toque*.

---

<sup>1</sup> El trabajo se acompaña de dos anexos a los que puede accederse a través del apartado “Herramientas de lectura”/ “Ficheros adicionales”.

Se nos ha ido Manuel Morao, con 55 años, no hay derecho, no es justo, con casi media vida por delante. Moraito ha sido uno de los guitarristas que más profundamente me ha hecho sentir, porque hay otros muchos que me han deslumbrado pero pocos que me han llegado al corazón como mi querido Manuel. El sobrepasó la técnica y el virtuosismo de la guitarra y llegó al verdadero arte, comunicar con su lenguaje todo un universo de emoción y sensaciones. Se nos ha ido uno de los pilares de la guitarra flamenca de todos los tiempos. Mi más sentido pésame a la familia y sobre todo a su hijo Diego, con el que tenemos el consuelo de que a pesar de su juventud va a llenar ese hueco, no el que ha dejado su padre porque es irreplicable, pero si el hueco que se va a quedar en el flamenco más autentico y puro como es el aire de Jerez.

Paco de Lucía, en [www.pacodelucia.org](http://www.pacodelucia.org)

Eres más puro que el viento que corre por Santiago,  
Y tus manos son la herencia del pueblecito gitano.

*Vicente Amigo* ("Morao", en "De mi Corazón al Aire", 1991)

## 1. Introducción

Más que un trabajo de investigación, el presente trabajo pretende aportar una reflexión sobre los procesos de aprendizaje y transmisión del flamenco a través del toque de acompañamiento, y una llamada de atención sobre la fragilidad de estos procesos, algo de lo que ya he hablado en otros foros<sup>2</sup>. Han sido dos acontecimientos recientes los que me han llevado a plantearlo:

- Por una parte, el reciente fallecimiento de dos de los más importantes tocaores de la historia del toque, Juan Moreno Junquera "Moraíto Chico" y Enrique Jiménez "Enrique de Melchor".

---

<sup>2</sup> Congreso sobre la Niña de los Peines (Sevilla, noviembre 2005), Seminario "La mirada de los otros Cabales" (Centro de Estudios Andaluces, Bienal de Sevilla, 23/09/2008. Se puede consultar en [youtube.es](http://youtube.es)), congreso de la SIBE (Conservatorio Superior de Córdoba, octubre 2011).

- Por otra, la tutorización este curso escolar 2011/2012 de un TFM, o sea trabajo de fin de máster<sup>3</sup>, que precisamente reflexiona sobre y pone en valor la importancia de la transmisión oral en el toque flamenco, y la necesidad fundamental de tenerlo en cuenta en la implementación de los currículos de guitarra flamenca en los conservatorios y escuelas de música.

¿Qué tiene que ver Moraíto Chico con ámbitos académicos como los conservatorios?

La evocación parcial de su toque, a modo de recuerdo, nos permitirá tirar del hilo e intentar reconstruir los diferentes eslabones que pueden explicar la permanencia hoy de su toque “añejo” y de las maneras del toque de Jerez.

Recordaremos por consiguiente en primer lugar a Moraíto Chico y su soniquete, para después comentar con más detalles una de las escuelas locales andaluzas del toque de acompañamiento, la de Jerez.

## 2. Moraíto Chico y el soniquete de Jerez

Cuando solemos aludir al toque de Moraíto y que buscamos una palabra para definirlo, siempre aparece “soniquete”. Entrevistado por Ángel Álvarez Caballero, quien le pregunta si hay una escuela de toque en Jerez, Manuel Moreno Junquera contesta que:

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.

Para Moraíto, la estética del toque en Jerez estaría definida por el soniquete (Álvarez Caballero, 2003: 298):

El toque para acompañar: el soniquete” es precisamente el título de una conferencia que impartí en la Universidad de Almería en 2005, con motivo del

---

<sup>3</sup> Manuel Ángel Calahorro Arjona, “Diversos enfoques del proceso de enseñanza-aprendizaje en la guitarra flamenca”, Universidad de Granada (codirección con el Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández).

curso de verano “Bajañí”, dirigido por Tomatito. El encargo fue del Tomate y quería con ello ilustrar previamente el recital que iban a ofrecer Moraíto con el cante de Fernando de la Morena. Recuerdo que el interés de Tomatito era que los alumnos guitarristas de su curso pusieran especialmente el oído al parámetro rítmico del recital y captaran los mil y uno matices de la expresión rítmica de Moraíto, o sea, de su soniquete.

El *DRAE* define a esta palabra de la manera siguiente:

**Soniquete.** m. Despect. de **son**. / 2. son que se percibe poco. / 3. **sonsonete**.

**Son.** (del lat. *Sonus*). M. Sonido que afecta agradablemente al oído, con especialidad el que se hace con arte.

**Sonique.** *Sal.* El que da al fuelle de una fragua.

El diccionario de uso del español de María Moliner también lo refiere como despectivo de *son* y como término informal sinónimo de sonsonete.

También aparece la palabra “sonique”, *Hombre que maneja el fuelle en una fragua*, pero añade un sinónimo: “follador”.

Efectivamente, el follador no es solo el término que se aplica al que practica el acto sexual, sino que su primer significado es el de “Hombre que mueve el fuelle en una fragua”, como el verbo *follar*, del latín *follicis*, fuelle, tiene en segundo significado “soplar con el fuelle”.

Todo muy corporal por consiguiente, muy natural. Esta aproximación al término “soniquete” podría incluso llevarnos a comparar su contenido con otras músicas de transmisión oral, como el jazz sin ir más lejos, cuya etimología según Peter Tamony deriva de *gism/jasm*, americanismo sinónimo de fuerza, exaltación o esperma, y en general se asocia *jass* o *jazz* con danza, vitalidad y acto sexual (Carles, Clergeat, Comolli: 1988: 519-520).

El soniquete podría remitirnos por consiguiente a un lugar mítico en la imaginaria gitana, el de la fragua, y añade otro instrumento al son contundente del martillo sobre el yunque, el aire casi desapercibido del fuelle para alimentar la llama.

José Manuel Gamboa y Faustino Núñez nos precisan más detalladamente el significado de este neologismo<sup>4</sup>, desde el ámbito de la cultura flamenca:

Acción y efecto de la rítmica y el compás flamencos. Neologismo que define al estilo airoso, al ritmo flamenco interno de que hace gala un artista o una interpretación, sobre todo en estilos festeros. Escribe Paco de Lucía y canta El Potito por bulería: “La bulería se mueve, / su aire, a ti te mueve; / si tú no tienes soniquete, / ¡pa qué te metes!”. Diego Carrasco fue nombrado por el productor discográfico Mario Pacheco gurú del soniquete, por la maestría del artista jerezano para hacer malabarismos con el compás flamenco, por bulerías, soleá, seguriyas, o lo que se tercié.// A veces hace referencia al tonillo o melodía característica del cantable” (Gamboa y Núñez, 2007: 531).

