

La guitarra de Paco de Lucía

¿Una nueva etapa en el flamenco?

Norberto TORRES CORTÉS



RESUMEN: Para contestar a la pregunta formulada en el título, utilizaremos dos conceptos básicos, lo clásico y lo contemporáneo, que contrastaremos de forma permanente con el apoyo del propio discurso de Paco de Lucía sobre su proceso creativo. Esta perspectiva general sobre la dialéctica entre la tradición y su renovación recurrirá, por otra parte, a conceptos más concretos como flamenco instrumental, flamenco vocal, flamenco bailado, para enfocar nuestra narración en dos aspectos sobresalientes de su obra: el ritmo y el sonido. Para ello, constará de cinco partes. Las dos primeras las dedicamos a lo clásico. Por una parte, sus anclajes o «puertos» como referentes «sólidos», con el contrapunto de su movilidad y viajes como referentes «líquidos». Por otra parte, su renovación, desde el parámetro rítmico, de la función del tocaor para el cante, o sea, de acompañamiento del flamenco vocal. Las dos partes siguientes pasan a lo contemporáneo con la incorporación y definición del cajón flamenco y la revalorización de los estilos rítmicos del flamenco. La última parte la dedicamos al sonido de Paco de Lucía como hibridación. Y a modo de introducción como argumento emic, para contestar desde el principio a la pregunta planteada, iniciamos nuestro texto con un recuerdo guitarrístico de adolescencia.

PALABRAS CLAVE: Paco de Lucía, guitarra flamenca, cajón flamenco, *flamenco contemporáneo*.

ABSTRACT: *In order to answer the question raised in the title, we will use two basic concepts, the classical and the contemporary, which we will constantly contrast, which we will contrast in a permanent way with the support of Paco de Lucía's own discourse on his creative process. This general perspective on the dialectic between tradition and its renewal will use, on the other hand, more specific concepts such as instrumental flamenco, vocal flamenco, danced flamenco, to focus our discourse on two outstanding aspects of his work: rhythm and sound. To this end, our essay will consist of five parts. The first two are devoted to the classical. On the one hand, his anchorages, or «harbors», as «solid» referents, with the counterpoint of his mobility and travels as «liquid» referents. On the other hand, his rhythmic renovation of the guitar accompaniment to vocal flamenco. The next two parts move on to the contemporary with the incorporation and definition of the flamenco «cajón» (flamenco box-drum) and the revaluation of the rhythmic styles of flamenco. The last part is dedicated to the sound of Paco de Lucía as a hybridization. And to introduce this as an emic argument to answer the question posed at the beginning, we begin our text with a guitar memory from our adolescence.*

KEYWORDS: *Paco de Lucía, flamenco guitar, flamenco box-drum, contemporary flamenco.*

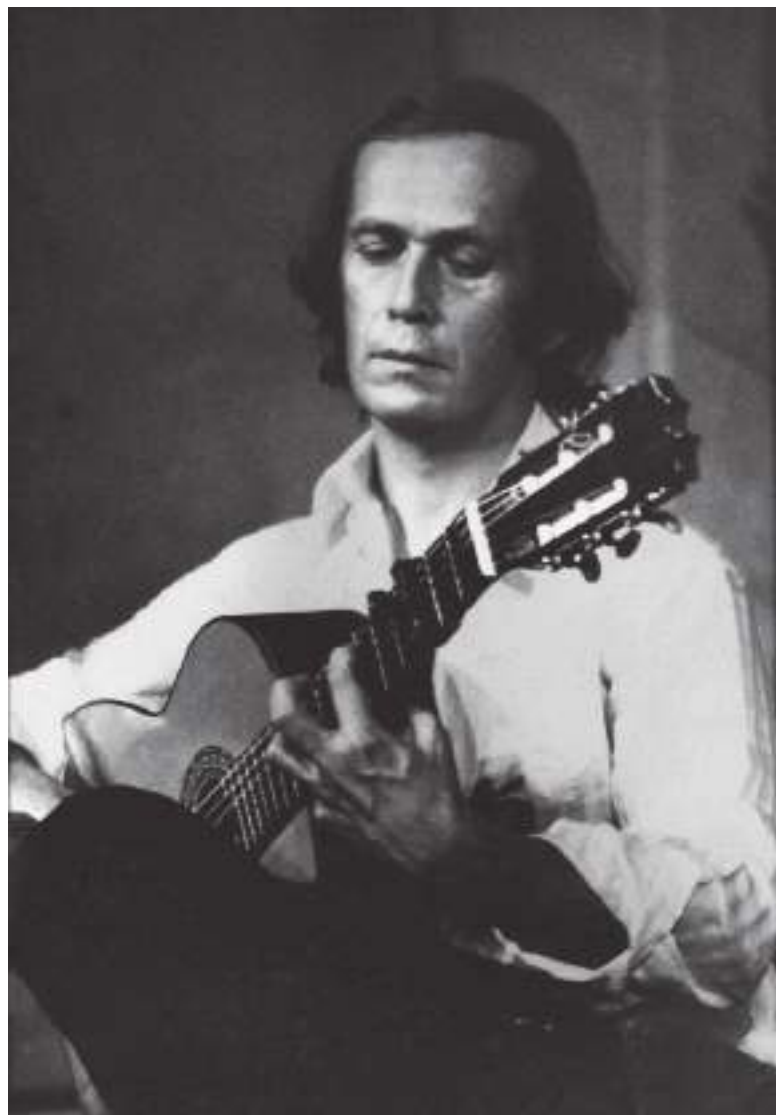
«Todo lo que yo he hecho fuera del flamenco ha sido para enriquecerme, yo como músico, y luego poder incorporarlo a la tradición del flamenco».

PACO DE LUCÍA

1. Paco de Lucía en el recuerdo

CUANDO vivía con mis padres en un piso de Vénissieux, cerca de Lyon, en Francia, como todos y todas los y las estudiantes de un instrumento musical, echaba horas en soledad en mi cuarto para practicar. La única compañía muda que tenía eran los típicos pósteres de la habitación de un adolescente, que retrataban a sus ídolos. Tenía uno de Roger Daltrey del grupo británico The Who, otro de Elton John, en unos conciertos a los que asistí precisamente en mi ciudad, Lyon, luego otros colectivos de grupos en directo, Yes, Genesis, Pink Floyd, y uno algo diferente: Paco de Lucía con su guitarra Hermanos Conde amarilla, su chaleco de cuero verde, su camisa verde abierta, su collar, con pelo largo y patillas, pero bien repeinado para la foto, y con la cara algo pálida por el maquillaje que debieron de ponerle para evitar el reflejo de algún flash.

