

UN FORMIDABLE ESPACIO FLAMENCO DE LA MÁLAGA DECIMONÓNICA: EL CAFÉ CANTANTE DEL SEVILLANO, O DE BERNARDO, O DE SIETE REVUELTAS (Y II)

Eusebio Rioja
Abogado, investigador y crítico flamenco

RESUMEN

En esta segunda parte se recoge la vida artística de algunos de los cantaores y guitarristas malagueños que actuaron en el Café del Sevillano, como Paco el Águila, el Niño de Lucena, Antonio Chacón o Juan Breva, que constituían el panorama musical de la Málaga de finales del siglo XIX.

Palabras clave: Málaga, flamenco, siglo XIX, café cantante, guitarrista, cantaor

SUMMARY

This second part deals with the artistic life of some of the flamenco singers and guitarists from Málaga who performed in the bar with cabaret “el Sevillano”, like Paco el Águila, Niño de Lucena, Antonio Chacón or Juan Breva, who constituted the musical panorama of Malaga at the end of the XIXth century.

Key words: Málaga, Flamenco, XIX th century, guitarist, flamenco singer

Paco Lucena debuta en el Café cantante del Sevillano.

Pero años más tarde, el Café del Sevillano sería igualmente escenario y testigo del lanzamiento profesional de uno de los más grandes guitarristas flamencos de todos los tiempos: nada menos que Paco Lucena¹.

Francisco Díaz Fernández: Paco el de Lucena había nacido en la cordobesa localidad lucentina, el día primero de junio de 1859. Desde niño, había mostrado tal afición a la guitarra que cuando su padre -un humilde y necesitado bracero del campo- decidió llevarlo

a que tomase un oficio, le pidió entrar de aprendiz en la barbería del maestro Espinosa, porque dicho barbero tocaba bien la guitarra y él quería aprender a tocar.

Y convendría ahora hacer una consideración de interés: la antigua afición que han profesado los barberos españoles a la guitarra². Tan importantes como la bacía o la navaja fue la guitarra para los barberos. Numerosos son los curiosos y simpáticos testimonios literarios que hemos encontrado al respecto.

He aquí lo que escribió Miguel Querol Galvadá en su libro *La música en las obras de Cervantes*:

Sabido es también de todos cuán aficionados a la guitarra son los barberos de la literatura cervantina. Con ellos no hacía sino encarnar con la mayor naturalidad en sus creaciones uno de los graciosos detalles de la vida social de su tiempo. La guitarra en manos de los barberos constituía una verdadera potencia festiva, y llegó a serles más connatural que la misma navaja. Tanto es así, que según Quevedo, en el “Sueño” titulado “Las zahurdas de Plutón”, el tormento de los barberos en el infierno consiste en no poder tocar la guitarra. “Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra les huía... y ésta era su pena”. Y ya antes, Mateo Alemán, en la segunda parte de “Guzmán de Alfarache (III, 6) dijo: “no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra, ni un molinero sin rabelico” (pág. 138).

Tal es la cantidad de veces que Miguel de Cervantes mienta en sus obras la guitarra tocada por barberos y con tal conocimiento del instrumento y de su música, que Miguel Querol se plantea si Cervantes habría tocado la guitarra antes de quedar tullido su brazo izquierdo (pág. 39).

Recordemos también la célebre confesión que hizo el poeta cordobés Luis de Góngora y Argote en sus *Coplillas*:

En mi aposento
una guitarra tomo
que como bárbaro templo
y como berbero toco.

El tratadista de guitarra Fernando Ferandiere escribió en 1771³ en su método titulado *Arte de tocar la guitarra española por música*:

Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce

y agradable, y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca á lo Barbero (pág. 4).

Observemos como constituye este párrafo todo un avance de la técnica que con posterioridad, se usaría para obtener en la guitarra el sonido que conocemos como sonido flamenco.

Y sigamos con el jocosos anuncio que colocado en la puerta de una barbería, vierte Antonio Flores en el artículo de costumbres titulado “El barbero”:

Acui se uenden sanguiguélas de superior calidad y se da Razón de un Maestro de guitarra por cifra⁴; son estremeñas.

Pero continúa con este significativo relato:

Mucho antes de ponerse el transeúnte a tiro de navaja en las barberías, hiere sus oídos el rascar de la guitarra con que el mancebo entretiene la ausencia de los parroquianos, y consigue tener siempre desalquilado el piso principal de la casa, merced al poco gusto que se observa hacia las filarmonías ratoneras (pág. 1031).

Los viajeros extranjeros del XIX se sorprenderían de esta costumbre y la plasmarían en sus libros de viajes. Así, el ruso Vasili Petrovich Botkin, quien estuvo en Málaga en 1845, dibujaría con lirismo el siguiente cuadro:

Cerca del hotel, un barbero estaba sentado en el umbral de su puerta con un soldado; tocaba la guitarra para él, que escuchaba atentamente su música; ante ellos, una joven que hacía sonar sus castañuelas, balanceaba su cuerpo como se acostumbra a hacer al comienzo de toda danza española; en el rincón de la calle vecina, que daba a la plaza, bailaban fandangos⁵; por todas partes se oían vibrar los acordes de guitarra vivos y melancólicos de los bailes españoles. Y cada tarde hay en Málaga una fiesta: cantares y sonos de guitarra, el regocijo más desenfrenado, animadas melodías, risas y charlas alegres y... “Jóvenes”, iba a decir, pero este adjetivo convendría mejor a Europa, donde sólo la juventud se divierte; en Andalucía los viejos son igualmente alegres y, si bien no bailan con los jóvenes, gustan de contemplar su animación, acompañar sus bailes con la guitarra, canturrear canciones, y no pierden ocasión de improvisar su coplita en honor de alguna bailarina de talento (*Viajeros románticos en Málaga*, pág. 117)⁶.

El barón galo Charles Davillier también se haría eco de la pintoresca estampa barbera en *Viaje por España*:

No hay que olvidar una guitarra colgada en la pared, pues el barbero sevillano es casi siempre un apreciable guitarrero, sólo que en lugar del brillante traje de Fíguro lleva sencillamente un pantalón, una chaqueta y un chaleco (pág. 428).

En Granada, los conciertos en las barberías resultaron tan importantes que fueron referidos por la prensa, según apunta Eduardo Molina Fajardo en *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*:

En el salón de peluquería de Nicolás González se organizaban reuniones flamencas que, a veces, se dieron a la publicidad. Una de ellas fue para la presentación de Antonio Giménez⁷ -ya había dado con escaso público un concierto de guitarra y cante andaluz en la Galería de Cristal de los Campos Elíseos granadinos- y que en la barbería le tributaron los mayores elogios los aficionados por su novedad de estilo en los diversos cantes que ejecutó con admirable perfección, sobresaliendo en las malagueñas, jabras y peteneras (pág. 74).

Pues en la barbería lucentina emplazada en la acera norte de la Plaza Nueva, en la casa que fue del médico don Joaquín Graciano -como precisa Francisco Calzado Gutiérrez en su libro *Los Fandangos de Lucena (Cantes de viejos oficios, ambientes y artistas lucentinos)*, pág. 35-, y con el maestro Espinosa, aprendió Paco Lucena sus primeros toques, hasta que el Marqués de Campo de Aras -gran aficionado a la guitarra y cliente de la barbería del maestro Espinosa- se interesó por él y le enseñó su repertorio, un repertorio clásico el que dominaba el marqués, en lugar de flamenco. Además, otro noble lucentino de nombre Rafael Nieto Tamarit igualmente se ofreció a darle clases de guitarra clásica⁸.

Y según escribe Fernando el de Triana en *Arte y artistas flamencos*:

Con este refuerzo había tomado ya el Lentejo rumbo de artista, pero un día vio claramente que le faltaba lo principal: practicar con los profesionales del cante y el baile. Llegaron a Lucena un cantador y un bailador que no llevaban guitarrista; le invitaron, por lo que fuera, a que los acompañara para trabajar aquella noche en un Casino, y el Lentejo sufrió su primero y único desencanto al notar que no resultaban de acuerdo los compases y que el flamenco a compás no es tan fácil como parece.

