



CLAVES PARA UNA LECTURA MUSICAL DE LA OBRA DE PACO DE LUCÍA

Dr. Norberto Torres Cortés
IES Alborán (Almería)

Enviado: 22-12-2014
Aceptado: 15-01-2015

Resumen

A modo de homenaje, nuestro texto propone la lectura musical de la obra de Paco de Lucía a partir del análisis de cinco claves: la técnica de guitarra, el ritmo, la armonía, la melodía y los préstamos de otras músicas en torno a dos ejes, el grupo flamenco y el cajón. Acotaciones sobre el concepto de “toque flamenco”, sobre el Niño Ricardo y sobre Sabicas completan esta lectura de la obra del recién fallecido Maestro de Algeciras.

Palabras clave: Paco de Lucía, guitarra, toque flamenco, toque de acompañamiento, Niño Ricardo, Sabicas, ritmo, armonía, melodía, grupo flamenco, cajón, flamenco-jazz.

Abstract

Since as a tribute, our text proposes the musical reading of Paco de Lucia's work starting the analysis of five keys: the technical guitar, the rhythm, the harmony, the melody and the loans of others musics around two axis, the flamenco group and the cajon. Marginal notes about the concept of “toque flamenco”, about Niño Ricardo and about Sabicas complet this reading of the work of the recently deceased Algeciras's Master.

1. Preámbulo

En una lectura de textos allá por 1985, Juan Goytisolo dijo que “Yo creo que el auténtico compromiso del escritor como he dicho siempre, el verdadero, el fundamental y por el cual se le pasará a la historia y se le exigirán cuentas, es ante todo el compromiso con la cultura y con el idioma, es decir, es devolver a la comunidad lingüística a la que pertenece, un idioma distinto del que recibió de ella en el momento de ponerse a escribir”. En este sentido, la obra de Paco de Lucía tiene todo el viso de ser comprometida, con la cultura y el idioma del flamenco, con la comunidad guitarrística a la que pertenece, la de los tocaores. Su primer biógrafo Félix Grande, ya lo apuntó en su ensayo *Memoria del flamenco*: “Paco de Lucía estuvo años corriendo tras su propio lenguaje; mejor dicho: tras un nuevo lenguaje para la guitarra flamenca” (Grande, 1979: 657).

Con este trabajo queremos precisamente aportar una reflexión sobre algunas de las claves de este lenguaje musical. Nuestro análisis procurará centrarse en cinco claves: la técnica de guitarra, el ritmo, la armonía, la melodía y el concepto de grupo flamenco, para entender mejor el corpus discográfico del guitarrista de Algeciras. Acotaciones paralelas entendidas como influencias exógenas serán necesarias para completarlas, como los contactos con y préstamos de otras músicas y el papel del cajón en el nuevo fraseo del flamenco.

2. El concepto de toque flamenco

Antes de detenernos en las claves del lenguaje musical de Paco de Lucía, es conveniente aclarar el concepto del llamado "toque flamenco", para saber de dónde partimos.

La guitarra flamenca se fundamenta en tres parámetros musicales: melódico, rítmico y armónico. Estos parámetros ya estaban presentes de manera elemental en el "toque", es decir en sus tradicionales funciones de acompañamientos de danzas y cantos.



El melódico se desarrolla dentro del concepto de "heterofonía" que caracteriza el acompañamiento del cante flamenco, es decir un ligero adorno melódico que completa la melodía del cante a modo de respuesta orientativa y que los aficionados suelen llamar "contrapunto", sin que este término tenga relación con el contrapunto de la música polifónica.

El rítmico se desarrolla dentro del concepto de "compás", es decir de los ciclos rítmicos característicos de la música flamenca.

El armónico se desarrolla dentro de los conceptos de modalidad y tonalidad, es decir como fondo sonoro de acordes en modo de Mi o en tonalidades Mayor y menor, siguiendo las inflexiones de la melodía del cante.

El *tocaor* pues, es decir él que acompaña el cante o el baile, tiene que controlar en permanencia estas tres funciones: mantener el compás, dar respuestas al cante o al baile, armonizarlos. De allí que el aprendizaje de la guitarra flamenca requiera tiempo y práctica, no sólo para adquirir los reflejos de digitaciones o "mecánica", sino para aprender a simultanear estas funciones, de preferencia en contextos afines, como son el entorno del cante y del baile. Alcanzan su grado más intenso de virtuosismo en el llamado *toque pa cante*, donde el guitarrista tiene que mantener el ritmo, contestar los *tercios* del cante y armonizar con un fondo sonoro adecuado la melodía del cante, sin apoyos externos como pueden ser las palmas o percusiones que el baile propone, y por encima estar pendiente del cantaor para ayudarle en su interpretación. No es una casualidad si la mayoría de los concertistas actuales insistan en estas funciones de la guitarra flamenca cuando señalan que antes de ser solista hay que dominar los acompañamientos del cante y del baile.

La guitarra flamenca de concierto sería una evolución o grado más en estos ciclos de aprendizaje, con vocación de emancipación y de reflejar sola lo que ocurre entre cante, baile y guitarra, a través de un mayor virtuosismo instrumental y musical.

Para perfeccionar estas funciones, los guitarristas *por lo flamenco* o *tocadores* se han valido de varios recursos técnicos y musicales: en el aspecto rítmico por ejemplo una sofisticada técnica de baterías rítmicas llamadas *rasgueos* o *rasgueados* que da gran parte de la llamada "sonoridad flamenca", golpes en la tapa, un virtuoso toque de pulgar que también define esta "sonoridad flamenca", además con una elaborada utilización como plectro llamada *alzapúa*, en el melódico, el apoyado en escalas y melodías con el pulgar o con los dedos índice-medio alternando ("picado"), trémolo de cuatro notas, ligados abundantes en la mano izquierda, en lo armónico posiciones de acordes perfectos, "imperfectos" y de séptimas sobre la cadencia andaluza, enriquecidas por cuerdas al aire y más tarde por posiciones invertidas y otras incorporadas con el contacto con otros géneros musicales, especialmente el jazz, en la mano derecha todas clases de arpeggios.

Si tuviéramos que fijar un orden de importancia en estas funciones, el rítmico aparecería en primer lugar ya que condiciona los demás. Lo podemos observar si comparamos la guitarra clásica con la flamenca. Ésta última ha incorporado varios recursos de la primera, pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyado en las escalas, trémolo de cuatro notas, más rítmico y brillante, en lugar del trémolo de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido, omnipresencia del índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que alternando con el pulgar permite sentir mejor la pulsación rítmica, etc.

En el aspecto melódico, señalaremos que por influencia del cante, la guitarra flamenca no suele utilizar intervalos disjuntos en sus melodías. Tanto en las falsetas como en las respuestas al cantaor, el *tocaor* suele utilizar melodías con intervalos conjuntos, es decir notas que se siguen en el orden de la escala, evitando los saltos. Sin embargo recientemente sí podemos escuchar algunos intervalos disjuntos, uno de los recursos utilizado por el lenguaje guitarrístico de Paco de Lucía, con el propósito de destacar con ello una nota en especial.



Esta nota puesta de relieve además por su acentuación, vendría a ser la traducción musical de lo que los aficionados llaman *pellizcos en el cante*, es decir momentos cumbres de la expresión o emoción.

En el aspecto armónico, el toque parte de la armonización de los cuatro grados del archiconocido tetracordio descendente La Sol Fa Mi, con los acordes siguientes: La menor/ Sol Mayor/ Fa Mayor/ Mi Mayor. A partir de transposiciones de esta armonización, los guitarristas han establecido varios toques, cada uno con su color característico. A partir de la nota Mi dada por la sexta cuerda al aire, el toque llamado "por arriba": La menor/ Sol Mayor/ Fa Mayor/ Mi Mayor. A partir de la nota La dada por la quinta cuerda al aire, el llamado toque "por medio": Re menor/ Do Mayor/ Sib Mayor/ La Mayor. A partir de la nota Si dada por el segundo traste de la quinta cuerda, el llamado toque "por granaína": Mi menor/ Re Mayor/ Do Mayor/ Si Mayor. A partir del segundo traste de la sexta cuerda, el llamado toque "por Levante": Si menor/ La Mayor/ Sol Mayor/ Fa# Mayor.

El guitarrista Ramón Montoya, además de tener cierta influencia en la estabilización definitiva de estas transposiciones por su trabajo artístico con el cantaor Antonio Chacón, las ha ampliado con otras dos: a partir del cuarto traste de la quinta cuerda, desafinando dos cuerdas, con el llamado "toque por rondeña": Fa menor/ Mi Mayor/ Re Mayor/ Do# Mayor; y, a partir del cuarto traste de la sexta cuerda, con el llamado toque "por minera": Do# menor/ Si Mayor/ La Mayor/ Sol # Mayor.

Además de estas transposiciones, el guitarrista se ha valido de una armonización clásica en tonalidades Mayores y menores, con los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante, para acompañar estilos de más reciente incorporación en el repertorio flamenco, como la familia de las cantiñas o los llamados estilos de *ida y vuelta*. Las tonalidades elegidas han sido las más eficientes para la guitarra, dada su afinación: Do Mayor, Re Mayor, La Mayor,

Mi Mayor, y las tonalidades menores de La, Re y Mi. Por el uso cómodo de cuerdas al aire que permiten, estas tonalidades son en efecto las predilectas en la guitarra de cualquier género. Tendremos así los acordes de Do Mayor (tónica), Sol7 (dominante) y Fa Mayor (subdominante) si la tonalidad utilizada es la de Do Mayor, por ejemplo en el acompañamiento actual de las cantiñas. De la misma manera tendremos La menor (tónica), Mi7 (dominante) y Re menor (subdominante) si la tonalidad empleada es la de La menor, por ejemplo en el acompañamiento de farruca.

Estas cinco transposiciones de la armonización guitarrística del segundo tetracordio descendente frigio y los acordes de las tonalidades Mayores y menores señaladas (DoM, ReM, LaM, MiM, Lam, Rem, Mim) han constituido el material "clásico" de los *tocaores* para acompañar y desarrollar sus solos, hasta el periodo que llamamos "guitarra contemporánea", a partir de los ochenta del siglo pasado (Torres, 2005).

Añadimos inmediatamente que acabamos de hacer una descripción "ideal" de las armonizaciones de la guitarra flamenca, con acordes perfectos Mayores o menores. En realidad los *tocaores* utilizan numerosas disonancias, es decir notas ajenas a esta armonía "perfecta", por el uso reiterativo de cuerdas al aire en sus posiciones de acordes. Se trata en primer lugar de una cuestión de comodidad para la mano izquierda, buscando posiciones más cómodas que las perfectas, especialmente las que implican el uso del dedo índice en cejilla y el esfuerzo físico que ello requiere. Pero más allá de esta cuestión puramente física, creemos que hay otra musical: el oído del *tocaor* gusta de "enturbiar" sus acompañamientos o solos con disonancias, dado el carácter no-armónico y oriental de no pocas melodías del repertorio flamenco. De esta manera, con la ayuda de su oído y buen gusto, el guitarrista flamenco ha ido elaborando paulatinamente todo un complejo sistema musical de utilización de la disonancia.



Además, como el guitarrista flamenco se mueve a la vez en lo modal y en lo tonal como hemos visto, gusta de utilizar ambos a la vez en una misma falseta o acompañamiento, y de la ambigüedad con ello conseguida. Sustituirá a menudo el modo frigio de referencia por tonalidades mayor y menor homónimas y desarrollará con ello un sistema particular de modulación.

Cuando Paco de Lucía empieza a estudiar la guitarra, allá a mitad de los años cincuenta del siglo XX, el maestro de referencia en España se llama Manuel Serrapí "Niño Ricardo". Es conveniente detenernos en este guitarrista, puesto que "era la música que se hacía en casa" según propia declaración del Maestro de Algeciras. Paquito Sánchez es inconfundiblemente "ricardiano" en su primer aprendizaje. Basta para convencerse de ello escuchar los primeros discos que graba acompañando a su hermano Pepe bajo el nombre artístico de *Los Chiquitos de Algeciras*. ¿Pero cómo era el toque de Ricardo?

3. El toque de Niño Ricardo

Vive Ricardo (Sevilla, 1904-1972) en plena adolescencia (dos primeras décadas del siglo XX) la supremacía del toque de Ramón Montoya y estudia también la discografía de otro virtuoso en la misma línea clásico-flamenca que vio pronto su carrera truncada, Luis Molina. Llama la atención en su biografía que tres años después de empezar a estudiar (se inicia al toque en 1914), ya lo encontramos compartiendo tablas con su maestro Antonio Moreno (en 1917) y dos años después fuera ya profesional (en 1919). O escaseaban los *tocadores*, o el nivel de exigencia para ser profesional no era elevado, o ambas cosas a la vez debieron de ocurrir, porque cinco años de aprendizaje en el toque son pocos años para controlar ya la guitarra. Pero si nos fijamos en las primeras referencias donde aparece como *tocaor*, lo vemos como segunda guitarra en cuadros de baile. Es decir que lo que hacía era rasguear, golpear y marcar ritmo para el baile sobre todo, eventualmente acompañar el cante, ayudando al primer guitarrista, en este caso a Antonio Moreno y luego a Javier Molina. La

formación de Ricardo ha sido la habitual en el flamenco: aprender de forma empírica y artesanal “en el tajo”, de discípulo a maestro. Aprender trabajando pronto, o trabajar pronto aprendiendo el oficio. La confirmación de la solidez del aprendizaje ocurre luego con el cambio de categoría, de segundo a primer guitarrista en el cuadro de baile. Su discípulo indirecto Paquito de Algeciras cincuenta años más tarde tendrá inicialmente el mismo recorrido profesional.

