

El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea

Francisco Javier BETHENCOURT LLOBET
y Eduardo MURILLO SABORIDO



RESUMEN: Los guitarristas flamencos nacidos en la década de los cuarenta ampliaron generosamente los conocimientos sobre la guitarra, aumentando al alimón los caminos para acceder a ellos. Utilizaremos la vida musical del guitarrista flamenco más influyente de dicha generación, Francisco Sánchez Gomes, alias Paco de Lucía (1947-2014), para examinar la diversidad y evolución metódica que ha ido sufriendo la forma de transferir el conocimiento musical de un guitarrista flamenco a otro desde la década de los cincuenta hasta los años setenta. El artículo se divide en tres partes. La primera nos introduce en el determinante contexto cultural que alimentó a Paco de Lucía durante los tres primeros lustros de su vida. La segunda parte, se centra en el aprendizaje del guitarrista como acompañante de cantaores y bailaores flamencos durante los años sesenta. La tercera sección del artículo está dedicada a la transmisión del conocimiento y su relación con las nuevas tecnologías, siendo en los setenta la aparición de Paco de Lucía en los *mass media* determinante para la siguiente generación de guitarristas flamencos.

PALABRAS CLAVE: transmisión de conocimiento, expresión de sociabilidad, des/re-territorialización, identidad, flamenco (post)moderno, *écart*.

ABSTRACT: *The flamenco guitarists who were born in the 1940's increased substantially their knowledge about the guitar in general, opening new ways in which one could access to them. We will analyse the life and work of the most influential guitarist of his generation, Francisco Sánchez Gomes, alias. Paco de Lucía (1947-2014), to examine the diversity and methodological evolution that the flamenco guitar has suffered in the way flamenco guitarists learnt in the 1940's till the 1970's. The article is divided in three parts. The first one focus on the cultural context in which the guitarist from Algeciras used to learn in his childhood and youth. The second one, analyses the knowledge which is learnt by playing for other flamenco singers and dancers during the 1960's. The third part is related to the transmission of knowledge and technology, when Paco the Lucía started to be popular by the mass media and was going to have an impact on the following generations of (not only flamenco) guitarists.*

KEYWORDS: *transmission of knowledge, expression of sociability identity, des/re-territorialization, (pos)modern flamenco, écart.*

Introducción

«EL flamenco es transmitir». Este mantra popular entre la membresía flamenca ha sido empleado recientemente por el productor sevillano Ricardo Pachón.¹ Definición reduccionista que suele omitir un sustantivo abstracto al final de la sentencia: «El flamenco es transmitir [emoción]». En el argot flamenco, la acción de transmitir suele ser relacionada con la emisión de sentimientos, no de conocimientos.² Cuando nos referimos a transmitir un conocimiento musical, de cualquier género, la vía oral/visual es un complemento fundamental.³ Pero en el caso del flamenco ha sido y es una vía imprescindible. Basándonos en las conclusiones extraídas por el sociólogo Gerhard Steingress, detectamos que el avance de la guitarra flamenca desde su desarrollo hasta su codificación ha sido un proceso de adaptación «a las normas y reglas de un sistema *autopoiético* musical».⁴ Es decir, los primeros guitarristas flamencos desarrollaron a partir de sus recursos musicales una dinámica concreta y conforme a un escenario social determinado, un lenguaje musical autónomo y moderno. Sin embargo, por cuestiones complejas e inabordables en este artículo, los guitarristas flamencos decimonónicos no solían incorporar en su ámbito cultural la transmisión de sus parámetros musicales a través de partituras. Un hábito que se ha mantenido hasta el siglo XXI.⁵ No obstante, será desde la década de los sesenta cuando la transmisión oral comience a compartir protagonismo con otras vías de conocimiento. En dicha década irrumpieron en el panorama

de la industria musical española los primeros LPs en solitario de los guitarristas flamencos Víctor Monge «Serranito», Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. A partir de entonces, las grabaciones y los conciertos de guitarra flamenca comenzarán a tener un crecimiento exponencial, siendo a su vez más accesibles para los aficionados, cada vez más numerosos, a esta música. Eugenia Trigos y otros investigadores de la evolución del ser humano, apuntan que la creatividad es fruto de la «evolución motricia humana» y Víctor da Fonseca argumenta que «mientras más compleja sea dicha motricidad, más difícil es el mecanismo que la regula o la planifica».⁶ Apoyándonos en este paralelismo, podemos agregar que la piezas musicales compuestas por esta generación aportaron tal grado de sofisticación que hacía cada vez más necesaria una formación complementaria a la vía oral principal. La música escrita será una de las que se empezará a transitar desde entonces. Según Ian Scionti, a lo largo de los años setenta se editarán con cierta continuidad libros que recogían transcripciones de música flamenca. Actualmente, este camino es recorrido por decenas de alumnos formados mediante el programa de guitarra flamenca incluido en varios conservatorios públicos españoles.⁷ En definitiva, las siguientes generaciones de guitarristas dispondrán de un mayor número de grabaciones y transcripciones que les facilitará el acceso al conocimiento de este instrumento. Por lo tanto, podemos afirmar que la generación de Paco de Lucía amplió los conoci-

1. Alberto GAMAZO: «Ricardo Pachón: 'El flamenco se muere solo, no hace falta que se lo carguen'», <jotdown.es/2018/08/ricardo-pachon-el-flamenco-se-muere-solo-no-hace-falta-que-se-lo-carguen/> (consultada el 13 de septiembre de 2018).

2. Soledad ALAMEDA: «Paco de Lucía. El duende civilizado», *El País Semanal*, 6-III-1994, pp. 32-38.

3. La transmisión oral es primordial en la literatura y estudios etnomusicológicos. Algunos escritos de referencia: Ruth FINNEGAN: *Oral Poetry*, Cambridge: Harvard University Press, 1977; Paul ZUMTHOR: «Presencia de la voz», *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus, 1991, y Ramón PEUNSKI: «Oralidad: ¿Un débil Paradigma o un Paradigma Débil?», *Invitación a la Etnomusicología: quin-ce fragmentos y un tango*, Madrid: Akal, 2000, pp. 73-81.

4. Gerhard STEINGRESS: «La teoría de la praxis musical como sistema *auto-poiético* (auto-referencial)», *Flamenco Postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*, Sevilla: Signatura, 2005, pp. 118-120.

5. Norberto TORRES: *Historia de la guitarra flamenca*, Córdoba: Almuzara, 2005, p. 20.

6. Eugenia TRIGOS *et alii*: *Creatividad y motricidad*, Zaragoza: INDE, 1999, p. 108.

7. Ian Miles SCIONTI: *La guitarra flamenca: tradición e innovación*, David Florido del Coral (director), Tesis Doctoral, Departamento de Antropología, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 11 y 145.

mientos sobre la guitarra flamenca aumentando al alimón los caminos para acceder a ellos. Utilizaremos la vida musical de este guitarrista para examinar la diversidad y evolución metódica que ha ido sufriendo la forma de transferir el conocimiento musical de un guitarrista flamenco a otro desde la década de los cincuenta hasta los años setenta.

El artículo se divide en tres partes. La primera nos introduce en el determinante contexto cultural que amamantó al «niño de la portuguesa»⁸ los tres primeros lustros de su vida. Antes de comenzar a desollarse las yemas de sus dedos con las cuerdas de una guitarra, Paco conoció el flamenco como «expresión de sociabilidad»⁹ en el entorno familiar más próximo. Esta circunstancia, como indicaremos, fue fundamental para el futuro maestro de Algeciras.

La segunda parte, se centra en el aprendizaje del recién bautizado «Paco de Lucía»¹⁰ como acompañante de cantaores y bailaores flamencos, tales como Antonio Fernández Díaz «Fosforito», Juan Peña «Lebrijano», José Monge «Camarón de la Isla», José Greco o Antonio Ruiz Soler «El bailarín», entre otros. Décadas previas al nacimiento de Paco de Lucía, el flamenco se codificó como género musical mediante unos patrones constitutivos¹¹ (habría que debatir cuáles y de qué forma son fundamentales) que conformarían el denominado compás flamenco como consecuencia de la interrelación entre el cante, el baile y el toque profesional. Considerado el primer guitarrista «flamenco moderno», Ramón Montoya ya advirtió que el guitarrista flamenco no solo debía to-

car, sino que tenía la necesidad de conocer perfectamente «todos los cantes y bailes [flamencos]».¹² Los guitarristas de la generación de Paco de Lucía aprendieron esto en compañías de baile o en tablaos flamencos, adquiriendo a través de la función de acompañantes un conocimiento inestimable de la música que posteriormente dominaron como concertistas.

La tercera sección del artículo estará dedicada a la transmisión del conocimiento y su relación con las nuevas tecnologías, las cuales evolucionarán paralelamente a la carrera profesional del guitarrista gaditano. El avance masivo de dichas herramientas producirá cambios en todos los aspectos sociales imaginables y por supuesto, irreparables en la forma de transmitir y recibir conocimiento musical. La obra de Paco de Lucía surge desde el *écart*,¹³ el espacio entre el conocimiento tradicional del flamenco y la creatividad propia del intérprete tras su relación con músicos de diferentes formaciones, latitudes y/o géneros/idiomas musicales.¹⁴ La obra y vida del intérprete con mayor transcendencia musical en el flamenco contemporáneo nos servirá como modelo para ilustrar la evolución formal de la transferencia del conocimiento musical de un guitarrista flamenco a otro. Su propia evolución profesional como guitarrista ha servido como faro, en todos los aspectos que conciernen a la música, para las generaciones coetáneas y posteriores a Paco de Lucía (Tomatito, Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, etc.).¹⁵

8. Félix GRANDE: *Memoria del Flamenco*, Madrid: Círculo de lectores, 1995, p. 420.

9. Cristina CRUCES: *Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo (2 vols.)*, Sevilla: Signatura, 2003, p. 58.

10. Antes de 1963, Paco de Lucía será reconocido como Paco de Algeciras. Aunque en discos posteriores, como en el que acompañó a la Niña de la Puebla (1966), sigue apareciendo como Paco de Algeciras. Juan José TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*, Madrid: Planeta, 2015, p. 86.

11. William WASHBAUGH: *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Surrey: Ashgate, 2012, p. 46.

12. José Manuel GAMBOA: *Una Historia del Flamenco*, Madrid: Espasa Calpe, 2004, p. 377.

13. *Écart* es un concepto utilizado por François Jullien como «una distancia creativa, dinámica, inacabada; como puesta en tensión, relación, comparación; como separación pone en vilo toda identidad fija y establece las condiciones necesarias para un verdadero diálogo entre culturas». Entendemos que la obra de Paco para los guitarristas posteriores ha sido como un *recurso* que no permite clasificación sino reflexión debido a

su fecundidad. Estos recursos, en forma de piezas musicales, surgidos de la fricción entre la tradición y la creatividad, no solo reclaman una recepción, sino que deben ser investidos por nuevos «sentidos por parte de quien se interese por ellos». Véase François JULLIEN: *La identidad cultural no existe*, Barcelona: Taurus, 2017, p. 11.

14. Según los investigadores José Antonio González Alcantud y Manuel Lorente Rivas, la tensión entre la estructura y la creatividad son dos pilares que sostienen la transculturación musical. José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD y Manuel LORENTE RIVAS: «Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva», *Trans revista transcultural de música*, n.º 8 (11), 2004, <sibetrans.com/trans/articulo/197/transculturaciones-flamencas-varia-inflexiva> (consultada el 18 de septiembre de 2018).

15. Ver en Apéndice II el cuadro de guitarristas flamencos que han sido influenciados por Paco de Lucía. Cuatro de ellos estudiados en profundidad en Francisco Javier BETHENCOURT: *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Dr. Nanette De Jong and Dr. Ian Biddle, PhD, Newcastle University, School of Arts and Cultures, 2011.