Desde entonces, a pesar de ser tan joven, no pensaba más que en ver la manera de poder vivir en una tierra donde hubiera cafés cantantes y aprender el mecanismo de la difícil fiesta flamenca. Hasta que un día se montó en un tren y a Málaga se ha dicho (...) (pp. 250 y 251).

Una vez llegado a Málaga, El Lentejo -apodo con que lo bautizó su padre, por haber nacido cuando la madre segaba lentejas- buscó una barbería donde trabajar y poder practicar sus toques.

Así nos lo sigue contando Fernando el de Triana:

En una esquina de la plaza de la Constitución y el pasaje de Alvarez, donde está hoy la cervecería Munich, había una barbería que la fundó y siempre fue de don

Salvador Ruiz, gran amigo de artistas y toreros, a allá va el diálogo sostenido entre el maestro y el Lentejo.

- Buenos días, maestro y la compañía.

- Buenos días; espere un momento que enseguida le toca.

- No, maestro, yo vengo a otra cosa.

- Pues espere que termine.

Y una vez arreglado el cliente le dijo:

- Usted dirá lo que desea.

- Pues mire: yo soy de Lucena y medio oficial de barbero; pero como además tengo gran afición a la guitarra, vengo a buscar trabajo pero con la condición que han de dejarme estudiar todo el tiempo que yo tenga franco, en un sitio independiente de la barbería⁹. De sueldo no tenemos que hablar; pues con que me den de comer lo que sea y me laven la ropa ya tengo de sobra.

Y el maestro Salvador; que era muy bueno y entendía mucho de todo, se hizo cargo del asunto y lo vio del propio color que tenía.

- ¿Tienes guitarra, muchacho?

- Sí señor, y buena¹⁰.

- ¿Dónde la tienes?

- Ahí la dejé en una taberna, al lado de la estación, con la ropilla que traigo.

- ¡Tú, niño! -le dice al aprendiz-. Vete con éste y ayúdale a traer lo que sea.

Ya de vuelta, empezaron a hablar del pueblo, porque el maestro llevaba muchos años en Málaga, pero era de Córdoba, y cuando se quedaron solos le hizo tocar; quedando prendado de ver la mucha ejecución y el gusto con que hería las cuerdas.

- ¿Cómo te llaman en Lucena?

- Me decían Lentejo.

- Ese nombre no me gusta. Serás desde hoy el Niño de Lucena. Esa trastienda la tienes a tu disposición para estudiar cuando quieras, y de lo demás no te ocupes (pp. 251 y 252).

Hay un par de detalles en este relato que merecen reconsideración. Por una parte, resulta extraño que Paco Lucena llegase directamente a la barbería de Salvador Ruiz, paisano, aficionado a la guitarra y propietario de la barbería mejor situada de Málaga: nada menos que en la Plaza de la Constitución, esquina al Pasaje de Álvarez. Probablemente El Lentejo poseyera referencias de esta barbería y de su propietario, referencias que bien pudo adquirir en la barbería del maestro Espinosa, en Lucena.

Por otra parte, no podemos asegurar que Salvador Ruiz fuera entonces propietario de la barbería. A pesar de las indagaciones que hemos realizado, no encontramos a Salvador Ruiz ni a Francisco Díaz Fernández en este domicilio, durante las fechas cuando suponemos que sucedería este acontecimiento.

Los referidos hechos debieron ocurrir entre 1875 y 1878. No creemos que Paco Lucena tuviese menos de quince años. Y en 1878 ya lo vemos efectuando giras por España, tras haber pasado por los cafés de El Sevillano en Málaga y de Silverio en Sevilla.

Según la *Guía de Málaga y su provincia para 1878* de Lorenzo L. Moñiz, además de un notario y un procurador, en la plaza existían cuatro cafés –el del Turco, el de España, el de la Loba y el del Porvenir– y un figón, establecimientos que otorgaron a esta encrucijada un carácter misceláneo: administrativo y lúdico. También había dos relojerías, dos tiendas de objetos de escritorio, un impresor, una tienda de curtidos y una confitería. Además, tres sastres, un sombrerero, dos quincallas, dos peluqueros –Juan Sancho y Francisco Mariscal– y tres barberos: Juan Pérez, Francisco Lomeña y Joaquín Gallego¹¹.

En el Pasaje de Álvarez vemos un fotógrafo, dos industriales sin especificar dedicación, un almacenista también sin especificar, un vendedor de aceite y vinagre, un platero y joyero, un agente de comisiones, consignaciones y transportes; un cincelador platero, el Gran Bazar Suizo de C. Stauffer, un café y numerosos profesionales del gremio del vestido, los cuales debieron dar carácter al pasaje: dos sastres, un establecimiento de quincalla, tres mercaderes de cintas y sedas y un peluquero: Francisco Marín Pasetti¹².

Tampoco apreciamos en las fotografías de este sector de la plaza, la suficiente definición como para asegurar que en dicha esquina estuviese la barbería de Salvador Ruiz. Sí podemos confirmar en cambio, que en la otra esquina del Pasaje con la Plaza, al otro lado de la portada de ingreso desde la Plaza de la Constitución –portada fechada en 1745 y que perteneció al antiguo convento de las Agustinas Descalzas– se encontraba la Peluquería Central, un negocio análogo y complementario a la barbería, que de algún modo abunda en la presunción de veracidad de los datos que arroja Fernando el de Triana.

De todas maneras, no erraría mucho Fernando el de Triana. Es en la guía que titula José María Padrón Ruiz: *Málaga en nuestros días*, donde hallamos a Salvador Ruiz anunciando su establecimiento como peluquería, en el número uno del Pasaje de Álvarez (pág. 379). Y esta guía se publicó en 1896. Poco después, en 1903, vuelve a anunciarlo la *Guía del forastero en Málaga e indicador comercial de la provincia. Anuario Zambrana*, ahora como peluquería y barbería, en el número cuarenta de la Plaza de la Constitución (pág. XXVII). Ambos datos nos indican que efectivamente, la barbería de Salvador Ruiz hacía esquina en el Pasaje de Álvarez con la Plaza de la Constitución y que por algún motivo, no se anunció en las guías hasta entonces. Es posible que con anterioridad, no fuese Salvador Ruiz el propietario del establecimiento.

Sigamos leyendo Arte y artistas flamencos:

Al maestro Salvador le gustaba frecuentar los cafés cantantes y siempre iba acompañado, y muy orgulloso, con el Niño de Lucena, pero nunca diciendo que éste aspiraba a ser artista. Y así, escuchando y viendo, se hizo cargo de lo que es la fiesta flamenca, y en poco tiempo se puso al corriente sin practicar con los artistas, creciendo en la ejecución y cantidad de toque y hasta haciendo composiciones suyas, modelos de compás y extrañas notas.

Por aquel tiempo era Málaga un verdadero río de oro, y había nada menos que once cafés cantantes; el tocador del café de Bernardo era Francisco Reina (Paco el

Águila), y una noche mandó razón de que no podía ir a trabajar por encontrarse enfermo, de lo cual se lamentaba el dueño del café, que tenía que suspender el espectáculo por no haber en Málaga un tocador sobrante que pudiera suplir la falta de Paco el Águila.

Esta conversación ocurría mientras el maestro Salvador afeitaba a Bernardo¹³ en su casa, o sea en el café, y sin contar con el Niño de Lucena, le dijo:

- Allí en la casa tengo yo un oficialillo que toca mucho y muy limpio; lo que no sé es si servirá para tocarle a tan buenos artistas como hay en este cuadro.

- Entonces -dijo Bernardo- puesto que usted dice que toca bien, a ver si puede venir antes de la hora de trabajar, que ensayen un poco, y si da el avío no lo perderá.

Se lo dijo con interés el maestro al Niño de Lucena, y éste lo vio de perlas, pero llegó a caso hecho, casi a la hora de empezar.

- ¿Tú has tocado ya algunas veces a un cuadro? -le preguntaban los artistas.

- Yo, nunca, pero verán ustedes cómo sale bien.