3.1. “El aire” de Ricardo

Además de Antonio Moreno, si nos fijamos en otros nombres que suelen aparecer cuando se habla de la formación de Ricardo (Currito de la Jeroma, Javier Molina, Manolo de Huelva), vemos que se trata de *tocaores* de cuadros, duchos en el acompañamiento del baile, sobresalientes más por su toque rítmico que por su aspecto virtuoso, airosos en sus interpretaciones ejecutadas con técnicas esencialmente flamencas, que luego aplicarán para acompañar el canto. Aunque no lo hemos podido escuchar a partir de registros sonoros con Javier Molina (apenas grabó en vida), sí lo hemos podido comprobar con Currito de la Jeroma analizando las placas de Pastora, y con Manolo de Huelva en las escasas grabaciones que nos ha legado (Torres, 2004). Llama la atención la localización geográfica donde suelen trabajar (los cafés cantantes sevillanos sobre todo, y los de más actividad profesional cerca de Sevilla, ocasionalmente giras en *tournées* por España) y su procedencia andaluza. Frente a la revolución clásico-flamenca iniciada en Barcelona (Torres y Trepát, 2014) y desarrollada por Marín, Borrull y Montoya desde los colmaos y círculos guitarrísticos madrileños, pertenecen claramente a la austera escuela andaluza, caracterizada por su sentido del ritmo y técnicas flamencas en la ejecución. Esta escuela tiene pues unas características muy claras del toque. El toque flamenco andaluz parece ser en su origen un toque para acompañar el baile, aplicado simultáneamente y después para el canto. Esta función condiciona una cierta prioridad en sus parámetros musicales y técnicos: primero el rítmico, luego el



armónico y por fin el melódico (la falseta), lo que lleva implícito mayor desarrollo de las técnicas de ritmo (rasgueados, golpes y pulgar).

Este aspecto del toque para acompañar el baile llevará a cierto virtuosismo en lo rítmico, hasta llegar al concepto de “aire”, y cierta pobreza en los otros parámetros. Es significativa la falta de sutileza y de dinámica en las grabaciones donde aparece el toque de los supuestos “maestros” que formaron a Ricardo, y el cambio de planteamiento que en la discografía supuso Luis Molina con Pastora o Montoya con Chacón. Este aspecto debió de dejar huella en el joven “Manuel el Carbonero”, apasionado por el toque y soñando quizá con alcanzar e incluso superar un día lo que estaba escuchando.

Ricardo se forma inicialmente en este concepto bajo-andaluz del toque, con una función rítmica esencialmente curtida en diversos cuadros. Su primera técnica estará condicionada en la ejecución de esta función. Cuando tanto se habla de su deficiente técnica y de sus problemas de uñas, es importante detenernos en este punto, porque veremos más adelante que cuando decide ampliar el horizonte de su toque y desarrollar más lo melódico - y para ello incluir varios mecanismos nuevos de la escuela clásico-flamenca de Luis Molina o Ramón Montoya - lo hace con una colocación de manos y aprendizaje ya formados en esta función rítmica. Por ello, algunas técnicas le sonarán de forma brillante y otras con suciedad. Pero casi todos los que le oyeron coinciden en describir el carácter marcadamente flamenco de su toque, que nunca llegó a perder.

Además de aprender con estos *tocadores*, suponemos que como todos los flamencos Ricardo se formó *sur le tas*, o sea “en el tajo”, cogiendo de colegas aquí y allá aquellas melodías, ritmos, técnicas, acordes, etc. que le llamaban la atención, pasarlos por el filtro de su personalidad y hacerlos suyos.

3.2. Niño Ricardo, uno de los pioneros del toque solista

Manuel Serrapí empezó a grabar tarde como solista, concretamente en 1943, a la edad de treinta y nueve años. Esta tardanza, anormal hoy, se entendía en la época. ¿Falta de medios para grabar? No, porque su discografía como acompañante, como la del flamenco, era ya dilatada. Ricardo no grabó antes simplemente porque la guitarra solista no “se estilaba”. Cabe recordar que Ramón Montoya, principal precursor de la guitarra flamenca moderna, empezó a grabar unas placas como solista en 1922-23 a la edad de cuarenta y cuatro años, y que cuando dejó para la posteridad sus famosos “toques clásicos” realizados en París en 1936, tenía cincuenta y siete años. Los guitarristas *por lo flamenco* eran entonces *tocadores*, es decir acompañante del baile y del cante. Los solos constituían una actividad personal, íntima, ignorada por el gran público, pero muy valorada entre colegas, entre melómanos, entre “entendidos”, para disfrutar en reuniones íntimas, u ocasionalmente para hacer alguna intervención como telonero en algún espectáculo, siempre que se tuviera la suficiente fama para ello. Fuera de estos círculos melómanos reducidos y atípicos, es que no había entonces público para la guitarra flamenca... Pero es que tampoco lo había para la guitarra clásica. La primera mitad del siglo XX fue también la especie de “cruzada” de Andrés Segovia para conseguir un público.

Junto con Montoya, Ricardo aparece como uno de los pioneros de la guitarra flamenca de concierto. La primera carrera dedicada plenamente al concertismo ha sido quizás la de Agustín Castellón “Sabicas” y debido a una circunstancia muy clara: su exilio a América del Sur y luego a América del Norte. Si Sabicas se hubiera quedado en España después de la guerra civil, podemos afirmar casi con seguridad que su recorrido artístico hubiera sido bien diferente. La consolidación del concertismo en España llegaría definitivamente con la generación Lucía/Sanlúcar/Serranito, con un concertista puente entre los pioneros y la generación de los setenta, Manuel Cano. El hecho de que todavía hoy -fuera de cuatro nombres- la guitarra flamenca de concierto en España



tenga un tratamiento de marginación entre los programadores de actos flamencos y musicales, resulta un claro índice de esta todavía falta de público, arrastrada años tras años sin que se haya intentado cambiar hábitos.

3.3. El concepto de ricardismo

En su clasificación de escuelas en la guitarra flamenca, Manuel Cano enumera las siguientes:

- 1) La Escuela Primitiva
- 2) El Montoyismo
- 3) El Ricardismo
- 4) El Sabiquismo
- 5) la Escuela libre

De la tercera nos dice que se trata de una “escuela que se deriva de la aportación personal a la guitarra de Manuel Serrapí (“Niño Ricardo”)” (Cano, 1987: 98). En otro lugar, habla más detalladamente sobre Ricardo y nos dice que:

Su alegría, su vivacidad rítmica, la propia personalidad que imprimiera a su toque, le hacen inconfundible. Es, a la vez, creador de una escuela que, como la de Ramón Montoya, marca una época definida en la guitarra flamenca como El Ricardismo, base firme y segura para todos los guitarristas que, influenciados por la creatividad de sus falsetas, la bondad de su toque o manera de expresar la guitarra flamenca, por su técnica y sonido, estudian y asimilan esta nueva innovación en la guitarra. Niño Ricardo fue completo, dominó todos los toques, siendo en cada uno de ellos genial como acompañante y como creador (...) Fue igualmente innovador de muchos mecanismos (así los llamaba), inclusión en el flamenco de estudios de arpegios, escalas y trémolos para la mano derecha, dejando formas peculiares e interpretativas por las que será recordado siempre (Cano, 1987: 95).

Después de haber analizado detalladamente el toque y la obra del Niño Ricardo (Rioja y Torres, 2006), hemos podido completar esta primera formulación del concepto de *ricardismo* con las precisiones siguientes:

- Como primer rasgo a destacar, señalaríamos la pertenencia a la escuela de toque bajo-andaluza, formada en el acompañamiento del baile y luego del cante, con prioridad de la función rítmica del instrumento, traducida en la expresión “toque airoso”.
- Formación inicial en los mecanismos guitarrísticos para esta función: rasgueados, golpes, pulgar, ligados, picados cortos. Limitación en las funciones armónicas y melódicas.
- Incorporación tardía sobre esta base adquirida, de mecanismos de mano derecha más complejos: arpegios combinados con picados, arpegios de horquilla, arpegios apoyando el anular, profusión de arpegios dobles, trémolos.
- Carácter “barroco” o complejo progresivo de su estilo con profusión de notas, especialmente ligados abundantes en la mano izquierda.
- Desarrollo armónico de los toques en todo el mástil. Este desarrollo técnico se ve completado por otro musical en la búsqueda de la ambigüedad armónica.
- Explotación del uso de cuerdas al aire, especialmente de la primera y segunda cuerdas, a partir de la afinación de la guitarra. Con este recurso incide en la ambigüedad armónica y logra colocar su toque en la estética de “lo jondo” (expresión modal constante).
- Desarrollo y explotación del toque *por arriba*, hasta tal punto que aparece como su principal mentor.
- Desarrollo de la función melódica de la guitarra.
- Priorización progresiva de esta función sobre las demás, lo que le llevará a desarrollar, a pesar de sus problemas de uñas, una búsqueda expresiva de la melodía usando nuevas posiciones en el mástil, sobre todo posiciones a partir del séptimo traste. Esta expresión en lo



melódico dará otro timbre a sus melodías, consiguiendo cierta correspondencia con el “eco” del cante.

- Percepción polifónica progresiva en lo melódico, con superposición frecuente de dos melodías, a la sexta o a la octava la mayoría de las veces.
- Repetición frecuente de pequeños motivos en sus melodías para incidir en el parentesco de su toque con el cante “con eco”.
- Ambigüedad formal, con la incorporación de falsetas de determinados toques en otros toques.

Todos estos mecanismos progresivamente explorados y desarrollados hicieron que a partir de su percepción rítmica inicial del toque y de su papel de acompañante, Ricardo consiguiera poco a poco salir de esta función, “cantar” con su guitarra y a la vez acompañarse. Pero no cantar de cualquier forma, sino acercándose a través de la guitarra a las particularidades del cante flamenco, especialmente en su expresión jonda: timbre de las melodías, efecto de “eco” conseguido con varios recursos, ambigüedad armónica para corresponder al carácter modal del cante. El conocimiento musical de la estética del cante traducida a guitarra le permitió controlar los mecanismos idóneos para “aflamencar” sus toques. Y de hecho lo puso a pruebas en estilos como la serrana o en toques como el toque “por arriba”, poco desarrollados musicalmente desde la estética “jonda”. Si a este dominio de las claves de la expresión “jonda” unimos su sentido rítmico exacto de la música flamenca, reunimos en Ricardo expresión airosa y jonda en el toque de guitarra, que bien podría resumir el concepto de *ricardismo*.

3.4. El sonido de Ricardo

Tenemos aquí un tema controvertido. Por una parte se ha achacado a Ricardo un sonido sucio, deficiente, *arenisco*, etc., y por otra se puede leer las

declaraciones de varios guitarristas que le conocieron, manifestando que su sonido fue único, muy personal, inimitable. En nuestra opinión, todas estas afirmaciones encierran ciertas verdades sobre este tema espinoso. Ofrecemos a continuación nuestra interpretación.

El primer aspecto, la suciedad del sonido, concierne un aspecto técnico. Si escuchamos detenidamente varias grabaciones de Ricardo en varias épocas, podremos observar que esta noción de “suciedad” no es permanente, sino irregular. Hay discos donde Ricardo suena espléndido y otros donde suena fatal, tocando a trompicones. Y aquí nos viene en memoria el aspecto físico de su mano derecha y sus endebles uñas. Hay días que parece disponer de ellas y graba sin problemas, y otros donde no las tiene o parcialmente, y es cuando empiezan los problemas. Además sabemos por su biógrafo Wilkes (Wilkes, 1990) que era un guitarrista de inspiración y que no quería repetir grabaciones, si estimaba que estaban bien de expresión. A Ricardo, por lo visto, no le preocupaba el sonido en su aspecto técnico, sino en su aspecto expresivo.

Y aquí es donde ya entramos en la segunda apreciación. Hemos visto que el *ricardismo* se fundamenta parcialmente en una cuestión de sonido, motivo de desarrollo guitarrístico en el mástil: buscar coherencia sonora en las melodías, buscar profundidad en las melodías, buscar un timbre expresivo parecido al de las voces clásicas del cante. Lo consiguió complicándose la vida y desarrollando especialmente posiciones entonces poco trilladas, o pensadas de otra forma por el toque tradicional. Si el sonido en su aspecto técnico no era importante para él, sin embargo era fundamental para lo expresivo, para lo emotivo. Pertenece a una época en la que el público era todavía virgen ante las sensaciones y se emocionaba fácilmente. Hoy, en nuestra época mecanicista saturada sensorialmente, parece que con esta saturación ya no somos capaces de tener emociones, por lo que nos refugiamos en lo técnico. Creemos que a Ricardo hay que escucharlo de forma especial, de forma global, más desde la personalidad y



coherencia de su sonoridad expresiva, que desde la limpieza de sonido de una ejecución perfecta.