Era el póster de promoción del disco *Almoraima* (1976), de su periodo andalucista, el *Músico de la Isla Verde* como lo llamaría en sus memorias del flamenco su amigo íntimo del alma y confesor laico, el añorado poeta Félix Grande (Mérida, 1937 - Madrid, 2014),¹ su periodo de color verde, como Picasso tuvo su etapa azul. Que un guitarrista flamenco formara parte de la iconografía habitual de un adolescente estudiante de guitarra clásica, fan del rock sinfónico, en una habitación de un piso en las afueras de Lyon, quizás pueda ser un pequeño detalle, signo de una nueva etapa en el flamenco. No creo que la tradicional iconografía en blanco



Paco de Lucía en concierto, X Rencontres Internationales de la Guitare, Castres (Francia), 1982 [FOTO ARCHIVO DEL AUTOR]

y negro de clásicos cantaores y cantaoras del flamenco hubiera podido compartir paredes urbanas con estrellas del pop. Aquí quizá comenzaría una nueva etapa sociológica, con el paso del flamenco de los aficionados, al de los fans, con la llegada de la pacomanía y su internacionalización.

Esto ocurría en 1976 o 1977. Como estudiante de guitarra clásica aficionado a la guitarra flamenca, los referentes que tenía, además de Andrés Segovia, Narciso Yepes, John Williams y Julian Bream como máximos exponentes de la guitarra española, y Alexandre Lagoya e Ida Presti más localmente en Francia, eran en el toque a Niño Ricardo, Melchor de Marchena, y sobre todo, y por encima de todos, a Sabicas.² Tengo que confesar que la primera vez

1. Félix GRANDE: *Memoria del flamenco*, vol. 2, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 645-660.

2. Subrayamos que, signo de los tiempos también, no figuraba el nombre de ninguna tocaora o de una mujer concertista entre los referentes de guitarra flamenca. Esta invisibilidad afortunadamente hoy se está revisando y superando a la luz de la perspectiva de género.



El autor y una amiga con Paco de Lucía, en su casa madrileña de Mirasierra, en 1985

que escuché el disco *Fuente y caudal* (1973) no me gustó, porque no lo entendía. Lo había traído de España un compañero del conservatorio donde estudiaba, y me lo prestó diciéndome «escucha a este guitarrista nuevo que ha salido, tiene otra forma de tocar flamenco y música española». Con Sabicas, Segovia y Yepes muy metidos en el oído, me sonaba demasiado aéreo y a brasileño. Tanto la rumba *Entre dos aguas*, como luego la de *Caballo Negro* de Manolo Sanlúcar,³ me sonaban entonces a música de discoteca.⁴ Pero ya escuchándolo varias veces, quedé atrapado por esta nueva propuesta, y sobre todo por su virtuosismo.

Así que para comprobar que era cierto que se podía tocar con esta velocidad, en 1977 bajé a Arles a escucharlo en directo. Actuaba entonces como telonero en un concierto de Manitas de Plata,⁵ en el marco de los festivales de música celebrados en el anfiteatro romano de esta ciudad del sur de Francia. Nadie lo conocía, pero todo el mundo al final del concierto salió hablando de este «extraterrestre» andaluz. Actuó solo ante el peligro con su guitarra mixta de palo santo, con su pierna derecha cruzada, una silla, un micro y vestido entero de negro. No solo tocaba lo que había escuchado en sus discos, su música flamenca inspirada en el nacio-

nalismo español de carácter andaluz, los *Panaderos flamencos* de Esteban de Sanlúcar, la *Guajira de Lucía*, la taranta y la granaína de *Fuente y caudal*, un potpurri de sus falsetas por bulería, sino que lo tocaba más rápido que en los discos. Técnicamente insultante: para colgar la guitarra en la pared con un moño, como antiguamente.

Debo señalar otro detalle llamativo sobre lo que estaba llegando con la guitarra de Paco de Lucía. Manitas de Plata, que era la estrella cabeza de cartel, hizo una parte de su actuación sentado, también a solo, con la posición flamenca clásica y su

3. Rumba instrumental de estribillo pegadizo, incluida en el LP *Sanlúcar* (CBS, 1974).

4. Y, de hecho, sonaban ambas en las discotecas de Almería, entre una moderna sección castiza de discos de rumbas y sevillanas, como variante de la música disco de la época, como lo pudimos comprobar personalmente durante vacaciones de verano a esta ciudad y su provincia. Aún recuerdo el impacto de escuchar las guitarras vertiginosas de Paco de Lucía y de Manolo Sanlúcar con el sonido «a tope» de los altavoces de las discotecas. Impacto que luego se reproduciría con los altavoces de los coches, convertidos en pequeñas discotecas auditivas de uso individual.

5. Ricardo Baliardo «Manitas de Plata» (Sète, 1921 - Montpellier, 2014). Guitarrista gitano catalán del sur de Francia, de controvertida trayectoria internacional en el ámbito de la guitarra flamenca, más próximo al ámbito de la rumba catalana. Para más información, se puede consultar Jérôme WIENHARD: «Manitas» de, *Études Tsiganes*, n.º 54-55, París, 2015.

llamativa Ramírez de clavijas de palo firmada por Picasso, y luego otra en la que se acompañó por su familia y donde todos tocaron de pie, con sus piernas derechas apoyadas en sillas. Veía aquello como un decorado: el cuadro de una familia de gitanos del sur de Francia que ponía en valor la forma particular que tenía Manitas de Plata para rasguear rumbas catalanas

Picasso y Manitas de Plata de juerga en Arles en 1963

[FUENTE: Mattei, François: *Gipsy Kings... Parce que nous sommes Gitans*, París: Éditions Filipacchi, 1990]

Dos años después lo volví a ver en el mismo sitio y en el mismo contexto. Ya era un concierto de Paco de Lucía y su *performance* de entonces, a solo, a dúo y a trío, con su hermano Ramón y su amigo Carlos Rebato, una renovada propuesta del clásico concepto de clan familiar guitarrístico, que repetiría después con Cañizares y sus sobrinos José María Bandera y Antonio Sánchez. Además de sus propias composiciones, interpretaba a solo, a dúo y a trío su perspectiva rítmica de obras de Manuel de Falla, que había grabado el año anterior. Como si necesitara del refrendo del maestro gaditano, para transmitir que su música, la del flamenco,





Paco de Lucía en Arles
en 1977 [FOTO DE
JOSÉ ROMERO,
ARCHIVO DEL AUTOR]

Ramón de Algeciras,
Paco de Lucía y Carlos
Rebato, en Castres en 1982
[FOTO DEL AUTOR]

tenía un fondo común con el compositor español más universal.