Y efectivamente, se cantó y se bailó y todo salió con compás y armonía; fue un verdadero y positivo éxito. En vista de lo cual quedó supliendo a Paco el Águila mientras estuvo enfermo, y al volver éste a ocupar su sitio ya no permitió Bernardo que el de Lucena dejara de tocar todas las noches, señalándole un sueldo y haciéndole un buen regalo por el valioso servicio prestado en los días anteriores (pp. 252 y 253).

Probablemente, el relato contenga gran dosis de fantasía. Quienes conocemos el toque desde dentro, sabemos lo difícil que resulta incorporar nuestra guitarra a un cuadro de cante y baile sin haberle cogido el aire con anterioridad. Los ensayos se vuelven imprescindibles. Además, Paco Lucena había fracasado en un intento análogo y anterior, recordemos. A causa del mismo, decidió venir a Málaga. Si somos sensatos, deberíamos dudar de la exactitud y el rigor de la narración de Fernando el de Triana.

Con cautelas y sin menospreciar en absoluto la genialidad artística de Paco Lucena, sospechamos que en aquella Málaga noctámbula y flamenca de la juventud del Niño de Lucena, debió poseer éste suficientes oportunidades para practicar el toque de manera anónima. Quizás hasta con algunos artistas del mismo cuadro, y conseguir la experiencia necesaria que requiere intervenir en un grupo sin ensayar y que todo salga con compás y armonía.

Y hay que considerar que lo más seguro es que esta versión le llegase a Fernando el de Triana a través del propio Paco Lucena, de quien fue cinco años consecutivos compañero suyo, según confiesa el mismo Fernando en otro lugar del libro (pág. 254). Es posible que los detalles fabulescos de la biografía, le viniesen al escritor hiperbolizados por Paco Lucena quien se ocuparía de narrarle así los hechos, contados a lo largo de tantos ratos de asueto, ratos que pasarían en comandita durante los referidos cinco años.

Por otro lado y buscándole posibles explicaciones, también sospechamos que posiblemente Paco Lucena cayese en el curioso e ingenuo prurito de tantos guitarristas, por

el cual niegan u ocultan a sus profesores y se presentan como autodidactas. Parece como si reconocer su adscripción a una escuela de toque o a un maestro determinado, fuese en menoscabo de su propio historial.

Tal vez por dicho sendero pudo andar la confesión de Paco Lucena a Fernando el de Triana. Por la vereda que sortea a los profesores y viene a encumbrar altivamente a los alumnos, hasta negar magisterios de profesores, cuando en la cima del éxito de los discípulos, éstos relatan su pasado. Son cosas que ocurren y que han ocurrido, respecto a las cuales debemos mostrarnos singularmente escépticos. Es muy posible que Paco Lucena tuviese alguno o algunos desconocidos maestros -tan numerosos en aquella Málaga del XIX-, que le adoctrinaran en la sabiduría de acompañar a los cuadros y que mediante esa fabulación eludiese sus menciones: como si el único y prístino mérito fuese el suyo. No sería el primer ni el último caso¹⁴.

Lo cierto es que sea como fuere, nos cuesta creer este pasaje al pie de la letra.

Y continúa Fernando el de Triana relatando las hazañas de Paco Lucena en el Café del Sevillano:

Como era natural, quedó de segundo el Niño de Lucena. Los segundos guitarristas no deben llevar voz cantante habiendo un primero, pero el Niño no entendía ni quería entender de eso, y entre falseta y falseta ejecutadas por él, no había más que ovaciones y entusiasmo. - ¡Valiente niño!, decía la gente (pág. 253).

Más enseñanzas sobre la dinámica profesional de los cafés, las que podemos extraer de Fernando el de Triana. En efecto, los segundos guitarristas no deben llevar la voz cantante habiendo un primero. Lo que quiere decir que la jerarquía artística estaba muy clara y que los roles profesionales quedaban perfectamente definidos. Pero El Niño de Lucena no entendía ni quería entender de eso y saltaba las normas con avidez, a lo mejor llevado por la osadía de su juventud, o quizás por no saber vencer la tentación de mostrar sus facultades: no queremos pensar mal.

Paco Lucena versus Paco el Águila.

Entretanto, Francisco Reina: Paco el Águila primer guitarrista del cuadro, sentía legítimamente herido su orgullo profesional y artístico, hasta que en cierta ocasión tuvo una ocurrencia más que divertida, ocurrencia que nos cuenta Fernando el de Triana:

Una noche, creyendo el Águila ganarle la pelea con un truco, sacó un guante del bolsillo, se lo colocó en la mano izquierda y así le tocó a un cantador. El Niño de Lucena no le dió importancia, aunque vió que el público aplaudía al Águila, y cuando terminó el cuadro se echó el Niño “alante”, como se dice en el “caló”

artístico-andaluz, se quitó un calcetín, se lo puso en la mano izquierda y ejecutó un solo de guitarra que fué el delirio. El Águila reconoció el gran mérito del joven guitarrista, que ya no fué más barbero, pero sí, mientras vivió, gran amigo del maestro Salvador Ruiz (pág. 254).

Paco Percheles sitúa esta circense anécdota en el Café Suizo¹⁵, en lugar de hacerlo en el Café de Bernardo o de El Sevillano, como lo hace Fernando el de Triana. Quién sabe si ambos guitarristas mudaron sus actuaciones de café o si llevaban los dos a retortero. Pero Fernando el de Triana con esta narración dejó en mal lugar a ojos poco avizores, la reputación artística de Paco el Águila aunque no quisiera más que destacar el virtuosismo de Paco Lucena en aquel improvisado concurso guitarrístico.

La situación evoca las célebres competencias de guitarra que años atrás anunciaba la prensa con tanto estrépito y que tanta expectación provocaban en el público¹⁶. Bien pudiera ser una de estas competencias entre guitarristas que ahora nos cuesta digerir: hoy nos resultarían incomprensibles. No obstante, insistimos en lo injusto del mal papel que asigna Fernando el de Triana a Paco el Águila, involuntariamente de seguro.

El Águila vuela solo.



Paco el Águila. Foto Museo de la Peña Juan Brea.

Francisco Reina fue un buen tocaor, toda una estrella entre los guitarristas que participaban del emporio flamenco en que se constituyó la ciudad de Málaga en el último tercio del XIX. Pocas son las noticias documentales que hemos podido reunir acerca de su figura, pero lo que sí es cierto es que su nombre ha quedado en la memoria de la tradición flamenca malagueña como depositario de un buen toque y de una buena forma de hacer como guitarrista, lo que a la vez agiganta los méritos de Paco Lucena.

Domingo Prat lo citó junto a otros tocaores en *Diccionario de guitarristas* (pág. 344), como asiduo frecuentador sobre 1880 del ventorrillo establecido en La Caleta malagueña por el guitarrista apodado El Zocato. Y pensamos que demasiado enemigo de la guitarra flamenca era Domingo Prat, como para mencionarlo en su libro. Algo de su toque debió impactarle.

Además y como hemos referido, Fernando el de Triana lo presenta como primer guitarrista del cuadro que actuaba en el Café del Sevillano. No debieron ser flacos sus méritos para ceñir el birrete doctoral de la prestigiosa cátedra flamenca que era aquel café.

Antonio Sevillano encontró en la prensa de Almería de 1884 la referencia de la actuación en el Café Casino Almeriense de un guitarrista llamado Manuel del Águila quien tocó peteneras, soleares, fandangos, tangos, jaberas y guajiras¹⁷. Hasta ahora, no nos ha aparecido el nombre de Manuel del Águila como guitarrista. Muy bien pudiera ser un error del periódico y realmente quien actuara fuese Paco el Águila.

Dos años después, el 26 de mayo del 86, lo anuncia *La Crónica Meridional* tocando repetidas veces y también como solista en la Cervecería Inglesa o Café del Señor Simón, instalado ahora al final del Paseo, en el antiguo local del Ateneo de Almería. Esto dice la prensa:

En el Café de cante de Simón, que se ha trasladado al lugar que ocupó el Ateneo en el Paseo del Príncipe, se verificó antes de anoche (día 24)¹⁸ una amena y agradable función en la que tomó parte el célebre tocador de guitarra Francisco Reina, conocido por Paco del Águila, que ejecutó un precioso pout pourri de peteneras y malagueñas y variaciones de tangos.