Los maestros: el flamenco como expresión de sociabilidad

Francisco Sánchez Gomes nació en el barrio de La Bajadilla, situado en la ciudad gaditana de Algeciras, el 21 diciembre de 1947. Fue el más pequeño de una familia humilde formada por otros seis miembros: sus padres, Antonio Sánchez Pecino y Luzía Gomes Gonçalves, y sus cuatro hermanos: María (1935), Ramón (1938), Antonio (1942) y Pepe (1945).¹⁶ Este ambiente familiar fue esencial para Paco de Lucía en lo personal y en lo profesional. Así declaró en 1985:

Nací en una familia donde todos eran guitarristas, mi padre, mi hermano Ramón tocaba la guitarra y mi hermano Pepe cantaba, y yo, que era el más pequeño de los hermanos, vivía en un ambiente donde siempre se estaba oyendo la guitarra y el flamenco, así que con cuatro o cinco años ya conocía todos los ritmos del flamenco.¹⁷

Según el propio Paco, el ejercicio de tocar flamenco fue la «única salida» que tuvo su padre para ganarse la vida. La precaria situación económica de la numerosa familia fue sustentada mediante el toque de Antonio Sánchez Pecino en las ventas y fiestas particulares de Algeciras.¹⁸ La juerga flamenca posterior se cerraba a las claras del día en el patio de la casa de los Sánchez-Gomes. En este espacio íntimo y privado se escenificaba un «flamenco de uso» generado por la espontaneidad y la complicidad entre sus artífices.¹⁹ El contacto previo de Paco con el flamenco como práctica social y símbolo identitario de su comunidad lo mantendrán unido eternamente a su infancia como sinónimo de felicidad e inspiración.²⁰

16. TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, op. cit., p. 22.

17. *Ibidem*, p. 41.

18. Alfredo GRIMALDO: *Historia social del flamenco*, Barcelona: Península, 2010, pp. 111-112.

19. Según Kiko Mora, «frente a la reivindicación de un «flamenco de uso» que liga íntimamente la experiencia a las prácticas sociales y los deseos identitarios de la comunidad, la denuncia de un «flamenco de cambio» que fragmenta la experiencia y desterritorializa los espacios primigenios de escucha en una actividad puramente consumista». Kiko MORA: *Las raíces del duende: lo trágico y lo sublime en el cante jondo*, Samuel Amell (director), Tesis Doctoral, Ohio: Universidad del Estado de Ohio, Departamento de Filosofía, 2008, p. 395.



Carátula del disco *El Camarón de la isla y Paco de Lucía* (Philips – 63 28 07, 1972)

Tras interiorizar el compás flamenco como oyente y observador, Paco comenzó a la edad de siete años su andadura como guitarrista. Sus maestros fueron su padre y su hermano mayor, Ramón de Algeciras, ambos admiradores y discípulos indirectos del toque del guitarrista Manuel Serrapí Sánchez «Niño Ricardo». A pesar de tener una dilatada carrera como acompañante desde los años veinte, la primera grabación como concertista del Niño Ricardo no se registró hasta 1943, alcanzando su madurez artística en la década de los cincuenta.²¹ Según la taxonomía de Manuel Cano,²² el toque del Niño Ricardo propició una nueva época en la historia de la guitarra flamenca denominada el *Ricardismo*; un estilo basado

20. Paco de Lucía: «Soy quien soy por haber nacido en Algeciras. Esos diez primeros años que pasé allí formaron el ser humano que soy ahora. Algeciras constituye mi seña de identidad, mi paraíso perdido. Yo, a Algeciras, siempre he venido a curarme. Cuando estoy lleno de problemas, de angustias, de estrés, vuelvo aquí y mis amigos me colocan en mi sitio»; refiriéndose a cuando está grabando solo en su estudio: «Es una sensación de retorno a la niñez. No sé a qué se debe. Será que en esa época yo era más feliz, con menos responsabilidades, más limpio, más puro». TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, op. cit., pp. 43-44.

21. Eusebio ROJA y Norberto TORRES: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Sevilla: Signatura, 2006, pp. 287-288.

22. Manuel CANO: *La guitarra flamenca. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*, Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987, p. 98.

en la creatividad generada mediante el desarrollo armónico y melódico, y un sentido del ritmo regido por los cánones establecidos en sus composiciones.²³ Un escuela tocaora de la que formaron parte todos los guitarristas flamencos nacidos en la década de los cuarenta, a la cual pertenece Paco.²⁴ Otros tocaores que dejaron un marchamo propio en el instrumento fueron Ramón Montoya y Agustín Callejón «Sabicas». Sin embargo, en su origen, la generación de Paco de Lucía no bebió de las fuentes musicales de ambos. El motivo pudo ser el determinismo. En los años cincuenta, la música de Ramón Montoya y de Sabicas no estuvo tan presente en los círculos flamencos españoles como la del Niño Ricardo.²⁵ Es decir, el vector *ricardista* en la futura obra de Paco estuvo condicionado por dos factores: la preferencia de sus mentores por este estilo de toque y la imposibilidad de acceder a distintas escuelas mediante otras vías de conocimiento. Paco nunca ocultó su paso por esta escuela tocaora y fueron numerosas las obras con un claro acento *ricardista*, principalmente en sus primeras obras discográficas; tales como *El Duende* (Philips, 1972) o *Fuente y Caudal* (Philips, 1973),²⁶ aunque con un repertorio técnico y una limpieza que no percibiremos en la obra discográfica de Niño Ricardo.²⁷ En el periodo formativo de Paco jugó un papel protagonista la tradición. El concepto de tradición surge como consecuencia de la modernidad,²⁸ periodo en el que se reglamentó la música flamenca, y que está cimentado en base a su reinvenición periódica a una realidad social mutable, a la cual se irá adaptando en consecuencia. No obstante, el flamenco estuvo concebido como una tradición asociada a valores transmitidos por vía oral que deben mantenerse inmutables tras el paso de una generación a otra, conceptualizándose de forma ambigua como una «tradición popular»²⁹ asentada en ciertos códigos

musicales y sociales posteriormente estereotipados. Tanto para Antonio Sánchez Pecino como para su hijo Ramón, maestros de Paco, el toque de Niño Ricardo era su tradición. Antonio y Ramón, parafraseando a Orrego Salas, no utilizaron su tradición a modo de pared en la cual apoyarse para llegar más allá de la misma, sino como un lugar de confort y refugio.³⁰ Afortunadamente, Paco de Lucía no siguió el ejemplo de sus docentes. Paco reconoció su subversión hacia las estructuras preestablecidas por estos desde sus comienzos:

Cuando yo era niño empecé a componer mis falsetas, me acuerdo de que mi padre estaba medio en contra porque me veía un poco osado, como pretencioso. Había ya un orden preestablecido, una manera de tocar, unos esquemas para tocar la guitarra. Yo, de pronto, empecé a dudar de esos esquemas.³¹

Otro miembro dorado de la generación de los cuarenta fue el gaditano Manolo Sanlúcar. El conocimiento adquirido por él estuvo condicionado por un contexto cultural similar al del maestro de Algeciras. Sanlúcar también tuvo como pedagogo durante la infancia a su progenitor. Isidro Muñoz le transfirió su tradición: el toque en este caso del maestro Javier Molina. Este último es considerado creador de la escuela jerezana, que posteriormente enriquecerían la dinastía guitarrística de los Moraos, Paco Cepero y el propio Manolo Sanlúcar.³² Isidro tenía que ir en bicicleta de Sanlúcar a Jerez para asistir a las clases de guitarra impartidas por Molina.³³ Las tomaba de oído, sin partitura ni grabación, y cuando llegaba a casa practicaba lo aprendido. Manolo Sanlúcar añade que «en más de una ocasión, cuando llegaba de vuelta a casa se le había olvidado la clase del día».³⁴ Los paralelismos entre el toque transmitido por Javier Mo-

23. RIOJA Y TORRES: *Niño Ricardo. Vida...*, op. cit., pp. 335-337.

24. *Ibidem*, pp. 340-352.

25. Claude WORMS: «Paco de Lucía, un revolutionnaire traditionnel», *De Standard*, 2000, citado en TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, op. cit., p. 79.

26. RIOJA Y TORRES: *Niño Ricardo. Vida...*, op. cit., p. 243.

27. El toque de Niño Ricardo es caracterizado por Rioja Vázquez y Torres Cortés como elemental técnicamente y de «áspero sonido». *Ibidem*, pp. 142-143.

28. Anthony GIDDENS: *Consecuencias de la modernidad*, Madrid: Alianza, 2004, pp. 44-45.

29. Anjhara GÓMEZ: *Patrimonio, discursos identitarios y recursos turísticos. Creación e interpretación de las imágenes de Andalucía por el turismo japonés*, Juan Agudo Torrico (director), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento

de Antropología Social, 2011, p. 62, <hdl.handle.net/11441/23840> (consultada el 4 de diciembre de 2019).

30. Juan Pablo GONZÁLEZ: «Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de 1960», *Aisthesis*, n.º 38 (2005), p. 195, <revistaisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/508> (consultada el 4 de diciembre de 2019).

31. RIOJA Y TORRES: *Niño Ricardo. Vida...*, op. cit., p. 71.

32. Norberto TORRES: *Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla: Signatura, vol. II, 2005, pp. 140-141.

33. Manolo MUÑOZ: *Manolo Sanlúcar en alma compartida. Memorias*, Córdoba: Almuzara, 2007, p. 89.

34. *Ibidem*.



Paco de Lucía (© fotografía de Nacho González)

lina y el recibido por Isidro serían evidentes, pero sin esos mecanismos de fijación a los que se refiere Sanlúcar, el conocimiento adquirido por el alumno sería más líquido³⁵ y estaría más condicionado por el entorno en el cual gestionó ese conocimiento recibido. Asimismo, estaría más condicionado por el sistema *autopoietico* de la propia música flamenca. Este estilo de toque «perteneía», en el sentido que le da Simon Mackerrel al verbo,³⁶ a los guitarristas formados en la ciudad de Jerez de la Frontera. El mero hecho de que la música de un intérprete estuviera enraizada con un estilo flamenco canonizado dentro del género, como puede ser el *Ricardismo*, el *Montoyismo* o la escuela jerezana de Javier Molina, aportaba un ma-

yor grado de autenticidad al discurso musical elaborado; generando un paralelismo entre autenticidad y tradición. La tradición de Isidro Muñoz fue transferida a su hijo Manolo Sanlúcar mediante osmosis, según el propio guitarrista³⁷. La escena queda recogida en sus memorias:

Nos poníamos en el patio de la casa, situados uno frente a otro y sentados en ambas sillas de anea. Así, pacientemente, iba mi padre inyectándome aquella música que era mucho más de lo que sonaba, que contenía mucho más de lo que decía. Aquella música y aquellas formas guardaban nuestra identidad. Con ellas se habían expresado nuestros patriarcas; payos

35. El término *líquido* ha sido conceptualizado por el sociólogo Zygmunt Bauman para caracterizar a la modernidad. Según Bauman, la *liquidez* de los paradigmas que han estructurado la sociedad moderna convierten al futuro de esta en inseguro, imprevisible y dinámico. Véase Zygmunt BAUMAN:

Modernidad líquida, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

36. Simon MCKERRELL: *Focus: Scottish Traditional Music*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016, pp. 4-5.

37. Muñoz: *Manolo Sanlúcar...*, *op. cit.*, p. 90.



Paco de Lucía (© fotografía de Nacho González)

y gitanos, hablando de sí mismos y hermanados por un mismo dolor, por un mismo sentir, definiendo el alma de nuestro pueblo. Que se define así por la espiritualidad que comparte, más que por la geografía que ocupe.³⁸

Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía recibieron de sus padres un conocimiento musical basado en unos parámetros musicales complejos y categóricos. Pero a ambos guitarristas les fue transferida mucho más que una música codificada. Obtuvieron educación mu-

sical, una posición artística y vital ubicada en un género musical que funcionó como espacio conceptual subnacional³⁹ para todos aquellos que se formaron a partir de esos mismos mecanismos de aprendizaje. Este punto de partida común para Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y otros muchos flamencos de la época dio una visión homogénea sobre lo que significaba ser un músico flamenco. Este discurso dotó de una identidad a la comunidad musical flamenca. En lugar de usar dicha identidad en el sentido proustiano del término,⁴⁰ desde la flamencología de los años cincuenta se propuso una narrativa esencialista, asentando de forma aplastante a la tradición como un dogma y no como una vía de evolución musical. Afortunadamente, con Paco y Manolo al timón, el barco de los guitarristas flamencos comenzó a llenarse de disidentes parricidas en términos musicales y freudianos.

