



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Análisis del álbum *Entre dos Aguas* de Paco de Lucía y valoración de su papel en el desarrollo del 'Nuevo Flamenco'

Bernal del Campo Gómez

Tutora: Susana Moreno Fernández

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Curso: 2021-2022

Resumen

Entre dos aguas es un célebre álbum del guitarrista flamenco Paco de Lucía que vio la luz por primera vez en 1975 y fue reeditado en 1981. Este, junto a la rumba homónima que el algecireño incorporó a la versión final del disco marcó un antes y un después en el modo de crear y entender el flamenco.

Dentro del álbum se recogen composiciones de gran riqueza musical, algunas entroncadas en la tradición flamenca relacionada con el “mairenismo” de mediados de siglo XX. Otras se encuentran en la línea del estilo popularmente conocido como “Nuevo Flamenco”, que estaba dando sus primeros pasos a finales de la década de los 60.

En este trabajo se presenta una breve contextualización de la vida y la obra de Paco de Lucía y se lleva a cabo un análisis de cada una de las piezas que conforman *Entre dos aguas* para entender mejor el papel que jugó en el panorama flamenco de aquel entonces.

Palabras clave

Paco de Lucía, *Entre dos aguas*, “Nuevo Flamenco”, Guitarra, Análisis musical

Abstract

Entre dos aguas is a popular album by the flamenco guitarist Paco de Lucía published in 1975 and reissued in 1981. This work, which included the homonymous rumba that the algecireño included in the final version of the album, marked a turning point in the way to create and understand flamenco.

The album includes a variety of musical compositions, some of which are rooted in the flamenco tradition and in the "mairenismo" of the mid-20th century. Others are in line with the style popularly known as "Nuevo Flamenco", which was emerging at the end of the 1960s.

In this study, I present a brief contextualization of the life and work of Paco de Lucía and I analyze each of the pieces that make up *Entre dos aguas* in order to deepen knowledge of its role in the flamenco scene of that time.

Keywords

Paco de Lucía, *Entre dos aguas*, "Nuevo Flamenco", Guitar, Musical analysis

A mis padres, a Silvia

Y a mi abuela, que en paz descansa

Este trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda y el apoyo de Susana Moreno Fernández, profesora de la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, por su exhaustiva labor y tutorización. Siempre dispuesta a aconsejarme.

Tampoco hubiese sido posible sin Luis María González Sánchez, de la Escuela de Música de Medina del Campo, por introducirme a Paco de Lucía cuando aún era chico y por mostrarme durante tantos años lo preciosa e interesante que puede llegar a ser la guitarra española y el mundo que la rodea.

Por último, agradecer a la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, por enseñar año tras año a jóvenes como yo las curiosidades y posibilidades de la gran disciplina que es la música.

ÍNDICE DE CONTENIDO

LISTADO DE FIGURAS.....	11
INTRODUCCIÓN	13
Objeto de estudio y objetivos.....	13
Justificación.....	13
Estado de la cuestión y fuentes	14
Metodología.....	16
CAPÍTULO 1: PACO DE LUCÍA Y SU OBRA	19
1.1. Introducción a la vida y obra de Paco de Lucía.....	19
1.2. Trayectoria artística y colaboraciones con otros artistas del “Nuevo Flamenco”	21
1.3. Fusión con otros estilos musicales.....	28
1.4. Legado.....	31
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS MUSICAL. <i>ENTRE DOS AGUAS</i> DE 1981	33
2.1. Presentación del disco	33
2.2. Rumbas.....	35
“Entre dos Aguas”:	35
“Río Ancho”:	39
“Convite”:	41
“Chanela”:	44
2.3. Danzas ternarias.....	46
“El Vito”:	46
“Mantilla de feria”:.....	49
2.4. Fandangos	53
“Punta Umbría”:	53

“Castro Marín”:	57
2.5. Bulerías:	59
“La Niña de la Puerta Oscura”:	59
2.6. Colombianas:	62
“Monasterio de Sal”:	62
2.7. Guajiras :	66
“Gua’ Iras de Lucía”:	66
2.8. Malagueñas:	70
“En la Caleta”:	70
2.9. Panaderos :	74
“Panaderos Flamencos”:	74
2.10. Zorongos :	77
“Zorongo Gitano”:	77
CONCLUSIONES:	81
ANEXOS:	85
Anexo 1. Partituras de “Entre dos Aguas” :	85
Anexo 2. Partitura de “El Vito” :	97
Anexo 3. Partitura de “Mantilla de feria” :	97
Anexo 4. Partitura de “Punta Umbría” :	98
Anexo 5. Partitura de “Monasterio de sal” :	107
Anexo 6. Partitura de “Gua’ Iras de Lucía” :	120
Anexo 7. Partitura de “En la Caleta” :	126
Anexo 8. Partitura de “Panaderos flamencos” :	126
Anexo 9. Listado de audios y archivos multimedia :	127
FUENTES DOCUMENTALES :	131
RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS:	133

LISTADO DE FIGURAS

"Entre dos aguas"

Figura 1. Comienzo de "Entre dos aguas" a cargo del bajo eléctrico. (Anexo 1.2.).....	36
Figura 2. Línea melódica principal de la sección 1. (Anexo 1.2.)	36
Figura 3. Pasaje final de la segunda sección. (Anexo 1.2.).....	37
Figura 4. Inicio de la sección 2 sobre acorde de Mi menor (I) tras acorde de Si (V). (Anexo 1.1.).....	37

"El Vito"

Figura 5. Pasaje Introductorio. (Anexo 2)	47
Figura 6. Comienzo del tema A. (Anexo 2).....	47
Figura 7. Comienzo del tema B (estribillo). (Anexo 2)	47
Figura 8. Comienzo del tema B'. (Anexo 2).....	47
Figura 9. Pasaje final de la pieza (Coda). (Anexo 2)	48

"Mantilla de feria"

Figura 10. Primeros 4 compases de la sección principal o estribillo. (Anexo 3)	52
Figura 11. Sección final del estribillo. (Anexo 3)	52
Figura 12. Sección final de la variación A''. (Anexo 3)	52
Figura 13. Final del estribillo. El tempo pasa por un compas de negra a 170 ppm antes de llegar a 250 ppm. (Anexo 3).....	53

"Punta Umbría"

Figura 14. Introducción. (Anexo 4).....	54
Figura 15. Rasgueado de "Punta Umbría" sobre V (Si) y IV (La) grado de Mi. (Anexo 4)	54
Figura 16. Pasaje final del estribillo y de la falseta 5 con cadencia en Mi. (Anexo 4)....	55
Figura 17. Inicio del estribillo en tonalidad mayor (DoM). (Anexo 4).....	56

"Monasterio de sal"

Figura 18. Pregunta (cadencia sobre el V grado en el agudo) (Anexo 5).....	62
Figura 19. Respuesta (cadencia sobre la tónica en el agudo). (Anexo 5)	63
Figura 20. Falseta 5 al completo, comenzando en flexión a SibM (VI grado de Re). (Anexo 5).....	65
Figura 21. Pasaje de picados del tema C en 2/4. (Anexo 5).....	66

"Gua' Iras de Lucía"

Figura 22. Final de la transición al tema A sobre la tónica de la pieza. (Anexo 6).....	69
Figura 23. (Anexo 6)	70

"En la Caleta"

Figura 24. Sección de paso de la primera falseta. (Anexo 7)	71
Figura 25. Sucesión de arpegios sobre el IV y I grado. (Anexo 7)	72
Figura 26. Rondeña de "El Murciano"	73

"Panaderos Flamencos"

Figura 27. Motivo principal del tema A. (Anexo 8)	75
Figura 28. Cadencia final en la transcripción sobre el acorde de La mayor (tónica). (Anexo 8).....	76

"Zorongo gitano"

Figura 29. Breve transcripción de la melodía fundamental de "Zorongo gitano", con la letra original y con las dos secciones, estrofa y estribillo, diferenciadas.....	78
---	----

INTRODUCCIÓN

Objeto de estudio y objetivos

El presente Trabajo de Fin de Grado se centra en el célebre guitarrista flamenco Paco de Lucía y en concreto en uno de sus álbumes míticos: *Entre dos aguas*, del que se analiza la reedición del año 1981.

Propongo en este trabajo una aproximación al análisis musical de todos los temas del álbum con el propósito de conocer mejor este célebre trabajo discográfico y entender cómo se integra en la escena del “Nuevo Flamenco”, las propuestas consideradas innovadoras que introdujo y si esto contribuyó al enorme éxito que alcanzó *Entre dos aguas*.

Dentro de los objetivos secundarios de este TFG se encuentran realizar una síntesis introductoria de la trayectoria de Paco de Lucía, aportar una aproximación básica a las características y la estética del “Nuevo Flamenco”, presentar el álbum *Entre dos aguas* y abordar el análisis paramétrico de los temas recogidos en su versión de 1981, a fin de estudiar las técnicas de interpretación que emplea De Lucía e identificar qué elementos tomó prestados de otros artistas, como Pedro Iturralde, Federico García Lorca o Concha Piquer.

En general, se trata de indagar en los motivos por los que Paco de Lucía y, en concreto, este álbum, tuvieron tanto éxito ya no solo dentro del flamenco, sino a nivel internacional, dado que alentaron la introducción del flamenco en otras músicas populares urbanas mediante la fusión de estilos o mediante propia renovación dentro del “Nuevo Flamenco”, creando una sonoridad característica, fácilmente reconocible.

Justificación

Paco de Lucía se encuentra entre los mejores intérpretes flamencos y de guitarra española de la historia, no solo por su elevado virtuosismo, agilidad en ambas manos y conocimiento y dominio de técnicas de improvisación, sino también por su

capacidad de haber traspasado, de alguna manera, los límites del flamenco, realizando en muchas ocasiones una fusión de estilos, desde el flamenco más tradicional, inculcado por su padre cuando era un niño, pasando por la música de Joaquín Rodrigo, hasta las músicas más modernas y urbanas, como el jazz.

Paco de Lucía ha sido (y es) un gran ejemplo no solo para guitarristas de todo el mundo, sino también para muchos otros músicos de otras disciplinas. He aquí la razón principal por la que busco analizar una pequeña parte de su obra en este Trabajo de Fin de Grado: para entender aún mejor a quien considero uno de mis mayores referentes.

Estado de la cuestión y fuentes

El tema del que trato en este trabajo ha sido abundantemente estudiado, ya sea por parte de flamencólogos o por musicólogos interesados en el flamenco o más afines a otros estilos como el jazz.

Para entender cada uno de los palos flamencos de los que consta el disco a analizar, así como el amplio catálogo de recursos estilísticos en el toque de guitarra que utiliza Paco de Lucía, he acudido al blog de Faustino Núñez, “Flamencópolis”¹, el cual resultó de gran ayuda, al igual que *Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca*² de Ramonet Rodríguez Castillo.

Me han resultado de gran utilidad también los trabajos citados a lo largo del TFG de los flamencólogos Norberto Torres, con libros como los dos volúmenes³ de su serie *Guitarra Flamenca*⁴ o sus artículos “Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca”⁵ y “Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía”⁶; del

¹ Faustino Núñez, «Flamencópolis», <https://flamencopolis.com>.

² Ramonet Rodríguez Castillo, “Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos”, *Káñina, Revista Artes y Letras* 39(2) (2015): 215-234.

³ Norberto Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 1, *Lo clásico* (Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía S.L., 2010).

⁴ Norberto Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos* (Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía S.L., 2010).

⁵ Norberto Torres, “Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca”, *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical* 39 (2020).

trabajo de Diana Pérez Custodio, de quien tomaré prestados diversos contenidos, principalmente relativos al análisis musical de las rumbas del álbum *Entre dos aguas* que consiguió plasmar en *Paco de Lucía: La evolución del flamenco a través de sus rumbas*⁷. Pérez Custodio ha trabajado en el análisis del resto de piezas del disco, pero me ha resultado imposible acceder a estos materiales, por no estar publicados o por falta de respuesta de la propia autora a las consultas que le he dirigido. También he consultado y citado algunas publicaciones de Guillermo Castro Buendía, integrante del Centro de Investigación Flamenco Telethusa de Cádiz, tales como su artículo “El toque por Alegrías oculto en los Panaderos”⁸.

Por otra parte, he acudido a trabajos académicos, como el Trabajo de Fin de Grado de Paul Bosauder, titulado “Técnicas compositivas para la Guitarra Flamenca”⁹ o la Tesis Doctoral de Miguel Ángel Barea Sánchez titulada “La improvisación en la guitarra flamenca: Análisis musicológico e implementación didáctica”¹⁰.

Para tratar acerca de la fusión de estilos, he tomado como referencia los escritos de Juan Zagalaz, quien se ha centrado en gran medida en la cuestión del flamenco-jazz en escritos como la ponencia “Flamenco-Jazz: Una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo, 1978 – 1981”¹¹; o los artículos “El trazado melódico en las bulerías grabadas por camarón de la Isla junto a Paco de Lucía”¹², y “Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde”¹³ (1956 – 1968). En menor medida he contado también con el libro de Iván

⁶ Norberto Torres, “Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía”, *Revista de Investigación sobre flamenco: La Madrugá* 11 (2014).

⁷ Diana Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas* (Cádiz: Servicio Publicaciones UCA, 2005).

⁸ Guillermo Castro Buendía, “El toque por Alegrías oculto en los Panaderos”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 6(7) (2013): 40-49.

⁹ Paul Bosauder, «Técnicas compositivas para la Guitarra Flamenca» (proyecto final, Escola Superior de Música de Catalunya, 2016).

¹⁰ Miguel Ángel Barea Sanchez, “La improvisación en la guitarra flamenca: Análisis musicológico e implementación didáctica” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016).

¹¹ Juan Zagalaz, “Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981”, en congreso *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012): 39-50.

¹² Juan Zagalaz, “El trazado melódico en las bulerías grabadas por camarón de la Isla junto a Paco de Lucía”, *Revista de Musicología*, vol. 40, 2 (2017).

¹³ Juan Zagalaz, “Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde,” *Revista de investigación sobre flamenco: La Magrugá* 13 (2016).

Iglesias *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo*¹⁴.

