

El ricardismo y su recepción en la guitarra flamenca contemporánea

Norberto Torres Cortés

*Doctor en Ciencias Sociales y Humanas
Miembro del Instituto de Estudios Almerienses
Universidad de Cádiz*

Transcripción de la conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla el 24 de septiembre 2024, en el marco de la XXIII Bienal de Flamenco de Sevilla, con motivo de los encuentros *La Universidad del flamenco: en recuerdo a “Niño Ricardo” en el 120 aniversario de su nacimiento*. A modo de ensayo divulgativo, aporta una reflexión sobre la recepción de la escuela del toque del Niño Ricardo en la guitarra flamenca contemporánea, iniciada en la década de los sesenta del siglo XX por Víctor Monge *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. Acota el concepto de *ricardismo*, para reflexionar sobre la estética de su escuela y su relación con el *montoyismo* y la recepción de su toque en la guitarra flamenca contemporánea, para terminar con unos apuntes sobre su influencia en la industria musical de los años cincuenta y la reactivación de la guitarra flamenca de concierto en España en esta década.

Palabras clave: Manuel Serrapí Sánchez *Niño Ricardo*; ricardismo; guitarra flamenca; toque flamenco; Ramón de Algeciras; Víctor Monge *Serranito*; Manolo Sanlúcar; Paco de Lucía; guitarra flamenca contemporánea.

Transcription of the conference we gave in the Paraninfo of the University of Seville on September 24, 2024, within the framework of the XXIII Flamenco Biennial of Seville, on the occasion of the *La Universidad del flamenco meetings: in memory of “Niño Ricardo” on the 120th anniversary of his birth*. As an informative essay, it provides a reflection on the reception of the Niño Ricardo school of playing in contemporary flamenco guitar, initiated in the sixties of the 20th century by Víctor Monge *Serranito*, Manolo Sanlúcar and Paco de Lucía. He delimits the concept of *ricardismo*, to reflect on the aesthetics of his school and its relationship with *montoyismo*, then on the reception of his playing in contemporary flamenco guitar, and finish with some notes on his influence on the music industry of the fifties, and the revival of the flamenco concert guitar in Spain in this decade.

Keywords: Manuel Serrapí Sánchez *Niño Ricardo*; ricardismo; flamenco guitar; *toque flamenco*; Ramón de Algeciras; Víctor Monge *Serranito*; Manolo Sanlúcar; Paco de Lucía; contemporary flamenco guitar.

1. Introducción

El texto que proponemos a continuación corresponde a la transcripción de la conferencia que pronunciamos en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla el 24 de septiembre 2024, en el marco de la XXIII Bienal de Flamenco de Sevilla. Nuestra intervención formó parte de las actividades paralelas de la mencionada cita bianual, concretamente de los encuentros *La Universidad del flamenco: en recuerdo a “Niño Ricardo” en el 120 aniversario de su nacimiento*, celebrados

en la Universidad de Sevilla el 23 y 24 de septiembre¹. No llegué a escucharlo en vivo, tenía 12 años cuando falleció, pero sí su guitarra me era familiar en casa, por los discos de Juanito Valderrama y Pepe Pinto que escuchaba con asiduidad mi padre, Edelmiro Torres, aficionado de la diáspora almeriense a Orán, en Argelia, y luego, a Francia, en la periferia de Lyon, en Vénissieux concretamente. El sí lo escuchó en directo en Orán en los años cincuenta, precisamente en la compañía de Valderrama. Por mi parte, recepción indirecta, por consiguiente, la del toque de Niño Ricardo, a través de su prolífica discografía como tocaor.

Para evocar a Manuel Serrapí Sánchez *Niño Ricardo* ciento veinte años después de su nacimiento en Sevilla en 1904, vimos oportuno aportar, a modo de ensayo divulgativo, una reflexión sobre la recepción de su escuela en la guitarra flamenca contemporánea, aquella renovación de la guitarra de concierto iniciada en la década de los sesenta del siglo XX por Víctor Monge *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía.

Para ello, iniciamos nuestra exposición acotando el concepto de *ricardismo*, para detenernos en la formación inicial de Manolo el Carbonero, ver lo que nos dijo sobre su toque uno de sus numerosos admiradores, Ramón de Algeciras, reflexionar sobre la estética de su escuela y su relación con el *montoyismo*, luego sobre la recepción de su toque en la guitarra flamenca contemporánea a través de Víctor Monge *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía, y terminar con unos apuntes sobre su influencia en la industria musical de los años cincuenta, y la reactivación de la guitarra flamenca de concierto en España en esta década.

2. El concepto de *ricardismo*

Este concepto empezó a teorizarlo Manuel Cano Tamayo en 1986 en su célebre publicación editada en Córdoba. Cano (1986) distingue cinco etapas en la evolución de la guitarra flamenca:

1. Escuela primitiva
2. Montoyismo
3. **Ricardismo**²
4. Sabiquismo
5. Escuela libre

Si nos fijamos en su categorización, solo destaca a tres guitarristas que han creado escuela: Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas. Lógicamente es cuestionable. Lo de antes queda diluido en *lo primitivo* y lo de después, en *lo libre*. Afortunadamente, la investigación sobre guitarra flamenca ha avanzado mucho desde entonces y se le están poniendo ya nombres y escuelas a las generaciones nacidas en el siglo XIX, así como a las posteriores al fallecimiento de Manuel Serrapí Sánchez en 1972. Sin embargo, queremos destacar su valor por haber sido una de las primeras sistematizaciones sobre las escuelas del toque flamenco. El interés de la de Manuel Cano refleja además la visión y perspectiva que, en el momento de su publicación, tenía el campo cultural de los profesionales del flamenco sobre la guitarra, poniendo en valor solamente a tres guitarristas, entre ellos al Niño Ricardo. ¿Por qué esta puesta en valor? Vamos a rebobinar y trasladarnos a 1904 cuando nace el joven Manolo, o sea, hace 120 años.