Paco, el cante y el baile: un viaje desde la estructuración hacia la composición

Cuando yo era pequeño, mi máxima ilusión era entrar en un ballet o en un teatro de variedades con alguna figura como Valderrama o Pepe Marchena, tocar para cantar y que mientras la bailarina se cambiara de ropa, tener un solito de guitarra. Ese era mi sueño.⁴¹

Prácticamente hasta los años setenta, cuando un hombre⁴² enfocaba su vida profesional hacia la guitarra flamenca sabía que su rol estaba marcado de antemano: consistiría en armonizar la melodía creada por el cantaor o la cantaora; o los movimientos del bailar o la bailaora de turno, ya fuera formando parte de la performance o de la grabación de un LP. Paco de Lucía no fue menos que los tocaores de su época y empezó en la industria como subalterno del cante o del baile. Además de esta sumisión *per se* asignada, los mismos guitarristas flamencos se identifica-

38. *Ibidem*, p. 125.

39. El término de «espacio subnacional» es aquel que se construye debajo del nivel de un estado nacional y en el cual las personas construyen una «comunidad imaginada» a través de diversas prácticas sociales, culturales y simbólicas que dan un significado distintivo al territorio. Matthew MACHIN-AUTENRIETH: *Flamenco, Regionalism, and Musical Heritage in Southern Spain*, Londres y Nueva York: Routledge, 2017, pp. 7-9.

40. «Lo que acerca a las gentes no es la comunidad de opiniones, sino la consanguinidad de espíritu». Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, 2.

A la sombra de las muchachas en flor, Buenos Aires: E. Santiago Rueda, 2001, p. 12.

41. Declaración de Paco de Lucía recogida en *La búsqueda*, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

42. Según la investigadora Eulalia Pablo, hasta la guerra civil española hubo excelentes mujeres guitarristas, pero con la llegada del franquismo a las mujeres se les arrebató el instrumento y hasta el siglo XXI no habrá guitarristas del género femenino en la industria. Véase Eulalia PABLO LOZANO: *Mujeres guitarristas*, Sevilla: Signatura, 2009.

ban como «cantaos frustrados».⁴³ Es decir, la música del guitarrista flamenco estuvo por convención y convicción ligada a los intérpretes vocales y dancísticos del género. Paco de Lucía comenzó acompañando a su hermano Pepe en 1961, con el que ganó un premio en el Concurso Internacional de Cante Flamenco de Jerez de la Frontera en mayo de 1962.⁴⁴ Deudores de una formación similar, el toque y el cante de uno y otro se interrelacionaban para generar una textura musical que manifestaba unos patrones artísticos comunes.⁴⁵ Tras acompañar a Pepe, Paco anduvo los siguientes diez años con flamencos provenientes de contextos, patrones y perspectivas diferentes a las suyas. Sin embargo, durante los primeros treinta años de vida del algecireño, aproximadamente, la divergencia estilística que había entre un intérprete y otro era superficial desde un punto de vista estético, debido a la importancia que tenía la coherencia estructural en la experiencia musical. Esta concienciación común consentía que los valores adquiridos por unos flamencos se convirtieran en recursos musicales inclusivos para otros, mientras que estos fueran articulados dentro de los códigos establecidos por la metanarrativa⁴⁶ de los flamencólogos y flamencos de los años cincuenta, sesenta y setenta. Paco durante toda su vida mantuvo el interés por conocer todos los repertorios posibles, pisando, como él mismo expresó, las huellas discursivas de Igor Stravinsky.⁴⁷ No obstante, el paso decisivo del músico algecireño desde la estructuración hacia la creación de nuevos paradigmas fue durante aquellas décadas.

La transmisión del conocimiento a través del baile: entre la estructura y la desterritorialización

Uno de los biógrafos de Paco, Don Pohren, confirmó que «el acompañamiento al baile le vino rodado debido a su formación completa y a su sentido impecable del compás».⁴⁸ Evidentemente, es imposible armonizar un baile flamenco sin una adecuada formación técnica previa. Sin embargo, como apunta Berlanga, la estética de la música flamenca ha sido el resultado de la simbiosis entre la guitarra y el baile flamenco.⁴⁹ Tocar para el baile prepondera la función rítmica del instrumento y los guitarristas de la generación de Paco realizaron esa función en tablaos o en compañías de baile, obteniendo gracias a esta labor un dominio absoluto del compás. Algunos ejemplos son los guitarristas Paco Cepero, Manolo Sanlúcar o Víctor Monge «Serranito»; todos pasaron por la «academia» flamenca de los tablaos madrileños, donde aprendieron a sujetar el compás entre sus cuerdas, las bailaoras y los vocalistas flamencos.⁵⁰ Paco de Lucía nunca trabajó en los tablaos, pero tocó para el baile en las compañías de José Greco, Antonio Ruiz Soler «El Bailarín» y Antonio Gades, tanto en España como fuera de las fronteras nacionales.

Tras ganar el Concurso Internacional de Cante Flamenco de Jerez, el bailarín José Greco contó con Pepe de Lucía y, posteriormente, con Paco para una gira mundial. Paco de Lucía entre 1963 y 1966 sumó dos

43. Como Paco de Lucía, el maestro del toque jerezano, Manuel Moreno Junquera «Moraño Chico» (1956-2011), identifica a los guitarristas como «cantaos frustrados». Iván PUENTE: *Reportaje del guitarrista Moraño Chico*, Sevilla: Giralda TV, 2010, <[youtube.com/watch?v=YKTWn_m0mGQ](https://www.youtube.com/watch?v=YKTWn_m0mGQ)> (consultada el 3 de octubre 2018).

44. Pepe ganó un primer premio dotado con treinta y cinco mil pesetas y Paco, debido a la impresión que causó entre el jurado que un niño de tan sólo catorce años tocara con ese dominio el instrumento, también fue beneficiado con una prima económica de cuatro mil pesetas. El padre del dúo artístico recurre a ese dinero para marcharse a Madrid e intentar allí labrar un futuro para sus hijos. TÉLÉZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, op. cit., p. 87.

45. Las grabaciones de Pepe y Paco de Lucía han sido remasterizadas y recopiladas recientemente en un doble CD titulado *Los Chiquitos de Algeciras - Antología Inédita (1961-1988)*, (Warner, 2016).

46. «Según Lyotard, las metanarrativas operan, a través de la inclusión y la exclusión, como fuerzas homogeneizadoras, organizando la heterogeneidad en terrenos ordenados; silenciando y excluyendo otros discursos, otras vo-

ces en el nombre de los principios universales y los objetivos generales». John STOREY: *Teoría cultural y teoría popular*, Barcelona: Octaedro, 2002, p. 237.

47. Paco de Lucía lo expresó con estas palabras: «Stravinski decía 'todos los músicos se influyen unos de otros', y decía de sí mismo 'y los genios directamente robamos', y eso es lo que hay que hacer. Agarrar de todos lados y hacer todo eso tuyo». Daniel HERNÁNDEZ y Jesús DE DIEGO: *Francisco Sánchez: Paco de Lucía* [DVD]. Universal Music Spain, Madrid, 2000.

48. «Paco de Lucía. La voz de la guitarra», *La Nueva Alboreá*, enero-junio, VIII, nº 28 (2014), pp. 5-6, <juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/NuevaAlborea/Revistas/Alborea28.pdf> (consultada el 3 de octubre de 2018).

49. Miguel Ángel BERLANGA: «La originalidad musical del flamenco: el compás», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, nº 26, enero (2014), p. 1, <sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf> (consultada el 4 de diciembre de 2019).

50. Paco Cepero nos recaló personalmente que los tablaos fueron los espacios donde él estudió. 15 de mayo de 2017.

años de gira con la compañía del ballet clásico-español dirigida por José Greco. En un *impasse* de la gira con el bailarín italiano, el clan artístico de los Lucía fue contratado por la compañía de uno de los intérpretes más importantes de la historia del flamenco, el bailar Antonio Ruiz Soler «El Bailarín». Antonio contó para el cortometraje «Antonio en las cuevas de Nerja» (1963) con Paco, Pepe y Ramón de Algeciras.⁵¹ Y, por último, en junio de 1967, Paco de Lucía se marchó de gira por Sudamérica con otro bailar de época, Antonio Gades. Su participación en las diferentes giras mencionadas amplió su conocimiento técnico y conceptual del instrumento.

En su primera gira internacional de la mano de la compañía de José Greco tuvo un encuentro que será fundamental para su carrera como guitarrista. En 1963, el guitarrista pamplonés Agustín Gómez «Sabicas» vivía en Nueva York y cuando un grupo de flamencos actuaba en dicha ciudad, Sabicas siempre se interesaba por conocer a sus miembros. Al pamplonés le mencionaron la forma de tocar del jovencísimo Paco de Lucía y a continuación fueron presentados.⁵² Paco de Lucía se referirá años después a ese encuentro como «clave en su desarrollo como guitarrista». ⁵³ El gaditano explicó que Sabicas le pidió que tocara un poco. Tocó por una serie de palos y cuando terminó, el guitarrista ubicado en EEUU le dijo «tocas bien, pero un guitarrista tiene que tocar su propia música». Deliberadamente o no, Sabicas le transmitió una nueva forma de entender la guitarra flamenca. A partir de entonces, Paco de Lucía adoptó la condición de compositor y se alejó de la mera recreación *ricardista*. La creatividad necesaria para crear composiciones propias es un impulso individual del intérprete, sin embargo, como expresa Inmaculada Marqués, esta

actitud supone «una proyección de la historia cultural del intérprete y de la comunidad a la que se le asocia». ⁵⁴ En el circuito flamenco español, Paco de Lucía hubiese seguido la hoja de ruta marcada a los guitarristas de la época que hemos adelantado. En él no hubiese conocido a guitarristas como Sabicas, Mario Escudero, Ricardo Modrego⁵⁵ o a un público para el cual la guitarra era una orquesta en sí misma y no un mero adjunto del cante o el baile. ⁵⁶ En España, el toque de Paco habría estado condicionado por esa función y en cierta medida, habría ajustado sus condiciones a la recreación y menos a la creación.

En 1963 Paco de Lucía tocó junto a Antonio «El Bailarín» en un cortometraje. Antonio supuso un cambio radical en la estética de la danza flamenca en España. El baile que imperaba en tablaos y espectáculos flamencos de los cuarenta y los cincuenta era del estilo marcado por Vicente Escudero y protagonizado en los sesenta por Antonio Gades. Un baile sobrio, rígido, telúrico y descendente, donde primaba la «hipermasculinización». ⁵⁷ Antonio no seguirá el «Decálogo» redactado por Vicente Escudero⁵⁸ y traerá de EEUU un baile barroco, con tendencia a la «hipercorporeidad». ⁵⁹ Posteriormente, Paco de Lucía acompañó de gira a un paladín de la hipermasculinización, Antonio Gades. El maestro bailar triunfó allá por donde fue, incluyendo España. Este cambio a la hora de acompañar diferentes estilos de danza también fue una manera de aprender de dos maestros con diferentes librillos. Este tipo de aprendizaje podía darse también en los tablaos acompañando a bailaoras de diversas escuelas, sin embargo, la calidad artística de los bailaoras y bailaoras que ejercían en los tablaos no llegaba a la de estos intérpretes, respetados internacionalmente.

51. Véase en Emilio Ruíz: *1908. La España de la copla* [DVD]. Productores: Canal Sur Televisión, Ircania Producciones, 2017.

52. Francisco SÁNCHEZ: *La búsqueda* [DVD], Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

53. *Ibidem*.