Cabe recordar que su primera experiencia profesional como guitarrista contratado fue precisamente en trío con Manuel Barón y Ricardo Modrego, cuando, por imposición de su padre, se fue de gira a Estados Unidos con el ballet de José Greco.⁶

Ya con estos recuerdos visuales y sonoros, podemos acotar unas fechas, entre 1973 y 1978, como determinantes para la elaboración de unas nuevas formas y un nuevo sonido para el flamenco contemporáneo, el de Paco de Lucía. Un nuevo sonido con

la banda sonora de casetes, vinilos, cedés para el flamenco de una nueva España, la de la democracia y las autonomías, y su deseo de apertura al mundo. A partir de allí y configurada su personalidad,⁷ Paco de Lucía solo tendrá que caminar, con algunas paradas introspectivas a modo de catarsis, con el aire del siroco para agolpar recuerdos, los de sus paraísos perdidos, los de la infancia en el imaginario de su Algeciras y de su gente, como el amigo del alma Camarón y los consejos de Félix Grande, o su madre Luzía. Paradas para comprobar que seguía siendo flamenco desde su percepción intuitiva de lo vivido, reinventarse a sí mismo, y con ello la tradición del flamenco, para no repetirse, y tener siempre algo que decir en su proceso creativo.

¿Abre la guitarra flamenca de Paco de Lucía una nueva etapa en el flamenco? Procuraremos contestar a continuación. Para ello manejaremos dos sencillos conceptos: hablaremos de sus anclajes para poner en valor su lectura rítmica como principal

6. Juan José TÉLLEZ: *Paco de Lucía. Retrato De Familia con Guitarra*, Sevilla: Qüasyeditorial, 1994, p. 84.

7. La biografía reciente de Manuel Alonso ESCACENA: *Paco de Lucía. El primer flamenco ilustrado* (Córdoba: Almuzara, 2023) presenta precisamente, a modo de ensayo, un acercamiento psicológico a su compleja personalidad.



vector de sus innovaciones, y luego de su sonido construido con la fusión «desde dentro» del flamenco bajo-andaluz y el de la Andalucía Oriental.

2. Lo clásico: los anclajes (los puertos)

¿Qué ocurre pues antes de 1973? ¿Cuáles son los anclajes de un niño y adolescente de la posguerra española, nacido el 21 de diciembre de 1947 en un puerto de las periferias gaditanas, muy cercano a la costa del Norte de África, entre el mar Mediterráneo y el océano Atlántico, en el seno de una familia de clase humilde?

A primera vista, nada excepcional. La reciente investigación y documentación sobre este periodo

en Almería durante el franquismo, que hemos tenido que realizar para la biografía que acabamos de publicar del guitarrero músico Juan Miguel González,⁸ nacido también en 1947 en un barrio periférico de Almería, uno de los últimos eslabones de la tradición de construcción de guitarras en esta ciudad desde Antonio de Torres, nos ha permitido comprobar hasta qué punto Paco de Lucía es hijo de la época en la que le tocó nacer y formarse como niño y adolescente, como ser humano. Releyendo después la biografía de Juan José Téllez sobre Paco de Lucía,⁹ pudimos comprobar cómo conviene referirse a una generación, la de la posguerra, como la de la supervivencia, con sus claros y oscuros. El propio Paco de Lucía siempre ha puesto en valor esta primera etapa vital, la de la infancia, como anclaje permanente donde agarrarse, y recurrir ante las dudas planteadas por sus viajes iniciáticos.

En una reciente conferencia que pronunciamos en Lorca sobre el compromiso y la búsqueda de

8. Norberto TORRES CORTÉS: *Juan Miguel González. El guitarrero músico*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2022.

9. Juan José TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*, Barcelona: Planeta, 2015.



Prueba de sonido en Castres del sexteto de Paco de Lucía. Sentados: Ramón de Algeciras, Paco de Lucía y Carlos Rebato. De pie: Robert Vidal y Carles Benavent [FOTO DEL AUTOR]

Paco de Lucía, resumíamos precisamente los anclajes que pudimos entresacar, confrontando su discurso con su obra discográfica, desde la constante dialéctica entre lo clásico y lo contemporáneo.¹⁰ Los recordamos brevemente, como elementos de reflexión previa para contestar a la pregunta formulada en el título de nuestro texto.

Lo estático (los referentes sólidos):

- ✦ La tradición.
- ✦ La infancia.
- ✦ El imaginario: Algeciras, la ciudad celeste, como espacio geográfico real e idealizado.
- ✦ La cultura (raíces): la profesión como academismo y empresa de lo flamenco, una música y una forma de interpretarla profesionalmente muy reglada.
- ✦ El perfeccionismo y su exigencia como rasgo de su inconformismo.
- ✦ La superación personal.

La movilidad (los referentes líquidos)

- ✦ El viaje exterior: las interminables giras y el tour, el «aquí y ahora» efímero.
- ✦ El viaje interior (introspección y catarsis).
- ✦ El mar como metáfora de lo real y lo virtual y lugar para la meditación: el fondo y la superficie, Francisco Sánchez Gomes y Paco de Lucía.

10. Homenaje a Paco de Lucía, con motivo de la celebración en Lorca del I Festival Internacional «Quiero flamenco», 10-12 de junio 2022. Más información en línea en <quieroflamenco.es/festival-fashion/lorca-accogera-el-i-festival-internacional-quiero-flamenco-del-10-al-12-de-junio-en-homenaje-a-paco-de-lucia/> (consultada en junio de 2024).

A partir de sus anclajes en tierra firme y de la movilidad de sus viajes iniciáticos, pudimos entender mejor sus compromisos, que resumimos ahora en la tabla siguiente:

El compromiso

- ✦ Con el contexto próximo (la familia, el barrio, la región, el país).
- ✦ Con el contexto profesional (los guitarristas, los artistas del flamenco).
- ✦ Con la cultura de «su gente», las clases populares andaluzas, las clases populares («payos y gitanos más unidos que una lágrima», según expresión de Félix Grande) —Con él mismo, como estímulo para superarse.

Con la guitarra

- ✦ Reivindicación de la guitarra flamenca frente a la clásica, como parte de la tradición guitarrística española.
- ✦ Reivindicación de la dimensión universal de esta guitarra flamenca, como parte del género flamenco en sí, con valores universales del ser humano.
- ✦ Actualizar la música y la cultura flamencas, para integrarlas en el concierto internacional de la World Music, cuidando que no pierda su voz propia y que no se diluya su autenticidad («sus esencias» según su propia expresión).