3.5. Influencia de Ricardo en la guitarra flamenca contemporánea

Yo, hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta que en la guitarra había algo más. Con Sabicas, descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento y, en definitiva, una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transformé para hacerla mía (Téllez, 1994: 91).

Con estas ya célebres palabras de Paco de Lucía, queda clara la influencia de Ricardo en su formación. A ello hay que añadir la de Sabicas que veremos más adelante.

4. La técnica de guitarra flamenca de Paco de Lucía

4.1. La influencia de Ricardo

Afortunadamente, disponemos de grabaciones en vídeo para poder observar la técnica del Niño Ricardo. Lo vamos a ver en una grabación tardía de los años sesenta, un Ricardo ya mayor, pero tan flamenco y “airoso” como siempre¹.

Si nos fijamos detenidamente en su manera de tocar, podremos comprobar que tiene la mano derecha abierta. Prioriza el uso de pulgar-índice (técnica tradicional), utiliza bastante el pulgar. En el trémolo, encontramos el apoyado del pulgar (técnica flamenca). Sin embargo mueve mucho los dedos im (índice/medio/anular). Arrastra en los picados. A pesar de estos defectos en lo

¹ Cf. *Rito y Geografía del Toque*, cinta nº 1 (Murcia: Alga Editores, 2000). Se puede consultar en internet en [youtube.com](https://www.youtube.com) señalando en el buscador “Niño Ricardo, soleá”.

que se supone una deficiente técnica de mano derecha, su toque desprende “aire”, es decir vigor rítmico, que consigue marcando con énfasis los acentos de la forma, en este caso soleá. Más expresividad que técnica, Ricardo da la sensación de verse desbordado por la primera, y dificultado por la segunda.

4.2. La técnica de guitarra de Paco de Lucía

Vamos a comparar ahora esta técnica con la de un adolescente Paco de Lucía, en imágenes que pertenecen a la misma fecha².

4.2.1. Ricardo Modrego y Paco de Lucía “por guajira”

Destaca en primer lugar la fisionomía de manos del joven guitarrista (manos grandes). Luego vemos que es una persona alta, con un tamaño ideal para la guitarra. Observamos también que coloca la guitarra de forma clásica (no es la posición moderna) y que a pesar de ello, el toque será virtuoso en todo el mástil. Paco ha controlado todo desde el principio, sea cual sea la posición. Mano derecha cerrada, lo que limita la pérdida de movimiento y gana en limpieza. Apenas se mueve cuando alterna arpeggios con picados. Controla el espacio de las seis cuerdas como si todas las cuerdas fueran iguales. Hay un equilibrio sonoro entre las primas y los bordones. Llama especialmente la atención esta facilidad para pasar de una parte de la guitarra (los bordones) a otra (las primas) y vice-versa. Lo hace tanto con los picados, como con el pulgar.

Mano izquierda también muy estable: no se mueve. Utiliza particularmente la cejilla, y frente a la otra mano, es una mano abierta, con facilidad para las aperturas. La vemos también segura y acostumbrada a los

² Cf. *Rito y Geografía del Toque*, cinta nº 1 (Murcia: Alga Editores, 2000). Se puede consultar en internet en youtube.com señalando en el buscador “Paco de Lucía y Ricardo Modrego, guajira”.



cambios de posiciones en el mástil. Otro control de Paco de Lucía, los cambios de posiciones en el mástil, con el cambio correspondiente de traste y los movimientos de dedos que implica. La mano en seguida se adapta a la posición y al tamaño de los trastes. Se intuye una gran práctica de escalas en todo el mástil. Aquí también vemos una ampliación de la técnica flamenca: se pasa del uso de la primera posición a incursiones combinadas en otras posiciones y a la utilización normal de todo el mástil, sea cual sea la posición.

En el acompañamiento clásico del cante o del baile, debido al uso de la cejilla, el guitarrista flamenco al fin al cabo se acostumbra a todas las posiciones y tamaños de los trastes. Sin embargo, lo hace casi siempre a partir de la misma utilización de la primera posición en trastes diferentes, en función de la colocación de la cejilla. Lo que hace Paco de Lucía ya desde muy temprano, consiste en utilizar todas las posiciones como si fuera solo una.

Vamos a analizar seguidamente otras imágenes más recientes, principio de los años setenta, ahora en la función de acompañamiento.

4.2.2. Paco y Pepe de Lucía “por bulería”³: la técnica en el acompañamiento

Observamos que varias veces puntea en lugar de picar, dando la sensación de picado: punteo fuerte y picado no tan fuerte (el efecto y la habilidad reside en dar la sensación de fuerza con un mínimo de esfuerzo). A destacar que ha cambiado la colocación de guitarra y que ya casi tiene su posición horizontal actual. Luego vemos también que toca cerca del puente, donde las cuerdas tienen tensión (uso percusivo de la técnica, posición que ayuda también a dar la

³ Cf. *Rito y Geografía del Cante Flamenco*, vol. VIII (Madrid: Círculo Digital, 2006). Se puede consultar en internet en youtube.com señalando en el buscador “Paco de Lucía y Pepe de Lucía, bulería”.

sensación de fuerza). A subrayar el uso del pulgar a contratiempo después del *alzapúa* en todas las cuerdas: el control en todas las cuerdas es impresionante. Sea cual sea el dedo de la mano derecha, la economía de movimiento en el desplazamiento de las cuerdas hace desaparecer la diferencia de grosor y tensión que existe entre las cuerdas. Su mano se mueve con la misma precisión en los bordones y en las primas. Hay un control inusual del espacio y de la distancia que existe entre las seis cuerdas.

Un instrumentista suele trabajar con tres memorias: la digital (con innumerables repeticiones, los dedos inconscientemente memorizan cada movimiento hasta repetirlos de forma “mecánica”), la armónica-melódica y la lectura (uso de partitura “a primera vista”). Los instrumentistas flamencos no suelen trabajar con y por consiguiente disponer de la última, por lo que desarrollan especialmente las dos primeras. El caso de Paco de Lucía es elocuente en este sentido: su control de los espacios de la guitarra (las seis cuerdas y los trastes) delata un impresionante trabajo previo de “mecánica”, y el aspecto *cantabile* de sus melodías, el desarrollo del segundo tipo de memoria.

Al final de una falseta en medio del tema, después de unos picados, se ve claramente el uso del índice como regulador rítmico (apenas se oye, y sin embargo lo mueve bastante para sentir el “aire”). No suelta el punto de apoyo de la mano derecha, incluso en el remate festero. Su mano derecha dispone siempre de un punto de apoyo, bien en la tapa, bien en las cuerdas, lo que vuelve a incidir en lo que apuntábamos antes: el control de la expresividad. Incluso en los momentos más “desmelenados”, Paco de Lucía no se deja llevar por la emoción y no suelta el control. Hay casi como cierto pudor en manifestar públicamente sus sentimientos a través de gestos, aunque esta gestualidad emane de la técnica. La expresión se manifestará en lo no-visible, en lo audible, en la música. Este pudor en la gestualidad tiene como contrapartida la economía de movimientos que supone mayor control técnico y el uso de la mano derecha a modo de regulador rítmico. Algunos dedos como el índice,



debido a los puntos de apoyo y control permanente de la posición de mano, actuarán como verdaderos reguladores rítmicos, como especie de metrónomo y a la vez movimiento “en el aire” para sentir el ritmo. Por lo cual –y particularmente en el caso de Paco de Lucía- podríamos añadir en los guitarristas flamencos una tercera memoria, la rítmica.

La técnica rítmica que podemos ver ahora en este vídeo de principio de los setenta es una técnica muy controlada, pero que no corresponde al fraseo del cajón. Hoy el cajón ha cambiado el fraseo y la rítmica del toque, renovando la técnica de ambas manos para conseguir una mayor expresión rítmica en este fraseo, lo que explica otra colocación de manos actualmente, siendo el caso de Vicente Amigo el más significativo. Paco de Lucía tiene treinta y tres años cuando incorpora el cajón y empieza a trabajar/grabar con este instrumento de percusión que permitirá una nueva expresión de lo rítmico en el toque (1981) y en el flamenco. Aunque señala las vías por dónde puede transitar esta nueva expresión rítmica, será la generación siguiente, con una mecánica construida desde el principio con este nuevo soporte, la que proyectará el toque hacia una nueva dinámica.

Vemos que actualmente los guitarristas trabajan con el apoyo de diferentes percusiones, prevaleciendo entre ellas el uso de un o dos cajones. Esta reciente percusión como acabamos de escribir ha cambiado bastante el fraseo del flamenco en general, y particularmente de la guitarra. En efecto, antes de la incorporación del cajón, las percusiones del flamenco solían ser las palmas abiertas o sordas, los nudillos en la mesa, el zapateado del baile, el bastón. Este tipo de percusiones eran por regla general bastante lineales y repetitivas, con fórmulas rítmicas orientadas a marcar una especie de colchón rítmico ininterrumpido con algunos acentos de los compases de los diferentes estilos. La guitarra tenía pues a menudo que completar los acentos con golpes en la tapa y preocuparse por mantener el peso rítmico de cada estilo. Con el cajón, el percusionista ha encontrado la ocasión de marcar el compás y todos

sus acentos y a la vez ejecutar como una segunda percusión, dibujando variaciones sobre el compás. Ha podido incluso con sus dos manos reflejar la gran variedad de combinaciones rítmicas que ofrecen dos palmeros o los pies del bailar. Con el cajón, la guitarra se ha visto liberada del peso de su función rítmica y puede concentrarse más en la expresión del sonido, de la melodía y de la armonía. Ya con una base rítmica completa no solamente asegurada, sino enriquecida con infinitudes de variaciones, los guitarristas han podido trabajar y desarrollar la expresión de cierto virtuosismo sobre la dinámica del flamenco. Los toques han empezado a dejar de tener el aspecto "corrido" que tenían, sin apenas respirar entre falsetas o entre ritmos y falsetas, a incluir más silencios, más cuidado en los reguladores *piano-forte*, a dejar sonar un acorde o un rasgueado en el acento deseado, e incluso a pensar a contratiempo de los ritmos flamencos, expresados sin fisura por las percusiones. Paco de Lucía inició el cajón con su grupo y a la vez esta ampliación de la dinámica y del toque a contratiempo, desarrollados luego espectacularmente por Vicente Amigo.

Volviendo al vídeo, la estabilidad en ambas manos y la economía de movimientos resulta asombrosa en Paco de Lucía. Lo ha controlado todo desde el principio, expresividad y mecánica. En efecto, una interpretación musical de alto nivel incluye estos dos aspectos, expresión y técnica. Muchos profesionales controlan la técnica pero carecen de expresividad (se les suele llamar entonces con el adjetivo "frío"), y otros entienden y expresan con "mucho gusto" según expresión flamenca, pero carecen de recursos cuando la música les plantea ciertas dificultades técnicas (se les suele llamar entonces "cortos"). En un detallado artículo sobre dotes musicales e innatismo, John Sloboda nos indica que en la interpretación musical, *le vrai "maître" est celui qui réussit à développer à la fois ses compétences techniques et expressives, et cela est relativement rare*⁴ (Sloboda, 2004: 549).

⁴ "El verdadero "maestro" es aquel que logra desarrollar a la vez sus capacidades técnicas y expresivas, y eso ocurre pocas veces" (traducción del autor).



Por otra parte, refiriéndose a sus trabajos y a los de Clarke, Gabriellson y Shaffer (Clarke, 1988: 1-26), señala que han demostrado claramente que la presencia de la interpretación expresiva constituye la mejor prueba que el músico *entiende* la música que toca, porque las variaciones expresivas no son de ninguna manera debidas al azar o a una idiosincrasia. En este sentido llama la atención en la biografía de Paco de Lucía ver la importancia que nuestro guitarrista concede a la infancia, y que en su caso **aprendió a escuchar y entender el flamenco antes de empezar a tocar** (el subrayado es nuestro). Por consiguiente, su aprendizaje de la mecánica se construirá con y sobre una comprensión exacta de la expresividad, actitud pedagógica que puede explicar su doble formación: en lo expresivo y en lo técnico. En su personalidad artística no se pueden separar estos dos aspectos: construye su técnica entre otras cosas gracias a su expresividad, y se expresa gracias a su técnica. De esta dualidad se desprende dos posibles escuchas iniciales de su música: la expresiva y la virtuosa. Una y otra tendrán posteriormente influencia en sus seguidores: están los “técnicos” como Juan Manuel Cañizares o los “muy expresivos” como Tomatito. Hay públicos sensibles a uno u/ y otro aspecto. Paco de Lucía tiene siempre la habilidad de dosificar uno y otro y de “volver loco” con ello a todos. Su técnica no es solo un portento de virtuosismo, sino también una expresión vital. Y aquí reside una de las claves de su lenguaje musical: ser una expresión construida con y sobre una técnica impresionante, ser una técnica expresiva.