El cantador de flamenco Manuel Caro, apodado el Carito, cantó las seguidillas gitanas, las malagueñas de Juan Brea y las del Canario, terminando con las Polichinelas y los tangos de "Las viejas ricas de Cádiz".

Esta noche se repite la misma función que promete estar tan concurrida como la de su inauguración¹⁹.

En el mismo año, aparece tocando en el granadino Café de la Marina, donde se le conoce con el sobrenombre de Paco el de Málaga, en funciones que duraban desde las siete de la tarde hasta las dos de la madrugada²⁰.

Y en Granada, lo encontramos acompañando a Antonio Chacón. He aquí lo que dice el programa-cartel del 28 de febrero de 1892:

¡Gran acontecimiento!
TEATRO PRINCIPAL.
CHACÓN EN GRANADA.

El notable cantador de malagueñas con que encabezamos estas líneas, acompañado del conocido concertista de guitarra FRANCISCO REINA (a) PACO EL AGUILA, y del joven cantador de cartageneras JOSE TRUJILLO, han sido contratados por esta Empresa de bailes de máscaras que no ha perdonado sacrificio alguno con tal de dar a conocer a este público el asombro de todos los cantadores, pues el inventor de las malagueñas que llevan su nombre, o sea las conocidas por las de Chacón²¹.

Observemos que se le presenta como conocido concertista de guitarra. Sin duda, había frecuentado anteriormente Granada.



Antonio Chacón.

Eran buenos tiempos para Paco el Águila, un guitarrista cuyo arte era conocido y reconocido en Málaga y fuera de Málaga, de quien se hacían eco los papeles. Así, el cinco de junio de 1893 *La Unión Mercantil* de Málaga presenta esta noticia en su portada:

Cantadores malagueños.

En Cádiz están llamando bastante la atención algunos cantadores malagueños que trabajan en uno de aquellos teatros.

El éxito que con sus malagueñas obtienen es extraordinario.

También agrada mucho el tocador de guitarra Francisco Reina.

Y en la sección de espectáculos del día diez de septiembre de ese mismo año 1893, se da esta noticia:

HERNÁN CORTÉS²²

Cuadro de baile español que dirige el señor Ramos.

1º La Estrella.

2º Soleares.

3º La Gallegada.

4º Ayer y hoy.

5º Sevillanas.

Además tomará parte diariamente la célebre cantadora Trinidad Navarro, acompañándola el afamado guitarrista Francisco de Reina, (a) “Paco el Águila”.



Trinidad Navarro Carrillo: La Trini.

Tres días después, el 13 de septiembre repite el periódico el anuncio donde cambia la célebre cantadora. En lugar de La Trini, aparece Dolores Valdivia.

Y un año después, el 21 de septiembre de 1894 dice este medio:

En el café de Chinitas

Son muy aplaudidos en dicho café el célebre tocador de guitarra Francisco Reina, el conocido bolero Antonio Castillo y la bolera María Jesús Reina.

También, el cantaor Rafael Pareja lo elogia en sus *Recuerdos*, junto a Javier Molina, Antonio Sol, Miguel Borrull Castelló, El Maestro Juan y Pepe Robles, y dice de ellos que nunca tuvimos que llamarle la atención a ninguno, y que había perfecta compenetración entre el cante y el toque (pág. 64).

Por otro lado, José Blas Vega lo menciona tocando en el Café Madrid, de Oviedo, en 1908, en el capítulo “Los cafés cantantes” de la obra *Historia del Flamenco*. La calidad de los demás nombres del elenco, dicen mucho y muy bien de la reputación profesional de Paco el Águila. Éste es el párrafo de Blas Vega al que nos referimos:

Entre los artistas destacados hay que citar al Niño Medina, a Paca Aguilera, a Pastora Imperio, a Isabel Vargas y a Antonia Mercé La Argentina en 1908. Entre los guitarristas Román, Joaquín Rodríguez, Francisco Reina (pág. 251).



Paca Aguilera.

Hoy podemos formarnos una idea de como fue el toque de Paco el Águila mediante la labor recopilatoria que realizara el guitarrista malagueño Juan Navas, a quien calificó Bejarano como maestro de maestros. A causa de la amistad que trabó con el folclorista y flamencólogo Manuel García Matos, en el transcurso de alguno de los frecuentes viajes que el profesor girara a Málaga persiguiendo sus investigaciones musicológicas, Juan Navas le obsequió 1426 falsetas escritas en solfeo, falsetas que existen hoy en el archivo legado por el catedrático a su hija María del Carmen García-Matos Alonso.

Con motivo de las IX Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, celebradas en el Festival de la Guitarra de Córdoba de 1997, cuyo Área Formativa coordinamos, encargamos a María del Carmen una conferencia sobre tan preciado material, un material muestra de las pocas que existen del toque de finales del XIX y principios del XX. Dicho estudio fue publicado con el título *Juan Navas y la guitarra flamenca* en el volumen IX de la colección *La Guitarra en la Historia. Novenas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*. En el referido estudio aparecen dos falsetas por Soleá de Paco el Águila (pp. 100 y 103), falsetas que se erigen hoy en el único documento averiguado sobre el toque de este guitarrista: todo un documento de excepción.

The image displays two handwritten musical staves for guitar, representing falsetas. The top staff is labeled "Paco (El Águila)" and "Soleá" in the upper left, and "11" in the upper right. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with various accidentals (flats and sharps). The bottom staff is also handwritten and contains similar notation, including a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The handwriting is clear and legible, capturing the rhythmic and melodic essence of the pieces.

Por otro lado, si analizamos la fotografía de Paco el Águila, vemos que usaba escabel o banquillo para el pie izquierdo y que la colocación de sus manos resulta de una corrección impecable, lo que denota un apego indiscutible a las técnicas académicas o clásicas. Y por otro, una posición de la guitarra netamente flamenca. Una posición semi-vertical muy practicada por los guitarristas flamencos de finales del siglo XIX y principios del XX²³. Sin duda y con estos presupuestos, muy bien debió sonarle la guitarra a Paco el Águila, un guitarrista que también había sido barbero.

¡Qué alboroto armó Paco Lucena entre los tocaores!

Y bien. Esto ocurrió en el Café de Bernardo o del Sevillano. Nada más y nada menos que el lanzamiento profesional y las primeras andanzas artísticas de Paco el de Lucena. Hazañas que poco después le harían entrar en la mitología flamenca, sin llamar a la puerta. Y según Fernando el de Triana, todo esto hizo Paco el de Lucena hasta que

No tardó su fama en llegar a Sevilla, ni tardó Silverio en contratarlo para su café (pág. 254).

Pudiera ser incluso que el tocaor Francisco Sánchez Cantero: Paco el Barbero, otra inmensa figura de la guitarra flamenca de la segunda mitad del XIX²⁴ fuese uno de los heraldos que Silverio Franconetti enviase al Café del Sevillano para empaparse del arte de Paco el de Lucena e informarle de él. De hecho, sabemos que una vez jubilado de sus actividades artísticas, vino Paco el Barbero expresamente al Café del Sevillano a escuchar a Paco Lucena, según lo cuenta Fernando el de Triana:

Tranquilamente vivía, saboreando el recuerdo de sus triunfos, pero como era un enamorado de su arte, al referirle que en Málaga había un muchacho lucentino, también Paco y también barbero, que al paso que iba le daría ruido a todo el que tocara la guitarra, hizo un viaje expresamente a escucharlo, y él mismo confirmó la profecía popular; pues regresó a Sevilla encantado (pág. 246).

Y ya en el sevillano Café de Silverio,

¡Qué alboroto armó entre los tocadores! Algunos (no todos), comentaban que no sabía tocar para cantar ni para bailar; pero él, que tal vez se enteró de esas murmuraciones, la noche que decía: -Voy a tocar un poco en el cuadro para hacer pulsación, no dejaba escuchar más guitarra que la suya (pág. 254).

¡Cuántas veces hemos oído hoy que tal o cual magistral guitarrista no sabe tocar para cantar ni para bailar! Y en realidad, cuando suenan, no dejan escuchar más guitarras que las suyas... Poco o nada han cambiado los criterios guitarrísticos de los aficionados flamencos más arcaizantes y recalitrantes, los de duros oídos²⁵.