La presentación y ordenación de sus anclajes y de sus compromisos, nos permitió entresacar a su vez las metas perseguidas en su proceso de cons-

tante búsqueda, que resumimos a continuación en una tercera tabla:

La búsqueda: lo dinámico

(la energía de un inconformista)

- ✦ El movimiento hacia lo desconocido.
- ✦ Nuevos horizontes.
- ✦ Lo inaudito, lo nuevo.
- ✦ Nuevo sonido y nuevo lenguaje.
- ✦ Discurso compositivo compacto y coherente, honesto con uno mismo.

La búsqueda: los medios

- ✦ La guitarra flamenca.
- ✦ Sus portentosas facultades físicas, psicológicas y su mirada (el virtuoso visionario emprendedor, el control de las emociones).
- ✦ Curiosidad y valentía por descubrir y arriesgar, a pesar del pánico.
- ✦ El viaje.
- ✦ Nuevas tecnologías del sonido y de la imagen.
- ✦ El star system de la industria cultural.
- ✦ Los cambios sociales (dimensión política de España abierta).
- ✦ Concepto de nomadismo musical e hibridaciones («bricolage»).



Paco de Lucía en reunión flamenca distendida
[FOTO: HO HANG EL CHINO, ARCHIVO DEL AUTOR]

Elaboramos esta reflexión y posterior interpretación y ordenación descriptiva de su proceso creativo después de contrastar sus propias declaraciones en diferentes entrevistas, con el conjunto de su obra discográfica, desde aquel primer sencillo de 45 revoluciones que grabó en 1964, hasta su último CD *Canción andaluza*, editado en 2014, pero también la amplia producción discográfica paralela como tocaor, o sea acompañante del clásico cante flamenco, desde aquellos primeros tres sencillos que grabó en 1961 con su hermano Pepe de Lucía, con el nombre de Los Chiquitos de Algeciras, hasta su producción del disco *Tú ven a mí* (2005), de la cantaora sevillana La Tana. En efecto, consideramos que no se pueden separar estas dos líneas que van en paralelo en su proceso creativo, estabilizado como hoja de ruta para guiar la reordenación del flamenco clásico: su discografía como solista, y su discografía como tocaor, con la voz de Camarón de la Isla, entre muchas otras con las que llegaría a colaborar y grabar,¹¹ como ideal de afinación y de expresión flamencas. Un botón de muestra ilustrativo, que tomamos prestado del libro de Juan José Téllez: «Mi padre y mi madre siempre supieron salir adelante. La mayor herencia que nos legaron no fue el flamenco, sino el instinto de supervivencia y, sobre todo, la dignidad».¹²

¿Qué tiene de particular pues su familia, entre otras miles de clase humilde, marcadas amargamente por las miserias humanas y económicas del primer franquismo y su endogamia como sistema de supervivencia? La cultura del flamenco y de la guitarra «a lo barbero» como salida profesional.

El motivo es muy sencillo: con todas sus limitaciones, además de la venta ambulante, es el ambiente profesional en el que se mueve el cabeza de familia, Antonio Sánchez Pecino. También Paco de Lucía ha insistido una y otra vez sobre ello a lo largo de sus entrevistas:

Uno es lo que fue en su niñez, y yo en mi niñez a todas horas estaba rodeado de flamencos. Mi padre se iba a buscar la vida por las noches, a las fiestas, y siempre amanecía en casa con flamencos. Mi hermano Pepe y mi hermana María, también desde chiquititos, han estado vinculados a este mundo. Vivíamos en La Bajadilla, un barrio muy gitano. Siempre había alguien en casa cantando o tocando. Por lo tanto, yo no puedo ser otra cosa que un guitarrista flamenco, aunque pretendiera ser otra cosa no podría.¹³

11. Para más detalles, se puede consultar nuestro artículo «Paco de Lucía o la serena evolución del flamenco contemporáneo», incluido en *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y otros escritos* (Sevilla: Signatura Ediciones, 2005), para el que elaboramos el catálogo de su discografía hasta 2005.

12. TÉLLEZ: *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*, op. cit., p. 40.

13. Ibídem, p. 32.

Contextualizado el espacio en el que el joven Paquito de Algeciras se educó, familiar y profesionalmente, conviene seguidamente ver dónde focaliza su mirada:

Nací en una familia donde todos eran guitarristas, mi padre y mi hermano Ramón tocaban 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. Recuerdo que mi padre me pedía que le hiciera compás para ver si le entraban bien las falsetas al ritmo o no... Así que antes de empezar a tocar conocía todos los ritmos, y eso es muy importante para un niño que empieza con la guitarra. Esto fue muy importante en mis comienzos.¹⁴

Entorno de guitarristas en primer lugar, luego el cante. Flamenco medido a compás en ambos casos. La primera enseñanza que recibe, antes de poner los dedos en el mástil, es marcar los ritmos del flamenco, deducimos que el compás con los nudillos en la mesa, como veremos años después, en un histórico vídeo casero, a su padre, marcando compás a un niño de nombre Potito, imitador de Camarón, para ponerle a prueba.¹⁵

La primera formación flamenca de Paco de Lucía es por consiguiente la de un percusionista: golpear los ritmos del flamenco. Su primera memoria musical será consecuentemente rítmica, como su primera lectura y audición del flamenco. Cuando le coloquen una guitarra entre los brazos para estudiar, sus reflejos y aprendizaje serán inicialmente rítmicos, con la transferencia en el mástil de esta percusión con la mano izquierda, y el tradicional estilo rasgueado en la mano derecha.

Paradójicamente, esta lectura rítmica sin concesiones será pronto motivo de enfrentamiento con la tradición flamenca que le toca en este momento, la del predominio del cante rítmicamente relajado y pastueño.

Según nuestra opinión, Paco de Lucía no ha sido un tocaor ideal para acompañar las voces señeras de sus mayores. Intuimos que su concepto estrictamente rítmico del toque de acompañamiento, asociado a su excepcional virtuosismo en la ejecución de sus falsetas, molestaría a los cantaores y cantaoras, divos y divas de la época en España. Demasiado bueno y preciso para una época rítmicamente relajada.



Paco de Lucía acompañando a José Menese en Almería, en el Segundo Gran Festival de Cante Jondo, 17 de agosto 1968
[FOTO: ARCHIVO DE ANTONIO SEVILLANO MIRALLES]

Lo imaginamos más a gusto tocando para baile y tocando solo: con el flamenco bailado e instrumental por consiguiente, a pesar de considerarse un cantaor frustrado. Hay, sin embargo, excepciones. Entre ellas, la del cantaor pontanés Antonio Fernández Díaz «Fosforito» a la que me referiré a continuación.