Volviendo a Niño Ricardo y a su influencia en la formación de Paco, el lector convendrá con nosotros que concierne lo expresivo y lo musical. ¿Y la técnica entonces? Por las palabras de Paco de Lucía antes transcritas, Sabicas parece haber sido su principal referencia. Comentando y resumiendo en una revista americana esta doble influencia, Alain Faucher señala que a Sabicas le debe la gramática y el vocabulario, es decir las herramientas, y a Ricardo el texto, es decir la inspiración.

4.3. La influencia de Sabicas⁵

La discografía inicial constituye el mejor testigo de la paulatina madurez del toque tradicional de Paco de Lucía: *ricardiano* en sus primeros acompañamientos, primer sencillo y Lp solista, pero con un evidente sentido rítmico y facilidad de ejecución que lo distinguen entre sus contemporáneos, sin olvidar la influencia de Ricardo Modrego, excelente guitarrista con quien graba 3 Lps y comparte actuaciones en el ballet de Greco. Reelaboración personal del virtuosismo de Sabicas a partir de *Fantasia* (1969) y grabaciones de la época. La revolución del toque a la que tanto se alude cuando se escribe sobre el *tocaor* algecireño llegó finalmente de una guitarra solista hecha en América: decididamente lo de *ida y vuelta* siempre aparece cuando se trata de la obra de los decisivos en el arte flamenco, y pone de manifiesto el carácter transnacional del “andalucismo universal”, y de una de sus manifestaciones, el flamenco. Además de una mayor limpieza, el contacto con la técnica de Sabicas revela a Paco de Lucía una velocidad insospechada. ¿Pero de dónde le viene esta velocidad a Sabicas? En una conferencia sobre el guitarrista pamplonés pronunciada en la Universidad de Sevilla (Torres: 2002), señalamos la hipótesis siguiente: el avance en el virtuosismo de Sabicas (guitarrista precoz seguidor de la escuela de Montoya en su primer periodo español) era debido, además de su dedicación exclusiva a la guitarra solista, a sus largos años como acompañante de una bailaora atípica: Carmen Amaya. Los artistas, aficionados y espectadores que tuvieron la suerte de verla en vivo suelen aludir a la unicidad de su baile, irrepetible por la velocidad que le confiere un carácter **electrizante** (el subrayado es nuestro). Las cintas de vídeos que afortunadamente conservamos de su baile, ratifican estas opiniones. Después de varios años de promiscuidad con el baile temperamental y electrizante de la Capitana,

⁵ Para más detalles sobre la relación Sabicas/Paco de Lucía, resulta imprescindible ver las impagables imágenes de ambos compartiendo entrevista en Nueva York en el DVD *El Fabuloso Sabicas*, producido por Toni Sasal y dirigido por Pablo Catalayud (En Clave Audiovisual y TVE, 2012).



podemos observar que el virtuosismo de Sabicas parece contagiarse y adquiere una velocidad, sobre todo en los picados, inaudita hasta el momento. Hay mucho del baile de Carmen Amaya en el toque solista de Sabicas, sobre todo en sus discos de finales de los cincuenta, principio de los sesenta, como el disco **flamenco Puro**, primer Lp solista del pamplonés que llegó a España en 1959 en formatos sencillos⁶.

4.4. El ritmo

4.4.1. El toque para acompañar

Ante todo, señalaremos la relación estrecha entre su discografía como acompañante y su discografía solista. Creemos que es un error considerar solo su producción como solista para entender su lenguaje musical. Como buen aficionado del flamenco, Paco lo es primero del cante, y luego de los apoyos al cante.

El toque de Paco de Lucía puede definirse sobre todo como “airoso”. Andrés Batista en su *Manual Flamenco* (Batista, 1985) califica las diferentes características del toque flamenco de la manera siguiente: airoso, bonito, corto, gitano o flamenco, frío, largo, sobrio, pastueño, virtuoso. Los calificativos para describir el toque de Paco serían: airoso, gitano o flamenco, largo, virtuoso:

- **Airoso** por su forma de tocar ágil, flexible rítmicamente y con gracia.
- **Gitano o flamenco** porque con esta expresión se generaliza al toque de pellizco o coraje.
- **Largo** por su extenso conocimiento técnico y variado programa.
- **Virtuoso** por su total dominio de la técnica.

⁶ Para más información sobre este guitarrista y su discografía, recomendamos consultar el libro muy detallado de José Manuel Gamboa *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América* (El Flamenco Vive, Madrid, 2013).

En relación a la última característica, Batista añade que “empleada al servicio de la expresión, es lo correcto. Cuando los alardes técnicos predominan en todas las obras y forma de tocar, se deriva al efectismo” (Batista: 1985: 35-36).

Hablamos sobre todo de la utilización de mano derecha. Destacaremos de nuevo su particular utilización del índice como regulador rítmico: se convierte en verdadero metrónomo. Lo utiliza particularmente para marcar lo que Juan Manuel Cañizares llama *ghost notes* (notas fantasmas), que define como “notas de relleno. Se suelen tocar con poco volumen y más bien insinuadas. No todas tienen necesariamente un significado estrictamente musical pero ayudan a rellenar rítmicamente el espacio” (Cañizares, 2005: 7).

Paco de Lucía piensa en flamenco, es decir con la acentuación particular del compás, sobre todo de la hemiolia. Pensamos que este sentido rítmico es lo que define a un músico flamenco frente a otro músico de otra cultura musical. No es lo mismo el ritmo que el metro. El músico flamenco tiene su propia forma de respirar, de “airear” la interpretación, después de haber interiorizado durante años de práctica con el baile y el cante la distribución irregular de los acentos, con una forma particular con el rasgueado de balancear la mano derecha. No es solo una cuestión técnica ligada al uso particular, percusivo de la mano derecha, sino a una percepción rítmica particular de la música.

Qué duda cabe que hay una lectura o audición rítmica de la música de Paco, y esa es la prioritaria. Se puede cambiar la armonía, no dar exactamente los mismos acordes, se puede cambiar la melodía, no dar exactamente las mismas notas, pero no se puede cambiar la pulsación rítmica de su música, y peor aún, irse levemente de compás al interpretarla. Por este motivo podemos hablar de sus diferentes públicos, el que escucha solo su música y su virtuosismo apabullante, el que escucha además su “aire”, su sentido del *compás*, su manera de luchar y jugar con él, para luego dominarlo



rematadamente, sobre todo el público de los aficionados y artistas gitanos bajo-andaluces, muy exigentes en este aspecto.

4.4.2. *Una comprensión exacta del ritmo flamenco y de sus acentuaciones*

Resulta sorprendente escuchar hasta qué punto Paco de Lucía tuvo habilidades desde su infancia para esta comprensión exacta del ritmo flamenco. Al fin al 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. El corazón de Paco no dejó nunca de latir y sentir “a compás”, aunque fuera en armonía con la naturaleza, el mar y su gente el último día. A pesar de que se suele insistir en la armonía, creo que es a través del ritmo que más cambió la tradición flamenca, una música de tradición oral monódica. Basta analizar cómo acompañaba el cante en los años sesenta del siglo XX y cómo lo hacían los demás *tocaos* para darse cuenta inmediatamente que algo estaba pasando. Basta escuchar las diferentes antologías que marcaron los brillantes años del neoclasicismo en el flamenco, el regreso a los cantes tradicionales, las de Perico del Lunar, de Caracol, de Antonio Mairena, de Porrina de Badajoz, de Juanito Valderrama, etc. y de comparar con los cuatro Lps que grabó con Fosforito a finales de los sesenta. Aunque de apariencia clásica en cuanto al repertorio y a la producción, es su implacable ritmo el que la convierte en sorprendente y la sitúa a la vanguardia de lo que vendrá después. Observamos inmediatamente el toque de acompañamiento muy acentuado de Paco de Lucía, su propuesta de nueva acentuación para el toque flamenco. Hasta entonces, por influencia de la llamada “ópera flamenca”, el toque se inclinaba más hacia lo “bonito”. Los cantaores de la época no cultivaban especialmente el compás, sino el melisma. Existía cierta despreocupación en cuadrar los cantes, cometido reservado al que cantaba “pa baile”. Paco se cría indirectamente en las reuniones o “juergas” de su entorno, en el ambiente de su casa, y este ambiente, tal como parecen desvelar las

investigaciones recientes sobre los cantaores del Campo de Gibraltar, era más un ambiente de compás que de melisma, con el caso elocuente del Chaqueta. El toque de Paco puede calificarse en este sentido de gaditano.

Para ilustrar este aspecto, presentamos a continuación un ejemplo de nueva priorización de los acentos, su cierre en soleares, bulería por soleá y alegría (ver anexo 1).

Tenemos en el primer compás de este ejemplo el cierre clásico en soleares, con la acentuación final en los tiempos 10 y 12.

El segundo compás señala la acentuación a contratiempo sobre el décimo tiempo que suele marcar Paco de Lucía en sus acompañamientos, reforzada además por un acorde que sustituye a la primera cuerda al aire del compás anterior. Ya en sus primeros acompañamientos de Camarón, cierra acentuando a contratiempo el acento 10, forma que será seguida por sus continuadores, entre otros Tomatito en su forma de acompañar al *cantaor* de la Isla.

4.5. La armonía

4.5.1. *Acordes de paso en la cadencia andaluza*

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. Presentamos a continuación un ejemplo de lo que estamos señalando (ver anexo 2).

Tenemos aquí el inicio de los fandangos *Punta Umbría* del disco *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, primer Lp solista que graba en 1967 a la edad de 19



años. En el tercer compás del segundo pentagrama podemos leer el inicio de una cadencia andaluza con La menor, y seguidamente en el segundo tiempo del cuarto compás un acorde de Re7, que utiliza como paso para seguir desarrollando la cadencia andaluza marcando un Sol mayor en el tercer tiempo de este mismo compás.

Esta utilización de los acordes de paso sigue en el compás siguiente, inicio del tercer pentagrama, donde la nota Do en el bordón, unida a la repetición del Mi en la primera cuerda al aire como parte de la melodía, dibujan un Do mayor, acorde de paso para seguir la cadencia andaluza con un Fa Mayor en el segundo tiempo del compás siguiente.

4.5.2. La armonía “de Levante”

La sonoridad disonante de “Levante” va a ser uno de los materiales armónicos que Paco de Lucía va a explorar desde el inicio de su búsqueda, hasta formar parte de su lenguaje musical que consistirá, como lo hemos señalado (Torres, 2005: 98-99) 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 el color a “azufre” del acompañamiento disonante del toque de “Levante”⁷, 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. Por su propio 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 7^a, 9^a o 11^a mayores, acordes abiertos que suavizarán de vez en

⁷ De hecho, hasta sus últimos conciertos, Paco de Lucía inició sus conciertos a solo por minera, templando la sonoridad y escuchando la acústica de la sala, para rematar esta primera pieza con fandangos de Huelva, reuniendo así simbólicamente los extremos geográficos y estéticos de ambos repertorios.

cuando la agresividad y desesperanza de las armonías disonantes “duras” del toque levantino, como breves ventanas abiertas a la esperanza. Por otra parte, como ya señalamos en esta revista (Torres, 2011), con este toque Ramón Montoya desarrolló y consumió las diferentes técnicas prestadas de la guitarra clásica, arpeggios, trémolos y picados, desarrollo virtuoso que también consumirá Paco de Lucía en su primer periodo, el del agotamiento de los recursos del toque clásico, con su apabullante facilidad virtuosa.

Como ejemplo (y podrían ser muy numerosos en esta sonoridad), proponemos un fragmento de la taranta “Aire de Linares” que Paco de Lucía graba en su segundo Lp solista *Fantasia flamenca* en 1969 (ver anexo 3).

Tenemos aquí El primer acorde corresponde al Sol mayor de la cadencia andaluza en el toque por “Levante” (Sim/ LaM/ SolM/ Fa#M). Si nos fijamos en cómo lo toca Paco de Lucía, veremos que sustituye el tradicional Si de la quinta cuerda por un Do#, lo que le permite tener un intervalo de cuarta entre la tónica Sol de la sexta y esta nota, y además un intervalo de segunda menor (intervalo propio de lo que llamo “color de Levante”) entre este Do# y el Re de la cuarta cuerda al aire, nota habitual en la armonía clásica de este toque y que pertenece al clásico Sol mayor de esta cadencia. Pero aquí no termina la transformación de este clásico Sol mayor del toque de Levante. Paco de Lucía sustituye el habitual Sol dado por la tercera cuerda al aire por un La, es decir añadiendo una novena a este clásico Sol mayor. Sustitución del Si por un Do#, es decir de la tercera mayor del acorde clásico por una cuarta, intervalo de segunda menor entre esta cuarta y la quinta, novena Mayor, el clásico acorde Sol mayor adopta una fisonomía y un sonido completamente nuevo, a la vez que nuestra percepción interiorizada de la cadencia andaluza sigue oyendo un Sol mayor en este momento. Paco de Lucía conoce muy bien cuales son las pautas auditivas que el toque clásico ha ido construyendo en la percepción de “lo flamenco” en los aficionados, y enriquece esta “tradición” auditiva con



nuevas disonancias que sorprenderán a los oyentes educados en las claves clásicas.