54. Inmaculada MÁRQUEZ: *El flamenco como vehículo de la religiosidad popular*, Cristina Cruces ROLDÁN y José Miguel Díaz (dir.), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017, p. 96, <idus.us.es/xmlui/handle/11441/64714> (consultada el 3 de octubre de 2018).

55. Junto a Ricardo Modrego grabó el disco *12 hits para guitarras flamencas* (Polygram Ibérica, 1965).

56. José Manuel Gamboa ha documentado el interés del público americano por la guitarra flamenca desde la primera mitad del siglo xx; una disposición hacia el instrumento como solita que no será compartida por el pú-

blico en España hasta la década de los setenta. José Manuel GAMBOA: *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco 2: Flamenconautas. 2ª Parte: El crack de la bolsa y los cracks del flamenco*, Sevilla: Athenaica, 2017, pp. 101-194.

57. Fernando LÓPEZ: *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, Madrid: Egales, 2017, p. 44.

58. José Luis NAVARRO: *Historia del baile flamenco*, Sevilla: Signatura, vol. II, 2008, p. TII.

59. Cristina CRUCES: «De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco», *Entretejidos saberes*, Actas del IV Seminario de la AUDEM, Sevilla, 17-X-2003, pp. 1-30, <193.147.33.53/selicup/images/stories/actas_sevilla/comunicaciones/CRUCES.pdf> (consultada el 4 de octubre de 2018).

La gira de Paco con Antonio Gades no fue significativa exclusivamente por el sobresaliente aprendizaje a nivel rítmico que alcanzó de su mano, sino por el acercamiento a otros géneros musicales. Uno de los países que visitó fue Brasil y allí conoció la *bossa nova*. Según el musicólogo Faustino Núñez, a Paco «le volvió loco» esta música y su condición armónica fue aplicada a sus composiciones, hasta entonces muy restringidas por la métrica tradicional.⁶⁰ Esta visión de Paco influyó de forma colateral a la estética de la guitarra, obligando indirectamente a los guitarristas posteriores, a cruzar las piernas para colocar la guitarra y de esa forma disponer de mayor facilidad para combinar diferentes acordes en pocos compases.⁶¹

La transmisión del conocimiento a través del cante: entre la desterritorialización y la territorialización

Cuando yo oí a Camarón la primera vez me impresionó. No podía creer lo que estaba oyendo. A partir de ahí fue mi héroe para toda la vida. Yo habría dado lo que fuera por tener esas capacidades para cantar, que ha sido mi sueño de siempre. Yo pienso que el instrumento más puro que existe es la voz humana.⁶²

Tras su LP junto a su hermano Pepe (Hispavox, 1963), será entre 1964 y 1970 cuando Paco de Lucía colabore con mayor asiduidad con cantaores y cantaoras. Entre ellos podemos destacar las grabaciones del guitarrista junto a El Sevillano (Philips, 1964), Niña de la Puebla (Belter, 1966), El Chato de la Isla (Polydor, 1966), Manuel Soto «Sordera» (Polydor, 1966), Fos-

forito (Belter, 1968), Camarón de la Isla (Philips, 1969) o El Lebrijano (Polydor, 1970). Para Paco de Lucía serán años de experimentación, formación y en los que se consolidará definitivamente como la primera figura de la guitarra flamenca. En la década de los sesenta acompañará al baile, al cante, hará grabaciones a dúo con su hermano Ramón o con Ricardo Modrego, y grabará sus dos primeros LPs en solitario. Con excepciones como su actuación en el Teatro de la Zarzuela (Madrid) en marzo de 1971,⁶³ principalmente, su función en España se limitará a la de acompañante hasta el impacto comercial del *single* «Entre dos aguas» en 1975.⁶⁴ Como nota distintiva de este período artístico, concretamente en 1967, el gaditano participará por primera vez en un disco de jazz junto al saxofonista Pedro Iturralde.⁶⁵ Según los estudios de Iván Iglesias,⁶⁶ el jazz tuvo adeptos en España desde la década de los cuarenta y en los sesenta se constituyó una «compacta minoría»⁶⁷ alrededor de este género musical. Sobre la aportación de Paco al disco, Calvo y Gamboa añaden que fueron «breves injertos en el material previamente arreglado por Iturralde que deliberadamente escogió temas neutros».⁶⁸

El mismo año en el que se publicó el primer LP de Paco y Pepe de Lucía, salió al mercado un libro con las bases de la posteriormente denominada escuela *mairenista*.⁶⁹ El manual titulado *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), escrito por el cantaor Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina, tendrá una influencia decisiva en todos los aspectos que comprenden al cante flamenco de la década y sus premisas se mantendrán al alza entre los aficionados e intérpretes hasta los años ochenta aproximadamente. Entre otras consideraciones sobre el cante, el *mairenismo* justificará la autenticidad del mismo con

60. Faustino NÚÑEZ: «Paco de Lucía: 50 años de la mejor música española», *Curso de Flamenco en Red*, 30 de noviembre de 2016, <[youtube.com/watch?v=cgdT81Cgkx0&t=2214s](https://www.youtube.com/watch?v=cgdT81Cgkx0&t=2214s)> (consultada el 4 de octubre de 2018).

61. Los emigrantes Mario Escudero y Sabicas, ambos conocidos por Paco tras sus giras por América, grabaron un disco juntos titulado *The Fantastic Guitars of Sabicas And Escudero* (Decca, 1958) y en portada aparecen con las piernas cruzadas. Aunque la postura sería popularizada por Paco de Lucía años después, Sabicas y Escudero también utilizarían esta postura para tocar la guitarra flamenca.

62. HERNÁNDEZ Y DE DIEGO: *Francisco Sánchez...*, op. cit.

63. «[Anuncio de concierto]», *Abc*, 23-III-1971, p. 84.

64. Silvia CALADO: *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura, 2007, pp. 62-63.

65. Pedro Iturralde Quintet feat y Paco de Lucía, *Flamenco-Jazz* (MPS Records, 1967).

66. Iván IGLESIAS: «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia cultural online*, n.º 23 (otoño-2010), pp. 119-135, <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671074>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

67. José María GARCÍA: «El jazz en España, hoy», *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 215-254.

68. Pedro CALVO y José Manuel GAMBOA: *Historia-Guía del nuevo flamenco. El duende de ahora*, Madrid: Guía de música, 1994, p. 165.

69. Véase José María BONACHERA: *Teoría y juego del mairenismo*, Sevilla: Renacimiento, 2015.

juicios raciales, geográficos y sociales.⁷⁰ De hecho, fue en la década de los sesenta cuando el flamenco comenzó a manipularse como instrumento político; una utilización con fines partidistas que se sigue practicando en nuestros días.⁷¹

La década de los sesenta y setenta puede ser considerada como una de las épocas doradas del cante; según Steingress, producto artístico fruto de la experiencia humana de cada cantaor y su relación con la realidad colectiva en la que se desarrolla.⁷² Por el contrario, el *mairenismo* consideraba que el cantaor debía experimentar la realidad representada a través del cante, para así ser concebido como un producto válido en términos artísticos.⁷³ Los cantaores coetáneos a Paco obtuvieron una formación cantaora mediante la transmisión oral y, sin bien es cierto que los paralelismos entre ambas realidades no se mantenían, en líneas generales, este medio de conocimiento autentificaba las temáticas escogidas para la reinterpretación del cante. Hay que tener en cuenta que los discos de flamenco eran caros, de ventas mínimas y cuyas producciones no duraban más de una tarde de estudio.⁷⁴ Por lo tanto, la posibilidad de acceder a las piezas grabadas por otros cantaores e intentar a través de ellas conocer otros estilos era difícil.⁷⁵ Propiciada por una formación en el ambiente familiar desde la más tierna niñez, el cantaor emergente solía tener muy interiorizados los ritmos, las letras y los estilos conocidos a través de sus mayores. Esto cambiaría para aquellos artistas que salieron rápidamente de su entorno musical y siguieron desarrollando sus carreras en otros contextos culturales, como lo fueron los tablaos madrileños. En ellos

coincidieron cantaores y cantaoras de diversos territorios musicales y la actuación diaria frente a una audiencia heterogénea condicionará la expresión del cante como manifestación objetiva de una mayor alienación entre el artista y el público.⁷⁶

El Lebrijano y Camarón de la Isla, cantaores que fueron acompañados por Paco de Lucía en sus inicios profesionales, manifestaron cómo y cuándo conocieron el cante:

Yo empecé a cantar en mi casa desde pequeño, escuchando cantar a mi madre y a mis tíos. Soy cantaor desde que tengo quince años. Ahora tengo treinta y la evolución ha sido total. Yo empecé a cantar las cosas que escuchaba, sin tener consciencia clara de lo que quería, ahora es distinto. Busco una fuente de música nueva. [...] Lo que no se puede hacer es cantar el cante de Manuel Torre por seguiriya, eso ya está hecho, hay darle una nueva personalidad, hay que crear.⁷⁷

Yo salí de San Fernando con principios de uno y de otros cantaores desconocidos. De allí salí cantando las bulerías, los tangos, los fandangos, las soleás, las seguiriyas, pero luego viene uno a Madrid, comienza a conocer más cosas y, si tienes afición y te gusta, tratas de aprenderlas.⁷⁸

Cuando Camarón de la Isla grabó su primer LP, Paco de Lucía tenía una carrera dilatada como guitarrista.⁷⁹ Como hemos señalado, el radio de acción del guitarrista estuvo alejado de los círculos flamencos en los que se foguearon cantaores jóvenes a los que

70. Antonio Mairena: «El cante es para mí: cante gitano de la provincia de Sevilla. De ahí no salgo ni se puede salir. Concedo que hay algunos valores en la escuela de Cádiz y aún en la de Málaga. Y es porque los cantes de Cádiz son más comprensibles, más fáciles, más pegadizos, más superficiales [...] Me defiendo de cantar peteneras, serranas, fandangos y cantes levantinos porque los considero cantes impuros inventados por los payos». José Manuel GAMBOA: «Mairenismo», *Música oral del sur*, n.º 6 (2010), p. 109.

71. Gerhard STEINGRESS: «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza», *Anduli*, n.º 1 (2002), pp. 43-64, <diagonal.net.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1972850> (consultada el 4 de diciembre de 2019).

72. STEINGRESS: *Sociología del cante...*, op. cit., p. 30.

73. *Ibidem*, pp. 36-37.