Es por consiguiente al ritmo y a la función rítmica de la guitarra que nos remite Moraíto Chico y su soniquete. ¿Pero qué ritmo, y qué función rítmica?

Partiendo de la bulería reconocida como emblemática y natural de su expresión jerezana<sup>5</sup>, el que gira en torno a los llamados compases de amalgamas y que usan la hemiolia: la bulería por soleá, la soleá (eventualmente un poquito por alegrías) y la seguriya, o sea el repertorio de base cortito que suelen interpretar los jerezanos, al que suman la malagueña del Mellizo y el taranto, los tangos para variar en la rítmica y el repertorio fragüero como mito de partida.

La función rítmica dada por la mano derecha será la del rasgueado, o sea producir acordes a compás, completado por el pulgar apoyando a modo de plectro con la uña para los adornos y variaciones o falsetas, eventualmente un poquito de arpeggios “arañados”, o sea ejecutados con ataques percusivos. Mientras, la mano

---

<sup>4</sup> No aparece por ejemplo en Roperó M. (1984), ni en glosarios como el de Bernard Leblon (1995) o el de la obra colectiva *Historia del flamenco. Siglo XXI* (2002), en los que sí tendremos el término *son* definido como “Acompañamiento del cante o baile mediante palmas u otros procedimientos” (Roperó, 1984: 205). A la luz de estas informaciones, se puede considerar el término *soniquete* como despectivo de *son* flamenco. Nuestra propia experiencia en el mundo del flamenco nos ha permitido comprobar en efecto que se trata de juegos rítmicos con la bulería de Jerez, realizados sobre todo por sectores infantiles y juveniles de barrios gitanos jerezanos de tradición flamenca, lo que implica interpretación colectiva e “inocente” y nos sitúa en el ámbito del folclore, siendo el *son* más serio y manifestación del sector de los adultos, en estilos como la seguriya o soleá. No es una casualidad si Diego Carrasco ha popularizado el soniquete a partir de su reinterpretación del repertorio infantil jerezano, y si el flamenco en Jerez nos aparece ubicado entre folclore y flamenco. La bulería tendría en esta ciudad la misma identidad local y colectiva que las tienen las sevillanas en Sevilla.

<sup>5</sup> José María Castaño escribe por ejemplo que “Si tuviéramos que destacar un cante de Jerez verdaderamente autóctono, éste sería la bulería para escuchar” (Castaño, 2007: 125).

izquierda ejecutará una profusión de ligados para facilitar y completar el uso percusivo de la mano derecha.

El toque de Moraíto pertenece inconfundiblemente a lo que se conoce como “toque jerezano”<sup>6</sup>. Sobre ello, comparándolo con el de otros pueblos de Cádiz, anotamos lo siguiente:

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).

Ahondando en esta relación entre Jerez y Cádiz en el toque flamenco a partir de la *bajañí* de Moraíto Chico, planteamos como hipótesis una procedencia gaditana inicial de partida, con el maestro Patiño como referente, que se petrificará en Jerez y renovará con la transmisión oral de maestros a discípulos y la práctica colectiva de la fiesta.

### 3. La procedencia gaditana del toque

Para que se desarrollen prácticas instrumentales, debe de haber tradición musical, constructores que fabriquen instrumentos, intérpretes que usen estos instrumentos. Por su tradición cultural e importante actividad económica, Cádiz reunió

---

<sup>6</sup> Comparando los toques de Morón y de Jerez, Claude Worms define así el toque jerezano: “Jerez est depuis longtemps l’un des centres majeurs de l’histoire de la guitare flamenca. L’école de Jerez est proche de celle de Morón, tant par ses formes privilégiées (Soleá, Soleá por Bulería, Siguiriyas, Tangos, et surtout Bulerías – auxquelles il convient cependant d’ajouter les Fandangos) que par son esthétique (jeu monodique – “a cuerda pelá”, basé sur les techniques de pouce et le picado). Elle s’en distingue cependant par une plus grande diversité des principaux créateurs, et par un son très “terrien”: la plupart des guitaristes privilégient la puissance sonore et un solide ancrage des falsetas sur les temps forts des compases. Surtout l’école de Jerez est un cas historique unique de transmission directe sur plus d’un siècle, à la fois par les relations de maîtres à disciples, et par la persistance d’une tradition guitaristique au sein de quelques familles” (Worms, 2011: 2).

en el siglo XVIII estos factores<sup>7</sup>. Nada extraño por consiguiente que cuando se hable de procedencias locales del toque, la primera que aparezca sea la gaditana, con Patiño y sus discípulos/continuadores como precursores. Las particularidades interpretativas de la música popular en Cádiz, su tan proverbial gusto por el humor, su carácter rítmico, su pasión por la fiesta de carnaval, rasgos reunidos en la expresión “gracia”<sup>8</sup>, no solo se va a verificar en el toque de esta localidad, sino que va a generar una importante demanda en los cafés cantantes de toda España, lo que animará y permitirá a varios guitarristas dedicarse plenamente a esta actividad profesional. Cuando se analiza este periodo histórico de la guitarra flamenca, no solo llama la atención la procedencia gaditana de la mayoría de los tocaores, sino lo que se les suele pedir: dotes como instrumentistas, gestionar los cuadros de baile y cante, lo que hoy llamaríamos ejercer de *manager*, bailar, contar chistes, dirigir murgas de carnaval, etc. Hay pues una demanda y explotación comercial/artística de la llamada “gracia” gaditana. En lo que concierne su presencia en el toque, se traducirá por repetidas descripciones de la función rítmica del instrumento, ejecutada con soltura con las técnicas de rasgueados, golpes, pulgar y ligados, lo que la jerga del gremio llamará “toque airoso”<sup>9</sup>. Esta expresión de “tocar con aire” o “tener aire”<sup>10</sup>, que obedece a la pulsación y fraseo particular que proporciona al guitarrista el uso de los rasgueados en estilos con hemiolas, sigue vigente hoy para describir al buen “tocaor”.

Vamos a ver a continuación cómo el toque de Jerez se ha transmitido por tradición oral, desde el maestro Patiño como referente inicial. Para ello, vamos a reunir diferentes informaciones históricas<sup>11</sup> que tenemos sobre tocaores de Cádiz y de Jerez, subrayando los procesos de aprendizaje y transmisión maestro/discípulo en el contexto de cultura de tradición oral.

---

<sup>7</sup> Para más detalles sobre este tema, se puede consultar el capítulo IV, titulado “Siglo XVIII: guitarra de cinco y seis órdenes”, de nuestra tesis doctoral (Torres, 2009: 127-213).

<sup>8</sup> Para más detalles, véase la graciosa e ilustrativa definición de este término que nos propone el dúo Gamboa-Nuñez (Gamboa-Nuñez, 2007: 281-282).