Juan Brea y Paco Lucena.

También podemos formarnos una idea de como fue el toque de Paco Lucena gracias al maestro Juan Navas quien anotó dos Soleares que aparecen en las páginas 98-100 y 103 del estudio que acabamos de citar de María del Carmen García-Matos. Y gracias a Andrés Segovia, quien dio a Vladimir Bobri otras dos falsetas por Soleá, y éste las reprodujo en el número 42 de la revista *Guitar Review* de 1977, con el título A group of “Farsetas” for Soleares by Paco Lucena, Maestro Patiño, and Ansetonius collected during his distant youth by Andrés Segovia (pág. 10). Como las falsetas citadas de Paco el Águila, éstas representan uno de los escasos rastros que poseemos del toque flamenco del XIX, y los únicos, junto a los mentados, sobre el toque de Paco Lucena.

El Café cantante de Siete Revueltas.

Todo esto y más, ocurría en el Café del Sevillano o de Bernardo, establecimiento también conocido como Café de Siete Revueltas. Con este nombre lo menciona Antonio Chacón en la entrevista que le hizo Agustín López Macías: Galerín, publicada en el diario sevillano *El Liberal* con fecha del nueve de julio de 1922. Recuerda Chacón que De Silverio pasé a Málaga, al Café Siete Revueltas, con cinco duros diarios. Esto fue el año 87. Trabajé un mes y volví a Sevilla, al Burrero, al café de la escalerilla, en calle Amor de Dios y Tarifa.

Desde luego, el señor Bernardo no escatimaba a la hora de pagar a buenos artistas. Hemos visto como en 1864 contrató a Juan Breva en 20 pts. diarias. Ahora pagaría a Chacón 25 pts., todo un dineral. Queda claro que el IPC de entonces, sólo había subido el 25% a lo largo de 22 años, entre 1865 y 1887. Pues en 1887 y durante un mes estuvo cantando Antonio Chacón en el Café de Bernardo, del Sevillano o de Siete Revueltas, como quiera que le llamaran.

Son varias las ocasiones que registramos en la prensa el título Café de Siete Revueltas. Quedan citadas algunas. Sirva como muestra esta crónica de *La Unión Mercantil* del 13 de octubre de 1887 que dice:

En el antiguo café cantante de Siete Revuelta llamado el “Sevillano”, actúa un cuadro de “artistas del género flamenco” en el que figuran los célebres cantadores Antonio Ortega conocido por “Juan Breva”, “Loriguillo” el de Coín, “Manolito” el de Jerez, Félix Mangano, “Quiqui” el de Cádiz, Perea y el reputado maestro de guitarra Angel Zurita.

También trabajan en el indicado café las aplaudidas cantadoras y bailadoras conocidas por las tres hermanas “Borriqueras”, Juana la “Macarrona”, la “Rana” y otras del mismo cartel.

Según opinión de los inteligentes aficionados al cante flamenco, el personal que trabaja en el “café Sevillano”, es de los más notables que se conoce en su género²⁶.

Otra noticia más reciente la da *La Unión Mercantil* del 18 de diciembre de 1888. Dice así:

La célebre y conocida comparsa titulada Viejas Ricas de Cádiz, cantan sus tangos y representan graciosas zarzuelas en el café cantante de calle Siete Revueltas.

Mas es de destacar la que documenta la serie de actuaciones desarrollada en él por Antonio Chacón, serie que acabamos de copiar de la entrevista realizada por Galerín. La noticia fue proporcionada por *La Unión Mercantil* del seis de diciembre de 1887. Es ésta:

Los aficionados al baile y cante flamenco deben estar de enhorabuena.

El dueño del café cantante de Siete Revueltas ha contratado á la renombrada bailadora conocida por “La Mejorana” y al célebre cantador por malagueñas Antonio Chacón, los que debutarán esta noche.

Proceden de Sevilla donde han dejado muchas simpatías y mas de una vez hemos leído en la prensa de aquella capital grandes elogios de sus trabajos. Con estos artistas y los aplaudidos “Juan Breva” y “Loriguillo”, que también trabajan en el mencionado café, se puede decir que está reunido todo lo más “barbiano” y de mas “carté” del género andaluz.

La competencia entre el “Gayarre” flamenco y el nuevo cantador ha de llamar bastante la atención.



La Mejorana.

Vemos que a Antonio Chacón se le reconoce su celebridad y sus triunfos en Sevilla, una trayectoria artística y profesional que lo encumbraba a la altura de Juan Brea y de Loriguillo de Coín con quienes conformaba lo más “barbiano” y de más “carté” del género andaluz. Vemos que a Juan Brea se le otorga un nuevo sobrenombre elogioso: el “Gayarre” flamenco. Y vemos como se advierte que la competencia entre el “Gayarre” flamenco y el nuevo cantador ha de llamar bastante la atención. Y la llamó. Al estilo, a la personalidad, al tradicionalismo y a la veteranía de Juan Brea se contraponía la pujanza y el vanguardismo de un joven Antonio Chacón de 18 años. Ambos fueron creadores de Malagueñas, pero eran Malagueñas de muy distintos estilos, de muy distintas concepciones musicales y de muy diversas estéticas: por un lado, la Malagueña abandonada o Bandolá de Juan Brea y por otro lado, la Malagueña libre o personal de Antonio Chacón, según la terminología que manejamos hoy. No necesitan competir para ser reconocidas como unas de las más grandiosas obras flamencas, frutos de las genialidades de sus creadores.

Antonio Chacón en el Café cantante del Sevillano.

No sería ésta la única vez que Antonio Chacón intervino en el Café del Sevillano. El 29 de marzo de 1890 *La Unión Mercantil* anuncia:

En el Sevillano.

Esta noche hará su debut el célebre Antonio Chacón, el inimitable “cantaor” de malagueñas.

Es de esperar que los aficionados lo aplaudan “por todo lo alto”.

Y así fue. Días después, el seis de abril comenta el periódico:

En el Sevillano.

Con la llegada de Antonio Chacón, el célebre “cantaor flamenco”, el dueño del “Sevillano” ha encontrado “El Gran Filón”. Cada noche se suceden los llenos y la Manzanilla corre á mares.

Y es que la afición no tan solo subsiste en los hijos de esta tierra, sino que hasta los extranjeros toman gusto al ver bailar á la “Paca” y la “Chirrina” y oyen con sumo placer las sentimentales coplas del Rey de los “Cantadores”.

Así es que todas las noches, hay numerosos franceses é ingleses que aplauden con frenesí á los artistas de Bernardo.

He aquí una muestra de los triunfos de Antonio Chacón en Málaga, en el Café del Sevillano.

La Macarrona debuta en el Café cantante del Sevillano.

Pero hemos visto que el trece de octubre bailaba ante el público de Málaga y en dicho café, la bailaora jerezana Juana Vargas: La Macarrona. Aún niña, vino contratada durante dos años seguidos. Juan de la Plata dice:

Al principio, los malagueños se reían de la niña porque la veían muy feíya y raquí-tica, pero poco a poco los fue conquistando con el arte de su baile. Y... lo que ella decía: -Dos años, por la gloria de mi mare, comiendo tóos los días!²⁷.

Pues no era parco el cartel del Café del Sevillano en aquel año 1887: Las Hermanas Borriqueras, La Rana, La Macarrona, La Mejorana, Antonio Chacón, Juan Breva, Loriguillo de Coín, Manolito el de Jerez, Félix Mangano, Quiqui de Cádiz, Perea y Ángel Zurita. ¡Ahí es nada!



Juana Vargas: La Macarrona.

El ocaso de un dios.

Como hemos escrito, todo esto ocurrió en el Café del Sevillano, hasta que según escribe Paco Percheles en su repetida obra *Las Calles de Málaga...*

Por las décadas del 80 y del 90, antes de la apertura de la calle de Larios y quizás por influencia del ambiente, animado por aires renovadores, se hacen también algunas reformas de cierta importancia en la parte vieja de la calle. En 1885 se da nueva alineación al trozo de su entrada por Especería, con motivo de la reedificación de la casa número 2, que resulta totalmente reconstruida en 1896. En el año 1888 ya estaba denunciada por ruinoso la casa número 5 que ocupaba el Café del Sevillano, y en el año 96 es demolida, arrastrando con su desaparición la del viejo café cantante derribándose también la inmediatamente anterior; o sea, la número 3, que ya también venía renqueando por ruinoso, quedando el solar que existe hoy (vol. II, pág. 533).