En líneas generales, otros documentos que me han servido de bastante ayuda han sido *La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990*¹⁵, de Jose Antonio Rico Rodríguez o el artículo *El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea*¹⁶ de Francisco Javier Bethencourt y Eduardo Murillo Saborido.

He empleado igualmente fuentes audiovisuales, como el aclamado documental “*Paco de Lucía: La Búsqueda*”¹⁷ o entrevistas, como la de Sabicas, llevada a cabo por Manuel Curao.¹⁸

Esta es solo una porción mínima de la literatura y fuentes que existen sobre el flamenco y, en concreto, sobre la figura de Paco de Lucía, quien es considerado por muchos como genio y maestro del flamenco.

Metodología

Para realizar este trabajo he realizado consulta documental tanto en Internet como en formato físico acerca de la vida y obra de Paco de Lucía, además de otros compositores que en algún momento de sus carreras musicales colaboraron con este artista. He acudido a fuentes musicales como libros, artículos de revista, artículos de periódico o ponencias para redactar este TFG. También he acudido a fuentes musicales, principalmente en formato digital, a través de las plataformas YouTube y Spotify y, en menor medida, en físico (LP concretamente). Como complemento he empleado documentos audiovisuales que contienen entrevistas y documentales. Con

¹⁴ Ivan Iglesias, *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017).

¹⁵ José Antonio Rico Rodríguez, “La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990”, *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical* 34 (2018).

¹⁶ Francisco Javier Bethencourt Llobet y Eduardo Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea,” *ROSETA: Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 14 (2019).

¹⁷ Curro Sánchez Varela, “*Paco de Lucía: La Búsqueda*” (Madrid: Ziggurat Films, S. L., 2014).

¹⁸ «Entrevista a Sabicas», por Manuel Curao, *La Puerta del Cante*, (Canal Andalucía Flamenco, 1989).

ello he conseguido contextualizar sucintamente la vida y trayectoria de Paco de Lucía, así como conocer aspectos básicos de su legado. Sobre todo en lo referente a las técnicas compositivas que utilizó en el álbum *Entre dos aguas*. Para abordar el análisis paramétrico he acudido a la audición musical de las piezas del álbum y a la información aportada por fuentes encontradas en internet, como partituras. Han sido estos dos métodos (audición y posterior análisis con base en los datos proporcionados por las diversas fuentes documentales) los que me han permitido identificar el palo al que corresponde cada pieza y los rasgos técnicos interpretativos característicos que emplea Paco de Lucía (picados, rasgueos...). Para su análisis, he agrupado las piezas por palos, principalmente. Por ejemplo, en *Entre dos aguas* el palo predominante es la rumba; he agrupado todas las rumbas del álbum y las he analizado conjuntamente, para que resulte más fácil comparar sus aspectos tanto compositivos como interpretativos.

CAPÍTULO 1: PACO DE LUCÍA Y SU OBRA

1.1. Introducción a la vida y obra de Paco de Lucía

Paco de Lucía, nacido en el año 1947, fue un destacado guitarrista y una de las figuras principales del flamenco del siglo XX y comienzos del XXI. Nacido como Francisco Sánchez Gómez en la localidad gaditana de Algeciras, fue uno de los tres hijos de Antonio Sánchez, reconocido guitarrista local y Luzia Gomes, más conocida como Luzia “La Portuguesa”, quien había emigrado desde las tierras de Castro Marín, en el Algarve portugués.¹⁹

Paco de Lucía comenzó tocando la guitarra desde muy pequeño, más concretamente a la edad de 7 años, como alternativa a la escuela, la cual era inviable económicamente para la familia Sánchez Gómez. Por medio de actuaciones ocasionales y escasamente retribuidas comenzó a ganarse la vida y a ayudar económicamente a la familia.²⁰

Según el propio Paco de Lucía en el documental del año 2014 “La Búsqueda”²¹, gracias al ambiente en el que se movió desde pequeño, acompañando a su padre o viéndole ensayar en casa ya tenía el aprendizaje dentro antes de coger el instrumento, lo cual era fundamental. De esa manera interiorizó el compás flamenco como oyente y observador.²²

De Lucía tomó muchas influencias de otros guitarristas, como Agustín Castellón, más conocido como “Sabicas”, quien se había exiliado a Nueva York a causa de la guerra civil²³ o Manuel Serrapí el “Niño Ricardo”, amigo de la familia.

Junto a su hermano Ramón de Algeciras comenzó a dedicarle horas de estudio a la guitarra, hasta que, a los 12 años, marchó a su primera gira por los Estados Unidos con la compañía del bailar José Greco, en la cual también estaba inscrito su otro hermano, Pepe de Lucía, quien era cantaor y guitarrista. En un principio José Greco

¹⁹ Curro Sánchez Varela, “*Paco de Lucía: La Búsqueda*” (Madrid: Ziggurat Films, S. L., 2014).

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

²² Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 85.

²³ Torres Cortés, “Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca”, 5.

rechazó la incorporación del joven Paco de Lucía, pero gracias a su padre, quién terminó convenciendo al bailar, pudo viajar a América junto a su hermano. Fue en esta primera gira en la que, aparte de conocer en persona a Sabicas, descubrió que la interpretación de la guitarra flamenca no solo giraba en torno a los mismos cuatro acordes diatónicos mayores o menores, sino que las posibilidades iban más allá²⁴. Más tarde, Paco de Lucía comenzaría a experimentar con nuevas ruedas de acordes, levantando revuelo en las opiniones de los guitarristas flamencos más puristas como el propio Sabicas²⁵, quién, en una entrevista del canal Andalucía Flamenco, en el año 1989²⁶, decía: “Se le ha afeado hasta el motivo de tener que levantarme del teatro. No cuando estaba tocando porque eso no lo hago yo, pero si, en el descanso, marcharme. [...] Se lo he dicho: ‘Si no te hace falta hijo de mi alma, si la gente sabe, [...] para que vas a tocar esas cosas que tocas’”.

Paco de Lucía comenzó a emplear armonías amplias de hasta diez acordes, cuando lo normal hasta entonces había sido emplear cuatro²⁷. Entendió que la guitarra como instrumento solista tenía mucho más potencial del que la hacían ver, un poco en la línea del movimiento denominado “ricardismo”, impulsado por el propio Niño Ricardo y en el cual la creatividad armónica y melódica estaba a la orden del día²⁸. Este “ricardismo” será importante en la obra de Paco de Lucía, mucho más que influencias de Sabicas o de Ramón Montoya, quienes no estaban tan presentes en los círculos flamencos como “Niño Ricardo”²⁹. A partir de esos influjos, De Lucía buscará una tradición del género enriquecida y renovada.

En otra entrevista del año 1973 para la serie *Rito y Geografía del Cante* de Radio Televisión Española, a la pregunta: “¿Tú crees que hay en vuestra generación un rompimiento con los moldes anteriores, con los moldes clásicos?”, Paco de Lucía respondió: “Un rompimiento más bien con las formas que con los moldes. El flamenco

²⁴ Carlos Ledermann, “Paco de Lucía [Francisco Sánchez Gómez]”, *Revista Musical Chilena*, vol. 68, no. 221 (2014), 112.

²⁵ Ídem.

²⁶ «Entrevista a Sabicas», por Manuel Curao, *La Puerta del Cante*, (Canal Andalucía Flamenco, 1989).

²⁷ Ledermann, “Paco de Lucía [Francisco Sánchez Gómez]”, 112.

²⁸ Eusebio Rioja y Norberto Torres Cortés, *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez* (Signatura Ediciones, 2006), 335-337.

²⁹ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 86.

en cuanto a armonía está basado en la cadencia andaluza que son estos acordes: la, sol, fa, mi. En cuanto a ritmo es un poco más complicado. Nosotros seguimos en esta base. Esto no se puede romper porque es el flamenco en sí. Pero tratamos de ampliarlo en armonía y en la forma”.³⁰

Los últimos años de su vida los pasó “a caballo” entre México y Mallorca.³¹ El ritmo de creación de nuevas obras y de giras decayó debido a la avanzada edad de este. El último concierto de su vida fue en el 2013 en Santiago de Chile. Un año después, fallecería en Playa del Carmen, México, de un ataque cardíaco.³²

En resumen, gracias a sus inquietudes y al desarrollo de técnicas virtuosas de tipo solista, Paco de Lucía alcanzó el estatus de guitarrista de concierto³³. De ir más allá de lo establecido, de salirse de la tradición e innovar, conocer otras músicas y saber cómo se tocaba en otras culturas y otros estilos. Es esta la razón por la que consiguió destacar entre los demás “tocaos” de la época y el porqué de su éxito.

1.2. Trayectoria artística y colaboraciones con otros artistas del “Nuevo Flamenco”

Paco de Lucía comenzó su andadura en lo que a publicación de álbumes se refiere en los años 60. Si bien ya había participado en colaboraciones y aparecido en álbumes de otros artistas como Rocío Dúrcal, en el año 1964 publicó *Dos guitarras flamencas en stereo*, junto al guitarrista Ricardo Modrego.³⁴

Tras este, el siguiente fue *12 canciones de García Lorca para 2 guitarras en stereo* (1965), también publicado junto a Modrego y pieza importante para este trabajo, pues contiene dos de los temas que aparecen en *Entre dos aguas* de 1981 (“Zorongo gitano” y “El Vito”). Tras este siguió *12 éxitos para dos guitarras flamencas* (1965), junto a Modrego y “Los 7 de Andalucía”. Paco de Lucía estuvo dos años sin

³⁰ «Entrevista a Paco de Lucía», por José María Vázquez-Gaztelu, *Rito y Geografía del Cante Flamenco*, (Radio Televisión Española, 1973).

³¹ Ledermann, “Paco de Lucía [Francisco Sánchez Gómez]”, 113.

³² Ídem.

³³ Cristina Cruces Roldán, “El flamenco”, en *Expresiones culturales andaluzas*, coord. Isidoro Moreno y Juan Agudo (Sevilla: Aconcagua Libros, 2012), 232.

³⁴ Información extraída de Discogs.com, <https://www.discogs.com>

publicar discos, separándose de Ricardo Modrego y uniéndose a su hermano Ramón de Algeciras en *Canciones andaluzas para 2 guitarras* (1967).³⁵

No es hasta el año 1967 que este publica su primer disco en solitario: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, de corte tradicional flamenco y tras el cual adquiriría un elevado ritmo en la publicación de álbumes del mismo corte.³⁶ A esta época pertenecen *Dos guitarras flamencas en América Latina* (1967), *Paco de Lucía y Ramón de Algeciras: En Hispanoamérica* (1969), *Fantasía Flamenca de Paco de Lucía* (1971), *Recital de guitarra de Paco de Lucía* (1971), *El mundo del flamenco* (1971), *Canastera* (1972), junto a Camarón de la Isla; *El duende flamenco de Paco de Lucía* (1972), y *Moliendo café* (1972). En el año 1973 publicó el LP *Fuente y Caudal*³⁷, el cual da comienzo con la rumba “Entre dos aguas”, con una improvisación y armonía muy cercana a las ruedas de acordes con que funcionan otros géneros, como el jazz.³⁸ Esta rumba lanzó a Paco de Lucía al éxito internacional, estableciendo relaciones con otros artistas del “Nuevo Flamenco”³⁹ y del jazz.⁴⁰ En el mismo año que se publicó *Fuente y caudal*, Paco de Lucía comenzaría a acompañar más a menudo la voz cómplice de un joven José Monje Cruz, más conocido como Camarón de la Isla, de quien se había hecho buen amigo y con quien colaboraría en publicaciones como *Potro de rabia y miel* (1992).

Tras *Fuente y caudal* las innovaciones en cuanto al toque de guitarra de Paco de Lucía fueron en aumento, dando lugar a discos de renombre como el propio *Entre dos aguas* en su primera versión del año 1975, *En vivo desde el Teatro Real* (1975), *Almoraima* (1976), *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1978), *Castro Marín* (1981), *Solo quiero caminar* (1981) y el que probablemente sea su segundo disco más popular, después de *Entre dos aguas*, *Friday Night In San Francisco* (1981), junto a John McLaughlin y Al Di Meola, ambos artistas de fusión jazz-flamenco. 1981, en general,

³⁵ Información extraída de Discogs.com, <https://www.discogs.com>

³⁶ Esto no quiere decir que dejase de lado las colaboraciones con otros artistas como Enrique Montoya, “Fosforito” o “El Lebrijano”, si bien es cierto que estos álbumes no fueron tan exitosos, teniendo en cuenta el número de versiones que se publicaron de ellos. (Información extraída de Discogs.com) <https://www.discogs.com/artist/20184-Paco-De-Lucía?page=1>.

³⁷ Información extraída de Discogs.com, <https://www.discogs.com>

³⁸ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 115.

³⁹ Que definiré más adelante.

⁴⁰ Pedro Calvo y José Manuel Gamboa, “Historia-Guía del nuevo flamenco. El duende de ahora” (Madrid: Guía de música, 1994), 165.

fue un año provechoso para Paco de Lucía, quién llegó a publicar cuatro de sus discos más exitosos entre los que se incluye la reedición de *Entre dos aguas*.

Debido al éxito (más de 300 mil ventas⁴¹) que adquirió *Entre dos aguas* de 1975, la compañía Philips, la cual se había encargado de poner a la venta y distribuir el disco, buscó una reedición en el año 1981. Este se trató de un álbum recopilatorio en el que se recogieron piezas de una gran madurez en la obra de Paco de Lucía, fusionando estilos, palos y géneros de todo tipo, lo cual le permitió ensalzarse, según autores como Bethencourt Llobet y Saborido, como una de las principales figuras internacionales del flamenco, llegando a lo más alto de la industria musical⁴², manteniéndole en las listas de éxitos durante 20 semanas.⁴³

Entre dos aguas fue compuesto en una época de gran libertad interpretativa para el de Algeciras, como señala Paco Sevilla⁴⁴, quien recogió las palabras de Paco de Lucía: “Each year, they (the record company) sold the same number of records and for them it was profitable. They weren’t losing money and I felt free enough. But, when the sales reached 300000 records, as happened in this case, it creates a series of interests, and everybody wants you to repeat something similar”. Básicamente, el éxito que tuvo en su primera versión del año 1975 desembocó en enormes presiones por parte de la compañía discográfica hacia Paco de Lucía para publicar una “segunda parte”. Pero, según Paco Sevilla, estas presiones no afectaron negativamente al guitarrista, quien vio una oportunidad para seguir haciendo lo que a él más le gustaba: tocar la guitarra.⁴⁵

Tras esto, el algecireño siguió publicando discos, como *Siroco* (1987) en el cual vuelve a los sonidos puramente flamencos fusionados con otros de vanguardia⁴⁶, o *Zyryab* (1990), donde experimenta con sonoridades de la tradición musical árabe de fuera de la Península Ibérica, fusionados con el flamenco de nueva creación.