El último acorde arpegiado de este primer pentagrama es el clásico supuesto Fa# mayor que concluye la cadencia andaluza en el toque “por Levante”, pero enriquecido por las disonancias dadas por las tres primeras cuerdas al aire con las notas del acorde Fa#M en los bordones. Además de poder entenderlo como la superposición de dos acordes (Fa#M y segunda inversión de Mi menor), presenta un intervalo muy agresivo de segunda menor entre las cuerdas 4ª y 3ª que sin embargo, dada la afinación y tímbrica de la guitarra, sonará espectacularmente.

Después de estos dos acordes tensos sobre la cadencia andaluza “por Levante”, podemos leer un Mi menor con una séptima mayor y novena en la parte aguda (Re y Fa#) que arpegia con el pulgar al principio del segundo pentagrama.

El efecto abierto de este acorde es reforzado por el siguiente, de nuevo un Mi menor con una séptima mayor, que encontramos ahora en la parte grave (Re de la cuarta cuerda al aire). A pesar de estas dos disonancias, en la estética de lo que llamo “color de levante”, realizada con el uso de disonancias muy agresivas como hemos apuntado anteriormente, este acorde Mim/7M9 marcará un reposo, metafóricamente una especie de “apertura” o escape.

A partir del *Duende* (1972) y de *Canastera* (1972), empieza así la búsqueda de su propio lenguaje: interpretar el rítmico y modal repertorio bajo-andaluz, con préstamos del color de Levante (Torres, 2005). Como ejemplo de esta paulatina transformación armónica, vamos a ver un detalle armónico de sus toques “por rondeña”, el de los cierres (ver anexo 4)⁸.

⁸ Para más detalle, se puede consultar nuestra ponencia “Sobre el toque de rondeña” (Torres, 1994: 95-121).

Uno de los descansos más importantes, si no el más importante, en la armonía del flamenco construida sobre la cadencia andaluza, se produce sobre los dos últimos acordes que concluyen esta cadencia, con medio-tono entre uno y otro. Desde una interpretación armónica hecha desde el flamenco, se suele decir que en esta cadencia Lam/ SolM/ FaM/ MiM, el acorde de FaM sería la dominante, y el de MiM, la tónica. Concluir de forma descendente con medio-tono entre la dominante y la tónica constituiría el principal rasgo armónico del género flamenco. Dada la importancia de esta peculiar conclusión, resulta interesante fijarnos particularmente en ella.

Ramón Montoya popularizó un toque de guitarra conocido como rondeña (leve y remota analogía con la forma “abandolá” del mismo nombre), usando una scordatura (Re- La- Re- Fa#- Si- Mi, desde la sexta a la prima), préstamo del laúd renacentista, y que construyó armónicamente en la estética de lo que llamamos “color de Levante”. Usando la afinación señalada, marcó la cadencia andaluza con la secuencia Fam/ MiM/ ReM/ Do#M.

En el primer compás del ejemplo tenemos la forma de cerrar la cadencia andaluza por rondeña en el toque de Ramón Montoya.

En el segundo compás, el cierre en la rondeña “El Tajo” (1967) de Paco de Lucía. Podemos ver que Paco ha cambiado el ReM de Montoya por un Re7. Aunque el detalle parece anodino, dada la importancia de estos dos acordes en la cadencia (actuarían como dominante y tónica como hemos señalado anteriormente), la percepción de reposo en Montoya cambia completamente con la tensión añadida por Paco al incluir una 7ª en esta conclusión.

En el tercer compás, tenemos el cierre de la rondeña “Doblan campanas” (1972) de Paco de Lucía. Mantiene la 7ª en la dominante, pero esta vez va a transformar el acorde de tónica, Do#M en Montoya y en su primera rondeña, cambiando el Mi# por un Re natural dado por la 4ª cuerda al aire. Esta nueva nota Re en el acorde le permite añadir un intervalo de segunda menor,



característico del “color de Levante”, entre la tónica del acorde Do# y esta 4ª cuerda al aire. También desdibujar la tonalidad, puesto que el Do#M pierde el Mi#, es decir la tercera mayor que definía su carácter mayor en su forma de tríada. Además este Re que añade ahora, tónica del acorde anterior, parece una nota pedal o un bordón que sigue sonando sin resolverse, y deja intuir la ambigüedad de una superposición entre el II y I grado, entre la dominante y la tónica en este caso.

En la rondeña “Cueva del Gato” (1976), Paco de Lucía reforzará este acorde con un Fa becuadro (Mi#) en el bajo, es decir una primera inversión de Do#M, pero manteniendo el Re disonante de la 4ª cuerda al aire. Después de la armónico, con esta rondeña pasa a lo rítmico en su nueva visión de abordar este toque, y necesitará tocar la sexta cuerda en su forma rítmica de tocar por rondeña, de allí la adición de esta nota en la 6ª.

En el compás siguiente tenemos el acorde de tónica utilizado en la rondeña “Mi niño Curro” (1987). Esta vez añade un Sol# en la primera cuerda con respecto al acorde anterior, por lo que ya usa las seis cuerdas de la guitarra como tónica.

Estos diferentes ejemplos del cierre de la cadencia andaluza en el toque de rondeña representan un buen ejemplo del proceder armónico de Paco de Lucía. Evolución paulatina en los lugares claves de la armonía, leves “detalles” que pasarán a formar parte de “lo flamenco” en la percepción de los aficionados, después de haber sido interiorizado. Aquí reside entre otras cosas la llamada “revolución” de Paco de Lucía, hacer evolucionar el toque clásico paulatina pero firmemente, con detalles geniales pero meditados y seleccionados, para poder ser asimilados por los aficionados a este género y formar parte de su percepción de “lo flamenco”. Hoy estos detalles en rondeña, que fueron en su día calificados de “revolucionarios” y “atrevidos”, están perfectamente asimilados e incluso constituyen uno de los recursos “clásicos” de este toque.

Los tangos “Los Pinares” de *Fuente y Caudal* (1973) son otro ejemplo elocuente de esta fusión: la guitarra solista utiliza el tradicional toque por medio, mientras que la segunda guitarra acompaña “por rondeña” a la manera del *Duende*.

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 minera⁹, hasta tal punto que casi redefine este toque a partir de los trazos armónicos y cadencias sugeridos por Don Ramón. 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 toque “por minera” y “por rondeña”. Veremos a continuación un ejemplo (ver anexo 5).

Tenemos aquí un magnífico resumen de las aportaciones de Paco de Lucía a la cadencia andaluza, hasta su disco “*Almoraima*” (1976) que marca el final de una época y el inicio de otra. Se trata del final de la minera *Llanos del Real*. Retoma el toque de minera de Ramón Montoya con su peculiar forma de marcar la cadencia andaluza con Do#m/ SiM/ LaM/ Sol#M, añade intervalos de segunda menor en las partes agudas aprovechando el uso de cuerdas al aire (en este caso la prima) a la vez que utiliza un cromatismo descendente en los bajos para pasar de un grado a otro. Anunciado el color armónico, el fondo sonoro, entra la voz cantante, una segunda guitarra usada como instrumento melódico emulando al cantaor, y por ello usando intervalos conjuntos en las

⁹ Se trata de una cuestión armónica y no melódica, por lo que este toque no tiene relación con el cante del mismo nombre.



melodías. Sin embargo, a partir de este disco *Almoraima*, escucharemos intervalos disjuntos, saltos en las melodías, como en los compases 5 y 6 de la segunda guitarra, Sol# en la prima y Do#-Si-Do# en la tercera cuerda, quinta descendente que no tiene otra intención que destacar el Sol# a modo de nota acentuada o “pellizco”, dentro de la armonía usada.

Hay dos discos poco conocidos (más bien bandas sonoras) que reflejan hasta qué punto la concepción de la armonía de Paco de Lucía está inspirada en los toques levantinos. Se trata de la banda sonora de las películas *La Sabina* (1979)¹⁰ y *The Hit* (1984)¹¹. Sin la presión de grabar uno de sus habituales discos de guitarra “guía” o “faro” para el resto del gremio, por la propia concepción de música programática de la música de cine, se vale de fragmentos para ilustrar escenas de amor, duelo, celo, Andalucía, “spanish sun”, “the funeral”, “Braddocks theme”, “maggies problems”, “cojones”, “moonlight”, etc. Disfrutamos de un Paco de Lucía libre del flamenco (¡y de los flamencos!) que echará manos a su música, con la presencia omnipresente de las sonoridades de minera sobre todo, y de rondeña, acompañadas por el fantasma de Manuel de Falla que circula sin cesar en esta expresión de su sentir armónico en este periodo de finales de los setenta, principios de los ochenta.

4.5.3. El toque “por taranta” como base para la improvisación del flamenco-jazz

Para finalizar este párrafo sobre la relevancia de la armonía levantina y su sonoridad disonante en el lenguaje musical de Paco de Lucía, queremos destacar otro de los recursos que el guitarrista supo aprovechar con ella, el de la improvisación. Si la primera expresión del adolescente Paco de Algeciras con

¹⁰ Esta grabación está incluida en el CD *Paco de Lucía Por descubrir (1964-2000)*, Universal, 2005.

¹¹ Existe también una edición de la banda sonora editada por Phonogram (1984) y titulada *Paco de Lucía. Tirée du film The Hit*.

esta sonoridad se hace a través del taranto¹² y de su baile, vemos que rápidamente encontrará con ella el espacio idóneo para desarrollar una de sus técnicas predilecta y espectacular, la del picado. No es una casualidad si su primera intervención solista en este toque sea una apabullante serie de picados sobre un fragmento del tema “La Catedral” de Agustín Barrios, interpretada por Ricardo Modrego, a modo de introducción a la serie de falsetas *por taranto* que graban en 1965¹³. Como lo hizo Ramón Montoya con su portentosa técnica de arpegios, esta sonoridad servirá en primer lugar para la exhibición de su portentosa técnica de picado, y la aprovechará cuando se le presente la ocasión, como en sus acompañamientos a Fosforito, entonces el cantaor más popular entre el público¹⁴ español. La digitación de mano izquierda de la escala descendente de esta sonoridad, desde el fa# de la prima hasta el fa# de la sexta, con el apoyo agradecido de las cuerdas al aire para adquirir velocidad de ejecución, hacen que sus picados más radicales, más contundentes en velocidad y fuerza, sean en esta sonoridad¹⁵. 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 virtuosismo¹⁶

¹² El primer documento sonoro lo tendremos en el acompañamiento *por taranto* a su hermano Pepe de Lucía en el Lp *Los chiquitos de Algeciras*, con tres coplas que canta Pepe, acompañado rítmicamente en forma binaria al estilo del baile (compás y falsetas) por Paco (Hispavox, 1963). En 1965, grabará de nuevo *por taranto* el tema “En la Alcazaba” con Ricardo Modrego (Philips, 1965), y su primera grabación solista con esta sonoridad será de nuevo *por taranto*, con “Viva la Unión” en su primer Lp “La fabulosa guitarra de Paco de Lucía” (Philips, 1967). La influencia del baile *por taranto*, entonces de moda, es evidente en este primer acercamiento a la sonoridad levantina en el joven Paquito de Algeciras.

¹³ Cf. Ricardo Modrego y Paco de Lucía, “En la Alcazaba” (taranto). En *Dos guitarras flamencas en estéreo* (Madrid: Philips, 1965).

¹⁴ Escuchar por ejemplo su introducción en las cartageneras “Desde el primer día” en la *Selección Antológica del Cante Flamenco* que graba Fosforito en Belter (Barcelona) a finales de los sesenta.

¹⁵ De hecho, solicitándole en TVE el periodista Pedro Ruiz que su guitarra expresara rabia, Paco de Lucía le contestó al instante con su apabullante picado “por taranta”.

¹⁶ Para muestra, se puede consultar en youtube.com el tema “Meeting of the spirit” de John Mc Laughlin, con imágenes grabadas en 1979, en la que reconoceremos el embrión del tema estrella



como garantía de éxito. 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 cumbres de la vena jazzística hacia la improvisación de Paco de Lucía, a modo de orientación hecha para el flamenco, 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 seguriyero¹⁷.

4.6. Nuevas cadencias andaluzas y nuevas scordaturas

Para renovar el toque, Paco de Lucía en especial y los de su generación van a desarrollar dos recursos que Ramón Montoya utilizó en su época: la ampliación de posiciones en el mástil para marcar la cadencia andaluza y nuevas afinaciones.