De esta manera desapareció el histórico Café del Sevillano, víctima de la decadencia de su entorno y de la de su propio inmueble. Un café paradigmático en el mundo del flamenco del XIX. Entre finales de los años 20 del vigésimo siglo y principios de los años 30 fue instalado en su solar un moderno taller de planchado mecánico de la inmediata Camisería de los Sres. García Larios, taller destruido en 1936. Con posterioridad, se abrió allí una taberna o bar bien surtido que tituló su dueño “La Escribanía”²⁸.

Si los cafés de Silverio y de Manuel Ojeda: El Burrero fueron en Sevilla luz y Norte del ambiente flamenco hispalense, los cafés del Sevillano y de Chinitas fueron igualmente estrella polar, no sólo del devenir de la flamenquería malagueña, sino de la de todo el entorno flamenco de aquella llamada edad de oro de nuestro arte. Málaga fue en el siglo XIX una de las capitales del *ludus dilectanti* de España y en consecuencia, del arte flamenco.

Aunque la historia flamenca haya hecho delgada justicia a la ciudad de Málaga, a sus cafés, ventas y tabernas, y precisamente por eso, va siendo hora de romper una lanza en favor de una realidad que no se ha sabido o no se ha querido ver, quizás en favor de miopes o ruines intereses provincianos.

Tras un penoso plan de reurbanización de aquella zona -tan céntrica y tan depauperada- plan que culminaría en los años 60 del siglo XX, encontramos hoy en el sector que más o menos ocupara la conflictiva y broncosa calle Siete Revueltas, la hermosa y soleada Plaza de las Flores. Plaza de ambiente comercial y recatadamente lúdico, que además de fuente, naranjos y flores del ave del paraíso, recoge a diario el baño indescriptible de la luz malagueña: luz única y esplendorosa, cuyos matices supo bien captar Pablo Picasso en sus lienzos. Luz sólo sombreada por el aleteo de bandadas de palomas rollizas y siempre carpánicas que en la no lejana Plaza de la Merced, inspiraron igual las pinturas de Picasso.

¿El Café cantante sin Techo?

Por último, nos hacemos eco de otra denominación por la que parece ser que se conoció al histórico Café del Sevillano, de Bernardo o de Siete Revueltas. Sería la de Café sin Techo. Así lo nombra José Blas Vega, quien dice que el Café del Sevillano estaba instalado sobre el antiguo solar de otro café cantante, el más antiguo que hubo en Málaga, el Café Sin techo²⁹.

Con él coincide Gonzalo Rojo, quien escribe las siguientes líneas en *Juan Breva: vida y obra*:

Los antecedentes de este café de cante hay que buscarlos, como ya se ha dicho, en el Sin Techo, que sufrió un incendio el 6 de diciembre de 1863, sucumbiendo bajo las llamas. Reconstruído posteriormente, fue abierto con el nombre de Café del Sevillano (pág. 22).

En efecto. Documentamos acto seguido, la noticia del incendio del café, incendio que se produjo el domingo seis de diciembre de 1863 y que comenta *El Avisador Malagueño* del martes día ocho:

A las ocho de la noche del domingo empezaron á tocar á fuego las campanas de la parroquia de S. Juan, á las que siguieron las demás parroquias y las de la Catedral. Había ocurrido éste en una especie de farsa de la casa-café que llaman del Sevillano, en Siete Revueltas, y se presentaba con alguna intensidad; siendo muy de temer que si tomaba cuerpo ocurriese un grave siniestro por la disposición de las casas en aquel sitio y lo angosto de las callejas. Por fortuna, á fuerza de trabajo logró dominarse en breve, sin darle lugar á que se comunicase, si bien causando daños de alguna consideración en dicha casa y otra de la casa con que está lindando. También creemos que el dueño del café habrá sufrido algunas pérdidas, pues es temible la confusión y el desórden que se originan en los primeros momentos de un incendio en esta ciudad, cosa que debía remediarse ordenando este servicio. Acudieron al punto las autoridades superiores, jueces, alcaldes, concejales, piquetes de tropa, en suma, cuantos tienen algun deber que cumplir, y á más centenares de curiosos, que llenaban la plaza de la Constitución y las avenidas de Siete Revueltas.

Desde luego, parece que el incendio no fue tan apocalíptico y que los daños no resultaron tan graves. El talante de la noticia no lleva a pensar que el café se derrumbase ni que hubiese que reconstruirlo. Tampoco podemos deducir por la calificación de casa-café, que fuera un local descubierto, al aire libre, sino lo contrario. Y desde luego, resulta evidente que ya se llamaba Café del Sevillano. ¿Qué pudo ocurrir entonces? ¿Por qué esta confusión? Pues porque existía en Málaga otro Café sin Techo.

Según el literato Narciso Díaz de Escobar³⁰, el Café sin Techo era un complejo de salones y saloncitos al aire libre, situado en la calle de Granada, entre la esquina de la calle Sánchez Pastor y la Plaza del Carbón, al que se entraba por una callejuela larga y mal iluminada. Podría ser la actual calle Ascanio. Su vida se circunscribía lógicamente a los meses estivales, siendo muy frecuentado por familias –algunas con niños y niñas– cuyas consumiciones preferidas eran refrescos y helados. Al final de su existencia, se establecieron allí vigorosas tertulias de políticos liberales locales.

Prueba de la existencia en él de dicho ambiente familiar, es la gacetilla anunciadora que inserta en sus páginas el periódico *El Avisador Malagueño* del 25 de mayo de 1887:

En el café situado en calle de Granada, conocido vulgarmente por el de SIN TECHO, se confeccionan HELADOS de todas clases con la mayor perfección. El que los trabaja no es extranjero, ni forastero siquiera, sino natural de Málaga, donde hace ya muchos años viene ocupándose en esa profesión con general aceptación del público, que no puede menos de hacer justicia a su habilidad a despecho de la preocupación general de que estamos todos poseídos, y que nos hace enaltecer todo aquello que tiene el más ligero tinte de extranjería con menoscabo de nuestros compatriotas, que por otro lado rayan donde el primero por no decir mas de todos los de los demas países³¹.

No creemos que fuera un café cantante al uso, aunque es seguro que más de una vez se cantó allí, bien en sus salones, bien en algún reservado que pudiera poseer. Su disposición parece ser que lo propiciaba. También es posible que en alguna época se instalase un escenario –quién sabe si de quita y pon– para representaciones en horas tardías y destinadas a un público mucho más juerguista y canalla que el habitual de por las tardes.

Así lo manifiesta José Carlos de Luna en la siguiente estrofa del poema que dedicó a Ana Amaya Molina: Anilla la de Ronda en su libro *La Taberna de los 3 Reyes*³²:

Los trinos de su pecho
pusieron repeluznos en el “Café Sin Techo”
a un abigarramiento de tratantes, matones,
señoritos, toreros, alguaciles y hampones.

Nos consta que Anilla la de Ronda cantó en 1890 en el Café de Chinitas, junto con Paca Aguilera³³. No nos extrañaría por lo tanto, que por entonces cantara también en este Café sin Techo.

Y aunque no hemos podido documentarlo aún, aquí es donde creemos que debió entregársele la primera Llave de Oro del Cante a Tomás el Nitri, no en el Café del Sevillano, de Bernardo o de Siete Revueltas, establecimiento que dudamos que se llamase nunca Café sin Techo. Puede que por alguna razón, el general Sánchez Mira, el boticario Manuel Pérez de Guzmán y el cantaor y guitarrista El Planeta, autores de la genial ocurrencia y presentes en el acto de entrega, eligieran dicho establecimiento en lugar del Café del Sevillano.



Tomás el Nitri.