⁴¹ Paco Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, (San Diego: Sevilla Press, 1995), 51.

⁴² Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 95.

⁴³ Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, 51.

⁴⁴ Ídem, 52

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ «Siroco», Pacodelucía.org, consultado el 17 de junio de 2022, <http://www.pacodelucia.org/disco/siroco>.

La década de los 90 supuso un decaimiento en el ritmo de publicación de álbumes de este artista. En el año 1991 publicó uno de los álbumes que más interés despertaron en el mundo clásico, titulado *Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo*, el cual iniciaría su etapa concertante más brillante, y en el que interpretó una de las más populares piezas de la música española, el “Concierto de Aranjuez”.⁴⁷ Cinco años más tarde se publicaría el resultado de su tercera colaboración con los artistas de jazz-flamenco Al Di Meola y John McLaughlin, tras *Passion, Grace & Fire* (1983), llamada *The guitar trio* (1996).

El último álbum publicado en los años 90 es *Luzia* (1998), dedicado a su madre. Es un trabajo de carácter intimista, en el que Paco de Lucía llegó a poner su voz, cantando por primera vez. En palabras del propio guitarrista: “Yo canté como referencia en la grabación para que luego un cantaor pusiese su voz encima, pero me parece mucho más intimista, mucho más de verdad y más directo, dar ese homenaje con mi propia voz, a pesar de que cualquier cantaor lo hubiese hecho mejor”.⁴⁸

La década de los 2000 resultó ser bastante poco provechosa con relación al número de publicaciones. El álbum más destacado es *Cositas Buenas*, en el que colaboró con artistas como Alejandro Sanz, Diego “El Cigala” o el guitarrista José Fernández Torres “Tomatito”.⁴⁹

Se denominó, en la década de 1980, popularmente como “Nuevo Flamenco” al término bajo el que se recogieron todas y cada una de las innovaciones del género flamenco que aparecieron en la década de los 70, dada la situación socioeconómica tendiente a la apertura que propició una época de cambios a nivel general.⁵⁰

El nombre derivó del de la discográfica “Nuevos Medios”, la cual publicaría la mayoría de los álbumes de los artistas considerados como “nuevos flamencos”.⁵¹ Este nuevo concepto buscaba reaccionar al encorsetamiento del “mairenismo”, también

⁴⁷ Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos*, 153.

⁴⁸ «Luzia», Pacodelucia.org, consultado el 17 de junio de 2022, <http://www.pacodelucia.org/disco/luzia>

⁴⁹ Información extraída de Discogs.com, <https://www.discogs.com>

⁵⁰ Peter Manuel, “Flamenco Jazz: An Analytical Study”, *Journal of Jazz Studies*, vol. 11, 2 (2016): 41.

⁵¹ Cristina Cruces Roldán, Universidad de Sevilla. “Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”. Comunicación presentada en *III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research*. INFLA, Sevilla, 19-20 de abril de 2012. En José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina, eds., *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 14.

conocido como “neojondismo”,⁵² el cual abogaba por la tradición oral y la continuidad de esta.⁵³

La principal innovación que se introdujo consistió en un uso de voces y líneas melódicas pregrabadas. Las piezas del “Nuevo Flamenco” y, concretamente las de Paco de Lucía adquirieron una instrumentación más rica, con una o dos guitarras acompañadas por bajo eléctrico, cajón (el cual era sustituido a veces por otros instrumentos de percusión, como el bongó, interpretado en rumbas como “Entre dos aguas” o “Río ancho”, presentes en el disco *Entre dos aguas*), y en ocasiones una flauta travesera u otro instrumento.⁵⁴

La cooperación entre Paco de Lucía y Camarón de la Isla fue clave, pues dentro de la creatividad y el experimentalismo que los hacía únicos, llegaron a crear un nuevo palo flamenco al que denominaron “Canastera”, que consistía en unir los aires y colores de Levante⁵⁵ con el cante de Camarón con un toque por fandangos de Huelva o verdiales. Tenemos, por tanto, una fusión entre estilos mediterráneo y atlántico, que guitarristas de generaciones posteriores, como Vicente Amigo, desarrollarían en mayor medida años más tarde.⁵⁶

Paco de Lucía y Camarón exploraron en sus colaboraciones las armonías por intervalos de 3ª y de 2ª, estos últimos prestados del jazz, que se formaban al aplicar la escala octatónica sobre los acordes de dominante.⁵⁷

⁵² Cristina Cruces Roldán, Universidad de Sevilla. “Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”. Comunicación presentada en *III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research*. INFLA, Sevilla, 19-20 de abril de 2012. En José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina, eds., *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 14.

⁵³ En el que los artistas se veían supeditados a tres parámetros o patrones: la “sangre” o genealogía familiar; la “etnicidad” gitana y la “nacencia” territorial de la “Baja Andalucía”. (Cruces Roldán, Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte 2012): 14

⁵⁴ Manuel, “Flamenco Jazz: An Analytical Study”, 41.

⁵⁵ Norberto Torres los define como unos toques con disonancias vanguardistas y carácter atrevido. También llamado toques mineros por su agresividad, que recordaba al olor del azufre que los mineros extraían. En Norberto Torres Cortés, “La evolución de los toques flamencos: Desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”, *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 2 (2010), 81.

⁵⁶ Ídem, 82.

⁵⁷ Zagalaz, “El trazado melódico en las bulerías grabadas por camarón de la Isla junto a Paco de Lucía”, 591.

La carrera discográfica de Camarón se inició en el año 1969 con la edición de *Al verte las flores lloran*, grabado junto a Paco de Lucía, con quien colaboró y publicó un total de nueve discos hasta el año 1977, estableciendo una nueva forma acompasada de cantar y de tocar.⁵⁸

El propio Paco de Lucía afirma en el documental *La búsqueda* que, cuando escuchó a Camarón por primera vez “el impacto fue tan fuerte. Yo sentí algo como que ha llegado el mesías. Yo no podía imaginar que se podía cantar así. Me impactó de una manera brutal”.⁵⁹

Lo que está claro es que el éxito de Camarón de La Isla vino dado, en parte, gracias a Paco de Lucía, quien actuó como una catapulta que lo impulsó a la industria flamenca. En cualquier caso, Paco de Lucía introdujo una serie de nuevas armonías e intervalos en las grabaciones, inspiradas en los jazzistas, derivadas de la colaboración en la década anterior con músicos como Pedro Iturralde, la cual expondré más profundamente en el apartado siguiente.⁶⁰

Actualmente, Camarón es uno de los cantaores de referencia de varias generaciones de músicos flamencos, quien basó gran parte de su aprendizaje en la escucha e imitación,⁶¹ del mismo modo que Paco de Lucía, quien había aprendido a tocar gracias a su padre.

Otro de los artistas de este “Nuevo Flamenco” con quien trabajó Paco de Lucía fue Juan Peña “El Lebrijano”, a quien, al igual que Camarón, acompañó a la guitarra en sus inicios en la industria musical flamenca. En el año 1970 vieron publicado *El Lebrijano con la colaboración especial de Paco de Lucía*, sobre el que el propio Juan Peña afirma: “Yo empecé a cantar en mi casa desde pequeño, escuchando cantar a mi madre y a mis tíos [...] Yo empecé a cantar las cosas que escuchaba [...] ahora es

⁵⁸ Zagalaz, “El trazado melódico en las bulerías grabadas por camarón de la Isla junto a Paco de Lucía, 570.

⁵⁹ Curro Sánchez Varela, “*Paco de Lucía: La Búsqueda*” (Madrid: Ziggurat Films, S. L., 2014), 36:35.

⁶⁰ Zagalaz, “El trazado melódico en las bulerías grabadas por camarón de la Isla junto a Paco de Lucía, 571.

⁶¹ Ídem, 590.

distinto. Busco una fuente de música nueva [...] hay que darle una nueva personalidad, hay que crear”⁶²

Vemos como la búsqueda de la innovación hacia un “Nuevo Flamenco” no solo era propia de las personalidades de Paco de Lucía y Camarón, sino que era más bien un sentimiento general dentro del flamenco de los años 70.

Si en este apartado he citado tanto a Paco de Lucía como a Camarón, falta el tercero de los considerados “genios” del “Nuevo Flamenco”: Enrique Morente, granadino de nacimiento, quien profesó una gran admiración por Paco de Lucía. La relación entre Paco de Lucía y Morente es más anecdótica que otra cosa, pues, pese a conocer ambos los respectivos trabajos del otro, nunca llegaron a colaborar⁶³. Además, el cantautor canadiense Leonard Cohen jugó un papel de nexo entre estos dos artistas, igual que el poeta García Lorca homenajeado en el álbum *12 canciones de García Lorca para 2 guitarras* de Paco de Lucía. Cohen, de quien Morente tomó influencias para escribir uno de los pilares del “Nuevo Flamenco”, el álbum *Omega*, llegó a conocer este álbum, versionado por Paco de Lucía y Ricardo Modrego, profesando una gran admiración por el poeta español y por el guitarrista de Algeciras. Se llegó a planificar un disco titulado *Cohen Flamenco*, con material de Lorca, en el cual colaborarían Mario Pacheco, de la discográfica Nuevos Medios, Enrique Morente y Paco de Lucía, pero la idea no salió adelante.⁶⁴

En los años 80, Paco de Lucía formó su sexteto, considerado la formación más importante en la historia del flamenco, con miembros como Carles Benavent, bajista, Jorge Pardo en los vientos, Rubem Dantas, percusionista, su hermano Ramón de Algeciras a la guitarra flamenca y la voz de su hermano Pepe de Lucía. Este sexteto, si bien era flamenco, adquirió claros tintes jazzísticos, en línea con las investigaciones que Paco de Lucía realizó en la década de los 60.

⁶² En *Rito y geografía del cante flamenco*, episodio 44, dirigido por Pedro Turbica, transmitido el 11 de septiembre de 1972 por TVE.

⁶³ Manuel Bohórquez, “Paco de Lucía y España”, *El Correo de Andalucía*, 13 de julio de 2019. <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/paco-de-lucia-y-espana-FY5661698> (consultado el 17 de junio de 2022).

⁶⁴ Alberto Manzano, “La cita que nunca se produjo”, *Contexto y Acción*, 23 de abril de 2015. <https://ctxt.es/es/20150423/culturas/864/Enrique-Morente-Paco-de-Lucia-Leonard-Cohen-Mario-Pacheco-Lorca-Flamenco-Calé-cultura-flamenca-gitanos-Andalucía.htm>. (consultado el 17 de junio de 2022).

Por último, en la década de los 90, Paco de Lucía colaboró con el compositor y guitarrista virtuoso Manolo Sanlúcar en el álbum *Zyryab*, publicado en el año 1990.

1.3. Fusión con otros estilos musicales

Cuando Camarón de la Isla grabó su primer LP, Paco de Lucía ya tenía una amplia carrera como guitarrista, al igual que ocurría con otros artistas como “El Lebrijano”. Sin embargo, la música del guitarrista algecireño no siempre tuvo la cabida que era de esperar en los círculos flamencos, alejada del “mairenismo” esencialista más tradicional, siendo más libre y creativo a la hora de componer. Esta libertad y creatividad fueron los pilares fundamentales para la evolución y el éxito de la carrera de Paco de Lucía.⁶⁵

Camarón de la Isla y “El Lebrijano”, por otro lado, si pudieron desarrollar sus carreras en estos círculos en los que Paco de Lucía no terminaba de tener cabida. Como Josep Martí consideró, el flamenco giraba alrededor del hecho de ser una música con una “etnicidad en potencia”⁶⁶, lo que Paco de Lucía también pensaba, según lo recogido por Bethencourt y Saborido: “Yo he vivido desde mi niñez con los gitanos. Mi filosofía para con la vida la he aprendido de los gitanos. Hubo una crisis en mi vida porque yo he vivido como gitano siempre, pero un día me di cuenta que yo no era gitano. Esa fue la época en la que yo traté de aprender más músicas, a juntarme con otros músicos...”⁶⁷

La música de Paco de Lucía pasó entonces por una etapa de “desterritorialización”, donde este se alejó de los centros “mairenistas” más tradicionales, buscando nuevas vías musicales. Nuevas vías como el jazz, que compartía con el flamenco el amplio empleo de cromatismos o escalas por semitonos. Armónicamente ambos géneros tenían en común otros elementos, como el empleo

⁶⁵ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 93.

⁶⁶ Josep Martí, “Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”, *SIBE: Trans Revista Transcultural de Música* 2 (1996) <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica> (consultado el 17 de junio de 2022).

⁶⁷ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 93.

del tercer grado alterado. Por ejemplo, si tomamos dos escalas, de flamenco y jazz respectivamente, la primera en La frigio y la otra en La mayor, encontramos que el tercer grado de la segunda, Do#, se encuentra alterado un semitono ascendente (Do#). En el “Nuevo flamenco” este tercer grado alterado podía llegar a aparecer en la cadencia andaluza, sustituyendo al IV grado, creando una similitud ya no solo con el jazz, sino también con el blues, del cual ambos adquirieron este rasgo armónico.⁶⁸

La fusión del flamenco de Paco de Lucía con el jazz dio comienzo una vez éste conoció a Pedro Iturralde, saxofonista navarro que fue clave en la concepción de la fusión entre el jazz y el flamenco de la que tanto “bebería” posteriormente el “Nuevo Flamenco”. Ya el propio Iturralde, en su juventud, tomó influencias de Sabicas, también navarro, quien llegaría a grabar junto a saxofonistas como Negro Aquilino o Fernando Vilches.⁶⁹

Paco de Lucía fue compañero e integrante clave en uno de los discos más reconocidos de Iturralde, *Jazz Flamenco*, derivado de *Sketches of Spain*, de Miles Davis⁷⁰, que contaba entre los temas con el “Zorongo gitano”, además de otras tres versiones de las *Canciones Populares de García Lorca*⁷¹. Paco de Lucía, bajo el pseudónimo de Paco de Algeciras debido a razones contractuales, se hizo cargo de la guitarra flamenca en la segunda sesión de grabación de este álbum.⁷² Unos meses más tarde se grabó el disco *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet – Paco de Lucía*, en donde se añadía a la lista de temas “El Vito”.