¹Más información sobre las actividades en <https://www.labienal.com/otros-oles-actividades-paralelas/encuentros-la-universidad-del-flamenco>.

²El subrayado es nuestro.



3. La formación de Manolo el Carbonero

Cabe señalar el valor simbólico de esta fecha: casi nace con el siglo XX, el de la modernidad, el de las vanguardias, el del intento de perfilar un hombre nuevo, dueño de su destino gracias a los progresos en los ámbitos tecnológicos e industriales. Sin embargo, vamos a encontrar anclajes en un pasado que estaba llegando a su ocaso, el de los cafés cantantes, después del desastre del 98 y su corolario —el antiflamenquismo³—, con la competencia de nuevos entretenimientos, como los espectáculos de varietés.

Como lo indicó en su momento nuestro compañero Eusebio Rioja (Rioja y Torres, 2006, pp. 17-20), hay un temprano impacto a través de la discografía de dos jóvenes artistas: el virtuoso madrileño de origen jerezano Luis Molina (Madrid, 1890-Alsasua (Pamplona), 1919)⁴, acompañando a la Niña de los Peines (Sevilla, 1890-1969), un modelo artístico vanguardista de referencia de equilibrio entre cante y toque al iniciar el siglo XX, como lo estaban explorando en la misma época los ya consagrados Antonio Chacón y Ramón Montoya, el espejo donde mirarse (Tabla 1). Cabe señalar que a otro referente de la guitarra, el pamplonica Agustín Castellón Campos *Sabicas* (Pamplona, 1912-Nueva York, 1990), ocho años menor que Ricardo, no casualmente le llegaría el toque a través del mismo proceso de transmisión, los discos de pizarra, que repetía una y otra vez hasta rayarlos, como dejó escrito Fernando de Triana: «Aprendió solo a afinar la guitarra, y en vista de su desmedida afición le compraron sus padres un gramófono, que él hacía marchar muy despacio, y así empezó a copiar cuanto escuchaba» (Triana, 1935, p. 218).

Ambos, Niño Ricardo y Sabicas, anuncian en los albores del siglo XX esta nueva forma de transmisión ligada al nuevo siglo, la audición de registros sonoros. Objetos fabricados con pizarra, luego lo serán con vinilo, cuando en los años sesenta esta transmisión pase a una nueva generación de jóvenes tocaores, para reactivar la guitarra flamenca de concierto.

Esta moderna recepción del toque a través de la naciente industria discográfica será completada, en el caso de Ricardo, con otra más tradicional, más pragmática, en el tajo, el de la profesión como tocaor de flamenco. Será a través de Antonio Moreno (Córdoba, 1890-Sevilla, 1937)⁵, guitarrista cordobés afinado en Sevilla desde los quince años, uno de sus primeros maestros, y del tocaor jerezano clásico Javier Molina (Jerez de la Frontera, 1868-1956)⁶, el joven Manolo el Carbonero de aprendiz como segunda guitarra.

Esta doble formación, como tocaor para el cuadro de baile y para el acompañamiento en su justa medida de los cantes clásicos, le permitirán, como veremos más adelante, ser receptor del clásico toque flamenco de acompañamiento de los cafés cantantes, y a la vez moderno renovador de lo adquirido por transmisión directa en el ocaso de estos locales. Espacios con nuevos ambientes mixtos, principalmente el Café Novedades y el Salón Variedades, con nombres significativos sobre la orientación y adaptación hacia lo novedoso, hacia lo variado, estrenado con el siglo XX. Además, vivir y convivir en los ambientes flamencos sevillanos de la época, con tocaores como Manuel

³Sobre la relación de esta generación con el antiflamenquismo, véanse VV.AA. (1998), Eugenio Cobo (2019) y Samuel Llano (2021).

⁴Sobre este guitarrista, su discografía con Pastora Pavón *la Niña de los Peines*, su trágico fallecimiento en accidente de coche, se puede consultar el análisis de sus toques de acompañamiento que hicimos para la edición de *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía* (2004), con la edición de su obra integral en 13 CDs y CDROM (Cruces, 2009) y el blog “La Gazapera” de Manuel Bohórquez (<http://surl1.li/lcvrxn>).

⁵Fernando el de Triana lo califica como «fenómeno, como acompañante en los cuadros flamencos» en una foto suya (Triana, 1935, p. 145), asegurando en las breves notas que dedica a su currículum que «no hay ningún guitarrista que toque a un cuadro flamenco mejor que él; y como él, muy pocos» (p. 200).

⁶En las breves notas que le dedica, Fernando el de Triana (1935) incide en su afán conservador como tocaor, cuando escribe que «Javier Molina es el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantes antiguos, pero sin dudar un átomo en el momento que el cantador los inicie» (p. 230).

-Discos de Luis Molina (1890-1919) con la Niña de los Peines (1890-1969)
-Afición del padre y amistades; integrante de un cuadro flamenco, junto a Antonio Moreno (1890-1937), Javier Molina (1868-1956) y Pepe <i>el Ecijano</i> (siglos XIX-XX)
-Vivir el ambiente sevillano: Manuel Moreno (siglos XIX-XX), Currito de la Jeroma (1900-1933), Manolo de Huelva (1892-1976).