3. Lo clásico: la renovación del acompañamiento del cante

Como he señalado en otro artículo,¹⁶ los discos que grabó Paco de Lucía con Fosforito, particularmente la selección antológica de 4 volúmenes en la casa Belter entre 1968 y 1974, fue en su momento el anticipo de lo que iba a llegar años más tarde en el cante. Resulta pertinente recordar el impacto de esta antología, como umbral de una nueva etapa para el flamenco, una nueva territorialización rítmica de dos periferias andaluzas, la de Córdoba y la de

14. *Ibid.*, p. 41.

15. Se puede ver un fragmento en <youtube.com/watch?v=pZiOkbjWzAw> (consultada en junio de 2024).

16. Norberto Torres Cortés: «Selección antológica. Fosforito y Paco de Lucía», *El Olivo*, n.º 107, Villanueva de la Reina (Jaén), 2002. Esta reseña puede consultarse en <jondoweb.com/contenido-seleccion-antologica-56.html> (consultada en junio de 2024).

Cádiz. Asombraba un joven Paco de Lucía en pleno desarrollo de su primera renovación del toque tradicional desde el ímpetu de su virtuosismo; Fosforito en pleno magisterio de su renovación rítmica de los cantes tradicionales. Luego aquí residía el interés extraordinario de esta antología: confrontar a dos artistas unidos por una misma lectura rítmica renovadora del flamenco. Si en otras antologías Mairena acusaba cierta inclinación pedagógica, Caracol quedaba atrapado por su fuerte personalidad, como Marchena en el laberinto sin salida de su barroquismo, si Porrina o Valderrama intentaban unir el nuevo interés por las formas antiguas con el lirismo de la llamada «ópera flamenca», la antología que anunciaba el futuro y marcaría pautas sería la de Fosforito y Paco de Lucía. Con ella, el compás

ajustado, el fraseo con acentos nítidos, un nuevo «aire» flamenco quedaba fijado en gran parte de los repertorios jondo y flamenco, sin renunciar al lirismo y dramatismo propio del género. Cuando la iniciaron, Fosforito tenía 36 años y Paco de Lucía 20 años recién cumplidos. Savia nueva pues para renovar lo clásico desde lo rítmico, por dos jóvenes profesionales, curiosamente que no eran gitanos y, por consiguiente, rompieron esquemas.

Hoy el compás y el ritmo quizás dominen excesivamente en el cante y parecen ahogar con la claqueta las intenciones líricas, como antes el lirismo y los melismas parecían diluir cualquier apoyo rítmico. Si el flamenco ideal puede ser un sabio equilibrio entre ritmo y lirismo, expresión dramática o jubilosa a compás, la antología de Fosforito y Paco de Lucía era, sin lugar a dudas, ideal.

Además de poder escuchar el cante de Fosforito en todo su esplendor, esta antología tenía un interés añadido para los guitarristas. Proponer falsetas ideales para el acompañamiento del cante, «cortitas» como dicen los tocaores y tocaoras, pero llenas de contenido. Como las mejores coplas,¹⁷ la mayoría de estas falsetas, basadas a su vez en la reinterpretación personal y sobre todo rítmica de otras más antiguas, forman parte del dominio común del toque hoy, han sido y son reinterpretadas en infinidad de variantes, consideradas por ello como «populares» por los y las jóvenes tocaores y tocaoras. En este sentido, podemos confirmar que la guitarra de Paco de Lucía ha abierto una nueva etapa en el flamenco, la de su acompañamiento instrumental.

Observación refrendada si añadimos el caso de Camarón de la Isla, la voz interior de Paco de Lucía,¹⁸ el compañero ideal que expresó su concepto del flamenco vocal. Sin embargo, el caso de esta marcada recepción del parámetro rítmico como fundamento para la renovación del flamenco, sigue planteando preguntas.

Por ejemplo, si nos fijamos en sus primeros maestros, su padre Antonio Sánchez Pecino (Algeciras, 1908-1994) y su hermano mayor Ramón Sánchez Gomes “Ramón de Algeciras” (Algeciras, 1938 – Madrid, 2009), él mismo relata entre sus recuerdos significativos cómo, desde niño, corregía a su mentor en este aspecto.¹⁹ Si nos fijamos en Ramón, también relata que, en su etapa profesional en la compañía de Juanito Valderrama, lo que solía acompañar eran sobre todo estilos libres, tan del gusto del gran público por el flamenco de melismas alargados en la época de la llamada «ópera



Paco de Lucía con el bailar Juan Navas Salguero *Ramírez* (Mérida, 1959), en prueba de sonido de la gira del sexteto de Paco de Lucía en 1985 [FOTO: HO HANG EL CHINO, ARCHIVO DEL AUTOR]

17. Y añadimos, desde el ámbito de la cultura popular, los mejores chistes, las mejores anécdotas, o los mejores chascarrillos.

18. Para más detalles sobre el acompañamiento guitarrístico de Paco de Lucía a Camarón de la Isla, remitimos a nuestra publicación Norberto TORRES CORTÉS: *Guitarra flamenca. Volumen II. Lo Contemporáneo y otros escritos*, Sevilla: Signatura Ediciones, 2005, pp. 105-130.

19. Este recuerdo que comenta a su hijo Curro Sánchez Varela en el documental «Paco de Lucía: La Búsqueda» (Madrid: Ziggurat Films, 2014) forma parte ya de la narrativa actual sobre Paco de Lucía, como lo corrobora la última monografía sobre el guitarrista de Algeciras, escrita por el periodista musical César SUÁREZ: *El enigma Paco de Lucía*, Barcelona: Lumen, 2024, p. 99.

flamenca» (1925-1955) por la historiografía clásica del flamenco.

Para contestar en este aspecto a la pregunta del título de nuestro texto, opinamos que abre inicialmente una nueva etapa a través del ritmo, reordenándolo para proyectarlo y ponerlo a compás de las corrientes musicales contemporáneas. Nueva etapa no solo para él, sino para sus compañeros de generación, Víctor Monge «Serranito» (Madrid, 1942) y Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, 1943 – Jerez de la Frontera, 2022), que también participaron en esta renovación de la guitarra flamenca de concierto a través de un mayor virtuosismo, técnico y musical.

Este nuevo orden rítmico irá en paralelo con el desarrollo de los medios de producción de la industria cultural y marcará su proceso creativo. Desde el disco *Almoraima* de 1976, hasta *Canción andaluza* de 2014, la discografía de Paco de Lucía refleja el manejo y dominio progresivo del bricolaje y manipulaciones que permite el estudio de grabación y sus recursos, con la claqueta como elemento vertebrador para grabar bases rítmicas cada vez más sofisticadas.