A comienzos del 1968, se publicó un tercer álbum de Iturralde con las mismas características que los anteriores, titulado *Jazz Flamenco vol. 2*, en el cual Paco de Lucía también estaba presente. Por tanto, son tres los álbumes de Pedro Iturralde en los que el artista algecireño colaboró, tomando influencias de un género aparentemente diferente al flamenco, influencias que, aun resultando confusas para

⁶⁸ Manuel, “Flamenco Jazz: An Analytical Study”, 41.

⁶⁹ <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/sobre-el-jazz-flamenco-y-su-historia.html>

⁷⁰ Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017): 331.

⁷¹ Ídem, 322.

⁷² Zagalaz, “Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde,” 116.

un todavía joven Paco de Lucía,⁷³ plasmaría años después, tras madurar aspectos como la improvisación, en su LP *Fuente y caudal* y más concretamente, en la rumba “Entre dos aguas”, la cual daría nombre al disco que aquí nos ocupa. En palabras de Norberto Torres: “Popular en España con el éxito de su rumba “Entre dos aguas”, este éxito favorece contactos y recitales con guitarristas de jazz-rock y jazz-fusión como Santana, John Mc Laughlin, Larry Coryell, Al di Meola que le abren la puerta de la fusión musical de géneros y de la improvisación”⁷⁴

En opinión de Peter Manuel, el contacto entre Pedro Iturralde y Paco de Lucía supuso una modernización, globalización (entendida como un mayor éxito fuera de las fronteras del país) y un punto de inflexión en la historia del toque flamenco, que tomaría un camino más afín a las sonoridades del “Nuevo Flamenco” que se encontraba dando sus “primeros pasos” y que tendría su colofón un par de décadas más tarde.⁷⁵

Años más tarde, en la década de los 70, Paco de Lucía conoció al compositor de jazz Chick Corea, con quien entabló una gran amistad y junto al que colaboró en varias ocasiones, como en el álbum *My spanish heart*.

La fusión del flamenco que propuso Paco de Lucía no solo se ligó al jazz, sino también a otros estilos como el rock. Sucede que esta fusión entre flamenco-rock no fue idea originaria del guitarrista algecireño, sino más bien de los integrantes del grupo de rock Smash, quienes, en el año 1971 grabaron junto a Juan “El Lebrijano” el tema “*Behind the stars*”. Smash supuso un punto de inflexión para una hibridación musical que tendría como máximo exponente de hibridación al grupo Triana, esencial en el “Nuevo Flamenco” de la década de los 80. En el caso de Paco de Lucía, su colaboración más importante la realizó junto a Bryan Adams en el año 1995, con quien grabó el

⁷³ Paco de Lucía declaró en una entrevista que le hizo Ángel Casas para la revista musical *Vibraciones* que “salió de la grabación sin haber entendido nada”. En «Entrevista a Paco de Lucía», por Ángel Casas, *Vibraciones* (1974).

⁷⁴ Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos*, 59.

⁷⁵ Manuel, “Flamenco Jazz: An Analytical Study”, 30.

tema principal de la película *Don Juan de Marco*. Pese a todo, la fusión flamenco-rock no caló hondo en Paco de Lucía, quien no volvería a cultivar esta fusión de estilos.⁷⁶

1.4. Legado

En línea con los conceptos de “música étnica” y “desterritorialización” defendidos por Martí y expuestos en el apartado anterior, hay que tener en cuenta que Paco de Lucía se crió en Algeciras y en una comunidad flamenca, por lo que, por mucho que al final acabase alejándose vital y musicalmente, siempre estuvo vinculado a ella, y a los nuevos artistas que surgieron de ella.

La creatividad que promulgaron tanto Paco de Lucía como Camarón fue tal que llegaron a crear su propio “territorio”. Según Manuel Molina (componente de “Lole y Manuel”, esenciales en el “Nuevo Flamenco”): “todo el mundo quiere tocar como Paco o cantar como Camarón y eso es malo, [...] En un árbol no hay ninguna hoja que sea igual. Pues imagínate que Camarón es una hoja, sé tú otra”.⁷⁷

En cualquier caso, es indudable la importancia que tuvieron ambos en las generaciones posteriores de músicos flamencos, los cuales verán el flamenco como un género en el que desarrollar la creatividad y no como una música enraizada.⁷⁸

En el caso del guitarrista de Algeciras, el valor de su legado es incalculable, pero es de señalar que guitarristas como José Fernández Torres “Tomatito”, Gerardo Núñez, Rafael Riqueni, Juan Manuel Cañizares, Josemi Carmona o Vicente Amigo conocieron el flamenco desde un punto de vista muy acorde al de Paco de Lucía, de quien claramente tomaron influencias. Si bien algunos de ellos iniciaron su formación en escuelas anteriores a la creada por Paco de Lucía, como Riqueni o Tomatito, todos se

⁷⁶ Lucía Campo, “Paco de Lucía y su conexión con el Rock: Slash (Guns N' Roses), Bryan Adams o Carlos Santana”, Rock.fm, consultado el 20 de junio de 2022, https://www.rockfm.fm/programas/el-pirata-y-su-banda/noticias/paco-lucia-conexion-con-rock-slash-guns-roses-bryan-adams-carlos-santana-20210225_1158880

⁷⁷ «Entrevista a Manuel Molina», por Antonio Ortega, *Flamenco & Cronopios* (2015) youtube.com/watch?v=aelbpYHIP1Y&t=1268s. (consultado el 17 de junio de 2022)

⁷⁸ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 94.

consideran deudores del hijo de la portuguesa.⁷⁹ Vicente Amigo concretamente desarrollará más profundamente la fusión de sonoridades del Levante, de disonancias agresivas, con compases bajo-andaluces,⁸⁰ en discos como *Poeta* (1997), del mismo modo que hizo Paco de Lucía algunas de sus piezas, como en la taranta “Fuente y caudal”, la cual dio nombre en el año 1973 al disco homónimo que supuso una renovación del flamenco.⁸¹

En cuanto a flamenco-jazz, Niño Josele intentó versionar a Bill Evans, sin llegar al nivel improvisatorio de solos al que llegó Paco de Lucía⁸², pero tomando claros influjos suyos. El propio Gerardo Núñez también fue partícipe, tras Paco de Lucía, en la fusión, colaborando en álbumes como *Jazzpaña* de Arif Mardin, en el cual, por cierto, se dedica una pieza a “El Vito” titulada “El Vito Cante”. El gallego Marcos Teira, más contemporáneo, también aplicó a los estándares del jazz las técnicas flamencas. En palabras del propio Teira para el diario “La Voz de Galicia”: “He tocado diferentes músicas a lo largo de mi carrera, pero me considero seguidor del camino abierto por Paco de Lucía y los músicos que le acompañaban, que fueron los primeros en utilizar este lenguaje”⁸³

⁷⁹ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 97.

⁸⁰ Torres Cortés, “La evolución de los toques flamencos: Desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”, 81.

⁸¹ Ídem.

⁸² Manuel, “Flamenco Jazz: An Analytical Study”, 68.

⁸³ María Xosé Blanco Giráldez, “Marcos Teira: Un pobrense tralos pasos de Paco de Lucía, *La Voz de Galicia* s. n. 2019. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/barbanza/2019/05/01/span-langgl-pobrense-tralos-pasos-paco-luciaspan/0003_201905B1C12991.htm. (consultado el 17 de junio de 2022)

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS MUSICAL. *ENTRE DOS AGUAS* DE 1981

2.1. Presentación del disco

La primera versión de este disco se presentó en formato LP en el año 1975 y contaba con una terna de canciones que poco tenían que ver con las de la segunda edición, que es la que aquí nos ocupa. Únicamente serían la malagueña “En la caleta” y la rumba “Entre dos aguas” las que repetirían en esta reedición de *Entre dos aguas* del año 1981. Esta segunda edición toma nombre de la que, sin duda, es la composición más conocida de Paco de Lucía y del flamenco en general, la cual, además, es la primera de las piezas en ambas versiones del álbum. Tanto el montaje, las mezclas como el trabajo en estudio de grabación fue importante y la producción se llevó a cabo por Alfredo Garrido y José Torregrosa. Este último en calidad de supervisor y posterior transcriptor de las partituras.⁸⁴ La publicación y distribución corrió a cargo de la discográfica Philips.

Es de interés musicológico señalar también el contexto en el que se publicó el álbum, ya fuese por la situación socioeconómica del momento o por las diversas técnicas de composición que se emplearon. Estas, bien tomadas de la tradición flamenca o bien por ser de nueva incorporación, pero que resultaron altamente novedosas, por lo que sirven para explicar la deriva del flamenco de finales de siglo hacia una “autorenovación” de un género que siempre ha estado muy arraigado en la tradición española.

Antes de pasar a la presentación de los temas del disco me gustaría citar brevemente al poeta Federico García Lorca, de quien Paco de Lucía tomó influencias para la composición de parte de su obra y, más concretamente, para el disco *Entre dos aguas*. En el año 1931, Lorca, influenciado por la figura de Felipe Pedrell y su *Cancionero popular español*, recopiló algunas de las canciones más destacables del folclore andaluz e hispano. Realizó una importante labor de investigación y trabajo de campo, reuniéndolas bajo el título *Canciones Populares Españolas*. Muchas de estas

⁸⁴ Información extraída de Discogs.com. <https://www.discogs.com/es/master/282288-Paco-De-Lucía-Entre-Dos-Aguas>.

eran “canciones del corro que cantaban las niñas en la ciudad misma de Granada”,⁸⁵ de donde era Lorca, las cuales acabaron siendo muy difundidas por toda España.

Hay en *Entre dos aguas* dos versiones de piezas recogidas por Lorca e interpretadas por Paco de Lucía y Ricardo Modrego: “El Vito” y “Zorongo gitano”, ambas originarias del folclore andaluz.

Sin más que añadir, el orden numérico y de publicación de piezas que presenta *Entre dos aguas* es el siguiente:

1. “Entre dos aguas”, rumba.
2. “Zorongo gitano”, zorongo.
3. “Río ancho”, rumba.
4. “En la caleta”, malagueña.
5. “Convite”, rumba.
6. “Monasterio de sal”, colombiana.
7. “Panaderos flamencos”, panadero.
8. “Punta Umbría”, fandango.
9. “Chanela”, rumba.
10. “La niña de la puerta oscura”, bulería.
11. “Castro Marín”, fandango.
12. “Gua’ Iras de Lucía”, guajira.
13. “Mantilla de Feria”, canción popular.
14. “El Vito”, canción popular.

A la hora de analizarlos, clasificaré los temas del álbum por palos y por orden alfabético del nombre del palo. Comenzaré con el análisis de las rumbas (“Entre dos aguas”, “Río ancho”, “Convite”, “Chanela”), que es el palo más recurrente, seguido de las dos canciones populares (“El vito” y “Mantilla de feria”), que, en este caso, denominaré danzas ternarias, por estar en compás ternario. Después de las danzas ternarias expondré los fandangos (“Punta Umbría” y “Castro Marín”). El orden de los temas restantes lo he definido alfabéticamente; por tanto, primero irá la bulería (“La niña de la puerta oscura”), luego la colombiana (“Monasterio de sal”), seguido de la

⁸⁵ Federico de Onís, “García Lorca, folklorista”, *Revista Hispánica Moderna* 6 (1940): 369.

guajira (“Gua’ Iras de Lucía”), la malagueña (“En la caleta”), los panaderos (“Panaderos flamencos”) y, por último, el zorongo (“Zorongo gitano”).

El análisis de cada una de las piezas de las que consta el disco se llevará a cabo en base al siguiente orden: instrumentación, estructura de la pieza, ritmo, armonía, melodía.

2.2. Rumbas

“Entre dos Aguas”:

El primero de los temas del disco, una rumba, resulta ser un caso curioso, pues no es exclusivo del álbum homónimo, sino que la grabación original de la obra fue publicada por primera vez en el LP *Fuente y Caudal*, del propio Paco de Lucía, que vio la luz en el año 1973.

Pieza atípica en el sentido de que es una de las rumbas de la cual existen transcripciones publicadas a finales del XX, como la llevada a cabo por José Torregrosa⁸⁶, publicada en el año 1974, la cual emplearé en este análisis musical, junto a otra que incluye más líneas melódicas aparte de, únicamente, la de la guitarra. El hecho de que existan transcripciones escritas en la época en que se publicó la pieza desentona ligeramente con las dinámicas de pedagogía y transmisión oral que había seguido el toque flamenco más tradicional hasta aquel entonces.⁸⁷

En primer lugar, el rol principal en la interpretación corre a cargo de la guitarra que ejecuta Paco de Lucía con gran virtuosismo. Por otro lado, el bajo eléctrico, interpretado por Eduardo Gracia, sirve para introducir la pieza y parte de la armonía, además de otorgar una mayor solidez gracias a los graves profundos. Pero quizás el hecho más importante sea el de que éste resulta ser un elemento muy novedoso, que crea puntos de unión entre este género y otros, como el jazz. Las palmas prototípicas del flamenco se sustituyen, en este caso, por el bongó, llevado por Pepe Ébano,

⁸⁶ Paco de Lucía/José Torregrosa, *Entre dos aguas* (Madrid, Nueva Carish España, 1974)

⁸⁷ Norberto Torres Cortés, “La tradición oral en el toque flamenco: Recordando a Moraíto Chico”, *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 7 (2012): 3.