<sup>9</sup> El guitarrista Andrés Batista lo define como “Una forma de tocar ágil, flexible rítmicamente y con gracia” (Batista, 1985: 35).

<sup>10</sup> Sobre el término “aire”, Gamboa y Nuñez nos precisan que “Entre los flamencos se refiere a la velocidad a la que se ha de interpretar un determinado estilo, o bien en referencia al carácter y la dinámica propia de dicha interpretación, que esta sea garbosa, salerosa, frente a otra candonga, cansina, sosa y falta de gracia” (Gamboa y Nuñez, 2007: 18-19).

<sup>11</sup> La mayoría las debemos a Eusebio Rioja (Rioja, 1995).

### 3.1. El Maestro Patiño

José González Patiño (Cádiz, 1829-1902). Según opinión extendida entre los aficionados, sería el creador de la cejilla flamenca<sup>12</sup>, o por lo menos, el que la incorpora al acompañamiento del cante, junto con Paquirri “El Guanté”<sup>13</sup>.

Fernando de Triana comenta que, junto con Antonio Pérez, fue de los primeros en modernizar el toque (Triana, 1986: 245). Por coincidencia histórica, podemos deducir que esta modernización llegó gracias al repertorio y actividad de los guitarristas-compositores nacionalistas iniciados por Huerta y Arcas.

Por tradición, se escribe que se desconoce cuál fue su escuela y quienes fueron sus maestros. La noticia más antigua – hasta el momento- también la proporcionó José Blas Vega<sup>14</sup>, en una reunión celebrada por Silverio Franconetti en Cádiz en 1864, donde éste se dio a conocer al regresar de América (Blas Vega, 1995 a: 143-145). Otro cartel lo anuncia en una función organizada también por Silverio el día 28 de octubre de 1865 (Blas Vega, 1995 b: 32). Destaquemos los datos que proporciona el cartel (ver Anexo 1): 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*<sup>15</sup>, quien además acompañó a Silverio en el Polo de Tobalo. José Blas

---

<sup>12</sup> Aún se desconocen los datos exactos sobre la aparición o no de la cejilla en el ámbito del flamenco, fuera de estos datos de tradición oral. El cotejo del tema resulta fundamental para entender y seguir la evolución del género flamenco como actividad artística profesional. Sospechamos que la utilización de la cejilla tiene mucho que ver en el paso de “lo popular” a “lo flamenco” y en la proyección del género hacia lo artístico.

<sup>13</sup> Malogrado artista del flamenco gaditano nacido en el Puerto de Santa María en 1834 y fallecido en la cárcel en Madrid en 1862, a caballo entre el periodo “pre-flamenco” y “flamenco”, siendo cantaor y a la vez guitarrista para auto-acompañarse, hábito que se irá extendiendo con la profesionalización del género, siendo el caso de Juan Breva ya un anacronismo en este sentido a principio del siglo XX. También señalar el oficio de barbero que desempeñó Paquirri “El Guanté” (para más detalles sobre su biografía, ver “Paquirri el Guanté, los datos definitivos” de Antonio Barberán, [www.loscaminosdelcante.com](http://www.loscaminosdelcante.com), 17 de noviembre del 2008).

<sup>14</sup> Faustino Nuñez aporta la noticia del diario gaditano El Comercio publicada el 28 de julio de 1864, con el maestro “don José Patiño” acompañando en *rondeña del Negro, cañas, polos*, entre ellos el de *Tobalo* a Silverio Franconetti en el Circo Nuevo Gaditano (ver “El repertorio oriental de Silverio” en [www.elafinadordenoticias.com](http://www.elafinadordenoticias.com)).

<sup>15</sup> Este famoso zapateado con sus ochenta y dos variaciones que Patiño interpretaría en San Fernando confirma el proceso de “modernización” señalado antes por Fernando de Triana: este guitarrista gaditano, desde su ámbito popular-flamenco, a su manera, también pertenecería al grupo de concertistas nacionalistas. Llama la atención, por otra parte, el número de las variaciones: ochenta y dos. Realizando una simple operación aproximativa de veinte segundos por cada variación, tendríamos la interpretación de un solo de guitarra de media-hora de duración más o menos. ¡También la capacidad de memorización del solista para recordar ochenta y dos variaciones resulta asombrosa!

Vega deduce lógicamente que debió acompañar también los demás cantes del repertorio anunciado: *Serranas del sentimiento, jaberas, malagueñas y seguidillas*.

El jueves cuatro y el domingo siete de julio de 1867, volvemos a encontrar a Patiño acompañando a Silverio con su discípulo Francisco Cantero<sup>16</sup>, esta vez en el Teatro Principal de Jerez (Steingress, 1988: 369-370).

Otro dato que llama la atención en Patiño es su faceta de bailaror, por lo que podemos deducir un marcado sentido rítmico como tal. No es difícil imaginarlo incorporar 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 “aflamencarlos”.

Puente entre la guitarra popular andaluza de la primera mitad del siglo XIX, todavía cercana al folclore con acompañamientos de danzas, y la generación moderna de Marín, Borrull y Montoya, Patiño bien pudo haber puesto los primeros rudimentos y reglas del toque. Se suele decir por tradición que los suyos, originales casi todos, fueron de los más apreciados en su época. Y se cita al cantaor Antonio Chacón quien 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>17</sup>. La entrevista de Chacón no tiene desperdicio y nos señala los eslabones entre el toque de Patiño y los guitarristas jerezanos:

En el mismo estilo [el de Patiño], aunque más ejecutante, apareció luego Paco “El Barbero”, de Jerez de la Frontera, que actuó desde el 82 al 94. Más ejecutante aún, pero con menos estilo y menos clasicismo, fue Paco de Lucena. Antonio Sol, de Jerez, y Javier Molina, que aún vive, parece que superaron el arte típico de los nombrados.

---

<sup>16</sup> Dos datos llama la atención en este cartel. En primer lugar, el acompañamiento a dos guitarras del cante “por seguidillas” de Silverio Franconetti. Debido al carácter *rubato* del cante, se suele acompañar habitualmente de manera flexible por un solo tocaor que sigue las inflexiones del cantaor: dos tocaores entorpecerían el desarrollo del cante. Sin embargo, por lo visto, así no era en época de Silverio, y dos tocaores acompañando “por seguiriya” nos acercan mucho más al compás inflexible, o sea a una proximidad del ámbito del baile. Con el desarrollo de lo rítmico en el flamenco contemporáneo y de la “dictadura” de la claqueta, curiosamente se ha vuelto a acompañar este cante con compás inflexible. Sin embargo, conservando lo que se supone como “tradición”, suele acompañarse por un solo tocaor. Por otra parte, la anunciada “Gran competencia de guitarra”, a dúo o alternando los solos, que nos acerca al ámbito de duelo del trovo, muy presente entre los públicos rurales de la época.