NOTAS

- ¹ Sobre la vida y la obra de Paco Lucena, hemos ido publicando los siguientes estudios:
- RIOJA, E., Francisco Díaz Fernández “Paco Lucena”, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 151-159.
 - RIOJA, E., *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*.
 - RIOJA, E., Más sobre Paco Lucena, en: *Candil. Revista de Flamenco*, nº 123, pp. 3497-3502.
 - RIOJA, E., Lucena, Paco de (Francisco Díaz Fernández), en: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 6, pág. 1073.
 - RIOJA, E., El guitarrista Paco Lucena. Sus relaciones con Málaga, en: revista *Jábega*, nº 85, pp. 76-88.
 - RIOJA, E., Paco Lucena: la proyección histórica de su toque, en: V.V.A.A., *Pequeña gran historia del flamenco*. Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2000, pp. 104-108.
- ² Véase:
- RIOJA, E., Los barberos españoles y la guitarra, en: www.guitarra.artelinkado.com.
 - RIOJA, E., Los barberos españoles y la guitarra, en: *Candil. Revista de Flamenco*, nº 150, pp.5561-5570.
- ³ Esta es la fecha de la primera edición de su libro, pero la que manejamos es la de 1799.
- ⁴ Este artículo fue publicado en *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva editada por Ignacio Boix en Madrid, entre 1843-1844, pero la edición que usamos es la de E. Correa Calderón. Véase la bibliografía.
- Por tocar la guitarra por cifra, se entiende que se empleaba el sistema de notación musical llamado tablatura en el renacimiento y el barroco. El sistema de tocar por cifra se contraponen a tocar por música, esto es, mediante solfeo o notación pentagramática.
- ⁵ El fandango, como aire popular genérico y con escasa concreción, es el canto/baile/toque más interesante de cuantos puede ofrecernos el repertorio de música popular española. Registramos su existencia desde el siglo XVIII, al menos. La definición más antigua que hemos encontrado de fandango la ofrece el Diccionario de Autoridades (D-F) de 1732. Dice:
Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festivo.

Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas (P. 719).

No tenemos más que recordar los fandangos compuestos por el padre Antonio Soler, por Luigi Boccherini o por Domenico Scarlatti –todos inspirados en fandangos populares españoles- para formarnos una idea muy sensata y aproximada de aquel antiguo fandango. Su esquema musical descansa en una estructura de seis frases, versos o tercios, con un compás que en flamenco llamamos abandonao (3 x 4), con una tonalidad básica –no exclusiva- de Do mayor en la copla y de La menor en el estribillo o ritornello, recorriendo a partir de este tono la cadencia andaluza (el tetratono La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor). Un buen análisis sobre ellos puede encontrarse en el libro *Bailes de candil andaluces y “fiesta” de Verdiales*. Otra visión de los fandangos de Miguel Ángel Berlanga Fernández.

Bella, temprana y poco conocida descripción del fandango, es la que arroja el nº 27 de la *Revista Pintoresca de El Avisador Malagueño* el 4-VII-1847, en el artículo titulado “Costumbres Andaluzas”, que firma las iniciales S. C, quizás Salvador Casilari.

⁶ Astolphe Custine había escrito un párrafo casi idéntico a éste en *LEspagne sous Ferdinand VII* (1839). Custine estuvo en Málaga en 1831, por lo que la cita se adelanta en 14 años (MAJADA NEILA, J., *Viajeros románticos en Málaga*, pp. 59-60).

⁷ Sobre esta figura, véase:

RIOJA, E, Un enigmático cantaor y guitarrista decimonónico: Antonio Jiménez de Osuna, en: *www.flamencoemálaga.es*.

⁸ Ambos nobles pudieron pertenecer a la escuela guitarrística decimonónica que denominamos ecléctica. Estas referencias parecen indicarlo. Véase:

RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 173-196.

⁹ Hemos visto, tanto en las referencias que hemos hecho a las barberías del siglo XIX como en grabados que retratan dichas barberías, que era habitual la existencia de algún guitarrista más o menos avezado, entre los mancebos por lo general. No se salía de la habitualidad lo que demandaba Paco Lucena.

¹⁰ Parece ser que esa guitarra se la regaló el Marqués de Campo de Aras, según Francisco Calzado.

¹¹ Esta es la relación de comercios y de profesionales que hemos encontrado en la Plaza de la Constitución en 1878, según la Guía mencionada:

José Villarraso.-Notario (pág. 158).

Manuel de Torres Acebedo.- Procurador (pág. 159).

Café de España (pág. 116).

Café de la Loba (pág. 116).

Café El Porvenir (pág. 67, 2ª numeración).

Manuel Postigo.- Bodegón y figón (pág. 161).

Posch y Kreisell.- Tienda de papel y objetos de escritorio (pág. 123).

Ramón Marqués Piera.- Idem. (pág. 27, 2ª num.).

Fernando Carrera.- Impresor (pág. 134).

Augusto Raschke.- Vendedor de relojes (pág. 121)

José Romero Casalán.- Idem. (pág. 121).

Juan Aguilera.- Vendedor de curtidos (pág. 118).

Antonio Vara.- Sastre (pág. 123)

Juan Vardés.- Idem. (pág. 123).

Antonio de Mesa López.- Sombrerero (pág. 36, 2ª num.).

Gómez Sáez y Cía.- Vendedor de quincalla (pág. 115).

Manuel Juan Padilla.- Idem. (pág. 120).

Waldo Arias.- Confitero (pág. 134).

- José Ruiz.- Sastre (pág. 143).
 Juan Sancho.- Peluquero (pág. 140).
 Francisco Marcial.- Idem. (pág. 140).
 Juan Pérez.- Barbero (pág. 141).
 Francisco Lomeña.- Idem. (pág. 141).
 Joaquín Gallego.- Idem. (pág. 142).
- ¹² Y estos son los que encontramos en el Pasaje de Álvarez, según la misma Guía:
 Vda. De Flaquer e hijos.- Vendedores de quincalla (pág. 115).
 Carlos Stauffer.- Platería y joyería (pág. 116).
 Eduardo Nillo y compañía.- Café (pág. 119).
 A. Alcalá y Cía.- Mercaderes de cintas y sedas (pág. 122).
 Dámaso Ramírez.- Idem. (pág. 122).
 Joaquín Rojo.- Idem. (pág. 122).
 Antonio Egea Vindez.- Sastre (pág. 143).
 Barragán Cepillo.- Idem. (pág. 143). También como Juan Cepillo Barragán (pág. 270).
 Alfonso Dubiel.- Fotógrafo (pág. 218).
 Antonio Egea Viudé.- Industrial (pág. 222).
 Gabriel Castro Tomillo.- Idem. (pág. 251).
 Joaquín Rojo Gónima.- Almacenista (pág. 255).
 Victoriano Dorado.- Vendedor de aceite y vinagre (pág. 296 y 23 del suplemento).
 El Comercio. Giménez y Duque.- Agencia de comisiones, consignaciones y transportes para el ferro-carril y el interior de la población (pág. 11 del suplemento).
 Antonio Maineto de la Rosa.- Cincelador platero (pág. 19 del suplemento).
 Gran Bazar Suizo de C. Stauffer (pág. 29 del suplemento. Ocupaba desde el número 74, hasta el 88).
- ¹³ Francisco Marín Paseti.- Peluquero (pág. 24). También como Marín Fernández (pág. 140).
 Como lo hiciera Miguel Berjillos, yerra aquí Fernando el de Triana. Durante los años cuando debió ocurrir este sucedido, entre 1875 y 1878, quien detentaba el Café del Sevillano era Francisco González, no Bernardo García, que no lo hizo hasta 1881.
- ¹⁴ Estos son algunos de los profesores de guitarra que ejercieron en Málaga en el XIX, cuya existencia nos consta:
 Juan Biosca. Vivía en 1833 en la esquina de la fonda de los tres reyes, número siete (Boletín Oficial de la Provincia de Málaga, 8-IX-1833).
 Antonio López. En 1854 daba clases en su casa del número 13 de la calle Gigantes. Puede ser Antonio Ruiz, quien se anunciaba en el mismo año y en el mismo domicilio (El Avisador Malagueño, 12-II-1854; A.M.M., Registro Civil de Nacidos, vol. 41, partida n° 495, 4-II-1870).
 Antonio Marín. También se anunciaba en 1854 en el número 56 de la calle Cisneros (El Avisador Malagueño, 15-VIII-1854).
 Juan Navarro y Muñoz. En 1870 estaba empadronado en el número dos de la calle Almona (A. M. M., Padrón Municipal de 1870, dtto. 6, fol. 3 vto.).
 José Pérez Hermitas. Procedente de Madrid, vivía en 1878 en la calle Veloneros, número 10 (Abreviatura Semanal, n° 86, Málaga, 10-XI-1878).
 Nicolás Buzo Gutiérrez. Nacido en Colmenar (Málaga), en 1900 vivía en la calle Muro de las Catalinas, número 14 (A. M. M., Padrón Municipal de 1900, dtto. 3, fol. 180 vto.).
 Juan Galán García. En el mismo año habitaba el número tres de la Plaza del Callao. Había nacido en Antequera (Málaga) en 1850 (A. M. M., Padrón Municipal de 1900, dtto. 3, fol. 180 vto.).
 José Hidalgo Torres. Nacido en 1855 en Canillas de Aceituno (Málaga), estaba avecindado en 1900 en el número 12 de la calle Ruiz Alarcón (A. M. M., Padrón Municipal de 1900, dtto. 3, fol. 199 vto.).