Figura 3. Pasaje final de la segunda sección.⁹⁰ (Anexo 1.2.)

Por último, podría decirse que la tercera sección tiene carácter más ligero, rápido, a la vez que virtuoso, pues al hecho de que las subsecciones son de cuatro compases en vez de ocho como venía siendo se le suma un grupo de valores más rápidos que hacen que la interpretación resultante sea más compleja.

En el apartado armónico, es de señalar que “Entre dos aguas” continuamente va a estar cimentada sobre sucesiones de acordes en ostinato, las cuales son distintas para sección, como explicaré más adelante. La pieza comienza con un juego armónico entre los acordes de La menor y Si menor, realizado en la línea del bajo. Si consideramos, en base a la armadura de la transcripción que aquí empleo, que la tonalidad de la primera sección es Mi menor, resulta que tanto La, como Si son el IV y V grado respectivamente, por lo que, al introducirse la sección 2 en acorde de Mi menor, da la sensación de que, finalmente, ha resuelto en la tónica.

Según Diana Pérez Custodio “esta secuencia armónica [...] se encuentra muy alejada del universo armónico tradicional del flamenco; nunca un acorde de La menor se iría a uno de Si menor, sino que debería haber desembocado en un Sol o en un Mi.”⁹¹

A continuación, muestro la transcripción correspondiente a la cadencia producida entre las secciones 1 y 2.



Figura 4. Inicio de la sección 2 sobre acorde de Mi menor (I) tras acorde de Si (V). (Anexo 1.1.)

⁹⁰ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 117.

⁹¹ Ídem, 115.

Este juego armónico diatónico entre IV y V grado se rompe en la sección 2, en la que la armonía se vuelve completamente frigia andaluza, sustentada sobre la sucesión de acordes de Mi menor (IV), Re mayor (III), Do mayor (II) y Si7 (I).

Por último, la tercera sección es un juego entre los acordes de Re y Mi menor, la tónica. Sin embargo, el carácter conclusivo de la pieza no está claro, pues esta realiza un *fade out* sobre esta armonía final (Re-Mi), creando una tensión nunca resuelta, sin terminar de cadenciar.

La melodía se sustenta entonces sobre una sucesión de acordes que se repiten continuamente, por lo que no resulta una armonía muy compleja. Esta sucesión de acordes es ideal a la hora de hacer improvisaciones. De ahí que “Entre dos aguas” parezca hecha sobre la marcha, pese a ser todo lo contrario.

Melódicamente hablando, la pieza es compleja. Esto, sumado a un menor esfuerzo del guitarrista frente al que le supondría a un cantaor, hace que el número de pausas sean menores, es decir, si de por sí la rumba es un palo ligero, en este caso, lo es más aún si cabe.

Sin embargo, no todo iban a ser ventajas frente al cante, pues las posibilidades de éste son mucho mayores en cuanto al empleo de melodías complejas como *glissandos*, trinos, etc., a lo cual Paco de Lucía ha de asemejarse en la medida de lo posible mediante el empleo de melodías por grados conjuntos, mordentes, picados, alzapúas... entre otros recursos técnicos propios de la guitarra flamenca.

Rítmicamente, está claro que el palo al que corresponde la pieza es el de las rumbas: compás binario en 4 pulsos o tiempos, transcrito como un 4/4, con la sincopación que ha caracterizado a este palo o estilo a lo largo de los años.⁹² La rumba con su característico compás, presente en una gran cantidad de géneros populares actuales, es el palo que, generalmente, más gusta entre las masas que no suelen estar acostumbradas a escuchar flamenco. El tempo es relativamente ligero, pues realmente depende de la interpretación, aunque correspondería con un tempo general de negra a 176⁹³, si bien hay diversas secciones en donde este se acelera, como en la sección 2, mediante la indicación *Più rapido* (figura 4). El ritmo que, tradicionalmente, seguirían

⁹² Santiago Auserón, *El ritmo perdido: Sobre el influjo negro en la canción española* (Barcelona: Ediciones Península, 2015), 74.

⁹³ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 114.

las palmas, es seguido, en este caso, por el bongó. Además, estamos hablando de flamenco, por lo que, ya de por sí, el ritmo está bien marcado y presente en el modo de tañer la guitarra.

Concluido el análisis musical de “Entre dos aguas”, está claro el porqué del éxito de esta pieza: si a una rumba, que es el palo flamenco más popular, le añadimos un bajo eléctrico, típico en los géneros urbanos más escuchados en aquel entonces (jazz, pop, rock), con melodías fácilmente cantábiles, que incluso podrían proceder de otros temas como “Te estoy amando locamente” de Las Grecas⁹⁴, tenemos una de las piezas más escuchadas en la historia del flamenco: “Entre dos aguas”.

Según Miguel Ángel Barea Sánchez, ““Entre dos aguas” fue relevante, además de por su popularidad, por iniciar una nueva tendencia improvisadora dentro de los temas flamencos al modo de las piezas jazzísticas”⁹⁵

“Río Ancho”:

Se trata de otra de las rumbas de Paco de Lucía. Esta, sin embargo, siempre ha estado a la sombra de “Entre dos aguas” debido a una clara semejanza, lo cual no necesariamente se tradujo en un fracaso. Es más, gracias a su éxito superó muchas canciones de grandes artistas flamencos de la época.

“Río Ancho”, al igual que la rumba anterior no pertenece originalmente al álbum *Entre dos aguas*, sino que fue publicada en el 1976 en el álbum *Almoraima*.

Instrumentalmente hablando, es muy semejante a “Entre dos aguas”, es decir, emplea guitarra solista, bajo eléctrico y bongós y, del mismo modo acaba en un *fade out* que no resuelve.

En cuanto a su estructura es también bastante parecida a “Entre dos aguas”; dispone de una introducción instrumental que dura hasta el compás 22 o minuto 0:24. Posteriormente, da paso a la sección primera, donde presenta el tema principal y cuya duración viene determinada por aspectos como la armonía, que trataré más adelante.

⁹⁴ Alberto García Reyes, “Así creó Paco de Lucía «Entre dos aguas»” *ABC* (27 de febrero de 2014) <https://www.abc.es/cultura/musica/20140227/abci-creo-paco-lucia-entre-201402271338.html>. (Consultado el 17 de junio de 2022).

⁹⁵ Barea, «La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica», 68.

Por tanto, puede considerarse que esta tiene una longitud de 144 compases con 9 falsetas o variaciones, desde el minuto 0:24 al 3:07, siendo bastante extensa en comparación con la duración de las secciones en su “rumba hermana”, “Entre dos aguas”.

Estas falsetas no son más que breves pasajes de interludio en los que el *tocaor* flamenco, en este caso Paco de Lucía, demuestra sus habilidades, de una manera cuasi improvisadora⁹⁶.

La primera sección, por tanto, dura hasta el compás 166 y en el 167 da comienzo la sección 2, con materiales donde se vuelve a exponer material de la introducción variado. Esta sección 2 dura hasta el compás 187, es decir, se alarga desde el minuto 3:07 hasta el 3:28.

La última sección, sobre el tema principal, abarca desde dicho compás 187 hasta el 243, final de la pieza.

Cada una de las secciones contiene variaciones y falsetas que acompañan al estribillo. Estas hacen un total de 16 variaciones a lo largo de la pieza

Pasando a la armonía, aspecto base de esta pieza, nos encontramos con la misma estrategia de composición que sigue Paco de Lucía en “Entre dos aguas”: una sucesión de acordes que se repiten una y otra vez y que incitan a entender que se trata de una improvisación, aunque, una vez más, no sea el caso. La armonía de la introducción pasa por los acordes fundamentales de Sol mayor, Mi menor, La menor, Fa mayor, Do mayor y Si mayor, y el resto la pieza va a elaborarse sobre los mismos acordes fundamentales.

En la sección 1, por ejemplo, se presentan los mismos acordes en un orden diferente. Comienza con el Mi menor en el estribillo, cadenciando de igual manera a la introducción sobre el Si mayor. En esta sección únicamente cambia la armonía de la última exposición del estribillo; el resto de las armonías de cada una de las variaciones se mantienen exactas, solo variando el número de compases de cada una.

En la sección 2, básicamente se hace un juego con el número de compases que dura cada sección en cada tonalidad, lo que da lugar a la diversidad de variantes, pero la secuencia armónica resulta ser prácticamente la misma.

⁹⁶ Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Susana Moreno Fernández, *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 97.

Por último, la sección 3 resultan ser un par de variaciones de dicho estribillo sobre la cadencia frigia andaluza de Si.

Aparentemente, la armonía de “Río Ancho” parece sencilla debido a la repetición y sucesión de acordes, pero son los pequeños matices y diferencias entre compases lo que le da fluidez y sentido a esta rumba.

Desde el punto de vista melódico no hay mucha novedad; hay un tema principal que podría considerarse estribillo y que está presente en el resto de la pieza bajo diferentes variantes. Son estas variantes las que le van a otorgar un carácter especial a esta pieza, pues aparece un elevado número de ellas en función de la armonía y del número de compases. Esta melodía principal se reexpone, a su vez, en la sección última. Hace uso, además, de recursos y estrategias auditivas, como los llamados equísonos, que son la duplicación de una misma nota en dos o más cuerdas diferentes y que sirven para remarcar el tono⁹⁷.

En el apartado rítmico tampoco es que innove demasiado, pues sigue los aspectos característicos de una típica rumba flamenca. Emplea el compás cuaternario de subdivisión binaria y continuos contratiempos que están relacionados con la síncopa típica de las rumbas. El tempo es relativamente constante; si bien parece acelerarse en la sección 2, generalmente va a ser de aproximadamente 100 ppm.

Como puede verse, dentro de las semejanzas entre ambas rumbas encontramos diferencias, sobre todo en cuanto a armonía, mucho más elaborada estructuralmente en “Río ancho”, la cual presenta una gran cantidad de variaciones sobre el tema principal que se entrelazan aportando solidez y estilo a la pieza.

“Convite”:

Del mismo modo que ocurría con “Entre dos aguas” y “Río ancho”, “Convite” no es exclusiva del álbum *Entre dos aguas*, sino que fue publicada ya en el año 1981, en el álbum que tuvo por título *Solo quiero caminar*. Este disco de Paco de Lucía resultó ser uno de los más importantes de su carrera, pues sentó las bases de la fusión entre flamenco y jazz. Suscitó diversas polémicas entre los seguidores más puristas del

⁹⁷ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 126.

flamenco, que vieron en este álbum una desfiguración no solo estilística, sino también sonora, con un uso de distorsión y de instrumentos eléctricos que trasgreden las normas del flamenco más tradicional.

“Convite” resulta estar mucho más elaborado que las dos rumbas anteriores, pero es de señalar que la versión de *Entre dos aguas* tiene un carácter más puramente guitarresco frente a las versiones de otros álbumes. Por tanto, en cuanto a instrumentación se refiere, no es de gran riqueza tímbrica, pues únicamente cuenta con un dúo de guitarras, la de Paco de Lucía y Larry Coryell, al contrario que otras rumbas que incorporaban bajo eléctrico y bongós.

Estructuralmente esta composición no es muy compleja: cuenta con una breve introducción y un estribillo, al que vuelve regularmente como si de un rondó se tratase.

En primer lugar, se presenta una introducción de 12 compases de duración que apenas dura 15 segundos. Después de la introducción da paso la sección 1 que contiene el tema del estribillo repetido hasta en tres ocasiones de manera exacta, cada una de 4 compases de duración ($4 + 4 + 4 = 12$ compases en total). Después del estribillo, el cual dura hasta el minuto 0:27, y aun dentro de la sección 1, nos encontramos con la primera de las falsetas de 24 compases de duración, que a su vez se podría dividir en dos partes, una hasta el minuto 0:45 y la segunda finalizando en el 0: 54.

Una vez explicada la sección 1, las demás no distan demasiado en cuanto a estructura, pues básicamente son repeticiones de estribillo-falseta; la sección 2, a su vez podría dividirse del mismo modo en 3 subsecciones, y lo mismo ocurre con la tercera, pero no entraré en mayores detalles acerca de la subestructura, pues entiendo que en función de la primera sección se comprenden las demás. En total encontramos 3 secciones, hasta que un acorde disonante en el minuto 2:56 nos indica que la estructura cambia, rompiendo con la dinámica de estribillo-falseta, para abordar la interpretación con mayor “libertad”. Casi podría decirse que se trata de una coda que dura la mitad del tema, una especie de improvisación sobre una base que es variación continua del estribillo, introduciendo disonancias que rompen con la armonía que venía dándose en esta pieza y también con la de otras rumbas más tradicionales.

Armónicamente esta tiene poco que ver con las rumbas tradicionales. Se desarrolla sobre una rueda de acordes, como venía ocurriendo en las dos rumbas anteriores. Esta gira en torno al Si y se complica en gran medida a lo largo de la pieza, sobre todo tras el acorde disonante, en la coda.

En la introducción cabe destacar el cromatismo descendente. En el estribillo de la sección 1, los acordes pertenecen a la cadencia andaluza (SolbM (III), SolM (II), SiM (I)), pero estos se encuentran invertidos de tal manera que se confunde al oyente, se desvirtúa el concepto de armonía flamenca más tradicional⁹⁸. Siguiendo en la sección 1, las dos falsetas que acompañan al estribillo se desarrollan sobre el acorde de Mi menor y realizan una progresión descendente que pasa por los acordes de Re, Do y cadencia sobre Si (tónica). La sección 2 y 3 son muy parecidas a la primera en cuanto a armonía.

El acorde disonante de la tercera sección se hace sobre Fa7 y da paso a una sucesión de acordes en línea con el resto de la pieza.

Estas innovaciones, una vez más, acercan y funden la música de Paco de Lucía con géneros tan experimentales como lo era el jazz de aquel entonces. Por último, de nuevo la cadencia final queda diluida en un *fade out*.

La melodía no resulta muy flamenca de primeras. De hecho, algunas sonoridades, como la parte de los armónicos (minuto 1:08), nos trasladan al jazz.