<sup>17</sup> “Variaciones flamencas. La guitarra andaluza y sus cultivadores”, entrevista a Antonio Chacón realizada por José Luis Mayral, publicada el 20 de julio de 1927 en La Voz (consultado en [www.papelesflamencos.com](http://www.papelesflamencos.com))

El entrevistador añade además informaciones complementarias muy esclarecedoras sobre la dicotomía entre esta escuela y otra interpretación para los estilos libres, entre ellos los de Levante, y que hemos referido en las páginas de esta revista:<sup>18</sup>

Dice Antonio Chacón que la guitarra andaluza tomó otro aspecto en el gitano Miguel Borrull, con su estilo personalísimo y una escuela peculiar, en los cuales se han inspirado los “tocaos” del día.

Los contemporáneos que, a juicio de Chacón, merecen ser destacados son “Habichuela”, recientemente fallecido; Ramón Montoya, Luis Molina y el “Niño de Huelva”. Paco de Lucena, Borrull y Montoya se especializaron en la interpretación de malagueñas, cartageneras, “cante taranto” y murcianas.

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<sup>19</sup> que llevaba, porque era un guitarra lo que llevaba; ése era un fenómeno" (Blas Vega, 1988: 121).

Desde el ámbito de la memoria también y con el uso del conector “luego”, El cantaor sevillano Pepe de la Matrona sitúa nítidamente a partir de Patiño a tres

---

<sup>18</sup> Torres, 2011.

<sup>19</sup> El tamaño de la guitarra aludida por Sellés nos retrotrae a la primera mitad del XIX, con las dimensiones de la guitarra clásico-romántica. Si unimos a ello el uso de la cejilla, el sonido de Patiño estaría más próximo a la estética de la guitarra barroca, que a las innovaciones de un Antonio de Torres y el sonido “español” que tanta influencia tendría en la guitarra clásica de la segunda mitad del XIX, con Francisco Tárrega como principal referente. Cabe recordar en este sentido que, según información de Estebáñez Calderón, el Planeta utilizaba aún una guitarra con seis órdenes, es decir del ámbito sonoro de la época barroca. También señalamos el gusto de los tocaos flamencos por el uso de la cejilla para interpretar solos, sobre todo en los trastes 3, 4 y 5 (casos de Ramón Montoya, Sabicas, Diego del Gastor o Melchor de Marchena por ejemplo). Con el uso de la cejilla en estos trastes, el sonido será más percusivo, agudo y brillante, aunque dejará limitado el diapasón. Actualmente la guitarra flamenca contemporánea, buscando un sonido más melódico-armónico que percusivo y la utilización de todo el diapasón, ha renunciado casi por completo al uso de la cejilla en los solos. Sin embargo, entre las “maneras” del toque de Jerez, sigue el gusto por la cejilla en los trastes 3, 4 o 5 y su estética percusiva, agresiva y brillante.

generaciones de tocaores 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, qu'estuvo tocando mucho tiempo en el café que este cantaoor tenía en Sevilla. Qu'este Patiño fue quien lo reconoció cuando volvió de América con las barbas, cuando aquello de María Borrigo, 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 Angel 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 deo pulgar, hasta que ya después de Rafael Marín se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremolando (Ortiz Nuevo, 1975: 214-215)<sup>20</sup>.

La actividad docente de Patiño desde la transmisión oral, fue anotada ya por Fernando el de Triana con otro discípulo, Paco “El Barbero”:

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**<sup>21</sup>, 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 (Triana, 1986: 245).

### 3.2. Francisco Sánchez Cantero, Paco “El Barbero”

Según el compañero Eusebio Rioja, *"carecemos aún de los datos documentales que nos acrediten su lugar y fecha de nacimiento y defunción"* (Rioja, 1995). Manuel Cano anotó las fechas 1840-1910 y nos dice que era sevillano (Cano, 1987: 86), mientras que Blas Vega y Ríos Ruiz apuntan una procedencia gaditana (Blas Vega y

---

<sup>20</sup> Los recuerdos de Matrona coinciden de forma asombrosa con lo que Rafael Marín escribía en 1902 (Marín, 1995), lo que indica que la fuente oral no tiene por qué ser incompatible con la fuente escrita en la investigación sobre flamenco, sino complementaria.

<sup>21</sup> El subrayado es nuestro.

Ríos Ruiz, 1988: 92)<sup>22</sup>. En los sesenta, le tocaba a Curro Durce y a Joaquín Lacherna, y en los setenta tocaba en el café Madrid de Cádiz. Hemos visto que la prensa jerezana lo anunciaba como Paco Cantero tocando junto a Patiño, acompañando a Franconetti (julio 1867).

Si Patiño intervenía ya en 1865 como solista con la atracción de un zapateado de ochenta y dos variaciones, según Fernando el de Triana, Paco “El Barbero” puede haber sido el primer tocaor en dar el salto como solista en recitales con un programa completo:

Fue el primer solista que se lanzó a los públicos, ejecutando con gran dominio todos los toques del género andaluz<sup>23</sup> (Fernando el de Triana, 1946: 246).

Siguiendo el propósito de nuestro planteamiento de investigación, reconstruir los eslabones de transmisión oral que documentan el toque de Jerez hasta Moraíto Chico, el autor trianero nos da un dato fundamental sobre la maestría de Paco “El Barbero”:

Ya de la escuela de Paco el Barbero, salieron Javier Molina<sup>24</sup> y Antonio Sol, indiscutibles valores de la guitarra, en ejecución y acompañamiento. 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 (Triana, 1986: 245-246).

---

<sup>22</sup> Mientras se realice el urgente vaciado de las noticias sobre flamenco en la prensa gaditana y jerezana del XVIII y XIX como lo hizo Ortiz Nuevo con la prensa sevillana (Ortiz Nuevo, 1990), está llegando un goteo de datos dispersos en diferentes blogs. Así, por ejemplo, en [www.flamencodepapel.blogspot.com.es](http://www.flamencodepapel.blogspot.com.es) de Alberto Rodríguez, se deja entrever una procedencia jerezana, en base a dos noticias aparecidas en el diario jerezano El Guadalete que dan cuenta de dos conciertos del profesor “Francisco Sánchez” celebrados en Jerez en 1884 interpretando, entre otras, obras de Arcas. Una segunda reseña de diciembre de 1885 posterior a sus conciertos de Córdoba lo señalan como “hijo de esta ciudad” (desde donde se edita el periódico El Guadalete). Esta información completa la del cantaor Antonio Chacón que indicaba Jerez como su lugar de procedencia en la entrevista anteriormente mencionada. De ser cierto este dato (y así parece cada vez más), 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”.

<sup>23</sup> Manuel Cano también escribe que “podemos considerarlo como el primero de los guitarristas flamencos que da concierto ante el público”, y presenta a continuación los programas de dos conciertos que dio en Córdoba los días 5 y 12 de diciembre de 1885 (Cano, 1987: 87), con varias obras de Julián Arcas y de autoría propia.