Tabla 1. La formación inicial o *raíces*

Moreno⁷, Currito de la Jeroma (1900-1933) y Manolo de Huelva (1892-1976).

En un ejercicio de intertextualidad, vamos a resumir las opiniones de uno de sus mayores admiradores, el ricardista Ramón de Algeciras, sobre la genealogía del toque, sobre los gustos guitarrísticos de Ricardo, en entrevista de 1984 con el Payo Humberto⁸.

4. Ramón de Algeciras habla sobre Ricardo

En la entrevista podemos escuchar que, entre los guitarristas que admiraba, según le comentó Ricardo personalmente a Ramón de Algeciras, estaba Manolo de Huelva, dotado de una velocidad en el pulgar que impactaba, y Currito el de la Jeroma, un artista multifacético⁹. Sobre Currito, comenta Ricardo que «cantaba, tocaba y bailaba mejor que todos los que había en Sevilla», y que «Montoya, cuando se emborachaba, lo buscaba para que le tocara», y añadiendo Ramón de Algeciras que «Ricardo y todos estaban detrás de él».

Manolo de Huelva, Currito de la Jeroma, guitarristas de ritmo, guitarristas de pulgar, está claro, guitarristas barberos. El caso de Currito de la Jeroma llama poderosamente la atención. No solamente es casi de la misma edad que Ricardo, sino que por los comentarios que nos ha dejado la profesión, tenemos la impresión de que debió de ser un Ray Heredia de la época, artista y músico flamenco completo, como Diego Amador hoy. Además, como Paco de Lucena, de constitución física delgada, artistas bohemios con fallecimiento prematuro debido a la tuberculosis. Un aspecto que Fernando de Triana destacó de su toque, coincidiendo con Niño Ricardo, subraya que su guitarra era fuente de inspiración para que cantaores y cantoras dieran lo mejor de sí.

Un pie en el siglo *xix*, otro en el siglo *xx*, en la tradición y en la modernidad del siglo *xx*, guapo, ocurrente, bromista, artista, guitarrista, andaluz, sevillano, los años veinte y treinta serán suyos para comerse el mundo, llegar a la madurez en los cuarenta y consolidar definitivamente

⁷Disponemos de pocos datos sobre este tocaor. Blas Vega y Ríos Ruiz (1988, p. 514) lo ubican en Sevilla entre el siglo XIX y el XX, con una trayectoria artística ligada a los cafés de cantes de la capital andaluza, y luego a los espectáculos en giras por la geografía española.

⁸Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=jLBvWdRVXQE>.

⁹Sobre Francisco Leiton de Las Heras *Currito de la Jeroma*, Rafael Chaves acaba de publicar una biografía muy documentada —“Currito de la Jeroma y su linaje flamenco”— en su blog *Aventureros del flamenco*; <http://surl.li/chiwdb>.



su escuela, tomando el relevo en España del camino guitarrístico trazado por Ramón Montoya, quien fallecería en 1949, mientras Sabicas hacía lo propio en las Américas. En este sentido, es significativa la opinión de Ramón de Algeciras (1938-2009), quien, en la entrevista citada, comenta:

Nunca se ha dedicado a la guitarra como solista. Le ha gustado tocar para cantar. Fue quien, después de Montoya, quien evolucionó la guitarra fue él. En principio [...] Estuvo Patiño, estuvo Javier Molina, que de allí copiaron todos, estuvo el de Huelva, más antiguo que Ricardo. Pero claro, luego salió Ricardo e hizo una escuela más moderna, copiando precisamente a Montoya. Claro, porque a Montoya lo copiaban todos, porque Sabicas sigue siendo un calco de Montoya, cuando tocaba Montoya. Porque Sabicas ha creado, pero muy poco. Ricardo ha cogido la escuela de Montoya, pero la ha transformado, la ha arreglado, entiendes. Montoya fue a ver a Javier Molina, copió del otro [...] Quien creó un sello en aquella época fue Montoya. Luego claro Ricardo fue de la escuela de Montoya, lo mismo que Paco de Lucía fue de la escuela de Ricardo.

Resulta significativo que su opinión coincida grosso modo con las escuelas de Manuel Cano (Granada, 1925-1990) antes referidas. Sobre este tema, entrando ya en las características del toque de Ricardo, hemos señalado en negrita los elementos pertinentes que nos permiten resumir lo que representa su toque y sus aportaciones a la guitarra flamenca, en el resumen de Manuel Cano (1986):

Su **alegría**, su **vivacidad rítmica**, la propia **personalidad** que imprimía 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 arpeggios, escalas y trémolos para la mano derecha, dejando formas peculiares e interpretativas **por las que será recordado siempre** (p. 95).

Según la opinión autorizada de dos maestros de la guitarra flamenca como Manuel Cano y Ramón de Algeciras, comprobamos que el montoyismo ha tenido dos proyecciones, endógena y exógena, dentro de España y fuera de España, desde dentro y desde fuera. ¿En qué ha consistido, por consiguiente, la renovación del Niño Ricardo? ¿Cómo podemos definir el ricardismo?

5. El *ricardismo* y su estética

Después de analizar su obra como tocaor y como solista en la biografía que escribimos con Eusebio Rioja, pudimos establecer la relación de varios recursos musicales, técnicos y artísticos que desarrolló Ricardo a lo largo de su carrera (Tabla 2).