En resumen, al derivar la melodía de la armonía, nos encontramos ante una pieza que dista en gran medida de los postulados de flamenco y de la rumba tradicional, y es más cercana, si cabe, a la fusión estilística con el jazz que se venía dando⁹⁹.

Llama la atención que, pese a ser una pieza bastante rápida, no emplee pasajes de picados, como Paco de Lucía solía utilizar en muchas de sus composiciones.

Por último, en relación con la referida rapidez y ritmo, se trata de una rumba tradicional, en compás cuaternario de subdivisión binaria, salvo en la introducción, con un marcado carácter ternario que se disuelve una vez comienza el estribillo¹⁰⁰. El tempo es bastante rápido y corresponde a 110 ppm la negra.

⁹⁸ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 134.

⁹⁹ Ídem, 135.

¹⁰⁰ Ídem, 134.

“Chanela”:

La última de las rumbas del disco pertenece, al igual que “Convite” al álbum *Solo quiero caminar*. Se trata, según Diana Pérez Custodio, de uno de los temas más expresivos del disco, pues se busca una participación del oyente. Lo explico, en idioma caló, el idioma más utilizado por el pueblo gitano, chanela significa “conocer”. Si tenemos en cuenta el hecho de que se pronuncie la palabra en varias partes de la rumba, tenemos una invitación a que el oyente “conozca” y preste atención a los aspectos más característicos de esta rumba¹⁰¹.

Es la primera de las rumbas que cuenta con interpretación vocal, a cargo de Rubem Dantas, quien es el encargado de citar la palabra “chanela” en varias ocasiones, aparte de volver a la sonoridad de rumbas como “Entre dos aguas”, con tumbadoras, bajo eléctrico, palmas y dos guitarras.

Estructuralmente hablando sucede de manera parecida a “Convite”: tenemos varias secciones divididas a su vez en subsecciones, pero en este caso, estas subsecciones destacan entre sí más que en el caso anterior, por lo que sí veo necesario establecer una distinción.

En primer lugar, tenemos una breve introducción de apenas 4 compases de duración que da paso a la sección 1 en el minuto 0:04; esta sección 1 puede dividirse, a su vez, en varios temas, el primero, el de los *portamenti*, un breve pasaje de sonidos ligados, continuos; el segundo, de sonidos picados, rápidos; el tercero, lo que Diana Pérez Custodio denomina “tema brasileño”¹⁰², con sonoridades y armonías que recuerdan a la música de tal país. La primera sección se extiende, por tanto, desde el minuto 0:04, hasta el 0:59.

Nos encontraremos con que la sección 2 es muy parecida, si bien varían algunos compases armónica y melódicamente hablando. Esta presenta los mismos temas en el mismo orden que la sección 1. Esta sección 2 se alarga desde el minuto 0:59 al 2:22, tras incitar Rubem Dantas a que el oyente “conozca” y contiene elementos tanto de los *portamenti* como picados, al igual que la primera sección. Por último, la sección 3, que

¹⁰¹ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 134.

¹⁰² Ídem, 135.

da comienzo en el minuto 2:22, prescinde del tema brasileño y acaba, como viene siendo habitual, con un *fade out* al final de la pieza.

Básicamente, si escuchamos bien la pieza, podemos percatarnos de que estos temas se van presentando, a su vez, en las falsetas, pero de forma muy breve. Se estructura, por tanto, en breves motivos a los que va recurriendo a lo largo de la canción, como ocurre con los *portamenti* o la melodía del “tema brasileño”.¹⁰³

No merece particular atención el ritmo, pues corresponde con el compás cuaternario de una rumba tradicional. El tempo de igual manera es muy rápido, de cerca de 115 ppm la negra.

La pieza, armónicamente, se desarrolla sobre ruedas de acordes que abarcan, por lo general, 4 compases, y se sustenta sobre un Solb, frigio andaluz. Trabaja sobre la cadencia andaluza, pero hace referencias al mundo latino o al jazz.¹⁰⁴ Básicamente, esto es lo que viene haciendo Paco de Lucía en las rumbas desde “Entre dos aguas”, por lo que, llegados a este punto, no resulta muy innovador dentro del ámbito de fusión.

La introducción está a cargo del bongó, por lo que no se puede sustraer ninguna armonía al respecto. La sección 1, que se divide en *portamenti*, picados y “tema brasileño” va a contar con los acordes fundamentales de la escala frigia andaluza: Si menor (IV grado); La mayor (III grado), acorde que, dentro de la sección 1, Paco de Lucía emplea solo en el “tema brasileño”; Sol mayor (II grado) y Solb mayor (I grado). La sección 2 es un poco más extensa que la primera, incorporando nuevas armonías, como el acorde de Mi menor, el cual emplea varias veces a partir del minuto 1:11. Esta sección 2 incorpora el Re mayor en la sección de *portamenti*, es decir, no es exacto a la primera sección, sino que se encuentran variados.

La sección 3 realiza al inicio una pequeña flexión a Reb mayor, que vuelve a la tónica tras varios compases.

Por último, la melodía, una vez más se construye en base a la armonía, por grados conjuntos en gran parte de la pieza, sobre todo en los picados de gran velocidad.

¹⁰³ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 136.

¹⁰⁴ Ídem.

El bajo continuo realiza un acompañamiento de la melodía, en ocasiones de las dos guitarras a la vez, como en el “tema brasileño”, y en otras solo a una guitarra, a contratiempo.

2.3. Danzas ternarias

“El Vito”:

Este es un tema especial tanto por lo que significa como por junto a quien lo graba Paco de Lucía: con Ramón de Algeciras, su hermano. Se trata de una versión de una de las piezas más características del folclore nacional y andaluz¹⁰⁵, encontrada en el poemario de García Lorca, quien describe este baile¹⁰⁶.

El “Vito” hace referencia a Vito de Lucania, un santo martirizado que está considerado el patrón de los bailarines¹⁰⁷, lo cual tiene sentido aplicado a este tema, pues el compás ternario es fácil de danzar.

Este tema, al igual que el resto, es anterior al álbum que nos ocupa. Fue publicado en el año 1971 en *Recital de Guitarra*, un álbum donde Paco de Lucía, junto a guitarristas como el propio Ramón, Paco Cerezo o Enrique Jiménez, expuso varios de sus arreglos para concierto, y en donde, como dato curioso, se ven los primeros esbozos de una “Entre dos aguas” mucho más tardía en el tema “Rumba improvisada”¹⁰⁸.

En el apartado tímbrico y de instrumentación, únicamente hay dos guitarras, que funcionan complementariamente como aparato rítmico, armónico y melódico.

Una vez contextualizada la pieza y vista su instrumentación, analizaremos la estructura:

¹⁰⁵ Juan Vergillos, “El vito, baile flamenco”, *Diario de Sevilla* (2019), https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Granada-Flamenco-Libro-Arrebola_0_1338166428.html. (Consultado el 28 de mayo de 2022)

¹⁰⁶ Irene Fernández España, “La escuela bolera a través del vito: Una investigación artística del proceso creativo a partir de la tradición” En Antonio Félix Vico Prieto, María Lorena Cueva Ramírez y Teresa López Castilla, eds., *Arte e investigación multidisciplinar: Música y Educación* (Jaén: AASA Asociación Acción Social por el Arte, 2018): 114.

¹⁰⁷ Mónica Arrizabalaga, “El macabro origen del baile de San Vito”, *ABC* (2014), <https://www.abc.es/historia/20141013/abci-vito-bailarin-201410101333.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. (Consultado el 28 de mayo de 2022)

¹⁰⁸ Pacodelucia.org, “Recital de guitarra”, <http://www.pacodelucia.org/disco/recital-de-guitarra>.

Comienza esta con una breve introducción de 4 compases de duración, hasta el minuto 0:08, seguida de un tema al que llamaré A, de 36 compases de duración (minuto 0:08 a 0:44) que da paso al estribillo o tema B, con la melodía tradicional del Vito claramente diferenciada del resto. A partir del 0:58 comienza una variación del estribillo a la que llamaré tema B', pues del mismo modo es bastante extensa y, al tratarse de arpeggios, rica musicalmente. Esta parte B' se repite hasta en dos ocasiones consecutivas, finalizando en el 1:33 tras 40 compases de duración. Tras el tema B' se reexpone directamente, de nuevo, el tema A y la estructura de la composición se repite exactamente una vez más. Únicamente varía al final de la pieza, donde se introduce un breve pasaje de 8 compases de duración para acabar el tema.

A continuación, muestro una serie de transcripciones con sus respectivas leyendas que ayuden al lector a entender mejor estas características.



Figura 5. Pasaje Introductorio. (Anexo 2)



Figura 6. Comienzo del tema A. (Anexo 2)

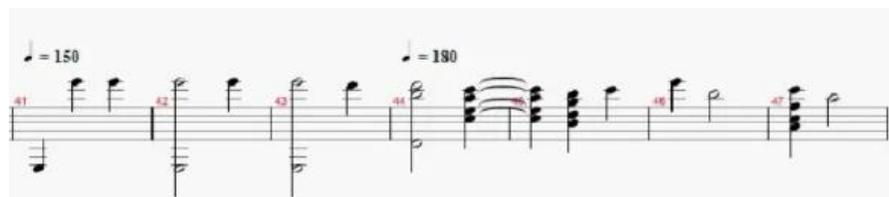


Figura 7. Comienzo del tema B (estribillo). (Anexo 2)



Figura 8. Comienzo del tema B'. (Anexo 2)



Figura 9. Pasaje final de la pieza (Coda). (Anexo 2)

Como puede observarse, esta pieza no es muy compleja estructuralmente hablando, pues únicamente cuenta con introducción – A – B – B' y coda. En ella, por tanto, cobran mayor relevancia, respecto a la estructura, la armonía o la melodía. Pero antes de pasar a ambos apartados nos centraremos en el ritmo.

Una vez más nos encontramos en el ámbito de los ritmos ternarios, de subdivisión binaria más concretamente, es decir, 3/4. En este caso, si miramos cualquier recopilación de folclore andaluz, “El Vito” suele aparecer únicamente en compás de 3/8, pero también es viable interpretarlo en dicho compás de 3/4 pues, si bien realiza breves variaciones de ritmo en el pasaje introductorio (figura 5), este se mantiene constante a lo largo del resto de la pieza.

Quizás sea el tempo el aspecto a destacar dentro del apartado rítmico, y es que, aun tratándose, con carácter general, de una pieza de negra a 185 ppm, dicho tempo varía mucho. Por ejemplo, ya en la introducción nos encontramos con hasta 4 tempos diferentes (figura 5), con la negra igual a 100, a 90, a 140 y de nuevo a 185. Lo mismo ocurre en la sección del estribillo, donde el tempo se reduce de igual manera para dar mayor énfasis a la melodía. Por último, el pasaje final de la pieza es la sección con más oscilaciones de tempo (figura 9), precisamente decreciendo, para darle más sensación de reposo final y cierre.

Por tanto, tenemos un ritmo más solemne que otros palos destinados al baile como las bulerías, no excesivamente lento, pero no tan festivo, y es que esta pieza, pese a proceder de una danza, no es tanto una fiesta como un homenaje al folclore andaluz.

Armónicamente esta composición es sencilla, y es precisamente la armonía la que va a sustentar la melodía. Por ejemplo, la línea del bajo indica la llegada del estribillo mediante la sucesión continua de acordes de tónica y segundo grado (Fa-Solb) (minuto 0:32). Como puede observarse, la pieza tradicional flamenca original suele encontrarse en modo frigio de Mi (de hecho, en la partitura que dispongo se encuentra en Mi), pero Paco de Lucía, en este caso sube la tónica un semitono, es decir la traslada a Fa. Aunque auditivamente no va a coincidir con gran parte de las transcripciones disponibles, la sucesión armónica frigia es la misma: desde Sib menor (IV grado), pasando por el LabM (III grado), el Solb mayor (II grado) y el Fa mayor (I grado). Esta serie de acordes van a ir apareciendo a lo largo de la pieza, tanto en el tema A, como en el B y B'.

Por lo demás, armónicamente no tiene más aspectos a destacar, solo al final (minuto 2:37) hace una breve flexión ascendente, que resuelve en la tónica de la obra, pero “menorizada”, por lo que auditivamente choca que haya estado gran parte de la pieza con una armonía frigia sobre acordes mayores y el acorde final sea menor.

La melodía está marcada por la versión original de la pieza “El Vito”, si bien hay dos intérpretes y, por lo tanto, dos líneas melódicas. Una de ellas, sin embargo, asume más bien un rol de acompañamiento. El compás ternario es fácilmente reconocible y la voz acompañante ayuda a introducir la melodía principal del estribillo antes del inicio tema B sobre la sucesión de acordes II-I. Por tanto, tenemos 3 temas diferentes que se sustentan sobre unos mismos acordes fundamentales, donde el tema que más destaca es el B', por ser variación del estribillo, aparecer arpegiado y romper con la dinámica melódica del resto de la pieza. Además, llama la atención el salto de 3 octavas (Fa2-Fa5) que se produce al comienzo del estribillo en la melodía.

“Mantilla de feria”:

Esta es la primera de las dos piezas del álbum, siendo la otra “Panaderos flamencos”, que voy a analizar que no son de la autoría directa de Paco de Lucía, sino que se trata de una de las piezas más populares de Esteban Delgado Bernal, más conocido como Esteban de Sanlúcar, guitarrista, compositor y pedagogo.

La principal diferencia de la interpretación de Paco de Lucía respecto a la de Esteban de Sanlúcar reside en la armonía, la cual varía por completo.

“Mantilla de feria” de Paco de Lucía se publicó por primera vez en el álbum *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* del año 1969. Se trata de una pieza de corte clásico, que no necesariamente se entronca en los palos tradicionales del flamenco y que podría considerarse más bien como una danza o canción perteneciente al folclore andaluz, del mismo modo que ocurría con “El Vito”.

La instrumentación es simple, pues únicamente hay una guitarra, la de Paco de Lucía.

La estructura es clara, por cómo se percibe auditivamente y en la propia transcripción, donde las diversas secciones en que se divide la pieza son fáciles de distinguir, ya sea por cambios en el tempo, como en la dinámica melódica, etc. En cualquier caso, la estructura general que va a tener esta composición es de estribillo-variación, lo cual tiene sentido al tratarse de una canción procedente de la tradición andaluza.