4. Lo contemporáneo: incorporación del cajón flamenco

Para terminar sobre este primer tema y pasar a otro aspecto de la obra de Paco de Lucía que queremos poner en valor, el de su sonido, debemos señalar que la búsqueda del desarrollo del parámetro rítmico lo llevó a incorporar un instrumento de percusión nuevo en el flamenco, el cajón, instrumento ya perfectamente integrado hoy en la cultura flamenca, que no solamente ha servido como elemento de base en esta reordenación, sino en el desarrollo cada vez más sofisticado de la expresión rítmica del flamenco, hasta el predominio actual del toque sincopado y a contratiempo de gran parte de la nueva generación de guitarristas flamencos. Coherencia musical con la estética de la pobreza de esta música del sur, el flamenco, con la popular guitarra rasgueada como órgano, las palmas y el tacón como metrónomo para marcar el pulso.

Este instrumento de percusión le ha permitido a nivel rítmico introducir el toque a contratiempo que deja entrever una riqueza insospechada de la música flamenca. Sin embargo, lo hizo de forma esporádica, volviendo al compás de las formas nor-



Ramón de Algeciras en primer plano, y Pepe de Lucía detrás, en Madrid en 1981 [FOTO DEL AUTOR]

males. Serán una vez más los jóvenes de la generación siguiente quienes darán un paso adelante, hasta la actual explosión «por dentro» del compás. Es imposible hoy entender el flamenco contemporáneo sin el extraordinario desarrollo rítmico que ha permitido el cajón.

Paco de Lucía piensa en flamenco, es decir con la acentuación particular del compás y sus acentos irregulares. En nuestra opinión, este sentido rítmico es lo que define a un músico flamenco frente a otro músico de otra cultura musical. El músico flamenco tiene su propia forma de respirar, de «airar» la interpretación, después de haber interiorizado durante años de práctica con el baile y el canto la distribución irregular de los acentos, con una forma particular, el rasgueado, de balancear la mano derecha. No es solo una cuestión técnica ligada al uso particular, percusivo de la mano de-

recha, sino a una percepción rítmica particular de la música.

Como lo hemos visto anteriormente, resulta sorprendente escuchar hasta qué punto Paco de Lucía tuvo habilidades desde su infancia para esta comprensión exacta del ritmo flamenco. Al fin al

nunca su pie izquierdo, marcando como si fuera un metrónomo o la batuta de un director de orquesta, el pulso rítmico de su música flamenca. O sus clases magistrales a los bailaores y guitarristas de sus formaciones, tarareando rítmicamente con su voz gangosa implacables zapateados y picados.



El catalán Carles Benavent (bajo eléctrico) y el brasileño Rubén Dantas (congas y cajón) iniciando la renovación rítmica del flamenco con el andaluz Paco de Lucía en 1981, en gira promocional del disco *Solo quiero caminar*, Festival de Jazz de Almuñécar (Granada) [Foto DEL AUTOR]

cabo, en este aspecto no hay gran diferencia entre su primer sencillo de 45 revoluciones grabado en 1964 y las coplas por bulería o por tango-rumba de su último CD, editado en 2014. El corazón de Paco de Lucía no dejó nunca de latir y sentir «a compás». A pesar de cierta insistencia en la armonía, pensamos que es a través del ritmo como más cambió la tradición flamenca, una música de tradición oral monódica. Para comprobarlo, allí están hoy en YouTube centenares de fragmentos de sus conciertos por los cinco continentes donde no falla

Como hemos escrito al analizar algunas claves para la lectura de su lenguaje musical,²⁰ resulta evidente que hay una lectura o audición rítmica de su música, y desde mi percepción *emic* como guitarrista flamenco, esa es la prioritaria.

5. Lo contemporáneo: revalorización de los estilos rítmicos del flamenco

Con su obra como referencia pionera, el espectacular virtuosismo rítmico del flamenco contemporáneo ha permitido la revalorización de formas o palos habitualmente considerados como menores por la tradición heredada por Paco de Lucía. Es el caso de la rumba, que ha sido la forma principal para su comunicación en las hibridaciones de la globalización, como lo ha señalado la compositora algecireña Diana Pérez Custodio en su tesis doctoral.²¹ La rumba,

20. Norberto TORRES CORTÉS: «Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía», *La Madrugá*, n.º 11, Murcia: Universidad de Murcia, diciembre 2014. En línea en <revistas.um.es/flamenco/article/view/221811> (consultada en junio de 2024).

21. Diana PÉREZ CUSTODIO: *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2005.



Prueba de sonido en el Festival de Jazz de Almuñécar, 1981 [FOTO DEL AUTOR]

al igual que la bulería, el tanguillo, las alegrías, eran formas consideradas hasta hace poco como «poco serias», «de guasa», por una afición inclinada tradicionalmente hacia el lado trágico del flamenco, hacia «lo jondo». De alguna manera, Paco de Lucía las ha dignificado con una laboriosa propuesta de variaciones sobre sus inagotables recursos rítmicos, ampliando y modulando sus armonías para poner en valor su discurso melódico, convirtiéndolas, desde lo rítmico, en puentes de comunicación de los instrumentistas flamencos con otros géneros musicales, puentes por donde transita cada vez más la puesta en común de un nuevo concepto del flamenco ligado a las músicas improvisadas. Decimos que Paco de Lucía las ha dignificado, revelando

todo el potencial de comunicación que tenían para sintonizar con las corrientes musicales internacionales en el contexto de la *World Music*. Ha invertido el orden, poniendo en valor formas flamencas ubicadas en los márgenes por la propia flamencología de la posguerra.

El tiempo cada día le está dando la razón. No solamente el estudio rítmico del flamenco está revelando una perspectiva nueva sobre su historia, con la focalización en lo afroamericano,²² ligado al comercio de esclavos, como elemento clave para la recepción del ritmo en las costas gaditanas y su expansión vía el río Guadalquivir hasta Sevilla, sino que la reciente revisión de archivos históricos he-

22. Ver al respecto el discolibro de Raúl Rodríguez: *Razón de Son / Antropo-Música creativa de cantes de ida y vuelta. Cuaderno de Trabajo (1999-2014)*, Madrid: Fol Música, 2014.

merográficos y cinematográficos nos indican que estos estilos fueron claves para la configuración del flamenco como arte popular profesionalizado.²³ Es como si la intuición del guitarrista andaluz y su energía hubieran puesto en conexión los tambores africanos con el cajón peruano, a través de su renovación del lenguaje rítmico del flamenco.