74. CALADO: *El negocio...*, op. cit., pp. 59-62.

75. Paco Cepero, guitarrista de la generación de Paco de Lucía, explicó las dificultades para oír música flamenca en aquellos años: «Recuerdo que en

aquella época nosotros teníamos que poner la radio a las cuatro de la tarde para escuchar los discos que venían de América; de Sabicas, de Mario Escudero, y había que irse a la casa de aquel que tuviese radio, porque no todo el mundo la tenía.» *Presencias flamencas en la UCA: Paco Cepero entrevistado por Fermín Lobatón*, FER 2014/2015, <youtube.com/watch?v=E9_Fm2um4qY&t=1508s>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

76. STEINGRESS: *Sociología del cante...*, op. cit., p. 37.

77. *Rito y geografía del cante*, capítulo 44, RTVE, emitido el 11 de septiembre de 1972, <youtube.com/watch?v=ZB14Lipjkm0>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

78. *Rito y geografía del cante*, capítulo 74, RTVE, emitido el 23 de abril de 1973, <youtube.com/watch?v=dXQq16YkwNo>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

79. Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía. *Al verte las flores lloran* (Philips, 1969).

acompañó, como fueron el propio Camarón, Juan Cantero o El Lebrijano. Retirado de las constricciones *mainenistas* y los esencialismos, la música de Paco tuvo una evolución manifiesta gracias a la realidad social en la que pudo desarrollarse y a su propia creatividad. Los nuevos recursos musicales que fue incorporando al abecedario del flamenco serán transmitidos a los cantaores jóvenes a los que acompañó.⁸⁰ Lebrijano y Camarón comenzarán sus carreras discográficas en un contexto musical caracterizado por la carga étnica concedida a las estructuras sonoras flamencas. La etnicidad siempre ha sido un componente constitutivo de la música flamenca; podríamos decir que el flamenco es «étnico en potencia», tal como teoriza Josep Martí.⁸¹ Sin embargo, desde la década de los sesenta los discursos formulados por la flamencología presentarán al flamenco como una «música étnica», dignificando ciertos productos musicales «sujetos a las leyes del folklorismo, con un componente ideacional marcado por el tradicionalismo y una visión muy estrecha de correspondencia étnica que a nivel formal se traduce en su fijación y fidelidad a unas formas ideales».⁸²

Paco de Lucía también consideró que el flamenco era una música con un valor étnico definitorio:

Yo he vivido desde mi niñez con los gitanos. Mi filosofía para con la vida la he aprendido de los gitanos. Hubo una crisis en mi vida porque yo he vivido como gitano siempre, pero un día me di cuenta que yo no era gitano. Esto me creó un conflicto. Esa fue la época en la que yo traté de aprender más músicas, a juntarme con otros músicos, porque dentro de la cultura gitana hay mucho culto a lo antiguo. Yo he tenido la necesidad de descubrir cosas, de saber cosas, pero la satisfacción más grande es ver que todos esos gitanos jóvenes siguen mi camino. Esto me da mucha segu-

ridad. Porque en definitiva los mejores que hacen el flamenco en España son los gitanos.⁸³

Con estas declaraciones y las teorías de Martí podemos establecer ciertos paralelismos. Paco de Lucía reconoce, en cierto grado, que el valor representativo de esta música estriba en su carácter étnico, potenciándose como recurso expresivo para articular la identidad particular de este género musical. Pero él no indica que la etnicidad deba servir para pontificar según qué estructuras sonoras del género o para desacreditar otras, como sí hace el neojondismo, sino que es un carácter instaurado en el plano expresivo. De hecho, Paco tuvo presente que la etnicidad es una característica del flamenco, pero no la conceptualizó como algo antitético a la globalización en la que desarrollará su obra, sino como «fiel aliado» para dar identidad a la misma.⁸⁴ Basándonos en los conceptos creados por Félix Guattari, Gillies Deleuze y utilizados por William Washabaugh,⁸⁵ podemos afirmar que la música de Paco cuando comienza a reflejar esas dinámicas de *des-re-territorialización* coincidirá con la *territorialización* musical de jóvenes como Lebrijano o Camarón. La obra discográfica de este último, al que acompañará más que ningún otro cantaor, será consecuencia de la colisión entre ambas fuerzas. La unión profesional entre ambos intérpretes producirá entre 1969 y 1977 un total de nueve discos, en los cuales Paco de Lucía, con la colaboración de su padre Antonio Sánchez Pecino, transmitirá su territorio musical al cantaor, como han documentado investigadores como Norberto Torres y Juan Zagalaz.⁸⁶

El concepto de «territorio» según Guattari y Rolnik:

puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente «una cosa». El territorio es sinónimo de apropiación.

80. Paco de Lucía incorporará falsetas de sus discos en solitario en los discos de Camarón. Óigase Paco de Lucía: «El tempo», *Fantasia flamenca* (Philips, 1969) y Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía «Al verte las flores lloran», *Al verte las flores lloran* (Philips, 1969).

81. Siguiendo las premisas de Martí, el flamenco no es una «música étnica» en tanto que no proviene de un origen mitológico ni ahistórico y su marca definitoria no es la de expresar etnicidad. Un discurso que casa perfectamente con el expuesto por los flamencólogos primitivos. Sin embargo, actualmente se considera una música con una «etnicidad en potencia» porque, sin ser el elemento que lo define en su totalidad, puede representar una etnicidad *sine qua non* podría materializarse como representante colectivo a nivel sensitivo. Josep Martí: «Música y etnicidad: una introducción a la problemática».

ca», *TRANS-Revista transcultural de música*, 2 (1996), <sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

82. *Ibidem*.

83. Entrevista a Paco de Lucía <[youtube.com/watch?v=UtkfKDXIvU4](https://www.youtube.com/watch?v=UtkfKDXIvU4)> (consultada el 4 de octubre de 2018).

84. Martí: «Música y Etnicidad: una introducción...», *op. cit.*

85. WASHABAUGH: *Flamenco Music and National Identity...*, *op. cit.*, pp. 137-143.

86. Véase Norberto TORRES: «Camarón, la voz interior de Paco de Lucía», *El olivo*, n.º 45/46 (1997), pp. 199-223; Juan ZAGALAZ: «El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969-1977)», *Revista de musicología*, vol. xi, n.º 2 (2017), pp. 565-592.

ción, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos.⁸⁷

Como hemos adelantado, el guitarrista andaluz aprendió unos códigos musicales durante su formación inicial, pero también identitarios; referencias que lo vincularán a un espacio físico y a una comunidad. En su etapa inicial construirá su *territorialización*. El proceso de *desterritorialización* lo transitó cuando se alejó de esos «centros de fuerza mayoritaria y centrípeta» que ejercían sus maestros tradicionalistas y los círculos flamencos de la época, con todo lo que ello supuso para su carrera: grabar discos dedicados exclusivamente a la guitarra, dar conciertos como concertista, comenzar a trabajar como compositor, etc. Consideramos que el flamenco es un arte porque ha tenido «vectores de territorialización y desterritorialización»⁸⁸ que lo han actualizado desde su nacimiento. No obstante, algunos autores han contemplado al flamenco como un territorio sin interacciones y otros han querido «reterritorializarlo» de arriba abajo fútilmente para su patrimonialización;⁸⁹ ambos grupos limitando, inconscientemente, su multilinealidad.

Los discos grabados por estos dos músicos son la conclusión del proceso de territorio-desterritorialización-reterritorialización.⁹⁰ No se puede hablar de una obra regresiva a la «territorialidad primitiva»⁹¹ a pesar de los estilos relativamente canónicos de las piezas grabadas, todo lo contrario, es un ejemplo de reterritorialización musical. Esta conclusión se fundamenta en dos argumentos: en primer lugar, los autores anteriormente citados han demostrado con sus

análisis el carácter creativo que gravita en las piezas, y en segundo lugar, como consecuencia de la creatividad advertida y la ponderación que reciben desde la industria cultural, actualmente se han convertido en imaginarios colectivos, transnacionales y centrales de la cultura flamenca.⁹² Por estas razones se ha creado un nuevo territorio en constante reconstrucción gracias a la creatividad ejercida por los intérpretes posteriores.

Manuel Molina señaló la disyuntiva en la que se encuentran todos los cantaores y guitarristas flamencos posteriores al tándem formado por los gaditanos: «Camarón y Paco de Lucía han hecho daño, positivamente. Todo el mundo quiero tocar como Paco o cantar como Camarón y eso es malo»⁹³. A continuación, el trianero da un consejo para afrontar la disyuntiva: «En un árbol no hay ninguna hoja que sea igual. Pues imagínate que Camarón es una hoja, sé tú otra».⁹⁴

Actualmente, la obra de Paco y Camarón sigue influyendo a todos los conocedores del género. Los intérpretes y aficionados, en mayor o menor medida, conocen la música de ambos antes que la de muchos otros.⁹⁵ En un futuro, ¿seguirán conceptualizándose como perennes hojas del añejo árbol del flamenco clásico?, ¿o por el contrario se convertirán en las raíces de un nuevo árbol de conocimiento?

A nuestro juicio, Paco de Lucía y Camarón de la Isla no fueron un par de hojas del modelo tradicional «arborescente», sino los precursores del modelo de pensamiento «rizomático» en la cultura flamenca.⁹⁶ A partir de entonces muchos músicos filtrarán el flamenco a través de este modelo de pensamiento y no lo concebirán como una música enraizada y ramificada. Los creadores de sendos términos señalan que no son dos modelos de pensamiento incompatibles

87. Félix GUATTARI y Suely ROLNIK: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, p. 372.

88. María Teresa HERNER: «Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari», *Huellas*, n.º 13 (2009), p. 167.

89. STEINGRESS: «El flamenco como patrimonio...», *op. cit.*, pp. 43-64.

90. HERNER: «Territorio, desterritorialización y reterritorialización...», *op. cit.*, p. 170.

91. *Ibidem*.

92. Ruth Helena JARAMILLO: «Cavilaciones sobre territorio, globalización e identidad», *Turismo y sociedad*, 3 (nov. 2004), p. 58.

93. Entrevista a Manuel Molina para el programa *Flamenco & Cronopios*, presentado por Antonio Ortega y emitido el día 8 de mayo de 2015 en 8TV, <youtube.com/watch?v=aelbpYHIPT&t=1268s> (consultada el 11 de octubre de 2018).

94. *Ibidem*.

95. Miguel Espín Sánchez y Cristina Vargas Cañadas propusieron una unidad didáctica enfocada a niños y niñas de 6º curso con los objetivos de «hacer llegar al niño contenidos musicales a través del flamenco» y «acercar al niño al arte flamenco para que disfrute con él». La clase introductoria, en la que pretenderían explicar el origen del flamenco y enseñar a los alumnos «a amar esta música», incluiría dos audiciones; ambas de Camarón con Paco de Lucía: «Como el agua» (1981) y «Romance de la luna» (1983). Miguel Espín y Cristina VARGAS: «Derecho a la identidad musical 'flamenca'», *La música y los derechos del niño*, Granada: J. Labayen, 2005, pp. 99-110.

96. Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2006, pp. 9-32.

sino complementarios, pero el flamenco comenzará a interiorizarse cada vez más como un mapa laxo, lleno de aristas y posibles virajes, que no como un calco.⁹⁷ Tras sus obras y las de otros artistas coetáneos, el flamenco de la jerarquización y la estructura dejará paso al flamenco de la conectividad; el «megapatrón» que marcará el siglo XXI.⁹⁸

De alumno tradicional a maestro popular: transmisión de un conocimiento conceptual

La discografía de Paco de Lucía entre 1964 y 1972 es calificada por Claude Worms como un trabajo con un estilo altamente personal, aunque muy arraigado en la estética tradicional.⁹⁹ Entre 1973 y 1976 la obra de Paco de Lucía tuvo una difusión impensable hasta entonces para cualquier guitarrista flamenco. Ya en 1972, la música de Paco de Lucía obtuvo cierta difusión en la industria musical española y norteamericana, como acompañante y concertista respectivamente. «Canastera» (Philips, 1972) fue una composición de Paco que dio título al tercer disco de Camarón de la Isla, ilustrado con la coletilla «con la colaboración especial de Paco de Lucía». La invención de este palo flamenco supuso una «agradable novedad»¹⁰⁰ para la época y adjetivó a Camarón por primera vez como creador, mucho antes de la *Leyenda del tiempo* (Philips, 1979).¹⁰¹ Gracias al empresario norteamericano Sol Hurok, el guitarrista realizó ese mismo año una gira por Norteamérica que le generó un reconocimiento mundial, principalmente por su rotundo éxito en el Carnegie Hall el dos de noviembre de 1972, presentado como «el más grande guitarrista flamenco de todos los tiempos».¹⁰² Un año después, sus triunfos anteriores en la industria serán eclipsados por el mayor éxito comercial que obtendrá en toda su carrera: la rumba titulada «Entre dos aguas». *Fuente y caudal* (Philips, 1973), el disco en el que se grabó dicha pieza, corrobora un estilo maduro



Paco de Lucía (© fotografía de Máximo Moreno)

y propio con el que comenzó a capitalizar la floreciente industria musical a nivel mundial.¹⁰³ Desde entonces, la rumba asaltarán espacios tan diversos como discotecas juveniles o teatros de alto copete, como el Teatro Real de Madrid, conquistado por el guitarrista en 1975. Paco revolucionó todos los planos que ocupa la guitarra flamenca en los discos sucesivos a *Fuente y caudal*; en lo instrumental, en lo rítmico, en lo armónico o en lo formal, incorporando dichas innovaciones a la obra discográfica de Camarón.¹⁰⁴ Sin embargo, nunca consiguió crear una pieza con tanta popularidad como «Entre dos aguas», a partir de la cual tomaría más deliberadamente recursos instrumentales y armónicos de otras músicas.¹⁰⁵

Los investigadores González Alcantud y Lorente Rivas declaran que en los años ochenta suceden una serie de fenómenos que transformarán estructuralmente al flamenco. Estos son: la extranjerización, la feminización y la electrodomeesticación.¹⁰⁶ Nos cen-

97. *Ibidem*, pp. 17-18.