Para empezar, tenemos una introducción de 16 compases, que dura desde el inicio de la pieza hasta el minuto 0:20. Tras la introducción Paco de Lucía da paso al estribillo o tema A de 19 compases de duración (minuto 0:20 al 0:35) que se repetirá de manera exacta más adelante. Pasado el estribillo da comienzo la primera variación, que toma elementos del estribillo, a la que llamaré A'. Esta sección se extiende desde el minuto 0:35 al 1:05 y tiene aproximadamente 30 compases de duración, tras la cual se introduce de nuevo el estribillo, que dura hasta el minuto 1:20. Después de esta segunda aparición del estribillo tenemos una nueva variación o A'', que se extiende desde el minuto 1:20 al 1:51. Paco de Lucía vuelve a exponer el estribillo tras esta variación (minuto 1:51 al 2:09) y da paso a la primera variación, A', de nuevo y de manera exacta, la cual finaliza en el minuto 2:38, dando lugar a una cuarta aparición del estribillo en este minuto. Esta exposición del estribillo finaliza en el minuto 2:53 y tras él, Paco de Lucía emplea una coda para finalizar la pieza.

La estructura general queda de esta manera: Introducción – A (estribillo) – A' – A (estribillo) – A'' – A (estribillo) – A' – A (estribillo) – Coda.

Como puede observarse, la estructura, independientemente de la introducción o la coda, tiene una forma “palindrómica”¹⁰⁹, que se lee de la misma manera comenzando desde el principio que desde el final. La sección fundamental es el estribillo, A, y la sección central la variación A’, que, casualmente, es la que más varía respecto a dicho estribillo.

Armónicamente resulta de interés señalar que Esteban de Sanlúcar fue, junto a Manuel Cano y, sobre todo Sabicas, uno de los pioneros en utilizar la *scordatura* de la última cuerda de la guitarra de Mi a Re. Esteban de Sanlúcar empleó esta afinación de Re mayor en composiciones como el zapateado “Perfil flamenco”¹¹⁰ o la propia “Mantilla de feria”, en la cual empleó la *scordatura*, ya no solo de la sexta, sino también de la quinta cuerda, de La a Sol¹¹¹. De ahí que puedan encontrarse diversas transcripciones de esta pieza en diferentes afinaciones. La aquí empleada por Paco de Lucía, disponible en los anexos de este trabajo, prescinde del Sol de la quinta y el Re de la sexta cuerda y sitúa la tónica en La, si bien auditivamente va a encontrarse en Sib.

Destaca el empleo de armonías tonales mayores en la sección principal, en este caso el estribillo, con el juego clásico cadencial entre los grados de dominante (Fa mayor) y tónica (Sib mayor) y, por otra parte, armonías frigias andaluzas en las variaciones, recurriendo en algunas ocasiones, como en A’ a la cadencia frigia mayorizada e incompleta desde RebM (III grado), SiM (II grado a distancia de semitono de la tónica) y SibM (tónica). La supresión continua del IV grado de la cadencia, que en este caso sería Mib, sucede en otras piezas de Paco de Lucía, como “Zorongo Gitano”, la cual analizo más adelante en este trabajo.

La melodía, tanto del estribillo como de las variaciones, se va a mover continuamente por grados conjuntos y con perfiles que se asemejan entre sí. El carácter arpegiado de las diversas secciones es parecido, tomando influencia del

¹⁰⁹ Agustín Contreras Carreto, “Matemáticas para entender las estructuras musicales”, *Ladobe.com*. <https://www.ladobe.com.mx/2013/01/matematicas-para-entender-las-estructuras-musicales/>

¹¹⁰ Antonio Bonilla Roquero, Conservatorio Profesional de Música “Francisco de Guerrero”. “El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad”. Comunicación presentada en III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research. INFLA, Sevilla, 19-20 de abril de 2012. En José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina, eds., *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 76.

¹¹¹ David Monge García, “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca”, *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical* 39 (2020): 47-48

estribillo. La melodía principal, ligeramente arpegiada y cantábil, es fácilmente reconocible tanto auditivamente como en la transcripción, y de ella muestro un extracto a continuación.



Figura 10. Primeros 4 compases de la sección principal o estribillo. (Anexo 3)

Al mismo tiempo, para finalizar cada una de las secciones, Paco de Lucía emplea un motivo rítmico-melódico recurrente que consiste en la sucesión de varios compases con una sola nota, en este caso en forma de blanca con puntillo. Esto también tiene que ver con el hecho de que cada una de las estrofas sea variación del estribillo. A continuación muestro un ejemplo.



Figura 11. Sección final del estribillo. (Anexo 3)

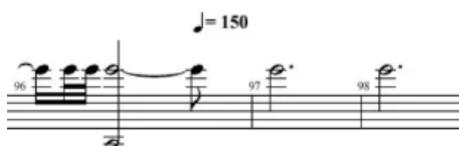


Figura 12. Sección final de la variación A''. (Anexo 3)

Por último, rítmicamente esta pieza se encuentra sobre un compás de 3/4 continuo, lo cual coincide con el hecho de que fuese compuesta por Esteban de Sanlúcar tanto para ser cantada como para ser bailada, pues los compases ternarios suelen estar asociados tradicionalmente a la danza.

El aspecto más destacable desde el punto de vista rítmico es el tempo, generalmente de negra a 150 ppm, pero variable a lo largo de la pieza, ya sea al final de cada sección, disminuyendo la velocidad aproximadamente 50 ppm, como

aumentándola hasta 250 ppm en algunos compases, tales como el que precede a los de blanca con puntillo (figura 11) que muestro a continuación (minuto 0:32).



Figura 13. Final del estribillo. El tempo pasa por un compas de negra a 170 ppm antes de llegar a 250 ppm. (Anexo 3)

2.4. Fandangos

“Punta Umbría”:

Este fandango es otro ejemplo más de obra temprana en la carrera de Paco de Lucía que se incluye en *Entre dos aguas*. Perteneciente en un inicio al álbum *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, del año 1967, se inscribe en el estilo flamenco tradicional, dentro del cual el fandango está considerado como uno de los palos más enraizados. De hecho, autores como Blas Vega afirman que el fandango andaluz en sus diversas modalidades (de Cádiz, de Huelva...) es una danza que data del siglo XVIII y que se ha mantenido en el folclore andaluz con el paso del tiempo¹¹², bajo numerosas variantes y tipos.

Tímbrica e instrumentalmente hablando esta composición no es muy innovadora, pues cuenta con una guitarra y unas castañuelas a modo de acompañamiento en varias ocasiones. Estas castañuelas se introducen en lo que Diana Pérez Custodio denomina “letra” del fandango¹¹³, que viene a ser el estribillo tradicional interpretado aquí por la guitarra, en vez de por el cantaor o cantaora.

Estamos ante una pieza de carácter improvisatorio (aunque realmente no sea improvisada), y esto viene dado por las numerosas falsetas, concretamente cinco, de

¹¹² José Blas Vega, *Magna antología del cante flamenco* (Madrid: Hispavox, 1982), 5.

¹¹³ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 111.

las que está compuesto este fandango.¹¹⁴ Los fraseos de las falsetas se sostienen sobre una armonía semejante y varían únicamente en la melodía, intercaladas en la pieza y diferenciadas claramente de la “letra” del fandango. Falsetas como las aquí presentes se siguen utilizando para acompañar el cante flamenco.¹¹⁵

En la estructura general de “Punta Umbría” se intercala la “letra” de un fandango con una serie de cinco falsetas (Introducción – Falseta 1 – Falseta 2 – Falseta 3 – “Letra” – Falseta 4 – Falseta 5 – Coda). La pieza comienza con una breve introducción de 8 compases de duración (hasta el minuto 0:11) que muestro a continuación.



Figura 14. Introducción. (Anexo 4)

La primera de las falsetas cuenta con 24 compases de duración (minuto 0:12 a 0:40) y la segunda con 18 compases (finaliza en el 1:02). Tras ellos se incluye un pasaje de transición de 12 compases (minuto 1:03 a 1:13) que da paso, a su vez y tras cadencia andaluza, al rasgueado, característica esencial de cualquier fandango, que transcribo a continuación.



Figura 15. Rasgueado de “Punta Umbría” sobre V (Si) y IV (La) grado de Mi. (Anexo 4)

Tras este pasaje de rasgueados de 8 compases se introduce una nueva falseta (minuto 1: 26) que finaliza, tras 20 compases, con el mismo rasgueado que da paso a la “letra” del fandango¹¹⁶, acompañada de castañuelas, como es tradicional en la propia danza del fandango. Esta “letra” tiene una duración de 29 compases (minuto 1:50 a 2:20) y tras ella se repite el mismo pasaje de rasgueados que se emplea para pasar de

¹¹⁴ Alberto García Reyes, “Glosario flamenco: de «falseta» a «fuga»”, *ABC de Sevilla* (2014), <https://sevilla.abc.es/cultura/musica/20140925/sevi-glosario-flamenco-falsete-fuga-201409250402.html>. (Consultado el 29 de mayo de 2022).

¹¹⁵ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 112.

¹¹⁶ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 111

una sección a otra. Después de esta “letra” vienen otras dos falsetas. La cuarta comienza inmediatamente después del final del estribillo, que da paso a otra que inicia 12 compases después tras un nuevo pasaje de rasgueados (minuto 2:35). Esta nueva falseta no es más que una clara variación de la “letra”, pues, aparte de que la melodía empleada es similar, introduce un pasaje final que también se encuentra de manera exacta en la “letra” del fandango y que presento a continuación transcrito.



Figura 16. Pasaje final del estribillo y de la falseta 5 con cadencia en Mi. (Anexo 4)

Tras esta falseta, vuelve el rasgueado junto a las castañuelas y el material de la “letra” y se da paso a una coda final, también con castañuelas y con mayor carácter conclusivo¹¹⁷ (del minuto 3:00 al final).

Rítmicamente esta pieza es singular, pues se produce intencionalmente un cambio en el tempo bastante claro. Comienza la obra en un tempo *andante*, casi solemne comparado con otros temas, a 120 ppm la negra aproximadamente, en compás ternario de 3/4, prototípico del fandango de Huelva, como lo es también la acentuación del último pulso del compás. Poco antes de la “letra”, coincidiendo con la aparición de los rasgueados, tanto el ritmo como el tempo se acelera, con figuraciones más rápidas, sensación a la que contribuyen unos picados de gran velocidad que ejecuta Paco de Lucía. Sucede que en un principio estamos ante lo que, según Diana Pérez Custodio, denominó el flamencólogo Norberto Torres como fandango artístico, que es un fandango más solemne, enfocado al desarrollo de la creatividad artística del intérprete, y gradualmente la pieza va evolucionando hacia el fandango de Huelva propiamente dicho¹¹⁸.

¹¹⁷ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 111

¹¹⁸ Ídem.

Armónicamente según la transcripción aquí empleada la pieza está en modo frigio de Mi, pero auditivamente utiliza constantemente la cadencia andaluza sobre Sol, es decir, Sol frigio, por lo que la armonía, en gran medida se sustenta sobre los acordes fundamentales de Do menor (IV grado), SibM (III grado), LabM (II grado) y el propio SolM (tónica), los cuales conforman dicha cadencia.

Sucede que Paco de Lucía emplea en esta pieza una cejilla en el tercer traste, por lo que todo está un tono y medio más agudo (de Mi a Sol). Además, ocurre también que, como con el resto de los fandangos, la voz, en este caso la “letra” o estribillo tiene una melodía tonal, concretamente de Do mayor en la partitura (Mib7 auditivamente), de la cual presento un fragmento a continuación. Por lo tanto, estamos ante una armonía bimodal característica de los fandangos de Huelva¹¹⁹.



Figura 17. Inicio del estribillo en tonalidad mayor (DoM). (Anexo 4)

Todas y cada una de las falsetas de este fandango van a estar construidas sobre esta sucesión de acordes fundamentales, salvo el estribillo, que está en MibM y en el cual se utiliza el IV grado (LabM) para volver al modo (II grado de Sol)¹²⁰.

Melódicamente este fandango se atiene al estilo de Paco de Lucía, sumamente virtuoso, con la inclusión de abundantes picados y rasgueados y sin saltos demasiado amplios entre notas, siguiendo una línea ascendente-descendente a priori sencilla, pero en cuyo ritmo y tempo reside la dificultad técnica. Quizás el aspecto melódico y armónico más importante en esta pieza sean los diseños de los rasgueados sobre acordes de dominante, prototípicos de los fandangos, que diferencian muy bien a “Punta Umbría” del resto de temas y le confieren esa “personalidad” del fandango.

¹¹⁹ Fernando Barros Lirola, “Fandangos”, <https://www.queeselflamenco.com/estilos-delflamencos/fandangos/>.

¹²⁰ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 111

“Castro Marín”:

Probablemente esta sea una de las piezas más desconocidas de *Entre dos aguas*, de la cual no dispongo transcripción adecuada para mostrar en este trabajo.

“Castro Marín” se trata de un fandango que adopta ese nombre en honor al lugar de nacimiento de la madre de Paco de Lucía, Luzía “La Portuguesa”.¹²¹ La primera versión grabada se publicó en el año 1981, en el álbum de título homónimo. Por tanto, se trata una composición avanzada en la obra del guitarrista algecireño que se estrenó el mismo año que el disco que aquí analizo.

Instrumentalmente cuenta con dos guitarras y zapateado. Durante gran parte de la primera mitad de la pieza se emplea únicamente una guitarra. En el minuto 1:41, se introduce la segunda guitarra, acompañando la melodía mediante el rasgueado, esencial en los fandangos como este que aquí nos ocupa. Al mismo tiempo, esta interpretación cuenta con percusión, ya sea por el golpear del tocaor en la caja de la guitarra o por la adición pregrabada de un ligero zapateado, apenas perceptible que va a marcar el ritmo continuo ternario.

Al carecer de transcripción adecuada, es importante la labor de escucha para distinguir tanto las diversas secciones estructurales como la armonía, melodía y ritmo.