Si la memoria de los tocaores "antiguos" nos hablan de dos formas de marcar la cadencia andaluza, con el toque "por arriba" (Mi modal) y el toque "por medio" (La modal), con el dúo Ramón Montoya/ Antonio Chacón vemos la consolidación de otras formas hoy clásicas como el llamado toque "por granaína" (Si modal), toque "por Levante" (Fa# modal). Ramón Montoya amplió incluso esta última forma a un toque solista "por minera" (Sol# modal) un tono más alto que el anterior, pero manteniendo las mismas disonancias que dan el color levantino. También explotó la afinación del laúd renacentista para proponer otra *scordatura* y ampliar la cadencia andaluza con el toque " por

"Zyryab" de Paco de Lucía, particularmente en el final apoteósico a modo de duelo de guitarras.

¹⁷ Para más detalles sobre la rumba en la obra de Paco de Lucía, ver la tesis doctoral *Comunicación y cultura, entre lo local y lo global: la obra de Paco de Lucía como caso de estudio* de Diana Pérez Custodio, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, 2003. Se puede consultar también nuestro artículo en las páginas de esta revista (Torres, 2011).

rondeña" (do# modal, con sexta en Re y tercera en Fa#). La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado el público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque "por medio" para la seguiriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías; el toque "por arriba" para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías, el toque "por granaína" para las granaínas y medias granaínas; el toque "por Levante" para los estilos mineros, etc, hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público. Así, para el oído de la mayoría de los aficionados no cabe una seguiriya acompañada con el toque "por Levante", o una malagueña acompañada "por medio" por ejemplo. Estas reglas han marcado todo el siglo XX y están muy interiorizadas en la educación y percepción de "lo flamenco".

Después de un largo periodo de explotación de los toques fijados sobre todo por Ramón Montoya, la generación de Paco de Lucía/Manolo Sanlúcar/Serranito en su búsqueda de ampliar el horizonte musical del flamenco, se ha visto obligada a ampliar estas reglas, proponiendo nuevas formas de marcar la cadencia andaluza y nuevas afinaciones. Sus discos de finales de los sesenta, principios de los setenta cierran una época. Desde principios de los años 80, se ha trabajado en las cadencias sobre Do# (Do# modal) como en el toque de rondeña, pero sin desafinar la guitarra, sobre Re (Re modal, con sexta en Re) y sobre Mib (Mib modal).

Lo que sí llama la atención con estas nuevas cadencias andaluzas (Do#, Re y Mib) es que han integrado de forma natural el discurso disonante de Paco de Lucía y suenan todas levantinas. Hasta tal punto es así que nuestra propia experiencia como miembro del jurado de concursos guitarrísticos nos ha permitido apreciar cómo el toque en Mib está desplazando el tradicional en Do# de Ramón Montoya para tocar por rondeña, o el de minera en sol# para tocar por taranta en fa# (¡lo que puede plantear más de un dilema para emitir



un juicio! ¿Respeto a los cánones de los toques clásicos de concierto, u oído abierto a los nuevos aires desabridos?).

A esta ampliación de las cadencias, hay que añadir la de las afinaciones. Recordamos que la primera afinación diferente consistió en bajar la sexta de un tono pasando de Mi a Re para tener un acorde de Re en primera posición en las seis cuerdas. De esta manera se bajaba de un tono la tonalidad natural Mi del instrumento sólo con desafinar una cuerda, consiguiendo dos graves y dos agudos más, ampliando por consiguiente el registro del instrumento, además de aportar nuevas armonías poco habituales en el flamenco de la época. Si ya la encontramos en el método de Marín de 1902 (Marín, 1902), retomada luego en guajira por Montoya, será sobre todo Sabicas quien popularizará esta afinación con sus guajiras, zapateado en Re y con sus famosas danzas moras, con el *obstinato* de la sexta en Re evocando el laúd árabe. También Sabicas aplicará esta afinación con el modo frigio en seguiriya, como lo hará después Manuel Cano. Esta afinación ha sido utilizada por fin en farruca por Serranito (quien la utiliza también en campanilleros), por Paco de Lucía, por el propio Sabicas y por Enrique de Melchor. Paco de Lucía la utilizará también en una de sus primeras alegrías, *Mi inspiración*, iniciando las posteriores interpretaciones de alegrías en Re Mayor que se grabarán en los 90 y Pepe Habichuela en su famosa rumba *A Mandeli*, inaugurando con ello el sello discográfico Nuevos Medios.

Aunque Marín hace alusión a ella pero no la utiliza, los concertistas flamencos han usado otra afinación prestada de la guitarra clásica, afinación en Sol con Re- Sol- Re- Sol- Si, Mi, desde la sexta a la prima. Se trata de una sencilla adaptación de la *scordatura* en Re, bajando un tono la quinta cuerda y tener así un acorde de Sol Mayor con cinco cuerdas al aire.

Esteban Sanlúcar con su famoso tema *Mantilla de feria*, retomado más tarde por Paco de Lucía, Sabicas en algunas danzas moras y en gallegadas, Manuel Cano en temas populares como *Los peregrinitos* o recientemente Rafael Riqueni

en un soberbio garrotín han utilizado este cultismo. Como recuerda Alain Faucher, este uso de *scordaturas* tiene todavía un uso limitado a composiciones guitarrísticas concretas que no afectan directamente al repertorio "clásico" de los tocaores, las cadencias andaluzas habituales para acompañar el cante. La gran revolución llegará a partir de los años 80, liderada sobre todo por Paco de Lucía. Se inicia entonces lo que hemos calificado como "guitarra flamenca contemporánea".

Paco de Lucía rompió con lo establecido en su disco *Sólo Quiero Caminar* (1981). Utiliza la *scordatura* en Re, descrita anteriormente y la aplica ahora a lo modal en un estilo rítmico (los tangos que dan nombre al Lp), mientras combina lo modal y lo tonal con esta afinación en la colombiana "Monasterio de sal".

También en esta armonía mezcla acordes del primer grado con el segundo grado, cultivando el intervalo de segunda menor, y dando por ello un color oriental a su armonía. Para ilustrar esta parte de nuestro discurso, hemos transcrito la secuencia de acordes que introducen los tangos "Solo quiero caminar" (1981) (ver anexo 6). Se puede apreciar la maduración del nuevo lenguaje armónico de Paco de Lucía, conseguido con la omnipresencia del "color de Levante", con el uso sistemático del intervalo de segunda menor en la configuración de estos acordes, notas pedales que van sonando constantemente a modo de bordón, en este caso Re en la sexta y cuarta al aire, superposición de acordes de grados cercanos, generalmente el II con el III y el I con el II, con gusto por la ambigüedad así producida.

Graba también la bulería "Piñonate" con el tradicional toque "por medio", pero desafinando la segunda cuerda de Si a Sib, y la primera de Mi a Re. Esta nueva afinación le permitió añadir al toque "por medio" disonancias como la segunda menor, propias del color del toque "por Levante". Iniciación de un proceso de fusión de los colores flamencos "desde dentro" que también trabajó



en el cante con Camarón de la Isla (Torres, 2005: 106-130), como ya hemos señalado. Después han seguido otras afinaciones, sobre todo a principios de los noventa cuando se vivió una verdadera fiebre entre los guitarristas por buscar afinaciones, como la de Mi- La- Do#- La- Do#- Fa#, desde la sexta a la prima, que propuso Tomatito por taranta; o Re- La- Re- Sol- Sib- Re por tangos, que viene a ser una adaptación de dos *scordaturas* (Re y la de “Piñonate”); la de Mi- La- Re- Sol- La- Re de Riqueni por bulería; la *scordatura* en Do con Do- Sol- Do- Sol- Si- Mi que utilizó Gerardo Nuñez por bulería, y Si- La- Re- Sol- Si- Re# por seguiriya, también utilizada en esta época y ahora por El Viejín como color principal de la parte musical de las coreografías de Antonio Canales, y por Montoyita en rondeña en el grupo de Joaquín Cortés. Una de las últimas afinaciones es la que propone el concertista cartagenero Carlos Piñana en su disco *Cal-ibiri*: Mi- La- Re- Sol#- Do- Mi en farruca.

4.6. La melodía

La música de Paco no es una música confusa: es una música elaborada, transparente, pero no sofisticada. Para comprobarlo, vamos a analizar un fragmento de falseta o “variación” de su taranta “Aires de Linares” (ver anexo 7).

La variación empieza en la mitad del segundo pentagrama, después del acorde arpegiado Fa#. Leemos que la melodía está en la parte aguda, con intervalos conjuntos y ascendente hasta culminar en el calderón sobre el acorde del cuarto pentagrama. Rítmicamente acentúa los “medio-tonos” o efectos cromáticos característicos de las melodías del cante levantino. Este uso cromático lo vamos a encontrar también en la parte grave en los bajos, donde sugiere una leve réplica de lo que está ocurriendo en la parte aguda, especie de eco de lo que ocurre arriba. Para no entorpecer este nítido cromatismo con réplica en los graves, limitará las partes intermedias, las que darán la armonía, al uso de las cuerdas al aire y de su resonancia particular. Éstas constituirán una

especie de fondo sonoro sobre el cual se desarrollará el canto cromático de las primas y el eco cromático de los bordones. El procedimiento claramente elaborado a partir de la guitarra en su uso modal recordará en este sentido a Manuel de Falla y su Homenaje “Le tombeau de Claude Debussy”.

Su comprensión rítmica de la música, pasada por el filtro de su educación y percepción flamenca, ha condicionado un fraseo original muy sugerente, donde los acentos tienen una capital importancia ya que hacen cantar la melodía.

La melodía es clara porque primero suele interpretarla en las primas, en la parte aguda de la armonía. El cante que tiene mentalmente cuando toca es un cante agudo, una voz que “tira para arriba”, quizá condicionado por el cante de Camarón. No es una casualidad que las voces de su grupo sean voces agudas, voces *acamaronadas*. La melodía en los graves la suele utilizar como función de las tradicionales respuestas del *tocaor* al cante, o como recurso para aportar variación a la melodía (primero se interpreta aguda, y se vuelve a interpretar dos o tres octavas más grave cuando se vuelve a repetir).

¿Por qué la escucha aguda? Tenemos nuestra particular interpretación. Pertenece Paco de Lucía a la cultura mediterránea, a una cultura determinada de instrumentos, los de cuerdas pulsadas. Se puede hablar de correspondencia entre los sonidos de la naturaleza que rodea al artista y su obra. En este caso, los sonidos de Paco son los del sur, los de Andalucía. No hay cultura de sonidos graves en Andalucía: se habla y chilla fuerte, el entorno suele ser estridente. Aquí tenemos quizá otro motivo, otra clave de su lenguaje musical y de su popularidad: su sonido es el de su pueblo, de su gente. Por otra parte, sus melodías suelen ser con intervalos conjuntos, siguiendo la tradición flamenca, imitando en este caso el cante.

Además, el fraseo se caracteriza por la intensidad en los acentos, que le confiere cierta expresividad en el toque. Sobre ello, vamos a ver la melodía del



estribillo de los célebres tangos “Yo solo quiero caminar” (ver anexo 8). Se trata de una transcripción adaptada que hemos escrito, con el propósito de servir como modelo del funcionamiento de la melodía en el lenguaje musical de Paco de Lucía, siguiendo para ello lo establecido por Simha Arom¹⁸.

Lo primero a destacar es la sencillez aparente de esta melodía, con sus notas en intervalos conjuntos, con una escala ascendente que viene a parar sobre una nota repetida (La en este ejemplo) y con ello destacada, escala descendente a modo de reposo y de nuevo el mismo esquema. Luego para “aflamencar” la melodía, el “remate” o conclusión donde se suele buscar el efecto brillante y de esta manera sacar el olé del auditorio, con un uso percusivo de la guitarra recurriendo a pequeñas escalas o “picados” rápidos de cinco notas, cuatro semicorcheas y una corchea, fórmula rítmica omnipresente en el uso melódico de la guitarra en Paco de Lucía.

A esta aparente sencillez se puede contraponer la acentuación irregular y los numerosos contratiempos que le confieren cierta complejidad rítmica. El fraseo nítido de Paco de Lucía es en realidad una interpretación muy personal y rítmicamente compleja de esquemas melódicos sencillos y pegadizos. Sus melodías, fácilmente memorizables y tarareables, resultan mucho más difícil a la hora de ejecutarlas. Dar la apariencia de lo fácilmente cantable y a la vez mantener un complejo dinamismo rítmico o “aire” para sostenerlas, he aquí quizá las dificultades que suelen encontrar los guitarristas a la hora de interpretarlas.