98. Parag Khanna considera que la «conectividad» es la causante de la revolución global que vivimos en la actualidad. Véase PARAG KHANNA: *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*, Barcelona: Paidós, 2017.

99. TÉLÉZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, *op. cit.*, p. 250.

100. F. «Ha nacido un cante nuevo: 'La Canastera', de Camarón», *Blanco y Negro*, 5-1-1974, p. 73.

101. F. DE LA BRECHA: «La Canastera: el cante por inventar», *Abc* (Sevilla), 13-1-1974, p. 13.

102. TÉLÉZ: *Paco de Lucía. El hijo...*, *op. cit.*, p. 253.

103. MACHIN-AUTENRIETH: *Flamenco, Regionalism...*, *op. cit.*, p. 28.

104. Véase JOSÉ MANUEL GAMBOA y Faustino NÚÑEZ: «Obra (Guía de audición)», *Camarón. Vida y obra*, Madrid: SGAe, 2003, pp. 297-588.

105. José Antonio Rico: «La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 38 (invierno 2018), p. 98.

106. GONZÁLEZ y LORENTE: «Transculturaciones flamencas...», *op. cit.*

traremos en el último de los fenómenos mencionados, por la influencia directa que supuso en la manera de transmitir el flamenco.

La música flamenca fue registrada desde 1895 en cilindros de cera; sin embargo, no es hasta los años sesenta cuando los precios de los tocadiscos comienzan a ser más asequibles para el aficionado de a pie.¹⁰⁷ En dicha década nacen los guitarristas que heredarán el legado musical de Paco de Lucía. Entre ellos, podemos citar a Tomatito (1958), Gerardo Núñez (1961), Rafael Riqueni (1962), Juan Manuel Cañizares (1966) o Vicente Amigo (1967). Los guitarristas de esta generación conocieron la estructura del flamenco, tal y como la conoció Paco, mediante un maestro que les transmitía oralmente su conocimiento. Pero el flamenco tendrá por entonces una mayor presencia en medios de comunicación, a su vez más numerosos y accesibles; en TV, en la radio o en formatos de grabación como los casetes.¹⁰⁸ Para Juan Manuel Cañizares o Gerardo Núñez, por citar dos casos concretos, la música oída desde los tocadiscos durante la infancia fue fundamental para conocer las falsetas de Sabicas.¹⁰⁹ Como ya hemos mencionado, seguía siendo un producto costoso y el aficionado medio no tenía más de «una veintena de discos». Poder conocer el flamenco y otros géneros musicales a través de medios más económicos como los casetes o la radio fue un avance decisivo en la formación de los jóvenes flamencos de la década de los sesenta, situándolos en la «era de la globalización»,¹¹⁰ como nos explicó Gerardo Núñez:

No es ahora que está de moda la globalización. Empezó para nosotros en el momento en el que podíamos comprar un casete y escuchar música de otro tipo. Antes de eso teníamos sólo el tocadiscos y los discos de Sabicas... entonces Paco de Lucía se conocía, pero no había tenido aún tanto éxito. Y aprendíamos por-

que somos músicos de oído [...] Total que empezaron a llegar a España discos de jazz y la guitarra empezó a absorber maneras e ideas de todo el mundo. Ahora todo es más fácil, pero ya en aquella época se escuchaban cosas. También tuvo mucho impacto en los flamencos, al ser una música que está viva, que se está creando y que lo absorbe todo, el rock sinfónico. Flipábamos todos en colores con King Crimson, con Robert Fripp...¹¹¹

El jerezano añade finalmente: «sin embargo, la gente de Jerez que escuchábamos esa música, sabíamos que lo nuestro era el flamenco». A pesar de esta inmersión de los guitarristas flamencos en la globalización, lo local seguía teniendo un protagonismo absoluto en su discurso musical. El mayor de esta generación, José Fernández Torres «Tomatito», provenía de una estirpe de grandes guitarristas, entre ellos su tío Miguel Vera de la Cruz «Niño Miguel»; miembro de honor de la generación de Paco de Lucía. Sin embargo, confiesa que con quince años lo que tocaba en el tablao malagueño La Taberna Gitana era el «solo de 'Entre dos aguas'». ¹¹² El eminente sociólogo Manuel Castells escribió el aforismo: «la globalización no es una ideología, pero sí tiene consecuencias ideológicas». ¹¹³ Actualmente es difícil discernir a un guitarrista flamenco sin influencia musical de Paco de Lucía. Una máxima que se ha cumplido en todos los guitarristas flamencos desde la generación de la década de los sesenta. Los guitarristas adelantados que la conforman fueron instruidos en el toque particular de las diferentes escuelas tocaoras regionalistas existentes hasta entonces, sumado al conocimiento del flamenco como presencia performativa. Una de las comunidades con escuela tocaora propia es la ciudad andaluza de Jerez de la Frontera. Según Gerardo Núñez: «en cualquier sitio de España le preguntas a un niño ¿tú, si tocaras la guitarra, quién te gusta-

107. CALADO: *El negocio...*, op. cit., pp. 63-65.

108. Vicente Amigo reconoce que «se enamoró» del sonido emitido por la guitarra de Paco de Lucía con tres años y Rafael Riqueni reconoce que «lloró» cuando oyó por primera vez a Paco de Lucía en un casete. FRANCISCO SÁNCHEZ: *La búsqueda*, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

109. BETHENCOURT: *Rethinking tradition: towards an ethnomusicology of contemporary...*, op. cit., p. 57.

110. El antropólogo Isidoro Moreno considera que la globalización no es una consecuencia propia de nuestra sociedad sino un «nuevo eslabón» de una tendencia histórica que comenzó «hace aproximadamente quinientos años». ISIDORO MORENO: «Realidades y mitos de la globalización», *La globalización*

y Andalucía. *Entre el mercado y la identidad*, Sevilla: Mergablum, 2002, p. 26.

111. Entrevista del autor Paco Bethencourt a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 2005.

112. Entrevista a Tomatito en la TV pública andaluza <[youtube.com/watch?v=7Qq59qQLy9Y&t=230s](https://www.youtube.com/watch?v=7Qq59qQLy9Y&t=230s)>, (consultada el 4 de octubre de 2018).

113. JUAN DE PABLOS: «Las nuevas tecnologías y la construcción de la identidad cultural (el cambio educativo para el siglo XXI)», *Bordón*, vol. 51, n.º 4 (1999), p. 418.

ría ser de mayor? Yo, Paco de Lucía, me gustaría ser Paco [...] En Jerez, los niños te dicen los Moraos». ¹¹⁴ Este comentario de Núñez nos demuestra que la formación de un guitarrista flamenco en un lugar como Jerez suponía adquirir una «identidad legitimadora» a nivel local y de «resistencia» a nivel global que le alejaba de una posible «desnaturalización» de la cultura flamenca debido a la globalización mencionada. ¹¹⁵ Muchos son los tocaores iniciados en alguna de las escuelas locales anteriores a la creada por Paco de Lucía; Rafael Riqueni en la *ricardista*, Tomatito en la de su abuelo «El Tomate» o el mismo Gerardo Núñez, apropiable a la jerezana, conocida a través del maestro Rafael del Águila. No obstante, todos se consideran deudores de la música instituida por el hijo de la portuguesa. Los distintos instrumentos tecnológicos pusieron a disposición de los flamencos jóvenes las piezas musicales «des-re-territorializadas» de Paco de Lucía, con nuevos recursos compositivos como la improvisación, incorporándolas durante la etapa de formación. Este período estaba basado, para estos guitarristas, en redescubrir «la particularidad, el localismo y la diferencia que genera un sentido unificador» dentro de la propia globalización incipiente. ¹¹⁶

Los discos de finales de los setenta y la década de los ochenta grabados por Paco de Lucía pueden ser considerados más renovadores desde el punto de vista armónico o instrumental que el disco de *Fuente y caudal* (Philips, 1973). Sin embargo, el éxito global de «Entre dos Aguas» fue más determinante para una generación de guitarristas debido al alcance consecui-

do por esta pieza. ¹¹⁷ Gracias a ella los jóvenes, tanto flamencos como no flamencos, se interesarán por el instrumento no como acompañantes, sino como concertistas flamencos de pleno derecho y con la posibilidad de ganarse la vida como tales. Paco, a través de este disco y los que le seguirán, transmite a sus sucesores una identidad nueva como guitarristas. Tras construir la identidad como medio de *legitimación* y *resistencia*, Manuel Castells propone la opción de que el sujeto decida construir su identidad como *proyecto*; es decir, este utilizaría los recursos que le proporciona la sociedad en la que se desarrolla como medios para redefinirse en ella y de este modo transformarla. ¹¹⁸ Nuevos recursos para los seguidores de Paco fueron los casetes o los programas de radio y televisión; medios accesibles a través de los cuales se introdujo al flamenco con mayor fuerza en la industria cultural española. La obra del maestro de maestros no es tomada como una música «desnaturalizada por la cultura de masas», ¹¹⁹ al contrario, la aparición y la alta circulación en la industria de sus grabaciones, con todo lo que estas aportaban musicalmente, las convirtieron en principales fuentes de conocimiento para aquellos jóvenes guitarristas flamencos. Paco tuvo la capacidad de transmitir en sus primeras apariciones en los *mass media*, además de un nuevo conocimiento técnico del instrumento, un nuevo ideal desde el cual pudieron crecer todos sus «imitadores». ¹²⁰ A nuestro juicio, el algecireño consiguió crear las primeras obras postmodernas del flamenco. De hecho, las claves que sostiene Steingress del flamenco postmoderno fueron culminadas por el guitarrista gaditano: cinceló pie-

114. Ángel ÁLVAREZ: *El toque flamenco*, Madrid: Alianza, 2001, p. 30.

115. Haciendo una analogía entre los conceptos teorizados por Castells y la formación de los guitarristas de los sesenta podemos declarar que el toque heredado por ellos los diferenciaba de intérpretes de otras localidades, potenciándose así una «identidad legitimadora» a nivel local. Asimismo, todos los guitarristas flamencos se amparaban en una identidad de resistencia común frente a otros músicos, tanto dentro –cantaores y bailaores– como fuera de la música flamenca, con códigos y recursos musicales comunes entre los diferentes guitarristas flamencos. Este sentir de los guitarristas lo exteriorizó Tomatito recientemente, en tono jocosos, en un acto de promoción de su próximo disco junto al cantaor José Mercé (2018): «los guitarristas somos los desgraciados, los sufridores del flamenco. Aguantamos a los cantaores, a los bailaores y todo el que venga detrás [...] menos mal que nos hemos liberado». Manuel CASTELLS: *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad. Vol. II*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, p. 30. José Mercé & Tomatito – «De verdad» – EPK [YouTube], Universal Music Spain, 17 de septiembre de 2018, <youtube.com/watch?v=Af_0sTYfY9o> (consultada el 15 de octubre de 2018).

116. Mike FEATHERSTONE: «Localism, Globalism and Cultural Identity», en Mike FEATHERSTONE (ed.), *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres: Sage Publications, 1995, pp. 102-125.

117. Según el Miguel Ángel Barea Sánchez, «Entre dos aguas» fue relevante, además de por su popularidad, por iniciar una nueva tendencia improvisadora dentro de los temas flamencos al modo de las piezas jazzísticas. Miguel Ángel BAREA: *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*, Francisco Javier ESCOBAR BORREGO (director), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2016, p. 68, <hdl.handle.net/11441/57175> (consultada el 4 de diciembre de 2019).

118. DE PABLO: «Las nuevas tecnologías...», *op. cit.*, p. 420.

119. *Ibidem*.