Explorando y desarrollando progresivamente estos recursos, Ricardo consiguió poco a poco, a partir de su percepción rítmica inicial del toque y de su papel de acompañante, 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

- Pertenencia a la escuela bajo-andaluza del toque (toque barbero, de rasgueados, pulgar y rítmico).
- Incorporaciones, sobre esta base, de la guitarra *fina*: arpegios y derivados, a los que dará una nueva dinámica con recursos propios *airosos*.
- Carácter barroco, con profusión de notas.
- Desarrollo de la mano izquierda en todo el mástil.
- Explotación de cuerdas al aire para acentuar el color modal de sus toques (p. ej.: su toque por *seguiriya*).
- Desarrollo del toque *por arriba* (p. ej.: *soleares*, *fandangos* y *serranas*).
- Ricardo autor-compositor: *cantar con la guitarra*. Desarrollo del parámetro melódico.
- Búsqueda de la expresión sentimental en la melodía a través de la inspiración.
- Percepción polifónica progresiva en lo melódico.
- Ambigüedad formal (falsetas de determinados toques, en otros toques).

RICARDISMO: EXPRESIÓN AIROSA Y JONDA DEL TOQUE DE GUITARRA

Tabla 2. Rasgos del ricardismo

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*.

Por consiguiente, podemos señalar tres aspectos estéticos que va a recepcionar la guitarra flamenca contemporánea a través de Ricardo. Por una parte, la relación del toque con el canto para el desarrollo de la guitarra de concierto. Resulta evidente que Ricardo fue un *tocaor-cantaor*, que habitaba en él una voz que cantaba a la vez que tocaba. Esta voz, que además sufrió de una operación quirúrgica en 1945, y que no puede evitar brotar en sus solos o en sus falsetas acompañando el canto, fue el parámetro inicial para construir el resto de su andamiaje musical y técnico. La melodía primero, para pulirla a compás y armonizarla. En este sentido, aunque aportó una serie de mecanismos al toque, consideramos que no fue un técnico, no fue un perfeccionista, sino un generoso e imaginativo transmisor de expresiones y colores musicales. En relación con esta cuestión, Ramón de Algeciras lo deja claro en la mencionada entrevista, insistiendo, como criterio de interpretación, en poner en valor la transmisión sentimental como fundamental para



tocar por el Niño Ricardo:

Eso de dentro. Aunque los dedos los tengas listos y ágiles, como no lo sientas y te guste, no lo puedes interpretar. Eso es una cosa normal. Tu puedes hacer las notas, pero no las puedes hacer nunca con la garra y con el sentimiento que él lo hacía. Claro que yo no lo haré nunca como lo hacía él. Pero siempre te acercas. Te acercas porque te gusta, porque cada uno siente de una forma. Lo mismo acompañando a cantar, que... Eso es imposible, no difícil, sino imposible.

Tocaos-cantaos, tocaoras-cantaoras, cantaos-tocaos, cantaoras-tocaoras. ¿Esta unidad entre voz y guitarra no es acaso uno de los principales rasgos estéticos a lo largo de la historia de este género musical y cultural llamado flamenco?

Es bien conocido y referido el tema controvertido del sonido de Ricardo, calificado como sucio, arenisco por unos, y único, personal por otros. Ya resumimos en su biografía que, a Ricardo, por lo oído en el gremio, no le preocupaba el sonido en su aspecto técnico, sino en su aspecto expresivo.

Aquí tenemos el segundo rasgo estético de Ricardo y su recepción en la guitarra flamenca contemporánea: lo expresivo como criterio fundamental en cualquier proceso artístico de flamenquización. Como la sangre de una herida, los sentimientos brotan a borbotones, según el estado de ánimo. En este sentido, la urgencia expresiva, y consecuentemente creativa de su toque, nos recuerda a la de otro malogrado guitarrista, el onubense Niño Miguel, y a la de otro maestro del toque sevillano, Rafael Riqueni.

El tercer trazo aún por investigar, comprobar, como buen pintor, hasta qué punto inicia el manejo y la matización de los colores armónicos del repertorio flamenco de la Baja Andalucía y del repertorio de Andalucía Oriental, para mezclarlos en su proceso de flamenquización, como lo hará más tarde, siguiendo esta influencia, Paco de Lucía en su disco *Fuente y caudal* (Philips, 1973).

6. Recepción y renovaciones del montoyismo

Recepción y reinención endógena del montoyismo *desde dentro*, o sea desde el campo cultural del flamenco en España, las del Niño Ricardo. La otra recepción, y diríamos más de evolución que de reinención exógena del montoyismo, la del sonido, de su limpieza, de su precisión, de su claridad, hasta definir *el sonido flamenco* de guitarra de concierto, como la precisión, velocidad, y virtuosismo de la técnica, llegará *desde fuera*, o sea desde el campo cultural del flamenco fuera de España, a través de Sabicas, y de este medio ya clásico de transmisión, los registros sonoros.

Proceso creativo de flamenquización sobre la base tradicional del toque para acompañar por una parte con Niño Ricardo, definición y articulación profesional de la guitarra flamenca de concierto, con su sonido y virtuosismo por otra parte con Sabicas, los resultados no podían ser otros que revolucionarios *desde dentro* del flamenco, como lo ha sido la primera generación de la guitarra flamenca contemporánea, liderada por Víctor Monje *Serranito*, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía.

Si la recepción en esta generación de la forma de tocar, expresar y crear del Niño Ricardo no ha quedado clara, allí están las recientes grabaciones de 1959 de Pepito y Paquito de Algeciras para recordarlo (BMG, Fundación Paco de Lucía, 2024). Una recepción inicialmente indirecta como vamos a ver.