Entre las leyes de la improvisación en la poesía oral, Díaz-Pimienta recuerda en primer lugar las propias de la oralidad establecidas en los años veinte por la etnolingüística y la etnología, a saber la primacía del ritmo, la subordinación de la oratoria a lo respiratorio, de la representación a la acción,

¹⁸ Cf. Arom, Simha: Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En VV. AA.: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (Madrid: Editorial Trotta, 2001).

del concepto a la actitud, del *movimiento* de la idea al del cuerpo. A ello añade las características del "estilo tradicional español" señaladas por Menéndez Pidal: la intensidad, la tendencia a reducir la expresión a lo esencial, la ausencia de artificios que frenen las reacciones afectivas, el predominio de la palabra en acto sobre la descripción (Díaz-Pimienta, 1998). Esta descripción desde lo literario podría en el caso de Paco de Lucía aplicarse a lo musical. Ambos tienen en común un mismo espacio geográfico, una misma categoría (la oralidad) y el uso de una misma metáfora, "lenguaje".

En el caso de Paco de Lucía, la melodía condiciona la armonía. Observamos además cierto cromatismo descendente en los bajos y una utilización moderada de la segunda aumentada para dar carácter oriental, como en el ejemplo siguiente (ver anexo 9).

Tenemos aquí un fragmento de la rondeña "Cueva del Gato" (1976). Alterna partes acompañadas con otras melódicas. En estas últimas, llamaremos la atención sobre el uso recurrente de síncopas (compases 9 a 20) y de contratiempos en los dos últimos pentagramas. En su aparente sencillez tarareable, la melodía de Paco de Lucía juega constantemente "al escondite" con la medida.

Poco a poco escuchamos por fin saltos de graves a agudos, pero los graves serán generalmente notas de acordes (armonía), especie de trampolín para subrayar las notas agudas de la melodía, destacadas por su intensidad, traducción musical del cante con pellizcos, en este caso toque con pellizcos.

Tenemos aquí la famosa melodía con la que Paco de Lucía inicia después de una espectacular alzapúa "moruna" su famosa bulería "Almoraima" (1976). Unos bordonazos en los cuatro primeros pentagramas, y la melodía que empieza al final de este 4º pentagrama con un La en la primera cuerda. Después de esta nota acentuada con un virtuoso trino, tendremos un Re en la tercera cuerda, salto de una quinta baja para marcar el IV grado de la cadencia



andaluza en el toque “por medio” (Rem DoM sbM LaM). Después del Re mantenido, un contratiempo para iniciar Do# y Re ligados en la tercera cuerda con el propósito de volver a saltar una quinta más alto y volver a destacar el La de la prima. Siguiendo la inflexión descendente de la cadencia andaluza, la melodía técnicamente se desarrollará sobre este mismo esquema.

4.7. Préstamos de otras músicas: el grupo flamenco y el papel del cajón

4.7.1. Paco de Lucía, precursor de los grupos flamencos

Paco de Lucía aparece como el iniciador de una nueva forma de *performace* en el flamenco: el grupo flamenco, por lo menos a nivel de impacto y éxito, con su popular tema “Entre dos aguas”.

Antes de la inesperada proyección que consigue con su rumba, recibe un aprendizaje precoz e intensivo en las tres disciplinas del flamenco (toque, baile y cante) bajo la dirección de su padre, Antonio Sánchez Pecino, completada por su hermano mayor, Ramón de Algeciras, en el núcleo de clan familiar andaluz, descrito por Pohren como “el plan maestro” (Pohren: 1992). Dotes excepcionales y músico inspirado, bagaje vivencial y profesional envidiables, aglutina en su persona las diferentes opciones propuestas por sus contemporáneos para ofrecer una nueva definición del toque. En 1973 graba *Fuente y caudal* con la rumba antes referida. Encontramos en germen lo que son los elementos esenciales del grupo flamenco: percusión (bongos para la rumba), guitarra rítmica y bajo eléctrico. Estos elementos permiten a la guitarra solista mayor libertad y salir de su papel rítmico/ armónico, interviniendo como instrumento más bien improvisador. La analogía con las pequeñas formaciones de jazz o combos es evidente, y el guitarrista ya ha tenido experiencias con el mundo del jazz. Sin embargo, se mantiene bastante tradicional en su producción discográfica siguiente *Almoraima* (1976), donde acelera las formas flamencas hacia la búsqueda de un “aire ” o “ swing” propio del flamenco, repitiendo el esquema de su éxito internacional con una nueva rumba, “Río

ancho". Con los arreglos de danzas de diferentes obras de Falla de inspiración popular, vuelve a la forma rumba y a la bulería para aflamencarlas, solicitando la colaboración del grupo Dolores. Pero esta vez añade un quinto elemento capaz de dialogar con la guitarra en las improvisaciones: la flauta travesera. Con el disco *Solo quiero caminar* (1981), el salto al jazz se realiza, buscando la definición de un flamenco menos tradicional, pero más conectado con los gustos musicales imperantes. Añade un sexto elemento, también melódico y que demuestra su voluntad de no romper con la tradición, el cante, mientras la flauta travesera se ve completada por el instrumento de jazz por excelencia, el saxo. Queda configurado el Sextet (término jazzístico) que Paco de Lucía completa con una esporádica colaboración rítmica y plástica que también le permite reanudar con la tradición, el baile.

Es importante subrayar que el modelo que busca Paco de Lucía para llevar el flamenco, o su música flamenca, a públicos multitudinarios, lo encuentra en la corriente llamada jazz-rock o jazz-fusión, debido a la coincidencia de fechas entre sus propósitos y la existencia entonces de esta corriente en el jazz, a sus contactos, conciertos, grabaciones con músicos y particularmente guitarristas de jazz-rock o jazz-fusión como John Mc Laughin, Al di Meola, Larry Coryell, Carlos Santana, etc., al carácter asequible de dicha corriente para el neófito que quiere entrar en el mundo del jazz, y por consiguiente al aspecto multitudinario antes referido. Podemos encontrar el origen del Sextet de Paco de Lucía con su configuración, en lo que los críticos han calificado como el mejor grupo que llevó Chick Corea, una de las producciones más felices del jazz contemporáneo, el grupo Return to Forever, Chick Corea que andaba de gira por España en estos años 70, admirador del flamenco y de la guitarra inquieta de Paco de Lucía con quien grabará y actuará en los 80. Observen su formación en 1972: Chick Corea, teclados, Flora Purim, voz, Aitor Moreira, percusiones, Joe Farrell, flauta y saxo, Stanley Clarke, bajo. Si miramos de cerca ambos grupos, podemos



observar algunas discrepancias que indican la voluntad por parte de Paco de Lucía de elaborar una formación claramente flamenca.

En efecto, si el jazz instrumental aparece en sus comienzos con instrumentos acústicos, pronto integrará los eléctricos: guitarra eléctrica (Charlie Christian), violín eléctrico, bajo eléctrico, piano eléctrico, teclados eléctricos, instrumentos tecnológicos, etc. La sonoridad, elemento importantísimo en el jazz, evolucionará por consiguiente hacia otro sonido, el eléctrico, especialmente con el jazz-rock o jazz fusión.

Al contrario Paco de Lucía sigue tocando con su "Hermanos Conde" de concierto, e incluye otros instrumentos acústicos como la flauta travesera o el saxo. El único instrumento electrónico que parece tener sitio en la nueva formación es el bajo, debido sin duda alguna a su sonido no agresivo y a su papel discreto fácilmente adaptable a todos tipos de instrumentos para conseguir una complementaria línea melódica básica y rítmica en el registro grave. El reconocimiento definitivo de este instrumento y su compaginación con la guitarra lo tenemos también en el disco *Sólo Quiero Caminar* donde Carles Benavent toca una colombiana a dúo con la guitarra de Paco de Lucía. Frente a la sonoridad eléctrica o tecnología del jazz-rock o jazz-fusión, el grupo respetará la tradición y será "unplugged" o acústico.

Al no electrificar su instrumento y tener que tocar delante de un importante auditorio obliga a Paco de Lucía a cuidar más el aspecto de la amplificación de la guitarra y cuidar su sonido. Por este motivo aprende a trabajar con micro (tiene en su casa un equipo de sonido para ensayar) y a equilibrar los diferentes instrumentos en el escenario, paso del individualismo al espíritu colectivo de grupo. El tema del sonido no es nuevo entre los guitarristas, particularmente entre los guitarristas clásicos, con el eterno debate entre uña y yema. Paco de Lucía supera el tradicional descuido del guitarrista flamenco sobre este tema y va a conseguir un sonido personal, percusivo y

penetrante para ser flamenco, pero redondo para poder improvisar melodías sin que la guitarra suene débil. Esta búsqueda del sonido se aprecia en sus primeras grabaciones, desde el sonido seco y agudo de la mano cerca del puente hasta conseguir este punto con un poco de “rever”, que lo identifica inmediatamente, aunque ya varios guitarristas por mimetismo han encontrado la misma sonoridad. Sabemos por otra parte que esta cuestión también ha preocupado a los guitarristas de jazz, algunos queriendo conseguir el sonido de cobre” del saxo, o como B.B. King, elaborando sus frases musicales a semejanza de las de los saxofonistas que marcan respiraciones obligadas para retomar aire y seguir.

Evidentemente, estos aspectos relativos a amplificación de sonido llevan a Paco de Lucía a preocuparse por las grabaciones. Tomará sumos cuidados a la hora de grabar y de mezclar, de la misma manera que los *jazzmen*, para quienes el estudio de grabación es un instrumento más. La manipulación de los sonidos es ya un arte, y el ingeniero de sonido deberá de tener la misma sensibilidad que la de un músico.

Por otra parte, podemos escuchar en el acompañamiento de Paco de Lucía un cuidado progresivo de la armonía con el enriquecimiento de acordes de paso, actitud inspirada sin ninguna duda en el acompañamiento de los jazzistas que se preocupan particularmente por este aspecto. Pero el guitarrista flamenco no se limita a asimilar el planteamiento, sino que imita incluso el sonido suave del plectro de la guitarra jazz marcando esta armonía, tocando en su caso los acordes con la yema del pulgar de la mano derecha. Combinará este recurso con remates brillantes, conservando siempre el “toque con detalles “tan flamenco ypreciado por el público gitano, lo que le permitirá relajar la audición para tensarla seguidamente, por lo cual seguirá en la dinámica característica del arte flamenco.



A nivel armónico, ha desarrollado paulatina y sistemáticamente acordes con disonancias propias de la música flamenca, como el intervalo de segunda menor, tan presente en los estilos de Levante, sugerente del micro-intervalismo del canto, acordes con choques disonantes que ya presentaba Falla en forma no usual por su consideración tímbrica y armónica apoyada en la guitarra. Como hemos visto anteriormente, este color basado a partir del órgano flamenco por excelencia, la guitarra, difícilmente transferible a otros instrumentos, es uno de los recursos más utilizados actualmente por los jóvenes flamencos.

4.7.2. El cajón en el corazón

El cajón que se utiliza hoy en el flamenco proviene del Perú, de la zona de Chíncha, en la provincia de Ica, más precisamente al sur de Lima, región con una fuerte densidad de población de origen africano. Es indispensable en este lugar para acompañar los estilos de la música criolla y de la música negra de la costa, como la música marítima o ritmos como el lando o el panalivio, la zamacueca, el aguanieves, el vals o el festejo. El maestro del cajón Eusebio Sirio "Pititi" recuerda aquellos cajones que contenían güisqui de importación y que se usaban para improvisar sonos y ritmos. En su habitual gira internacional, Paco tuvo en Perú, en una fiesta de la Embajada española de Lima de finales de los 70, la ocasión de conocer a Ciatro Soto, percusionista de la gran Chabuca Grande, quien le regaló un cajón. No tardó mucho en pedir a su percusionista brasileño, Ruben Dantas, aprender sus secretos para introducirlo en su gran proyecto flamenco: diseñar un grupo flamenco a semejanza de los combos del jazz latino. Es por consiguiente gracias a Ciatro Soto, a Paco y sobre todo a Ruben Dantas que el flamenco debe la implantación y el desarrollo del cajón en el mundo entero... En dos décadas, este instrumento del folclore peruano se ha convertido en un instrumento de percusión apreciado por los flamenquistas, atrayendo la atención de músicos de otros estilos, como el jazz y la música étnica. 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 he 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 normales. Serán una vez más los jóvenes de la generación siguiente que 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.

Desempeñando un papel parecido al que tuvo Miles Davis para el jazz, Paco de Lucía señaló vías que no tardaron en seguir varios guitarristas y artistas flamencos, consolidando así la formación de grupos flamencos. Citemos entre otros a Enrique de Melchor, Pepe "Habichuela", Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Tomatito, José Antonio Rodríguez, Niño Josele, etc. y sobre todo a Vicente Amigo que parece ser el elegido llamado a suceder a Paco de Lucía, aportando un impresionante toque a contratiempo y nuevas armonías personales con inclinaciones melancólicas a la tonalidad menor, y el pianista Chano Domínguez que afina cada vez mejor la fusión del swing jazzístico con el “aire flamenco”, para conseguir por fin la anhelada voz hispana original en el jazz europeo.

5. Conclusión

No se puede entender el flamenco de hoy sin la obra de Paco de Lucía. Lo que acabamos de destacar como claves de su lenguaje musical está desparramado en casi todo lo que se hace ahora en España y en el mundo bajo el nombre de flamenco. La sombra de Paco está tan alargada que es casi imposible hoy tocar guitarra flamenca sin que aparezcan detalles “lucistas”. De ser la vanguardia del género, se ha convertido en uno de sus grandes clásicos, a la vez que lo ha situado en las corrientes musicales transnacionales. ¿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? La llave para ello la tiene la obra musical de Paco.