120. Así denomina a los guitarristas posteriores a Paco de Lucía el investigador Peter Manuel. Peter MANUEL: «Flamenco Guitar: History, Style, and Context», en Victor Anand COELHO (ed.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002, p. 18.

zas musicales con lucubraciones tradicionalistas sin ser obras tradicionales al uso, las insertó en la industria musical sin subyugarse a sus imposiciones y, además, reflejaban el desmorone de las certezas discursivas que habían acompañado a la música flamenca hasta entonces, sin perder a su vez el derecho a denominarla como tal, apostando así «por el futuro del género dentro del marco de la cultura universal».¹²¹

Conclusión

El carácter social de la música popular contemporánea ha sido uno de los factores que han dificultado su análisis profundo desde la musicología tradicional.¹²² El flamenco es de origen popular y creación individual, y las condiciones sociales del sujeto creador o ejecutor de esta música deben tenerse en cuenta a la hora de analizar su obra. El problema de los discursos defendidos por un sector de la historiografía flamenca ha sido la falta de atención a según qué artistas porque lo que sus «ojos veían», parafraseando a Hauser,¹²³ no casaba con algunas de las leyendas fomentadas por parte del neojondismo,¹²⁴ refutadas posteriormente.¹²⁵ No intentar introducir en la historia todos los procesos sociales que han construido al flamenco —arte transcultural, intelectual y urbano desde el siglo XIX— es caer en los mismos errores que comete la musicología tradicional al enfrentarse al análisis de música popular, realizando reflexiones «marginalizadas».¹²⁶ Es decir, no es que las «cualidades artísticas» de la música se fundamenten en su carácter asocial, como considera Adell

Pitarch que hacen «muchos músicos y musicólogos», sino que estas actitudes artísticas solo pueden tener significado en una sociedad concreta. Manteniendo esta analogía, los flamencos y flamencólogos puristas incurren en el mismo error que los músicos y musicólogos: estipular la «musicalidad» del flamenco en su solidez estructural.¹²⁷ Para Paco de Lucía no fue así. Para el guitarrista, la «musicalidad» de su música no brota de su textura musical sino de su conectividad.¹²⁸ Conceptualizando cada disco suyo como un territorio donde los guitarristas se reconocieran y en el cual buscaran sus propias «claves», relegando «los códigos y las estructuras en el camino que busca una profundidad crítica diferente».¹²⁹ Ese fue el sentido que dio significado a su obra y a su vida, como él mismo declaró:

En el flamenco, como en todo arte tradicional, hay la creencia de que lo antiguo es lo puro. Yo era niño cuando me decían esto y no me lo creía. Yo pensaba que lo antiguo era viejo, pero no puro. Puro era lo que uno siente con honestidad y con el corazón, sea lo que sea. Entonces yo empecé hacer cosas nuevas, con quince años empecé hacer discos, y había muchos puristas en contra de lo que yo estaba haciendo. Pero poco a poco la gente fue entrando y lo que me dio a mí seguridad fue que toda la gente joven, todos los guitarristas de la generación que vienen detrás empezaron a tocar de esa manera. Esto es lo que da sentido a mi vida, a estar ocho horas metido en un cuarto tocando, porque sé que hay una gente detrás esperando ese disco nuevo y que va a quedar constancia en nuestro flamenco de mi paso por aquí. No sé si quedará

121. Gerhard STEINGRESS: «Flamenco: Neotradicionalismo y postmodernidad. Una crítica», *Flamenco Postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*, Sevilla: Signatura, 2005, pp. 23-24.

122. Joan-Elies ADELL: «La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología», *TRANS-Revista transcultural de música* 3, 1997, <sibetrans.com/trans>, (consulta el 18 de octubre de 2018).

123. «La circunstancia decisiva para la determinación de la imagen que del mundo tiene un artista, no es el partido que abraza y con el que se declara solidario, en principio, sino los ojos con que ve el mundo». Arnold HAUSER: *Fundamentos de la sociología del arte*, Barcelona: Guadarrama, 1997, p. 38.

124. Algunas de ellas son enumeradas por Cruces Roldán: «origen gitano-andaluz de los cantes, concentración de nobleza en los palos «básicos» (tonás, seguiriyas, soleares y derivados, tangos), hermetismo familiar de un

flamenco sagrado, «razón incorpórea» como búsqueda intencional de la pureza». Cristina CRUCES: «El aplauso difícil sobre la «autenticidad», el «nuevo flamenco» y la negación del padre jondo», *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, Barcelona: UOC, 2008, p. 170.

125. Investigadores posteriores han abierto el debate sobre el origen del flamenco, tildado por el neojondismo como «etapa hermética» por la supuesta dificultad de obtener información sobre este período histórico del género. Gerhard STEINGRESS: *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba: Almuzara, 2006; Faustino NÚÑEZ: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena, 2008.

126. ADELL: «La música popular contemporánea...», *op. cit.*

127. *Ibidem.*

128. *Ibid.*

129. *Ibid.*

en la historia, pero en la historia del flamenco sí y esto es muy bonito. O sea, llenar teatro, ser conocido, ser una estrella o ser famoso es algo medio frívolo y superficial, pero lo que realmente tiene valor para mí es saber que en mi tradición, a la que quiero tanto, porque me he criado ahí, mi padre es guitarrista, toda mi familia es flamenca, de pronto va a quedar constancia de que puse mi granito de arena.¹³⁰

La obra de Paco de Lucía es flamenca: «yo no sé tocar otra cosa», dijo en alguna ocasión,¹³¹ transgrediendo sus códigos sin dejar de usarlo en sus composiciones, ¿o sí? Porque, al fin y al cabo, ¿qué es el flamenco?, ¿qué caracteres musicales o culturales son los que hacen flamenca la obra de Paco?¹³² Independientemente de los baremos que utilicemos para medir la «flamencura» de sus piezas, sí podemos establecer que Paco de Lucía ofreció al flamenco un desarrollo cultural, tal y como lo conceptualiza François Jullien. Jugando con las redefiniciones que hace el filósofo francés de los términos «universal», «universalista» y «común» aplicados a su tesis sobre la relación productiva entre distintas culturas, podemos puntualizar que Paco dio un trato «universal» a su obra, sin tratar al flamenco como una música «universalista», para volver al flamenco «común».¹³³ El flamenco fue ese espacio que le fue dado y posteriormente elegido, donde todas sus composiciones reposaban; pero no fue un lugar «común» en un sentido reduccionista, sino extensivo.¹³⁴ Partiendo de ese territorio «común» escogido, analizó y comprendió al flamenco no como «una identidad cultural» inamovible, sino como «recursos flamencos» amplios y desplegados por explotar.¹³⁵ Leer la música flamenca en términos de *écart*, siguiendo la terminología de Jullien, implica una exploración constantemente, oponiéndose a lo ordinario y previsible, haciéndola chocar con otros recursos disponibles, generando de esta forma un constante diálogo del cual brotan otros nuevos a través de su música, la cual siempre descansa en su lugar común: el flamenco.

Desde la publicación de «Entre dos aguas», Paco fue el faro al que siguieron todos los guitarristas. Tras ese éxito, formó un grupo con músicos de rock, incorporó instrumentos de otras músicas, grabó con músicos de jazz, reinterpreto composiciones académicas de Falla, Rodrigo o Albéniz, consiguiendo generar una obra inclasificable, llena de recursos por explorar para las generaciones venideras. La *búsqueda* para él siempre tuvo el mismo cometido: «todo lo que yo he hecho fuera del flamenco ha sido para enriquecerme yo como músico y luego poder incorporarlo a la tradición del flamenco.»¹³⁶

Para Paco de Lucía su música no era significativa por las revoluciones acometidas, los espacios conquistados o las colaboraciones realizadas, sino porque logró transmitir y construir un hogar común para todos los guitarristas flamencos del mundo.

APÉNDICE

Comentarios de compañeros flamencos principalmente publicados en la web después de la muerte de Paco de Lucía (2014)

Cuando aún no nos habíamos recuperado del trauma sufrido por la desaparición de Enrique Morente, la muerte traicionera nos ha arrebatado a Paco de Lucía, el último de ese histórico e irreplicable trío de grandes maestros del flamenco del que formó parte Camarón de la Isla (Balbino Gutiérrez).

• • •

Hasta... siempre... Maestro (Paco Cortés).

• • •

What a very sad day for all of us... The world has become a very much poorer place today [...]

I have much more to say about the wonderful base we have just lost in the flamenco world, and I will be doing that sometime in the future. For the moment I just want to tell you that I am devastated by the terrible loss of our grea-

130. Entrevista a Paco de Lucía en Argentina en el año 1989, <youtube.com/watch?v=NY6clRrTWrw&t=488s> (consultada el 18 de octubre de 2018).

131. Entrevista a Paco de Lucía en Argentina en el año 1989, <youtube.com/watch?v=NY6clRrTWrw&t=488s> (consultada el 18 de octubre de 2018).

132. Algunos de sus códigos musicales han sido analizados por Antonio y David Hurtado Torres en Antonio HURTADO y David HURTADO: *La llave de la música flamenca*, Sevilla: Signatura, 2009.

133. JULLIEN: *La identidad cultural...*, op. cit., pp. 39-40.

134. *Ibidem*, pp. 23-25.

135. *Ibidem*, pp. 15-16.

136. FRANCISCO SÁNCHEZ: *La búsqueda*, Universal Music Spain D.L., Madrid, 2014.

test flamenco artist, and at such a cruelly early age. We had so much more to look forward to from his incredible, prolific mind and from his heart, his passion, and the quintessential *flamencura* exuding from the whole of his being. We owe Paco so much... (Paco Peña).

• • •

Paco de Lucía. La cuarta dimensión. Escribo bajo los efectos del mazazo tremendo de las muertes imprevistas. Me repito: «Se ha muerto Paco», y no consigo entender qué es lo que me digo. La cabeza y las manos que se han detenido para siempre son las de un semi dios que, manteniendo con un orgullo infinito su independencia y su libertad, elevó nuestra música, el flamenco, a la cuarta dimensión de la música grande. Y lo hizo sin doblegarse, sin conceder una uña a señoritos ni a mandamases efímeros, sin deberle nada a nadie, inyectando en los flamencos jóvenes orgullo, conciencia, autoestima y fuerza suficiente para liberarse de la sumisión de las ventas y de las fiestas, de los lazos casi tribales de una cultura gris en la que hasta entonces jugaban el papel de bufón. Abrió la puerta de una casa cerrada, se enfrentó a tormentas y a demonios. Como Ulises, hizo un viaje peligroso para que después lo hiciéramos todos. Nos salvó. Y ahora, un rayo lo ha alcanzado a la orilla del mar, ¿dónde si no iba a morir Paco de Lucía? Paco, no sé qué decirte. Grande. Grande. Grande (Gerardo Núñez).

• • •

Se te ha roto el corazón, de tanto darlo todo. En cada nota, en cada trémolo, en cada ímpetu de tu poderosa guitarra. Porque tus notas se nos han clavado para llevarnos al cielo y hacer soñar a los niños.

Porque tú, padre de la guitarra, nos mostraste el camino y nos dejaste libres, valorando y animando a toda una generación de guitarristas. Eres ejemplo de tesón y esfuerzo, de templeanza y sabiduría. Siempre flamenco, siempre sentido. El mundo llora tu ausencia, nos has dado el corazón (Rafael Riqueni).

• • •

Nos ha dejado el gran Maestro Paco de Lucía. Mi corazón es un desierto. Descansa en Paz, Paco.. (Juan Manuel Cañizares)

• • •

Todavía no lo puedo creer ni asimilar, descansa en paz Paco de Lucía, gracias por tantas cosas, un porcentaje muy alto de lo que soy te lo debo a ti (Jose Luis Montón).

• • •

Desde que conocí a Paco, siendo un niño de tres años, ha estado presente todos los días de mi vida.