<sup>24</sup> Así lo corrobora el guitarrista Andrés Batista: “De la escuela de Francisco Sánchez “Paco el Barbero”, Javier Molina pronto destacó por su sensibilidad en saber acompañar los cantes” (Batista, 1985: 41).

### 3.3. Antonio Sol

Pepe el de la Matrona abundaría en esta opinión, precisando además la relación de maestro/discípulo entre Antonio Sol y 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, ¡y con lo que llegó a ser Javier Molina a la guitarra!, algunas veces –según me contaba Chacón-, creo que le decía:

-¡Ay! ¡Ay, Javier de mi arma! ¡Qué gachoncito eres tocando!

De manera que quién sería el otro (*Ortiz Nuevo, 1975: 214*).

### 3.4. Rafael Barroso

Domingo Prat añade además el nombre de Rafael Barroso en su célebre diccionario de guitarristas, como otro maestro de Javier Molina:

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**<sup>25</sup>. 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 (*Prat, 1935: 41-42*).

Este dato será corroborado por Augusto Butler, biógrafo de Javier Molina:

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 (*Butler, 1963: 6*).

La relación de amistad entre Rafael Barroso y Julián Arcas y el mutuo intercambio de préstamos que deja sospechar lo escrito por Prat es un dato más a sumar al proceso de formación de la guitarra flamenca de concierto. Nada extraño, e incluso lógico, que los primeros tocaores del género flamenco interpretaran parte del repertorio de los concertistas-arreglistas nacionalistas españoles de la segunda mitad

---

<sup>25</sup> El subrayado es nuestro.

del XIX. En el caso de Javier Molina, y confirmando la transmisión de la práctica de estos arreglos, Manuel Cano nos dice que además de un estudioso guitarrista y músico innato, el tocaor jerezano fue “arreglador para guitarra de fragmentos de óperas y zarzuelas de las más en boga en este tiempo, que interpretaba como solista” (Cano, 1987: 90). Esta influencia decimonónica del repertorio lírico en boga se verificará todavía en pleno siglo XX en guitarristas tan distantes como Sabicas o Diego del Gastor, el primero grabando arreglos de zarzuelas, el segundo practicando en la intimidad para su círculo de admiradores arreglos variopintos, desde La Marsellesa, hasta sonidos blues americanos de la base de Rota<sup>26</sup>.

## 4. Las maneras del toque de Jerez

### 4.1. Javier Molina

Javier Molina Cundí nació en Jerez el cuatro de mayo de 1868 y falleció en la misma ciudad en 1956.

Llaman la atención en primer lugar estas fechas, y sorprende su longevidad. Molina nace en pleno esplendor de las carreras artísticas de un Patiño o de un Maestro Pérez, ligadas a los cafés cantantes. Es apenas más joven que el gaditano Juan Gandulla “Habichuela” (Cádiz, 1860-1935) o que el cordobés Francisco Díaz Fernández *Paco de Lucena* (Lucena, 1859-1898), más viejo que Ramón Montoya (Madrid, 1879-1949) o José Capinetti (Cádiz, 1880-1950). Se podría considerarlo por consiguiente como “benjamín” de la segunda generación de tocaores<sup>27</sup>. Su formación musical y educación sentimental pertenecen inconfundiblemente a las dos últimas décadas decimonónicas, las de la configuración del toque flamenco como género

---

<sup>26</sup> Salvo el caso de Sabicas que lo hace con toda libertad desde su residencia norteamericana en el contexto de la industria discográfica, llama la atención los prejuicios en torno a estas prácticas. Los tocaores parecen hacerlo “a escondidas”, como si ello dañara su imagen de “flamencos”. A la inversa y desde el ámbito “clásico” del instrumento, el caso de Andrés Segovia puede ser ilustrativo de la diferencia de clase implícita en esta actitud, denigrando la evolución y emancipación de la guitarra flamenca de concierto en público, y practicando gustosamente falsetas flamencas en privado. En ambos casos, el dato confirma la marcada diferencia y su “aparición” en la esfera de lo público entre clase burguesa y clase popular, y una “igualdad” efímera disimulada en la esfera de lo privado. Avanzado el siglo XX, la llamada “copla andaluza” sustituirá el material musical exógeno para el desarrollo de la actividad de arreglista de los tocaores, con casos elocuentes como Niño Ricardo o Melchor de Marchena.

<sup>27</sup> Manuel Cano la llama “segunda época” (Cano, 1987: 90).

guitarrístico, sincretismo entre la tradición popular española de guitarra rasgueada y los aires “andaluces” nacionalistas finiseculares<sup>28</sup> (Torres, 2009).

Por otra parte, el despertar de su temprana vocación musical tiene cierto paralelismo con la de Ramón Montoya, y nos remite a la difusión callejera de la literatura de cordel: el primer contacto se establece a través de un violinista ciego<sup>29</sup>:

Empecé 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 (Butler, 1963: 13).

Su biografía, recogida por Augusto Butler, constituye un documento imprescindible para entender el contexto adverso de la Baja Andalucía en el que el género flamenco tuvo que bregar para afirmar su identidad. Remitimos por consiguiente a su lectura para más datos sobre el que la afición flamenca, por tradición oral, reconoce como el iniciador del llamado “toque de Jerez”.

No obstante, desde nuestro planteamiento de investigación-ensayo de reconstrucción de los eslabones de transmisión oral de este toque hasta Moraíto Chico, queremos señalar tres cosas.

La primera tiene que ver con sus primeras experiencias profesionales. Sabemos que era guitarrista a los ocho años acompañando a un ciego violinista, y empezó a dar sus primeras clases a los once o doce, vocación pedagógica que heredará más tarde el toque de su ciudad natal. Pero también forma parte de un Café Cantante (el de Juan Junquera en la Vera-Cruz) acompañando al cuadro de baile, entre el que estaba su hermano bailar. Poco después, en 1881 y 1882, le seguimos la pista por caminos bajo-andaluces con un joven adolescente apasionado por el cante, célebre y venerado más tarde como “Don” Antonio Chacón<sup>30</sup>. Caminando con alpargatas, una “gira” por

---

<sup>28</sup> Para Claude Worms, era la única alternativa estética creíble frente a la escuela más virtuosa de los guitarristas madrileños (Rafael Marín, Ramón Montoya, Miguel Borrull, Luis Molina, Luis Yance...(Worms, 2011: 3).

<sup>29</sup> Una vez más aparece el colectivo de ciegos como transmisor de cultura musical entre la clase popular. Por otra parte, dada la precariedad del oficio de músico, la relación violinista-guitarrista no es nueva en España y está ampliamente documentada desde el siglo XVIII (Suárez-Pajares, 2000), con el caso elocuente en Málaga, Cádiz y Madrid de Fernando Ferandiere (Vicent, 2002).