6. Bibliografía

- BATISTA, A. (1985). *Manual Flamenco*. Madrid: ed. del autor.
- CANO, M. (1991). *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Granada: ANEL.
- CAÑIZARES, J. M. (2005). *Fuente y Caudal de Paco de Lucía. Partituras*. Madrid: De Lucía Gestión S.L.
- CLARKE, E. F. (1988). Generative Principles in Music Performance. En Sloboda, J. A. (ed.), *Generatives processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Oxford University Press.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (1998) *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun: Sendoa editorial.
- FAUCHER, A. (s.f.). *La scordature dans la guitare flamenca* (manuscrito¹⁹).
- GABRIELSSON, A. (1988). Timing in Music Performance and Its Relations to Music Experience. En Sloboda, J. A. (ed.), *Generatives processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Oxford University Press, págs.. 27-51.
- GRANDE, F. (1979). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARÍN, R. (1902). *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- POHREN, D. E. (1992). *Paco de Lucía y familia: El Plan Maestro*. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.
- RIOJA, E y TORRES, N. (2006). *Aproximación a la vida y obra de Manuel Serrapí "Niño Ricardo"*. Sevilla: Signatura de flamenco.
- SHAFFER, L. H. (1981). Performances of Chopin, Bach and Bartók: Studies in Motor Programming. En *Cognitive Psychology*, vol. XXI, nº 3, págs. 326-376.
- SLOBODA, J. A. (1983). The Communication of Musical Metre in Piano Performance. En *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. XXXVa, nº 2, 1983, pág. 377-396.
- SLOBODA, J. A (2004). Dons musicaux et innéisme. En Nattiez, J. J. (coord), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI siècle. (2). Les savoir musicaux*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique.
- TÉLLEZ, J. J. (1994) *Paco de Lucía. Retrato De Familia Con Guitarra*. Sevilla: Qüasyeditorial.

¹⁹ Agradecemos al autor el habernos remitido una copia

- TORRES, N. (1994). Sobre el toque por rondeña. En *Actas del XXII Congreso de Arte Flamenco*. Estepona (Málaga).
- TORRES, N. (2002). Sabicas y Serranito. En *El Toque*, curso organizado por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Sevilla y el Centro Andaluz de Flamenco, dirigido por José Luis Navarro y Calixto Sánchez.
- TORRES, N. (2004). *Los toques que la acompañaron*. En CD-ROM que completa la edición de la integral discográfica de la Niña de los Peines, Junta de Andalucía, Sevilla.
- TORRES, N. (2005a). *Guitarra flamenca vol. II. Lo contemporáneo y otros escritos*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- TORRES, N. (2005b). *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.
- TORRES, N. (2005c). Claves del lenguaje musical de Paco de Lucía. En Pérez Custodio, D. (coord.), *Nombres Propios de la Guitarra. Paco de Lucía*. Córdoba: Festival de la Guitarra de Córdoba, Ediciones de la Posada.
- TORRES, N. (2011). El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (1). En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4 (Junio), págs. 77-107, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142701/128031>.
- WILKES, H.J. (1990). *Niño Ricardo "rostro de un maestro"*. Sevilla: Bienal de Arte flamenco VI (El Toque).



7. Anexos

Anexo 1

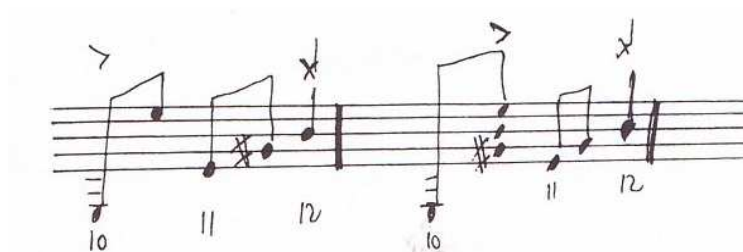


Fig. 1. Acentuación en los cierres por soleá, bulería por soléa y alegrías (transcripción propia)





Anexo 2

PUNTA UMBRIA
PACO DE LUCIA

Fandangos de Huelva Transc. Jorge Berges

Fig. 2. Acordes de paso en la cadencia andaluza
(transcripción de Jorge Berges, en *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*
(Madrid: De Lucía Gestión S.L., 2003, pág. 141))

Anexo 3

Aires de Linares

The image displays a musical score for the piece "Aires de Linares". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a guitar line. The systems are numbered 26, 27, 28, and 29. The guitar notation includes fret numbers and specific techniques like "CII" and "CVII". The lyrics are: "i m i m p p i m a" (measures 26-27), "m i ..." (measure 27), and "i m i m i m i m i m i m i m i m p m p m i m p m i" (measures 28-29). The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. 3. Nuevas disonancias "blandas" en el toque de Levante (de la *bossa nova*)
(transcripción de Jorge Berges, en *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*
(Madrid: De Lucía Gestión S.L., 2003, pág. 43))



Anexo 4

cierre Montoya cierre en "Tajo" cierre en "Dobben Caspar"

Acabde de tónica en "Cueva del gato" Acabde de tónica en "oli Niño Curro"

Fig. 4. Cambios armónicos en los cierres del toque "por rondeña" de Paco de Lucía (transcripción propia)

Anexo 5

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system features a melodic line on a single staff and a guitar accompaniment on a second staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melodic line includes several triplet markings (3) and is labeled 'C.2'. The guitar accompaniment is marked '2^a Guit.' and includes various techniques such as sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note chords. The score is presented in a clear, black-and-white format with standard musical notation.

Fig. 5. Armonía disonante del toque "por minera"
(fragmento extraído de *La Guitarra de Paco de Lucía* (Madrid: Seemsa, 1993, pág. 36)



Anexo 6

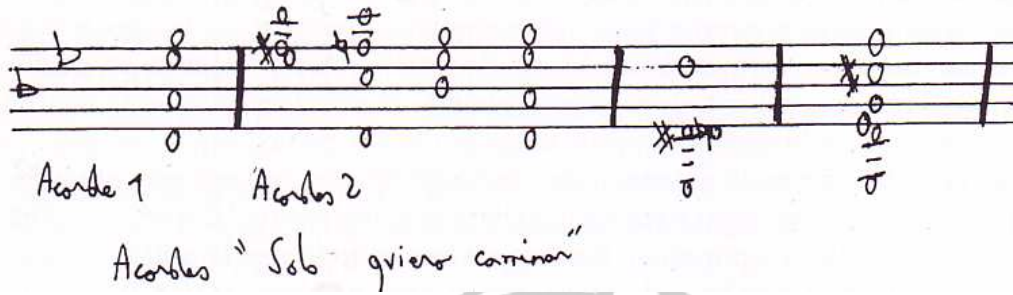
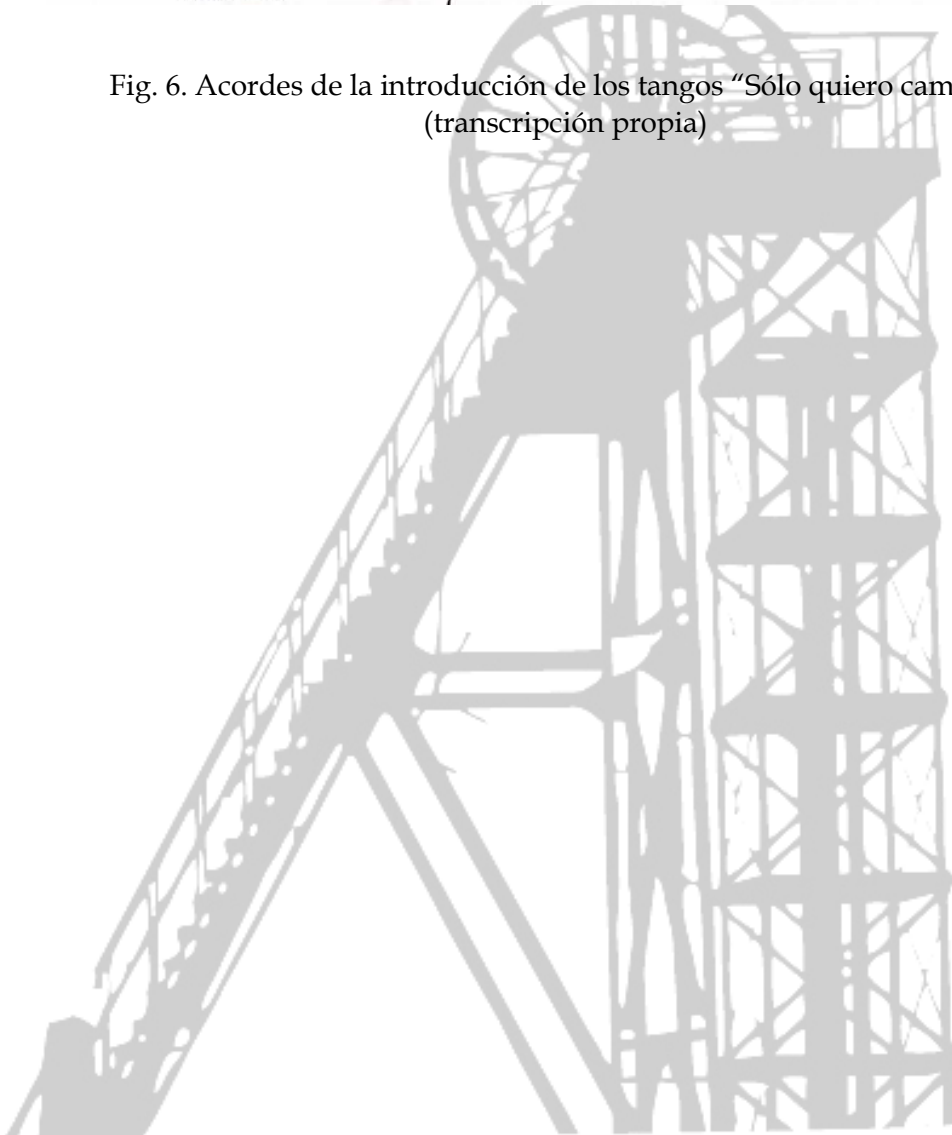


Fig. 6. Acordes de la introducción de los tangos "Sólo quiero caminar"
(transcripción propia)



Anexo 7

Aires de Linares

18
m i m p

19
p i m a → ¡ a !

20

21
p... i p... i m a →

Anexo 7. Fragmento de melodía "por taranta"
(transcripción Jorge Berges, en *Fantasia Flamenca de Paco de Lucía*
(Madrid: De Lucía Gestión. SL., Madrid, 2003, pág. 41))



Anexo 8

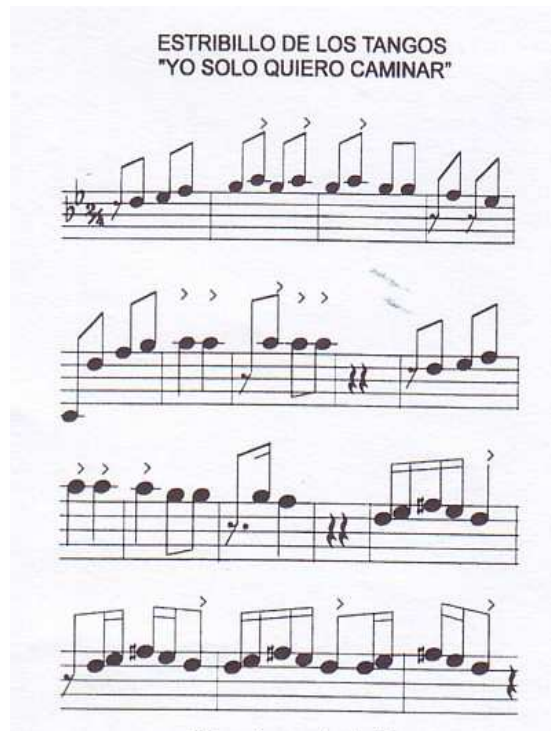


Fig. 8. Estribillo de los tangos “Yo solo quiero caminar”
(transcripción del autor)

Anexo 9

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. Above the first staff, there are markings 'C.3', 'Q.2', and 'Q.3'. The second staff has 'Q.5' and 'Q.3' above it, and includes fingerings (1, 2, 3) and dynamics (p, P). Below the second staff, there are markings for 'chami' and 'i'. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development. The fifth and sixth staves show more complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The seventh and eighth staves conclude the fragment with various rhythmic and melodic elements. The score is a detailed transcription of a flamenco guitar piece.

Fig. 9. "Cueva del gato", rondeña (fragmento)
(tomado de *La Guitarra de Paco de Lucía* (Madrid: Seemsa, 1993))



Anexo 10

Fig. 10. "Almoraima", bulería (fragmento)
(tomado de *La Guitarra de Paco de Lucía*, Madrid: Seemsa, 1993).