7. Recepción del ricardismo en la guitarra flamenca contemporánea

7.1 Víctor Monge Serranito

Víctor Monje *Serranito*, testigo excepcional al que se rinden honores con justicia hoy 24 de septiembre en este Paraninfo de la Universidad de Sevilla, siempre ha puesto en valor que quien lo descubrió artísticamente y le ayudó para formarse como profesional, fue el cantaor Juanito Valderrama. El ricardismo le llegaría en la compañía de Valderrama de forma indirecta, a través del ricardero José María Pardo (Madrid, 1928-2015). Así lo recoge Gamboa (2017):

En la compañía de Valderrama me hice ricardero puro, con José María Pardo [...]. José María Pardo tocaba todo lo de Niño Ricardo, pero más limpio. ¡Cómo tocaba de bien! Como José María Pardo era Ricardo, yo aprendía sin querer, y Valderrama estaba *empeñado* en que yo tocara bien por cojones. Porque él me había descubierto y él sabía que yo podía tocar bien [...]. Y con José María Pardo, como digo, yo me quedaba bizco. Porque me hizo ricardero, porque yo conocía a Ricardo de oídas, pero sin haber tenido la oportunidad de estar con él de tú a tú y poder hablar un ratito con él. ¡Después me he *hinchado*! Claro. Pero entonces no tenía ni puñetera idea de cómo era el ricardismo, de verdad [...]. Con José María Pardo todo cambió (p. 57).

El dato no es baladí, ya que José Manuel Gamboa añade en su biografía de Serranito, que «A José María Pardo debe Víctor su más cualificada formación guitarrística» (ibídem).

7.2 Manolo Sanlúcar

Veamos ahora la recepción del ricardismo en Manolo Sanlúcar. En su autobiografía *El alma compartida*, comenta lo siguiente:

Mi padre ha sido un modesto guitarrista, pero tan bien formado que fue quien verdaderamente amuebló mi cabeza. El magisterio de mi padre contiene, además, esa amalgama de “tonos” que ambientaba la época con los estilos personales de los más capacitados creadores. De manera que, por ósmosis, tuve también de maestro a don Javier Molina. Como asimismo al Niño Ricardo, pues también Ricardo fue su discípulo. Cuando yo comenzaba a caminar con la guitarra, la estrella de la época era éste, Manuel Serrapí Niño Ricardo. Y eran sus discos, como acompañante, los que más se escuchaban en la radio. Como, asimismo fue, sin duda, quien más influyó en los jóvenes de mi generación: Serranito, Paco de Lucía y, como ya dije, yo mismo (Sanlúcar, 2007, p. 90).

Amalgama, ósmosis, estilos personales, capacitados creadores, Isidro Sanlúcar discípulo directo de Javier Molina, Ricardo discípulo de Javier Molina, la escuela de Javier llegará por partida doble a Manolo Sanlúcar, a través de dos de sus discípulos, su propio padre y Niño Ricardo. Si la transmisión es directa con su padre, con Ricardo lo será a través de esta nueva herramienta ligada al desarrollo tecnológico de la industria del entretenimiento que caracteriza el siglo XX, los discos por una parte —¡ojo!, de Ricardo como tocaor acompañante— y la radio por otra parte, que viene a sumarse como nuevo medio de difusión de los registros sonoros.

7.3 Paco de Lucía

Veamos ahora la recepción del ricardismo en Paco de Lucía. Para ello, tenemos que volver a escuchar lo que nos dice Ramón de Algeciras.

Señala a su padre Antonio Sánchez Pecino como el guitarrista que le inició en la escuela de Ricardo. Según comenta también en la entrevista, la primera recepción de esta escuela fue a través



de discos que su padre le ponía para escuchar, entre ellos los de Pepe el Culata, acompañados por Ricardo:

Mi padre nos enseñó lo que él sabía. A poner las manos, a conocer todos los trastes de la guitarra, las escalas. Fueron unos cimientos bastante buenos. Luego aprendí mucho con Valderrama. En su compañía iba José María Pardo, un seguidor de Niño Ricardo [...]. Yo tenía diecisiete años, hace ya casi cuarenta, y estaba en casa de Pepe Marín. Yo era un seguidor de Niño Ricardo, que había estado tocando con Valderrama. Me hizo tocar. Tengo una foto que me la dedicó Ricardo ese día. Valderrama me dijo que me fuera con él. Los principios son los que más recuerdo. Los viajes, todos de noche. Tenía que ayudar a mi casa, pero tenía mucha furia, era joven y todo era bonito (Téllez, 2003, p. 103).

Por otra parte, el encuentro de Ramón de Algeciras con Juan Valderrama en 1957 forma parte ya de la narrativa en torno a Paco de Lucía, dada la trascendencia de este encuentro para el futuro profesional de Ramón, y posterior consecuencia en la orientación estética ricardera de Paco de Lucía.

Volvemos a toparnos con el mismo proceso de transmisión. Por usar un lenguaje actual, transmisión presencial a través de su padre, transmisión *on-line* a través de los discos de acompañamiento escuchados en la radio, transmisión presencial con fuente indirecta con José María Pardo, y presencial con fuente directa con el Niño Ricardo. Lo que sí queda claro es la fama del dúo Juanito Valderrama/ Niño Ricardo en aquella década de los cincuenta, y el impulso que han supuesto para la formación profesional y desarrollo artístico de varios noveles de la época. En sus memorias recogidas por Antonio Burgos, Juan Valderrama recuerda el éxito tremendo de “El emigrante” en las radios, especialmente en los programas de dedicatorias de los y las oyentes, desde que la canción compuesta por Ricardo y por Valderrama salió en Columbia, a finales del año 47 (Burgos, 2002, pp. 346-348). Si trasladáramos esta cultura radiofónica de masa a la época actual, resulta difícil calcular cuantas descargas tendría un fenómeno de este tipo en Spotify. El caso es que nos ayuda a entender mejor el impacto del ricardismo en la época, y su recepción en la primera generación de tocaores noveles, llamados a reactivar la guitarra flamenca de concierto en España y marcar una nueva época, la de la guitarra flamenca contemporánea.