<sup>30</sup> Molina comenta los principios de Chacón en su ciudad, confirmando la importancia del proceso de aprendizaje en el oficio flamenco, o sea como suelen comentar los aficionados, *no solo el artista nace, sino que se hace*: “Entonces hablamos a Junquera de Antonio Chacón para que lo contratara también. Pero Junquera no lo quería, porque Chacón valía muy poco en aquel tiempo, y todos los cantadores que tenía valían más que él” (Butler, 1963: 14).

pueblos de Sevilla, Cádiz, Huelva y Extremadura, compartida también con Antonio Molina, su hermano bailar. Javier Molina insiste en el impacto de esta experiencia en los tres adolescentes, en la que el flamenco era aún un territorio recién descubierto por conquistar:

Y ahora se me viene a la memoria un dicho de Chacón: que nunca había sido más feliz en su vida que en esa época, que era cuando tenía ilusiones. (...) El que lea estos apuntes dirá: “Más bien está reseñando la historia de Chacón que la suya”. Y yo le contesto que **mi vida de aprendizaje está muy enlazada con la suya**<sup>31</sup>. De modo que, como la hicimos juntos, no tengo más remedio que nombrarlo a cada instante, como igualmente a mi hermano” (Butler, 1963: 15-22).

La segunda, es un dato clave para entender la ausencia de procesos de aculturaciones en su toque, o sea el sabor añejo a guitarra rasgueada y pulgar de los de Jerez: apenas se moverá de las provincias de Cádiz y Sevilla, acompañando a ases del cante como Manuel Torre, La Niña de los Peines, El Cojo de Málaga, El Gloria, Manuel Centeno, El Niño Caracol, etc. o bailaoras como La Macarrona o Dora “La Cordobesita”. Fue él quien empezó a formar artísticamente a Lola Flores y la presentó al gran público<sup>32</sup>. Era el año 1940, recién acabada la guerra civil. A partir de esta época, se dedicará solo a la enseñanza en la Escuela de Ciegos (ver Anexo 2) y en clases particulares que no abandonará hasta su muerte en 1956<sup>33</sup>, asegurando con ello la solidez de la cadena de transmisión oral. Entre sus alumnos, destacaremos nombres como El Maestro Palmita<sup>34</sup>, El Lápiz, Isidro Sanlúcar<sup>35</sup> (padre de Manolo Sanlúcar), Rafael del Águila, Manuel Morao y José Luis Balao.

---

<sup>31</sup> El subrayado es nuestro. Molina construye su toque desde un doble acompañamiento: el del baile y el del cante. Cualquier amputación de uno de ellos dejará cojo el aprendizaje para ser guitarrista flamenco.

<sup>32</sup> Para más detalles, ver la biografía de García Garzón (2002).

<sup>33</sup> “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, y entre ellos, uno en Sevilla, donde estuvimos a punto de perder la vida todos los artistas que fuimos de Jerez” (Butler, 1963: 69). Además, en varias páginas de su biografía, Javier Molina hace alusión a las clases particulares que imparte en diferentes momentos de su carrera, sobre todo en los momentos de inactividad entre *tournées*.

<sup>34</sup> Uno de los últimos discípulos vivos de Javier Molina, de la región de Murcia. No es una casualidad por consiguiente que el Maestro Palmita fuera maestro a su vez de Pascual de Lorca y que éste se ubicara en Jerez para sumarse a su escuela del toque.

<sup>35</sup> Servando Repetto afirma que también enseñó a tocar al cantaor sanluqueño Fernando Ortega: *El Mezcle*: “Fue el propio Javier Molina quien se encargó de darle las oportunas lecciones, así como al final de sus días, dio clases de guitarra a Isidro Sanlúcar, tronco de una vasta saga de

Finalmente, el guitarrista y pedagogo del toque de Jerez Manuel Lozano “El Carbonero”, con José Luis “El Balao”, uno de los últimos eslabones de esta transmisión oral que venimos reconstruyendo<sup>36</sup>, incide en el papel destacado de Javier Molina en la configuración del llamado “aire” de Jerez, y de Manuel Morao como uno de los artífices fundamentales en la conversión de este “aire” en soniquete:

Es un aire diferente a lo demás y bajo mi punto de vista se ha localizado no a través de los años de Rafael del Águila o Sebastián Núñez, creo que se ha afianzado a través de los años de Javier Molina. El toque de Jerez tiene sus inicios ahí y es en esa época en la que echa raíces pero para mí el verdadero toque de Jerez arranca con Manuel Morao. Después de él ese toque se ha localizado musicalmente y cuando escuchas tocar a un guitarrista, por la forma y ese aire que digo, automáticamente dices 'éste es de Jerez'. Se nota la diferencia entre guitarristas de otros puntos y los de Jerez<sup>37</sup>.

#### 4.2. Los Moraos, guardianes del templo flamenco<sup>38</sup>

Manuel Moreno Jiménez “Manuel Morao” (1929) es actualmente uno de los últimos discípulos vivos de Javier Molina<sup>39</sup>. Él también ha desarrollado una larga

---

artistas que alcanza su cumbre en Manolo Sanlúcar “ (Repetto, 2002: 4.658). Así, su estilo se prodigó por Sanlúcar de Barrameda, además de por Jerez. Llama la atención también que el debú profesional de Esteban Delgado Bernal “Esteban de Sanlúcar” (Sanlúcar de Barrameda, 1912-Buenos Aires, 1989) del que se celebra esta año 2012 el centenario de su nacimiento, se hiciera junto con Javier Molina: “Con 16 años comencé en el “Kursaal Internacional” en Sevilla, con 16 bailaoras y 2 bailaores, Javier Molina también, guitarrista de Jerez” (Esteban de Sanlúcar, 2003: 9).

<sup>36</sup> “Siempre digo que uno no puede estar tanto tiempo engañando a la gente y yo llevo desde el año 75 dando clases. Tengo una metodología afianzada y fija y trato de mantener el toque de Jerez, en mantener la forma. Si he contribuido o no eso lo dirá el tiempo, aunque a mí me gusta seguir una línea y sobre todo mantener lo bueno que tiene la guitarra de Jerez” (entrevista a Manuel Lozano “El Carbonero” en [www.jerezjondo.com](http://www.jerezjondo.com)).

<sup>37</sup> Entrevista a Manuel Lozano “El Carbonero” en [www.jerezjondo.com](http://www.jerezjondo.com).