Esta noticia me ha dejado roto y vacío. Me tengo que agarrar al recuerdo de esos momentos tan bonitos compartidos con él. No tengo palabras para expresar el dolor por la pérdida de alguien tan amado por mí, desde siempre y por siempre (Vicente Amigo).

• • •

Que no coño, que no puede ser!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (José Quevedo García, Bolita).

• • •

Que pena más grande tengo en mi corazón por el maestro mi mas sincero pésame a su familia y a su otra familia que somos los guitarristas. Dios lo tenga en su gloria que penita del maestro ojalá no existieran las enfermedades. Siempre te llevaré dentro de mi corazón y en mi guitarra ahora más que nunca, paquero hasta la médula, gracias por todo maestro de maestros y amigo de sus amigos y sencillo como nadie y por su puesto el mejor guitarrista de todos los tiempos (Antonio Rey).

• • •

Acabo de llegar a casa, después de todo el día ensayando, un día en el que mi cabeza no ha parado de pensar en ti, he estado ausente, contigo en la cabeza, me acordaba de mi madre, de la primera cinta de casete que ella me regaló, «Luzía»... Aún recuerdo esos momentos en que te escuchaba en mi habitación, una y otra vez, descubriendo cosas nuevas en cada tema cada vez que lo volvía a escuchar, ...hoy día sigo descubriéndolas... Ahora aquí sentado en la cama, pienso cómo es posible que pueda estar tan triste y sentirme tan vacío por la pérdida de alguien con quien solo he hablado dos veces en toda mi vida, pero es que te siento mío, como de mi familia. Y es que desde ese preciso momento en que descubrí tu música pasaste a formar parte de mí, siendo mi guía, mi modelo a seguir, mi inspirador. Gracias por tanto Paco, gracias por cada nota, cada falseta, cada disco. Gracias por hacerme sentir tantas y tantas cosas, por alegrarme el Alma en los momentos malos... Y en los buenos. Ahora estás en la gloria, con mi madre, con muchas personas buenas que no tendrían que haberse ido. Ellos disfrutarán de ti ahora. Te queremos Paco, descansa en paz (Jesús Guerrero).

• • •

Padre de la Comunidad. Eso significa Paco. Y ahora, la comunidad del flamenco se ha quedado huérfana de Padre (David Lagos).

• • •

Dios mío de mi alma. Se nos a ido. El único genio que nos quedaba, no tengo palabras. Esto es un palo en el corazón. Y la inspiración se fue. Dios te tenga en su gloria. Vivirás eternamente entre nosotros (Jesús de Rosario).

• • •

Hoy hace justo 4 años 27 de febrero de 2010 volamos a Roma y conocimos al maestro. Vivimos unos días con él y con su familia y los músicos que siempre estarán en nuestro recuerdo y en nuestro corazón. Tuvimos el privilegio de poder vivir el «conciertillo» que Amós tocó en privado para la familia de Paco y el grupo y creo que fue una noche especial para los que estuvimos allí. En lo poco que conocí a este genio pude percibir de sobra su grandeza humana, su bondad, su sentido del humor, su sencillez, lo que su mirada contaba sin hablar. Llegamos por la noche al hotel y el punto de Paco, que estaba sentado con su familia en un sofá y se levantó rápido a recibir a Amós le tendió la mano y le dijo: ¡¡encantado de conocerle Maestro!! (Amos Lora, oficial).

• • •

Gran amigo de nuestra familia, Candela lamenta la pérdida de un artista descomunal cuya influencia en la música popular española es irreparable. Histórico. Te queremos Paco, descansa con Miguelito tu amigo, con Enrique, con Camarón... (Candela Flamenco).

• • •

Bibliografía

- ADELL, Joan-Elies: «La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología». *TRANS Revista Transcultural de Música* 3 (1997), <sibetrans.com/trans/>, (consultada el 18 de octubre de 2018).
- ALAMEDA, Soledad: «Paco de Lucía. El duende civilizado», *El País Semanal*, 6-III-1994, pp. 32-38.
- ÁLVAREZ, Ángel: *El toque flamenco*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- ANÓNIMO: «Paco de Lucía. La voz de la guitarra», *La Nueva Alboreá*, enero-junio, Año VIII. n.º 28 (2014), pp. 4-15, <juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/NuevaAlborea/Revistas/Alborea28.pdf> (consultada el 3 de octubre de 2018).
- BAREA, Miguel Ángel: *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*, Francisco Javier ESCOBAR (director), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- BERLANGA, Miguel Ángel: «La originalidad musical del flamenco: el compás», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, n.º 26, (enero 2014), p. 20.

- BETHENCOURT, Francisco Javier: *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Dr. Nanette De Jong and Dr. Ian Biddle, PhD, Newcastle University, School of Arts and Cultures, 2011.
- BONACHERA, José María: *Teoría y juego del mairenismo*, Sevilla: Renacimiento, 2015.
- CALADO, Silvia: *El negocio del flamenco*, Sevilla: Signatura, 2007.
- CALVO, Pedro y GAMBOA, José Manuel: *Historia-guía del nuevo flamenco*, Madrid: Guía de música, 1994.
- CANO, Manuel: *La guitarra flamenca. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- CASTELLS, Manuel: *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad. vol. ii*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- CRUCES, Cristina: «De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexualización en el flamenco», *Entretajidos saberes*, Actas del IV Seminario de la AUDEM, Sevilla, 17-X-2003, pp. 1-30, <193.147.33.53/selicup/images/stories/actassevilla/comunicaciones/CRUCES.pdf> (consultada el 4 de octubre de 2018).
- : *Antropología y flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo (2 vols.)*, Sevilla: Signatura, 2003.
- : «El aplauso difícil sobre la 'autenticidad', el 'nuevo flamenco' y la negación del padre jondo», *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*, Barcelona: UOC, 2008, pp. 167-210.
- DE LA BRECHA, F.: «La Canastera: el cante por inventar», *Abc* (Sevilla), 13-I-1974, p. 13.
- DE PABLOS, Juan: «Las nuevas tecnologías y la construcción de la identidad cultural (el cambio educativo para el siglo XXI)», *Bordón*, Vol. 51, n.º 4 (1999).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2006.
- ESPÍN, Miguel y VARGAS, Cristina: «Derecho a la identidad música «flamenca»», *La música y los derechos del niño*, Granada: J. Labayen, 2005, pp. 99-110.
- F.: «Ha nacido un cante nuevo: 'La Canastera', de Camarón», *Blanco y Negro*, 5-I-1974, p. 73.
- FEATHERSTONE, Mike: «Localism, Globalism and Cultural Identity», en Mike FEATHERSTONE (ed.), *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres: Sage Publications, 1995, pp. 102-125.
- FINNEGAN, Ruth: *Oral Poetry*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977.
- GAMBOA, José Manuel, NÚÑEZ, Faustino: *Camarón. Vida y obra*, Madrid: SGAE, 2003.
- : *Una Historia del Flamenco*, Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- : «Mairenismo», *Música oral del sur*, n.º 6 (2010), pp. 105-117.
- : *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco 2: Flamenconautas. 2ª Parte: El crack de la bolsa y los cracks del flamenco*, Sevilla: Athenaica, 2017.
- GARCÍA, José María: «El jazz en España, hoy», *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 215-254.
- GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la modernidad*, Madrid: Alianza, 2004.

- GÓMEZ, Anjhara: *Patrimonio, discursos identitarios y recursos turísticos. Creación e interpretación de las imágenes de Andalucía por el turismo japonés*, Juan Agudo Torrico (director), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Antropología Social, 2011.
- GONZÁLEZ, José Antonio y LORENTE, Manuel: «Transculturaciones flamencas. Varía inflexiva», *TRANS-Revista transcultural de música*, n.º 8, 11 (2004), <sibetrans.com/trans/articulo/197/transculturaciones-flamencas-varia-inflexiva> (consultada el 18 de septiembre de 2018).
- GONZÁLEZ, Juan Pablo: «Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de 1960», *Aisthesis*, n.º 38 (2005), pp. 193-213.
- GRANDE, Félix: *Memoria del Flamenco*, Madrid: Círculo de lectores, 1995.
- GRIMALDO, Alfredo: *Historia social del flamenco*, Barcelona: Península, 2010.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely: *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- HAUSER, Arnold: *Fundamentos de la sociología del arte*, Barcelona: Guadarrama, 1997.
- HERNER, María Teresa: «Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari», *Huellas*, n.º 13 (2009), pp. 158-171.
- HURTADO, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, Sevilla: Signatura, 2009.
- IGLESIAS, Iván: «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia cultural online*, n.º 23 (otoño 2010), pp. 119-135, <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671074>, (consultada el 4 de octubre de 2018).
- JARAMILLO, Ruth Helena: «Cavilaciones sobre territorio, globalización e identidad», *Turismo y Sociedad*, 3 (nov. 2004), pp. 53-60.
- JULLIEN, François: *La identidad cultural no existe*, Barcelona: Taurus, 2017.
- KHANN, Parag: *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*, Barcelona: Paidós, 2017.
- LÓPEZ, Fernando: *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*, Madrid: Egales, 2017.
- MACHIN-AUTENRIETH, Mathew: *Flamenco, Regionalism, and Musical Heritage in Southern Spain*, Abington y Nueva York: Ashgate, Routledge, 2016.
- MANUEL, Peter: «Flamenco Guitar: History, Style, and Context», en Victor Anand COELHO (ed.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- MÁRQUEZ, Inmaculada: *El flamenco como vehículo de la religiosidad popular*, Cristina CRUCES ROLDÁN y José Miguel DÍAZ BÁÑEZ (directores), Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017, <idus.us.es/xmlui/handle/11441/64714> (consultada el 3 de octubre de 2018).
- MARTÍ, Josep: «Música y Etnicidad: una introducción a la problemática», *TRANS-Revista transcultural de música*, 2 (1996), <sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>, (consultada el 4 de octubre de 2018).
- MCKERRELL, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- MORA, Kiko: *Las raíces del duende: lo trágico y lo sublime en el cante jondo*, Samuel AMELL (director), Tesis Doctoral, Ohio: Universidad del Estado de Ohio, Departamento de Filosofía, 2008.
- MORENO, Isidoro: *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*, Sevilla: Mergablum, 2002.
- MUÑOZ, Manolo: *Manolo Sanlúcar en alma compartida. Memorias*, Córdoba: Almuzara, 2007.
- NAVARRO, José Luis: *Historia del baile flamenco*, Sevilla: Signatura, vol. II, 2008.
- NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena, 2008.
- PABLO, Eulalia: *Mujeres guitarristas*, Sevilla: Signatura, 2009.
- PELINSKI, Ramón: *Invitación a la Etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal, 2000.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido, 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza, 2000.
- RICO, José Antonio: «La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, edición 38, invierno 2018.
- RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Sevilla: Signatura, 2006.
- SCIONTI, Ian Miles: *La guitarra flamenca: tradición e innovación*, David Florido del Coral (director), Tesis Doctoral, Departamento de Antropología, Universidad de Sevilla, 2017.
- STEINGRESS, Gerhard: «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza», *Anduli*, n.º 1 (2002), pp. 43-64.
- : *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. (Escritos 1989-2006)*, Sevilla: Signatura, 2005.
- : *... y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba: Almuzara, 2006.
- STOREY, John: *Teoría cultural y teoría popular*, Barcelona: Octaedro, 2002.
- TÉLLEZ, Juan José: *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*, Madrid: Planeta, 2015.
- TORRES, Norberto: *Guitarra Flamenca. Lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla: Signatura, vol. II, 2005.
- : «Camarón, la voz interior de Paco de Lucía», *El olivo*, n.º 45/46 (1997), pp. 199-223.
- : *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- TRIGOS, Eugenia et alii: *Creatividad y motricidad*, Zaragoza: INDE, 1999.
- WASHBAUGH, William: *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Surrey: Ashgate, 2012.
- ZAGALAZ, Juan: «El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969-1977)», *Revista de musicología*, vol. XI, n.º 2 (2017), pp. 565-592.
- ZUMTHOR, Paul: «Presencia de la voz», *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus, 1991.