Eusebio Rioja (Rioja y Torres, 2006, p. 197) señala la década de los cincuenta como la época áurea de Ricardo, la del inicio del ricardismo, aunque ya se le considerara antes una excelente figura. Destaca dos circunstancias:

- el fallecimiento de Ramón Montoya en 1949, maestro indiscutible del toque
- y, recordando la canción “El emigrante”, el exilio y emigración al extranjero de los montoyistas, sus seguidores. Sabicas en 1935, Esteban de Sanlúcar en 1944, Mario Escudero en 1955, el sevillano Pepe Martínez, el cordobés Paco Peña. Con ellos y con algunos tocaores más como Carlos Montoya, Vicente Gómez, el cordobés Juan Serrano o el malagueño ricardero Juan Martín, se puede deducir que la guitarra flamenca de concierto, aquella que Ramón Montoya terminó de pulir con sus antológicas grabaciones de París en 1936 en el sello La Boite à Musique, emigró con sus seguidores.

Ramón Montoya y su recepción desde dentro y desde fuera, con Ricardo y Sabicas, Paco de Lucía lo ha dejado claro en varias entrevistas. Entre ellas, hemos seleccionado dos bastante significativas. La primera promocionando su célebre disco *Siroco* (Philips, 1987), catarsis para comprobar hasta qué punto seguía siendo un guitarrista de flamenco, después de sus experiencias con el jazz-rock con Larry Coryell, John Mc Laughlin, Al Di Meola y Chick Corea. Queda clara la referencia a la influencia de Ricardo en su toque, al dedicarle la soleá “Gloria al Niño Ricardo”:

Ricardo fue el maestro de nuestra generación, de Sanlúcar, de Serranito, de todos nosotros. Era el guitarrista que en esa época representaba el no va más, el Papa [...] Todos los jóvenes nos mirábamos en él y tratábamos de aprender y de copiarlo (Alcanda, 1987, p. 19).

La segunda la recoge Juan José Téllez (2015) en su última biografía del hijo de la portuguesa:

Allí [Nueva York] descubrí a Sabicas y a Mario Escudero, porque en España en esa época nosotros mamábamos del Niño Ricardo, que fue el guitarrista que enseñó a toda nuestra generación, era un poco como el maestro de todos. A Sabicas y Escudero casi no lo conocían aquí, hasta que más tarde comenzaron a llegar los discos que ellos grabaron en América. Ví en Sabicas una nueva forma de tocar, algo nuevo (p. 103).

La década de los cincuenta quedará marcada por consiguiente por dos evoluciones del montoyismo: en España, con el Niño Ricardo, fuera de España, con Sabicas y Mario Escudero como principales referentes.

8. Influencia de Ricardo en la industria musical de los años cincuenta

Conviene por consiguiente para terminar nuestra exposición y abrir perspectivas, poner la lupa en esta década, para entender mejor la recepción del ricardismo en la guitarra flamenca contemporánea, y ver que Ricardo tuvo también influencia en otros ámbitos de la profesión, como el reconocimiento de los derechos de los guitarristas flamencos como autores, o la de componer y producir canciones de tipo aflamencadas para el gran público.

Sobre los derechos de autor, José Manuel Gamboa, en su libro *Una historia del flamenco*, señala cómo desde 1946 el guitarrista sevillano montoyista Luis Maravilla hizo frente común con Niño Ricardo para que fueran reconocidos como compositores por la Sociedad General de Autores de España, la SGAE, recordando que hasta entonces, el concepto de *autor* no se aplicaba a la guitarra flamenca, considerada como popular (Gamboa, 2005, p. 139).

Si el Niño Ricardo y Luis Maravilla (Sevilla, 1914-Alicante, 2000) pillaban más de un cabreo para que se les reconociera en España el valor de sus composiciones, fuera la situación era bien diferente.

Unos últimos apuntes sobre la popularidad del Niño Ricardo más allá de las fronteras patrias, a consecuencia de su participación en espectáculos *mainstream* en innumerables giras de la ópera flamenca desde 1926, como bien señala Claude Worms en su página web¹⁰. El Niño Ricardo no sería el famoso Niño Ricardo sin títulos como “El emigrante”, “Mi primera comunión”, “El Inclusero” o “El lerele”, por citar cuatro de las más populares coplas al que puso música, entre las decenas que ha compuesto y que están dadas de alta en la SGAE con su firma Manuel Serrapí. Una vía que, como ya señalamos en su momento (Rioja y Torres, 2006, p. 354) —la de la articulación de la carrera y producción de Ricardo en la cultura de masas del siglo XX y su proyección en los nuevos medios de difusión, particularmente la radio—, sería motivo de una monografía.

Como la tuvo Montoya en 1936, con Ricardo y otros dos sevillanos, Luis Maravilla y Pepe Martínez, la guitarra flamenca de concierto siguió teniendo cierta repercusión a nivel internacional.