<sup>38</sup> Comentando los seis toques de Moraito transcritos por Alain Faucher, Frederic Deval escribe que “Aquí se hallan dos características del flamenco de Jerez, un espíritu rítmico, siempre en movimiento, y un gusto por lo que el cantaor Manuel Torres (revelado por Lorca y más tarde Mauricio Ohana) llamaba los sonidos negros (Faucher, 1996: 5)

<sup>39</sup> El periodista y guitarrista Brook Zern, resumiendo la mesa redonda que se celebró en la Universidad de Cádiz en 2006 con motivo de la efeméride de cincuenta años del fallecimiento de Javier Molina, escribe que: “Pero pareció obvio que el enlace imprescindible al toque de Javier fue, y sigue siendo, Manuel Morao, que estudió con él y se empapó de su influencia a tal extremo que sería difícil separar la respectiva contribución de uno y otro” (Zern, 2006). Por otra parte, Zern redonda en la opinión generalizada que señala a Manuel Morao como el primer artífice del soniquete del toque por bulería, recogiendo lo que la mesa constituida por Manolo Sanlúcar, Manuel Morao y José Luis Balao comentó: “También parece que Sanlúcar y otros creen que el sonido más identificatorio de la bulería de Jerez con su inconfundible poder y

carrera como tocaor de referencias del cante como La Niña de Los Peines, La Perla de Cádiz, La Paquera, Lola Flores, Terremoto, Chano Lobato, Sernita o Antonio Mairena, etc.<sup>40</sup> pero también de la danza flamenca con Carmen Amaya, Pastora Imperio o Antonio. Siguiendo con la tradición de guitarristas/directores artísticos de Cafés Cantantes, Manuel Morao ha dado a conocer y apoyado a la mayoría de los cantaores jerezanos célebres hoy, organizando los Jueves Flamencos: la audición en Jerez y para Jerez de todos los jóvenes valores locales que su olfato de animal flamenco ha sabido desanidar. Llevaba con él como segunda guitarra a su hermano menor, Juan Moreno Jiménez “Juan Morao” (1935-2002), padre de Manuel Moreno Junquera “Moraíto Chico” (1956-2011), quizá el tocaor más venerado en la ciudad de los gitanos, al seguir la estela de su tío Manuel para aglutinar las voces rivales de Santiago y San Miguel en torno a un son añejo, el de su técnica contundentemente jerezana, construida en torno al pulgar/índice, golpes en la tapa, rasgueados secos como el fino de la tierra, ligados y sobriedad armónica en la mano izquierda, con el “soniquete” como cordón umbilical entre ambas manos, este balanceo festivo lleno de humor que los de Jerez preservan como esencia de la ciudad.

Moraíto es también el padre de Diego Moreno Jiménez “Diego del Morao” (1979), al que consideramos un prodigio que sabe integrar a las maneras de Jerez de su padre el toque contemporáneo de Paco de Lucía, Vicente Amigo, Tomatito, Cañizares, siguiendo el proceso único de solera que define a los vinos de su tierra. No es una casualidad si hoy lo vemos acompañar con la misma profesionalidad a voces tradicionales como las de La Macanita, Fernando de la Morena o José Mercé, y otras herederas de Camarón como la del Cigala. Es la gran esperanza del toque de Jerez, uno de los “nietos” preferidos del patriarca Paco de Lucía.

#### 4.3. Los Parrillas

Otra familia gitana de guitarristas y músicos conserva por tradición oral la autenticidad de la expresión flamenca de Jerez, la de los Parrillas. Manuel Fernández Molina “Parrilla de Jerez” (1945-2009) es hijo de Manuel Fernández Moreno “Tío Parrilla” (1904-1980), cantaor, tocaor y bailaor, hijo de Juanichi El Manijero, una institución de la bulería en Jerez. Los Moraos y los Parrillas llegan a emparentarse, ya que el Tío Parrilla es primo del Borrico y de Sernita, tío del célebre cantaor El

---

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)” (Zern, 2006).

<sup>40</sup> Para más detalles, ver el párrafo “*bajañis*” con *soniquete* en *Una historia del flamenco* de José Manuel Gamboa (Gamboa, 2005: 125-128).

Terremoto y de Manuel y Juan Morao. Parrilla de Jerez es de esta manera primo segundo de Juan y Manuel Morao. Se ha formado con Rafael del Águila, siendo por consiguiente discípulo indirecto de Javier Molina. A pesar de tener varias grabaciones como solista, su guitarra suena entre los aficionados, sobre todo por haber sido el tocaor habitual del otro terremoto de la ciudad de los caballos, la Paquera de Jerez. Al igual que Manuel Morao, tiene también un hermano profesional menos conocido, Juan Fernández Molina “Juan Parrilla” (1943), padre de Manuel Fernández Gálvez “Manolito Parrilla” (1967). Conocido hoy como Manuel Parrilla, casado con la cantaora Charo Manzano, está demostrando tener la misma versatilidad que la de Diego del Morao: ha formado parte de compañías de danza como las de La Tati o Joaquín Cortés, para acompañar después voces tan dispares como las de La Niña Pastori o Enrique Morente. Manuel tiene otros dos hermanos que reflejan que el flamenco en Jerez no es una mirada estática y nostálgica del pasado, sino más bien el intrincado sistema de solera que mezcla sonoridades viejas y nuevas para mantener la consistencia. Ellos son el flautista Juan Fernández Gálvez “Juan Parrilla” (1968) y el violinista Bernardo Fernández Gálvez “Bernardo Parrilla” (1969).

#### 4.4. Rafael del Águila

Pero el que podría ser el verdadero artífice de la solera del toque jerezano, el que año tras año se ha encargado del proceso de criaderas sobre la base añeja del Maestro Patiño, vía denominación de origen Javier Molina<sup>41</sup>, es un guitarrista poco conocido del gran público, toda una institución del toque en Jerez, como lo fue para el baile el Tío Parrilla: Rafael del Águila y Aranda “Rafael del Águila” (Jerez, 1900-1976). Hombre raro, digno de las alucinaciones de los bohemios simbolistas anti-sistema, según recuerdo de Gerardo Núñez <sup>42</sup>se levantaba a la seis de la tarde, daba sus clases hasta la seis de la mañana, y vivía de noche, convirtiendo su casa-chabola en verdadero centro de reunión de los jóvenes aprendices tocaores. Uno de sus discípulos que sigue hoy la tradición de la enseñanza de guitarra flamenca en Jerez, Manuel Lozano “El Carbonero”, incide en este aspecto, a la vez que señala la ausencia de movilidad de Rafael del Águila fuera de su entorno jerezano, y una vez más de la ausencia de procesos de aculturaciones en su toque y aprendizaje:

---

<sup>41</sup> “Pues a mí me dio lecciones Javier Molina, mi suegro, en aquella época”. Entrevista a Rafael del Águila en la serie Rito y Geografía del Toque (Torres, 2000: 86).

<sup>42</sup> Ángel Álvarez Caballero (2003: 68-69).