Joaquina Escaño. No estamos seguros si nació en Málaga, pero sí que residía en ella en 1882 junto a su marido el guitarrista José Martínez Toboso: José Toboso. Domingo Prat la califica en su Diccionario de guitarristas como distinguida profesora y ejecutante de guitarra en el género popular andaluz y dice que era muy solicitada por las damas de la alta sociedad malagueña (pág. 114). Lamentablemente, corta fue su vida ya que siendo aún joven, se suicidó en Madrid.

De quien poseemos más datos es de José Asencio. Sabemos que fue discípulo de Dionisio Aguado y que fue profesor de Julián Arcas en su adolescencia (OTERO, J., *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, pág. 153). El periódico malagueño *El Faro del Mediodía* del 20 de diciembre de 1858 ofrece la crítica de un concierto de Julián Arcas donde relaciona a ambos guitarristas:

MISCELÁNEA.

Acontecimientos notables de la semana.- El profesor don Julián Arcas, dio un concierto en el Conventico.- Sobre cuatrocientas manos aplaudían al, sin disputa, primer tocador de guitarra. La miscelánea de aires nacionales, fue interrumpida diferentes veces por salvas de aplausos que la entusiasmada concurrencia prodigó al mérito del señor Arcas, que reúne á la ejecución de Huertas, la profundidad de Asencio.- La gallegada sobre todo, es muy notable y lo que mas agradó á la concurrencia. No sabemos qué hubiera sucedido, si por casualidad el señor Arcas y en el calor de la fiesta, hubiera tocado el himno de Riego, el triste chaetas, ó los Hierros fríos.- Vá de retro (en: *El Eco de la Memeoria. Periódico Dependiente del Flamenco*, nº 12, Málaga, 26-X-2006).

En 1878 José Asencio daba clases de guitarra y bandurria por música y cifra, en el número nueve de la Plaza de la Merced (*El Martes*, nº 10, Málaga, 8-X-1878) y en 1886 se anunciaba como profesor de guitarra domiciliado en el número ocho de la calle Santamaría (*La Unión Mercantil*, Málaga, 12, 13, 14 y 15-XII-1886).

Conocemos un fragmento de cierto libro escrito por él, titulado Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro (Imprenta de la Viuda de Valor e hijos) y publicado en Málaga, en 1884, libro que contiene en su índice algunos consejos prácticos y el siguiente compendio de obras:

Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, La Rosa o Panaderos, Peteneras, Tangos, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurca, Schotisch y Habanera.

El único ejemplar que hemos encontrado –debió ser una edición corta y selectiva- existe en el Archivo Municipal de Málaga y se halla mutilado: sólo contiene las dos primeras obras. De este modo, nos cuesta bastante formarnos una idea correcta del estilo compositor de José Asencio. Sólo nos atrevemos a asegurar que poseía un estilo abiertamente romántico, renunciando a la escuela clasicista que aprendiera de Aguado y apostando abiertamente por las tendencias popularistas de la segunda mitad del XIX.

El libro debió disfrutar del algún prestigio. De hecho, *La Unión Mercantil* del tres de junio de 1886 lo menciona en la relación de Obras Útiles de venta en el Establecimiento de Poch y Creixell, Plaza de la Constitución, 14, relación que presenta como anuncio en su última página: una relación de manuales. El precio al que lo vendía era de 0'50 Pts.

Cualquiera de los profesores citados bien podría haber dado clases a Paco Lucena.

Sobre la vida y la obra del importante guitarrista Julián Arcas, hemos ido publicando los siguientes estudios:

RIOJA, E., *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*.

RIOJA, E., Julián Arcas, en: *Julián Arcas. Fantasía El Paño*.

RIOJA, E., Julián Arcas Lacal (1832-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra, en: *Revista Velezana*, nº 12, pp. 43-54.

RIOJA, E., Julián Arcas, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, pp. 165-171.

RIOJA, E., Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido, en: *revista Ocho Sonoro*, nº 3, pp. 16-27.

- RIOJA, E., El guitarrista Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga, en: revista *Jábega*, nº 84, pp. 73-87.
- SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*.
- Véase también:
- SUÁREZ-PAJARES, J., Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española, en: *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, pp. 3344-3367.
- ¹⁵ BEJARANO ROBLES, F., *Las calles de Málaga. De su historia y ambiente*, op. cit., pág. 256.
- ¹⁶ Véanse a propósito las competencias que efectuaron El Maestro Patiño y Paco el Barbero, por ejemplo, que narra según noticias periodísticas Gerhard Steingress en La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX.
- ¹⁷ SEVILLANO MIRALLES, A., *Almería por Tarantas*, pág. 112.
- ¹⁸ El paréntesis es nuestro.
- ¹⁹ SEVILLANO MIRALLES, A., *Almería por Tarantas*, op. cit., pág. 122.
- ²⁰ GARCÍA-MATOS ALONSO, M. C., *Juan Navas y la guitarra flamenca*, pp. pág. 91.
- ²¹ BLAS VEGA, J., Don Antonio Chacón, en: *Huellas del cante en el siglo XX*, op. cit., pág. 37.
- ²² El establecimiento Hernán Cortés fue primero un ventorrillo caletero ubicado en el Paseo de Sancha, después fue hotel con jardines donde programaban espectáculos, después Hospital 18 de julio y ahora se encaja allí la Subdelegación del Gobierno en Málaga.
- ²³ Véase:
- TORRES CORTÉS, N., “La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del Método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas”, en: *La Guitarra en la Historia* (Vol. VIII). Octavas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, pp. 79 a 121.
- ²⁴ Véase:
- RIOJA, E., Francisco Sánchez Cantero “Paco el Barbero”, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 147-150.
- ²⁵ Al caso viene nuestro artículo:
El potaje de Paco de Lucía, en: www.guitarra.artelinkado.com; www.jondoweb.com; www.flamenconews.com y www.tristeyazul.com.
- ²⁶ En: *El Eco de la Memoria. Periódico Dependiente del Flamenco*, nº 9, Málaga, 12 de octubre de 2006, vto.
- ²⁷ PLATA, J. de la., Flamencos de Jerez, citado en: PINEDA NOVO, D., Juana, “La Macarrona” y el baile en los cafés cantantes, pág. 11.
- ²⁸ *Ibidem*, pp. 539-540.
- ²⁹ BLAS VEGA, J., *Vida y cante de don Antonio Chacón*, op. cit., pág. 37.
- ³⁰ DÍAZ DE ESCOBAR, N., “Antiguallas malagueñas. Los antiguos cafés”, manuscrito inédito sin fechar, Archivo Díaz de Escobar, Obra Cultural de UNICAJA, caja, 250-4.1.
- ³¹ En: *El Eco de la Memoria. Periódico dependiente del Flamenco*, nº 4, Málaga, 25-V-2006.
- ³² LUNA, J. C. de, *La Taberna de los 3 Reyes*, pp. 73-77.
- ³³ BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M., *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, vol. I, pág. 24.