Así, antes que la famosa antología de Ducretet Thomson editada en París en 1954 y premiada aquel año por la Academia Francesa del disco Charles Cros, conocida hoy como antología de Hispavox, Luis Maravilla fue premiado dos años antes por esta academia por su disco *Alegría y penas de Andalucía*, primer disco de flamenco del sello francés Ducretet Thomson. Sin embargo, se han vertido ríos de tinta sobre la famosa antología, y apenas se menciona la grabación de Luis Maravilla, rescatada del olvido con las investigaciones de Miguel Espín y José Manuel Gamboa, publicadas precisamente en la Bienal de 1990 (Espín y Gamboa, 1990).

Nos hemos trasladado a París, para constatar que el interés por la guitarra flamenca se reactivó

¹⁰Recuperado de <http://flamencoweb.fr/spip.php?article124&lang=fr>.



después de la segunda guerra mundial, con este premio y reconocimiento al tocaor y concertista sevillano Luis Maravilla, y por la guitarra del Niño Ricardo, quien graba en 1955 uno de sus discos iconos en el sello Le Chant du Monde, *Guitare flamenco*. Lo curioso de este disco, entre otras cosas, es que Rafael Delgado, el autor del texto de la contraportada, divide la guitarra flamenca en dos escuelas, la de los guitarristas puros, y la de los guitarristas fantasiosos. Coloca a Ricardo lógicamente en la escuela de fábrica de fantasías, comentando que este nuevo flamenco solo tiene treinta años, o sea aparecen sus primeros balbuceos en la segunda década del siglo XX. ¿Cómo llamar entonces al fenómeno etiquetado como *Nuevo Flamenco* en la décadas de los noventa del siglo XX? ¿Nuevo *Nuevo Flamenco*? Esta grabación anticiparía otra icónica del Niño Ricardo, la que grabaría en 1959 en el sello Hispavox, *Toques flamencos de guitarra*.

La proyección europea de la guitarra flamenca de Ricardo se verá completada por la de otros dos ases sevillanos, quienes editarían a partituras con notas y sin cifras, siempre en el París de Julio Cortázar abierto al mundo y con oído puesto a las músicas del mundo, entre ellas particularmente el jazz, tres álbumes de referencia de la guitarra flamenca de concierto en la década de los cincuenta, este primer sustrato de la guitarra flamenca contemporánea: Luis Maravilla en 1952 (ver Anexo 1), Niño Ricardo en 1956 (ver Anexo 2), Pepe Martínez en 1959 (ver Anexo 3).

Comprobamos la iniciativa de grabaciones de guitarra flamenca realizadas en Francia, movimiento al que hay que sumar la recepción de los discos americanos de Sabicas, entre ellos su impactante *Flamenco puro* editado el mismo año 1959 y recepcionado en España en varias ediciones a principio de los sesenta, que reactivarían aquella transmisión básica de conocimiento y formación en la música de tradición oral, la de los registros sonoros. De repente, los jóvenes guitarristas españoles enamorados de sus guitarras, no solamente disponían de toques a solo de su ídolo Ricardo, sino el deslumbramiento con los toques a solo de Sabicas. Tesoros para encerrarse en una cueva, rayar y rayar discos para reproducir y asimilar toda esta información. Así lo reflejan sus primeras grabaciones, con la definición de un nuevo virtuosismo espectacular, expresado a través de tres personalidades que marcarán el devenir de la guitarra flamenca contemporánea.

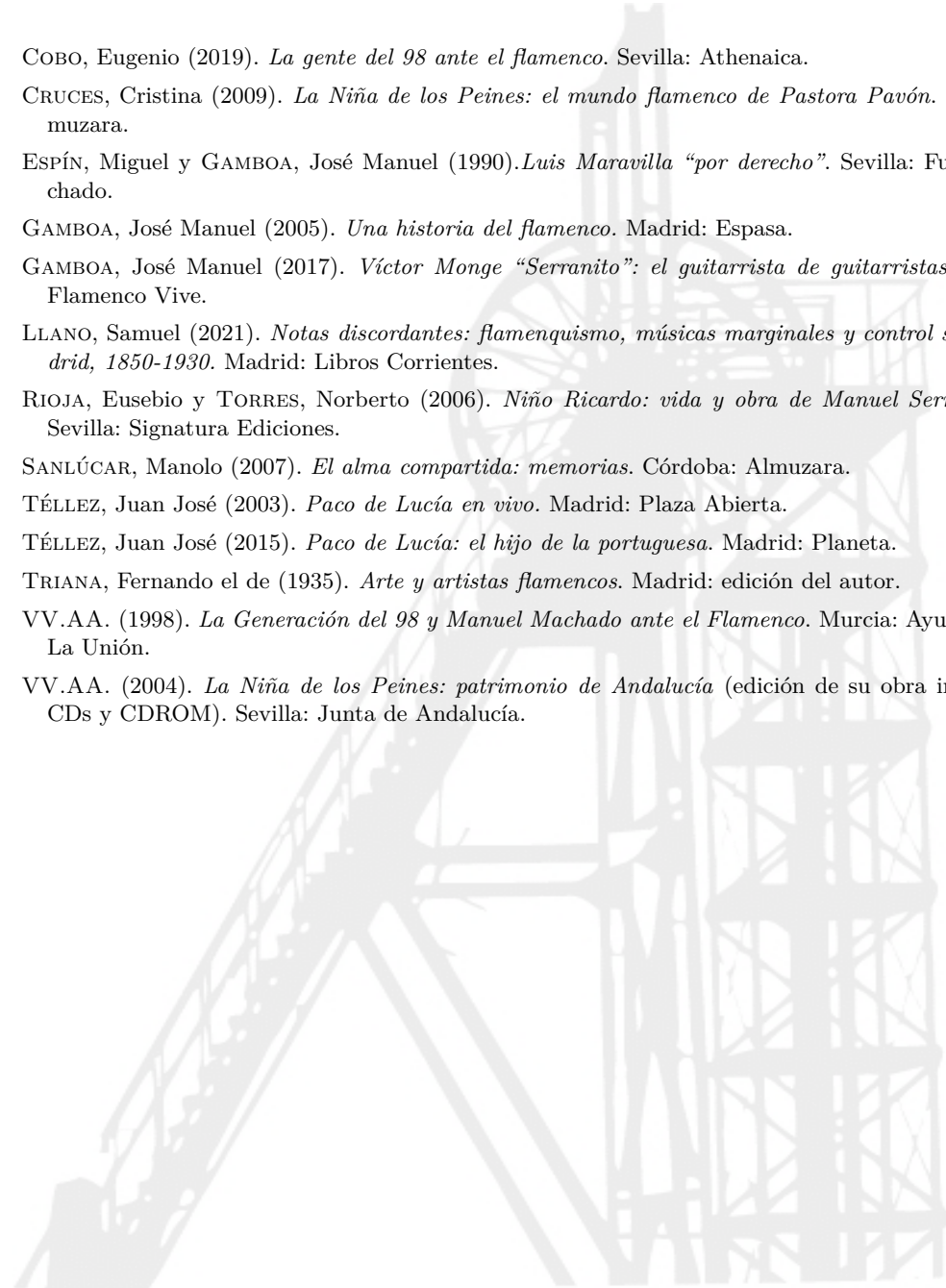
9. Conclusión: reactivación de la guitarra flamenca de concierto en España