Para que no quepan dudas sobre el constante afán de Paco de Lucía de renovación desde la tradición, su filosofía musical dinámica como afirmación de pertenencia al campo cultural flamenco la expresó claramente en sus entrevistas. Veremos a continuación dos ejemplos significativos.

En diciembre de 1980, en víspera de grabar el disco *Solo quiero caminar* (Philips, 1981) y definir el concepto de grupo flamenco, comentaba lo siguiente al periodista musical francés Claude Worms:

Ante todo, quiero ser un guitarrista de flamenco y un músico de 1980. Pero introducir elementos nuevos de otras culturas en el flamenco es extremadamente difícil, porque se trata de una música fuertemente estructurada por reglas rítmicas y armónicas bastante apremiantes que le dan en contrapartida gran coherencia. Hay que actuar pues lenta y prudentemente, por la práctica, y no a partir de teorías abstractas. Sobre todo, no hay que perder el espíritu del flamenco en beneficio de experimentaciones gratuitas. Esta música es en el fondo la expresión de tendencias fundamentales del ser humano: la muerte, el amor, el deseo, el dolor...²⁴

Trece años después, comentará lo siguiente al periodista Paco Espínola:

—¿El dogmatismo impide la evolución del flamenco?

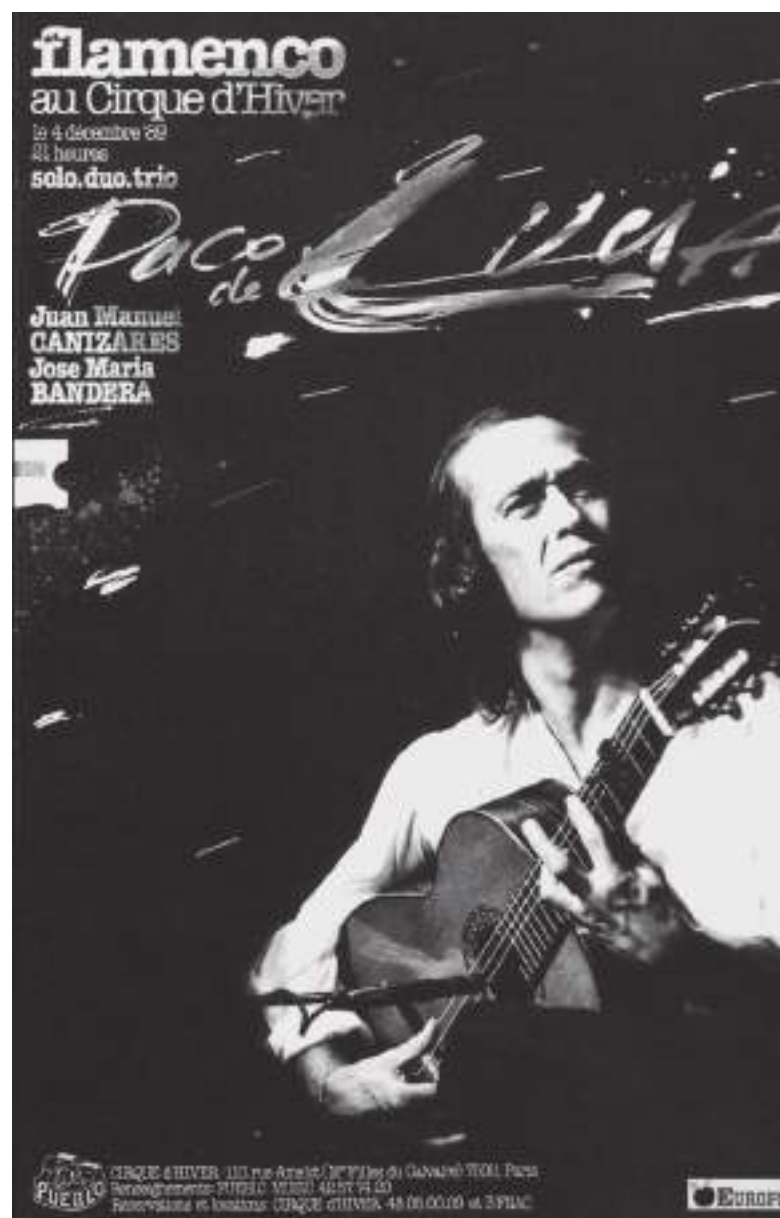
—En general, los flamencos son dogmáticos. Quizá es bueno aunque la evolución sea más lenta. No estoy de acuerdo con los puristas... no dejan que uno cante y toque como le dé la gana. Hacen una criba en la que si lo que tocas o la evolución que desarrollas está dentro del contexto, de la esencia del flamenco, te lo admiten tarde o temprano.

De todas formas sin ellos todo el mundo se desmadraría y más en la época en que vivimos. Yo pienso que todo es válido si sabes equilibrar.

—¿Cómo se compagina el primitivismo del flamenco con la búsqueda de nuevas armonías?

—Pues con una mano agarrando la tradición y con la otra rascando, buscando. Es muy importante no perderse de la tradición porque ahí es donde está la esencia, el mensaje, la base. Sobre ella sí puedes ir a cualquier sitio y escapar, pero sin dejar nunca esa raíz porque, en definitiva, la identidad, el olor y el sabor del flamenco están ahí.²⁵

Cartel del recital de Paco de Lucía a solo, dúo y trío, con Juan Manuel Cañizares y José María Badera, Cirque d'Hiver, París, 1989



23. Ver al respecto Faustino Núñez: *América en el flamenco*, Madrid: Flamencópolis, 2021.

24. Claude Worms: «Paco de Lucía: Le Flamenco d'aujourd'hui», *Le Guitariste Magazine*, n.º 4, París, febrero 1981, pp.6-8.

25. Paco Espínola: «Paco de Lucía "Su obra, un sudor"», *Man*, julio 1993.

6. El sonido de Paco de Lucía

Otro aspecto que queremos poner en valor en el proceso creativo de Paco de Lucía y que también, según nuestra opinión, ha marcado una nueva etapa en la guitarra flamenca y el flamenco es el de la búsqueda de un sonido propio, a través de sus armonizaciones y de sus melodías.



Portada del disco *Fuente y caudal* (1973)

El primer rasgo que caracterizará su lenguaje musical consistirá en la utilización sistemática de acordes de paso en la cadencia andaluza. Lo hará ya en sus primeros acompañamientos, particularmente con Camarón. A pesar de lo que podemos calificar entonces como toque tradicional, lo que llama la atención en su interpretación es precisamente esta utilización de acordes de paso, completada por un cromatismo descendente para pasar de un grado a otro.