Rafael del Águila era un personaje extraño. Era barbero allí en la Plaza Arenal, y tocaba la guitarra porque le gustaba la guitarra, pero en el fondo el ambiente flamenco no le gustaba. Yo no llegué a tener conversaciones largas con él por cuestión de que yo era un niño y él era un hombre, pero he llegado a la conclusión de que si Rafael no hubiese sacado los guitarristas que ha sacado, su nombre habría desaparecido - por ellos su nombre sigue vivo dentro del flamenco. Rafael no llegó a ser conocido nacionalmente o incluso regionalmente porque no salió fuera de Jerez, y otra cosa es que tampoco grabó nada. No es como ahora que se graba en cualquier sitio, hasta en una casa, con buena calidad. Antes tenías que ir a Madrid o a Barcelona. Y según cuentan, iba a ir a grabar. Lo llevaron a la estación, sacaron el billete, y con la maleta y la guitarra y todo preparado, llega el tren y dice "que no, que no, que no voy." Y cogió pa' su casa<sup>43</sup>.

Núñez comenta a Álvarez Caballero cómo era su particular sistema de enseñanza de transmisión oral, basado en el desarrollo de dos sentidos, el ver y el oír, con la imitación primero, y el oído después, hoy mantenido por las academias de José Luis Balao y del Carbonero:

Me explica también Núñez que Rafael del Águila tenía un sistema muy interesante de enseñar la guitarra, que consistía en estar él en una habitación y los alumnos en otra. "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" (Álvarez Caballero, 2003: 68).

Casi todos los grandes nombres del toque de Jerez pasaron por su casa para aprender los secretos del "Brujo de la sonanta", como llamaba a Javier Molina Fernando de Triana: Parrilla de Jerez, Lorenzo Aparicio Martínez-Rodríguez (1928), Manolo Santos, José Luis Balao (1938), Paco Cepero (1942), Francisco Fernández Loreto *Curro de Jerez* (1949) Manuel Lozano Gómez "El Carbonero" (1949), José María Molero Zayas (1953), Diego Carrasco Fernández "Diego Carrasco" (1954), Pedro Carrasco Romero "Niño Jero" (1954), , Moraíto Chico (1956-2011), Antonio Carrasco Romero "Antonio Jero" (1957), Fernando Moreno Barba (1960), Gerardo Núñez (1961), etc.

Podemos sospechar que sin Rafael del Águila y su personalidad "agorafóbica", sin familias gitanas dedicadas al toque como las de los Moraos y Parrillas, y añadimos

---

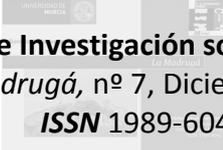
<sup>43</sup> Entrevista a Manuel Lozano "El Carbonero", junio 2003, leída el 11 de junio 2012 en [manuellozanoelcarbonero.blogspot.com.es](http://manuellozanoelcarbonero.blogspot.com.es)

sin la proximidad y pasión romántica que los de Jerez conservan celosamente por su cultura, el toque de esta ciudad, heredero de la guitarra flamenca “primitiva” de Cádiz del siglo XIX y de su fandango barroco dieciochesco “por medio” vía Javier Molina, posiblemente habría desaparecido. Por este motivo, sus maneras son tan peculiares y se identifican de inmediato. Poco virtuosismo, casi sin arpegios en la mano derecha, casi todo con pulgar e índice, golpeando a modo de puntuación rítmica, salvo para rasguear, muy poco acordes en la mano izquierda y abundancia de ligados, pero un carácter, una contundencia, un sonido, un sentido rítmico y del compás casi imposible de entender y saborear si uno no está una temporada en Jerez para aprender a nadar en la cultura del soniquete.

## 5. Bibliografía consultada

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- BATISTA, A. (1985). *Manual flamenco*. Madrid: Edición del autor.
- BLAS VEGA, J. (1988). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- BLAS VEGA, J. (1995a). “El maestro Patiño”. En NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERÓ NÚÑEZ, M. (dirs.): *Historia del Flamenco*, vol. II. Sevilla: Tartessos
- BLAS VEGA, J. (1995b). *Silverio, Rey de los Cantaores*. Córdoba: Ediciones de la Posada.
- BLAS VEGA, J. y RIOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BUTLER, A. (1963). *Javier Molina, jerezano y tocaor*. Cádiz: Edición del autor.
- CANO, M. (1986). *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- CARLES P., CLERGEAT A., COMOLLI J.L. (1988). *Dictionnaire du jazz*. Paris: Rober Laffont.
- CASTAÑO, J. M. (2007). *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.
- CRUCES ROLDÁN, C. (dir.) (2002). *Historia del Flamenco. Siglo XXI*. Sevilla: Tartessos.
- DRAE (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española (vigésima primera edición).
- ESTEBAN DE SANLÚCAR (2003). *Esteban de Sanlúcar, Maestro de la guitarra flamenca. Sus principales obras escritas y digitadas por Manolo Yglesias*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- FAUCHER, A. (1996). *Flamenco. Morao y Oro. Moraíto* (transcripción de seis toques). Paris: Affedis.
- GAMBOA J. M. y NUÑEZ F. (2007). *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.

- GARCÍA GARZÓN, J. I. (2002). *El volcán y la brisa. Lola Flores*. Madrid: Algaba Ediciones.
- LEBLON, B. (1995). *Flamenco*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.
- MARÍN, R. (1902/ 1995). *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces* (edición facsímil). Córdoba: Ediciones La Posada.
- MOLINER, María (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- ORTIZ NUEVO, J. L. (1975). *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: Demófilo.
- ORTIZ NUEVO, J. L. (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- PRAT, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras, instrumentos afines, guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos. Terminología*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.
- REPETTO LÓPEZ, S. (2002). "Aportación para una biografía de "Los Mezcle" En *Candil. Revista de Flamenco*, nº 139, Jaén, Año XXV, Mayo-Junio, pp. 4651-4658.
- RIOJA, E. (1995) "Aparición histórica de la guitarra flamenca" y "Primeros maestros de la guitarra". En NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERÓ NÚÑEZ, M. (dirs.): *Historia del flamenco*, vol. II, Tartessos, Sevilla.
- ROPERO, M. (1984). *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- STEINGRESS, G. (1988). "La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX". En *Dos siglos de Flamenco. Actas de la Conferencia Internacional*, pp. 343-380.
- SUÁREZ PAJARES, J. (2000). "El auge de la guitarra moderna en España". En BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (edits): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- TORRES, N. (2000). *Rito y Geografía del Toque* (textos de presentación y transcripciones de entrevistas y comentarios). Murcia: Alga Editores
- TORRES, N. (2005). *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.
- TORRES, N. (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*. Almería: Universidad de Almería.
- TORRES, N. (2011). "El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 5, Universidad de Murcia; <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142701>
- TRIANA, Fernando el de (1935/ 1986). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas, S.L.
- VICENT, A. (2002). *Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Murcia: UAM Ediciones.
- WORMS, C. (2011). *Guitares flamenca de Jerez* (2 volúmenes). Delatour France, Le Vallier.
- ZERN, B. (2006). *Recordando a Javier Molina medio siglo después*. En [www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com).



**Revista de Investigación sobre Flamenco**

*La Madrugá*, nº 7, Diciembre 2012

**ISSN 1989-6042**