Víctor Monge *Serranito* graba en 1962 su primer sencillo con 4 toques impresionantes por su virtuosismo y concepto avanzado. Paco de Lucía graba en 1964 su primer sencillo con 4 toques que reflejan aún la referencia ricardera en su estilo, aunque interprete también la rondeña de Montoya. Y Manolo Sanlúcar, en 1968, graba directamente un Lp, titulado *Recital de guitarra*. El terreno estaba ya sembrado para que aquella guitarra de concierto —que inició sus pinitos discográficos a finales del siglo XIX con Miguel Borrull, para culminar con Ramón Montoya en 1936, quien marcaría un antes y un después— reactivara tímidamente su andar en las décadas de los cuarenta y cincuenta, hasta una segunda época que hemos calificado de contemporánea, buscando inspiración y renovación en nuevos contextos transfronterizos de apertura.

Bibliografía

- ALCANDA, Santiago (1987). Paco de Lucía, hablar con la guitarra. *El País Semanal*. Madrid.
- BLAS VEGA, José, y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BURGOS, Antonio (2002). *Juanito Valderrama: mi España querida*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- CANO TAMAYO, Manuel (1986). *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

- COBO, Eugenio (2019). *La gente del 98 ante el flamenco*. Sevilla: Athenaica.
- CRUCES, Cristina (2009). *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara.
- ESPÍN, Miguel y GAMBOA, José Manuel (1990). *Luis Maravilla "por derecho"*. Sevilla: Fundación Machado.
- GAMBOA, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, José Manuel (2017). *Víctor Monge "Serranito": el guitarrista de guitarristas*. Madrid: El Flamenco Vive.
- LLANO, Samuel (2021). *Notas discordantes: flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*. Madrid: Libros Corrientes.
- RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto (2006). *Niño Ricardo: vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- SANLÚCAR, Manolo (2007). *El alma compartida: memorias*. Córdoba: Almuzara.
- TÉLLEZ, Juan José (2003). *Paco de Lucía en vivo*. Madrid: Plaza Abierta.
- TÉLLEZ, Juan José (2015). *Paco de Lucía: el hijo de la portuguesa*. Madrid: Planeta.
- TRIANA, Fernando el de (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: edición del autor.
- VV.AA. (1998). *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco*. Murcia: Ayuntamiento de La Unión.
- VV.AA. (2004). *La Niña de los Peines: patrimonio de Andalucía* (edición de su obra integral en 13 CDs y CDROM). Sevilla: Junta de Andalucía.





Anexo 1

Cubierta del libro de partituras de Luis López Tejera *Luis Maravilla* y José María Franco (París: J. Garzón, 1952)



Anexo 2

Cubierta del libro de partituras de Monreal y Serrapi (*Niño Ricardo* (París: J. Garzón, 1956)

QUIJARE

ENREGISTRÉS PAR
E NIÑO RICARDO
SUR DISQUES
"LE CHANT DU MONDE"
L. D. M. 4045



NIÑO RICARDO

Album
PAR
MONREAL
ET
SERRAPI
(NIÑO RICARDO)

- I **AIRES DE TRIANA**
(BULERIAS) MONRÉAL . SER
- II **ALMORADI**
(FARRUCA) MONRÉAL . SER
- III **ESPELETA**
(ALEGRÍAS) MONRÉAL . SER
- IV **EL EMIGRANTE** (BOLERO-F
VALDERRAMA PITTO ET SER
- V **NOSTALGIA FLAMENC**
(SEGUIDILLAS GITANAS) SER
- VI **GADITANAS**
(ALEGRÍAS EN MI) SER.



EDITIONS **J. GARZÓN**
17 RUE DE L'ÉCHUIQUER PARIS



Anexo 3

Cubierta del libro de partituras de Pepe Martínez (París: J. Garzón, 1959)