La sonoridad disonante de «Levante» va a ser seguidamente uno de los materiales armónicos que va a explorar desde el inicio de su búsqueda, hasta formar parte de su lenguaje musical que consistirá, como lo hemos señalado en nuestros escritos, en fusionar desde dentro el flamenco bajo-andaluz rítmico, construido armónicamente a partir del «toque por patilla» o «toque por medio» del barroco acompañamiento del fandango y del «toque por arriba» de la malagueña, con lo que llamamos metafóricamente el color a «azufre» del acompañamiento disonante del toque de «Levante», siendo el disco *Fuente y caudal* (1973), junto con el de *Almoraima* (1976) los que, según nuestra opinión, reflejan mejor este proceso de bricolaje desde el propio

flamenco.²⁶ Por su carácter disonante y abierto, este toque le permitirá en efecto explorar la aplicación de otras sonoridades disonantes de músicas popularizantes como la *bossa nova*, con sus disonancias «blandas» de 7ª y 9ª mayores, acordes abiertos que suavizarán de vez en cuando la agresividad y desesperanza de las armonías disonantes «duras» del toque levantino, como breves ventanas abiertas a la esperanza.

A partir del disco *El duende flamenco de Paco de Lucía* (1972) como concertista, y *Canastera* (1972) como acompañante de Camarón de la Isla, empieza así la búsqueda de su propio lenguaje: interpretar el rítmico y modal repertorio bajo-andaluz, con préstamos del color de Levante. Porque, como hemos señalado, no se puede separar estas dos líneas que van en paralelo en su proceso creativo, estabilizado como hoja de ruta para guiar la reordenación del flamenco clásico: su discografía como solista, y su discografía como tocaor, con la voz de Camarón como ideal de afinación y de expresión.

El mayor control armónico de su lenguaje musical a partir de la estética disonante de Levante le hará explorar otro toque elaborado por Ramón Montoya, el de minera, hasta tal punto que casi lo redefine a partir de los trazos armónicos y cadencias sugeridos por el guitarrista madrileño. Este toque le permitirá cultivar especialmente el intervalo de segunda menor dado por cuerdas al aire, particularidad idiomática del instrumento y del toque «por Levante» y de su acorde de tónica. Si con *Fuente y caudal* (1973) exploraba el toque por taranta con la cadencia andaluza sobre fa# y sus resonancias disonantes dadas por la afinación de la guitarra, su búsqueda culminará con *Almoraima* (1976), explorando esta vez otras dos sonoridades levantinas, las de los toques «por minera» y «por rondeña».

Según nuestra opinión, este disco es el que mejor define el nuevo sonido flamenco de Paco de Lucía, su primer bricolaje como productor de la manipulación de sonidos que le permiten las nuevas tecnologías de grabación. Allí está todo: la guitarra como percusión e instrumento armónico y melódico, las palmas, los coros como jaleo de percusión y estribillo, el bajo eléctrico, las guitarras grabadas en varias pistas y mezcladas, como si de una orquesta de pulso y púa se tratara, el ritmo como coda y

26. TORRES: *Guitarra flamenca. Volumen II, op. cit.*, pp. 98-99.



Paco de Lucía distendido y relajado, después de la prueba de sonido. Festival de Jazz de Almuñécar, 1981 [FOTO DEL AUTOR]

horizonte de su lenguaje musical. Un disco que nos recuerda en este sentido su último opus, el de *Canción andaluza* (2014), la copla como otra referencia musical de su infancia, además del flamenco.

27. Para más detalles, se puede consultar nuestro artículo Norberto TORRES CORTÉS: «El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)», *La Madrugá*, n.º 5, Universidad de Murcia, diciembre 2011. En línea en <revistas.um.es/flamenco/article/view/142701> (consultada en junio de 2024).

Para finalizar esta sección sobre la relevancia de la armonía levantina y su sonoridad disonante en el lenguaje musical de Paco de Lucía,²⁷ queremos destacar otro de los recursos que el guitarrista supo aprovechar con ella: el de la improvisación. Como lo hizo Ramón Montoya con su portentosa técnica de arpeggios, esta sonoridad servirá para la exhibición de su portentosa y seductora técnica de picado, y la aprovechará cuando se le presente la ocasión, como en sus acompañamientos a Fosforito, entonces el cantaor más



Al Di Meola y Paco de Lucía en Grenoble (Francia), en 1981 [FOTO DEL AUTOR]

popular entre el público español en las décadas de los sesenta y setenta.

Más adelante, cuando constituya el trío con Larry Coryell y John Mc Laughlin, utilizarán esta sonoridad oriental y su segunda aumentada como recurso estrella para la exhibición de virtuosismo como garantía de éxito y de exotismo virtuoso como tema fusión, que Paco de Lucía devolverá al flamenco. La adapta John Mc Laughlin para el repertorio del trío en 1979 a partir de su tema «Meeting of the Spirits», grabado en 1972 con su grupo Mahavishnu Orchestra. La forma rítmica binaria por rumba será la más cómoda y directamente accesible para sostener esta utilización de la sonoridad por taranta para la improvisación.

La propuesta será formalizada en el disco *Solo quiero caminar* (Philips, 1981), con la rumba «Chanela». La madurez de este proceso culminará con una de las obras cumbre de la vena jazzística hacia la improvisación de Paco de Lucía, a modo de orientación hecha para el flamenco, con el tema «Zyryab» del disco del mismo nombre (Philips, 1990), con una base rítmica ternaria sobre un fondo sonoro oriental por Levante y la sugerencia del

grito seguriyero. Hoy «Zyryab» constituye uno de los principales estándares del jazz-flamenco.

Conclusión

Para contestar a la pregunta formulada inicialmente sobre si la guitarra de Paco de Lucía abre una nueva etapa en el flamenco, diremos a modo de conclusión que no se puede entender el flamenco de hoy sin su obra. Lo que acabamos de destacar en nuestro texto está desparramado en casi todo lo que se hace ahora bajo el nombre de flamenco. La sombra de Paco de Lucía está tan alargada, que es casi imposible hoy tocar guitarra flamenca o interpretar música flamenca sin que aparezcan detalles «lucistas».

De ser la vanguardia del género en su momento, se ha convertido en uno de sus grandes clásicos, a la vez que lo ha situado en las corrientes musicales transnacionales, e incluso en uno de los principales referentes de la música española contemporánea.

¿Se puede ser moderno y a la vez sonar al flamenco de toda la vida? ¿Se puede ser del territorio de origen, con raíces, y a la vez llegar a todas partes? Las claves para ello están en su obra y en la coherencia de su proceso creativo.