Llama la atención que “Castro Marín” dé comienzo con un *fade in*, recurso novedoso, contrario al *fade out* que Paco de Lucía incorporó al flamenco en el álbum *Fuente y caudal*, más concretamente en temas como “Entre dos aguas”¹²². Este *fade in* pertenece a la sección de introducción de la pieza, la cual finaliza en el minuto 0:23, tras la cual Paco de Lucía da paso al tema A que dura desde el minuto 0:23 hasta el 0:55. Tras el tema aparece un nuevo tema B al que llamaré estribillo, que va a contener una melodía sustentada sobre rasgueados que va a volver a repetirse más adelante. Este tema da comienzo en el minuto 0:55 y termina en el 1:22. Tras el estribillo, se da paso al tema C que se alarga hasta el minuto 1:51, momento en el que Paco de Lucía da paso a un nuevo y breve tema con material de B, que llamaré B’ desde el minuto 1:51 hasta el 2:05. Posterior a B’ encontramos un tema con material nuevo que

¹²¹ Manuel Andrade, «Un recorrido por la vida de ‘Paco de Lucía – El Hijo de la Portuguesa’», Algarvehoy.com, consultado el 13 de junio de 2022. <http://algarvehoy.com/un-recorrido-por-la-vida-de-paco-de-lucia-el-hijo-de-la-portuguesa/>.

¹²² Clara de la Flor, “Paco de Lucía, el genio flamenco”, *Punto y Coma* 48 (2018).

llamaré D y que cuenta con un breve pasaje de rasgueados que comienza en el minuto 2:32 y termina en el 2:36, indicando el final del tema D.

En el 2:36 da comienzo el tema E que se alarga hasta el minuto 3:12, tras el cual Paco de Lucía vuelve a exponer el tema B o estribillo de manera exacta. Este estribillo finaliza en el minuto 3:26 dando paso a nuevo material o tema F que finaliza en el minuto 3:52. La pieza termina con una coda que da comienzo tras el tema F, hasta el final.

En resumidas cuentas, se trata de una estructura de estrofa-estribillo con ligeras variaciones de tal estribillo que cuenta con: Introducción – A – B o estribillo – C – B' – D – E – B o estribillo – F – Coda.

Armónicamente esta pieza también va a ser de gran riqueza, pues al estar compuesta en una etapa innovadora y de evolución en la obra de Paco de Lucía, este va a experimentar y a exponer, al igual que con la estructura, una armonía bastante extensa y variada, que va a encontrarse sobre el modo frigio andaluz de Solb y va a moverse por acordes mayores, por lo que los fundamentales van a ser los de Si mayor (IV grado), La mayor (III), Sol mayor (II) y Solb mayor (tónica). Esta armonía frigia es fácilmente reconocible ya en la propia introducción, mostrando los grados a distancia de semitono de la escala frigia (VI, Reb y II, Sol), si bien es cierto que va a emplear en algunos momentos de la pieza armonías diatónicas, como al comienzo de los temas D o E, donde la armonía adquiere un carácter más "jazzístico". Por ejemplo, en tema E (minuto 2:36) lo inicia cadenciando con acordes de séptima menor desde los grados VII (Mim7) – VI (Rem7) – V (Rebm7, dominante) – I (Solb7, tónica).

Melódicamente, al tratarse de un fandango, sustentará gran parte de la pieza sobre el rasgueado, pero hay muchos motivos melódico-rítmicos más aparte de este, como los picados rápidos del estribillo, llevados a cabo por la guitarra de Paco de Lucía (minuto 1:06) o arpegios de gran velocidad, como los del minuto 1:17. Al tratarse de una pieza con una armonía tan extensa, es difícil situar donde se encuentra la melodía principal. La melodía del estribillo, por ejemplo, comienza sobre el IV grado de la escala, por lo que no aporta sensación de estabilidad y da la impresión de que no es la melodía principal a la cual va a recurrir Paco de Lucía en otras ocasiones a lo largo de la pieza.

En cualquier caso, cada una de las diversas secciones lleva su propia melodía, sustentada sobre el acompañamiento de la segunda guitarra y los rasgueados, los cuales marcan el último pulso, al igual que ocurría en “Punta Umbría”. Con ello se puede interpretar que estamos ante un fandango de Huelva, si bien la solemnidad y la creatividad con que interpreta Paco de Lucía esta pieza indica que se trata, una vez más y en palabras de Norberto Torres, según recogió Diana Pérez Custodio, de un fandango artístico¹²³.

El ritmo y pulso vienen también marcados por el ligero zapateado, el cual es siempre regular, ternario de subdivisión binaria y de aproximadamente 100 ppm, si bien es cierto que la pieza comienza con un carácter más solemne. Este zapateado, pese a ser continuamente regular, se descuadra en algunas secciones con respecto a la melodía, yendo a contratiempo, precisamente por esta artísticidad y evolución del fandango de Paco de Lucía, aunque también puede deberse a que el zapateado, al ser pregrabado, no responde a la fluidez de la performance en vivo. En cualquier caso, la interpretación se vuelve mucho más libre, dando mayor importancia a la virtuosidad de la melodía y armonía que al propio ritmo, casi como si de una improvisación se tratase, del mismo modo que hacían artistas de jazz como Lester Young en estilos como el *swing* o el *bebop*, que en ocasiones resultaban ser altamente imprevisibles.¹²⁴

2.5. Bulerías

“La Niña de la Puerta Oscura”:

Con este tema, que es una versión de una copla del año 1953 de la cantante Concha Piquer, da comienzo el apartado de las bulerías. Publicada en el año 1965 en el álbum *12 éxitos para 2 guitarras flamencas*, pertenece a Paco de Lucía y Ricardo Modrego, su mentor, por partes iguales.

En lo que a instrumentación se refiere, incluye dos guitarras, palmas flamencas y el taconeo de un bailar. No está claro si este taconeo es grabación directa o

¹²³ Pérez Custodio, *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*, 111.

¹²⁴ José María Peñalver Vilar, “Análisis y revisión estética de los estilos en el jazz”, *Sonograma Magazine: Revista de pensamiento musical i difusión cultural* 39 (2018), <https://sonograma.org/2018/06/analisis-y-revision-estetica-de-los-estilos-en-el-jazz/>.

pregrabación y posterior mezcla en el estudio, pero dado el montaje del álbum y de piezas anteriores como Castro Marín, tiene sentido que fuese incorporado en estudio de grabación.

Pueden vislumbrarse en esta pieza, al ser una de las escritas más temprano, destellos del flamenco tradicional de Niño Ricardo y Sabicas, de los que tanto bebió Paco de Lucía en sus inicios. Lo cierto es que en esta etapa de flamenco más tradicional es el apartado rítmico lo más importante, lo que sustenta la bulería desde el inicio hasta el final. El toque veloz, ligero y virtuoso es característico de la técnica de Sabicas que Paco de Lucía, adolescente por aquel entonces, logró plasmar en temas como “La Niña de la Puerta Oscura”.¹²⁵

En cuanto a la estructura, contamos con varias partes claramente diferenciadas que, al no disponer de partitura o transcripción adecuadas, señalaré en base a su minutaje: una introducción interpretada por palmas y taconeos a gran velocidad; una introducción de guitarra, que durará alrededor de 24 compases y que da comienzo en el minuto 0:22, la cual contiene una llamada al estribillo, caracterizada por el rasgueado que da comienzo en el 0:44; el propio estribillo o tema A de 12 compases de duración se repite y al acabar, en el minuto 1:14, da pie a un pasaje de transición al tema B que se inicia en el 1:26 y finaliza en el 1:35. Tras este tema vuelve la transición a base de rasgueados como ocurría anteriormente hasta que en el 1:43 se introduce el tema C, también de 12 compases de duración. Tras un breve pasaje de rasgueados de 4 compases vuelve el estribillo o tema A y la estructura se repite, salvo que, tras el tema B, la pieza acaba con un marcado rasgueo.

Armónicamente no estamos tratando de fusión de estilos, pues cuando Paco de Lucía escribió esta pieza aún no había comenzado a experimentar junto a Pedro Iturralde en la fusión jazz-flamenco y, en consecuencia, con las ruedas de acordes,¹²⁶ por lo que, teniendo en cuenta de donde tomó influencias Paco de Lucía a la hora de escribir esta bulería, quizás estemos ante una de las piezas con la armonía más tradicional del álbum, que comienza resolviendo sobre cadencia andaluza en la introducción (minuto 0:35) y posteriormente, en el tema A, pasa a sustentarse sobre

¹²⁵ Torres Cortés, “Claves para una Lectura Musical de la Obra de Paco de Lucía”, 22.

¹²⁶ Zagalaz, “Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie Jazz-Flamenco de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968)”, 139-40.

una cadencia en Do menor desde Sol pasando muy brevemente por el Si, es decir, cadencia dominante (V)-tónica (I). Se hacen guiños en varias ocasiones al modo mayor, como en el pasaje de transición del tema A al B (minuto 1:26), el cual parece indicar que vamos a modular a Do mayor, pero que, sin embargo, resuelve de nuevo en Do menor sobre el tema B.

En otro momento, esta modulación de la que hablo sí se completa. Es en la transición a base de rasgueados que se produce entre el tema B y C, en donde la sucesión dominante-tónica se hace esta vez desde los acordes de Sol7 y Do mayor.

El tema C es el más rico armónicamente hablando, pues no consta únicamente de la sucesión de Sol-Do, sino que incorpora otras variaciones de dominante-tónica como Do-Fa, al igual que acordes nuevos como el de Mi.

Tras el tema C se realiza una transición en modo frigio (minuto 1:59 a 2:03) sobre Fa menor (IV grado de la cadencia andaluza (IV-III-II-I)) para volver al Do menor del tema A y continuar hasta el final de la pieza.

La melodía es al igual importante pues, en base a esta, los temas A, B y C son fácilmente reconocibles. Auditivamente pueden distinguirse dos líneas melódicas fundamentales correspondientes a las dos guitarras, una en registro grave y otra una tercera más aguda. Además, puede percibirse una estructura de pregunta y respuesta en algún momento de la pieza, como en el tema A, donde los dos primeros compases serían la pregunta, mientras que los dos siguientes sería la respuesta.

Es en el ritmo donde se encuentra y se sustenta lo interesante de este tema, pues tiene mucho de tradicional, con un compás amalgamado que gira en torno al ciclo de 12 pulsos, rasgo esencial de las bulerías, y con la acentuación de los pulsos propia de este palo del flamenco. Quizás sea el tema A donde mejor se puede observar la hemiola¹²⁷ en donde se alternan los compases de 6/8 y 3/4. En cualquier caso, el ritmo ternario y veloz, en un tempo vivo con la negra a 140 ppm, le da un carácter sumamente ligero.

¹²⁷ También conocida como proporción 3:2.

2.6. Colombianas

“Monasterio de Sal”:

Llegamos con esta pieza a uno de los puntos clave del disco *Entre dos aguas*. Se incluyó inicialmente, al igual que la pieza ya analizada “Convite”, en el álbum *Solo quiero caminar* del año 1981. Se trataba de un álbum con una sonoridad en general bastante innovadora, que rompía con lo establecido. Lo fundamental aquí es el profundo cariño que Paco de Lucía tenía hacia todo lo relacionado con Latinoamérica, y que demostró en varias ocasiones, en trabajos como el álbum *Dos guitarras flamencas en América Latina*, del año 1967, o en esta colombiana que nos ocupa, “Monasterio de Sal”.

El palo de las colombianas fue creado a principios de siglo XX por el cantaor Pepe Marchena¹²⁸ y se trata de un estilo mayoritariamente vocal, que nació para ser cantado y, posteriormente, bailado y tocado. Se trata de un palo que, tradicionalmente puede ser interpretado a dos voces¹²⁹, como ocurre en “Monasterio de Sal”, donde tenemos tanto una guitarra como un bajo eléctrico.

Estructuralmente, la pieza comienza con la introducción en formato pregunta-respuesta, cuya transcripción presento a continuación. La pregunta vendría a ser los 2 primeros compases (3 teniendo en cuenta que comienza en anacrusa) (figura 5.1) y la respuesta los 3 siguientes (figura 5.2). Este juego de tensión (pregunta) – resolución (respuesta) también se dará en otras partes, como el estribillo, más marcado aun si cabe, pero de momento sigamos la estructura en orden.



Figura 18. Pregunta (cadencia sobre el V grado en el agudo) (Anexo 5)

¹²⁸ Faustino Núñez, «Colombianas», Flamencópolis, 2011, consultado el 1 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/257>.

¹²⁹ Ídem.



Figura 19. Respuesta (cadencia sobre la tónica en el agudo). (Anexo 5)

Si nos fijamos en la partitura, en la sección introductoria puede observarse como comienzan en Re frigio los dos primeros compases (figura 18) y los dos siguientes modulan a Re mayor, empleando Mi natural, en vez de bemol (figura 19). Esta tensión-resolución en la introducción se produce sobre los grados de La (V) y Re (I), dominante y tónica, respectivamente. El intérprete utiliza este recurso hasta en dos ocasiones. Se alarga hasta el minuto 0:26, en el que Paco de Lucía introduce la transición, reconocible por la inclusión del bajo eléctrico en el compás 26 hacia el tema principal de la pieza, llamado así por ser el motivo recurrente alrededor del cual va a girar la composición. Este da comienzo en el 0:36 o compás 30 tras una doble barra y finaliza en el 1:00 en cadencia sobre Re.

Tras este tema principal se introduce una primera falseta que dura hasta el minuto 1:29 y finaliza con la misma sucesión sobre el bajo eléctrico con la que comenzó el estribillo. Aunque luego parece indicar que va a volver el tema principal, introduce una nueva falseta que dura desde el minuto 1:29 hasta el 1:47 y da paso, de nuevo, al tema principal. Tras esta segunda aparición del tema principal, surge una tercera falseta que dura desde el minuto 2:20 hasta el 2:44, tras la cual un pasaje de transición con vertiginosos y complejos picados da paso a una nueva falseta 4. Esta falseta comienza en el minuto 3:05 y finaliza en el 3:42, donde se introduce de nuevo el tema principal. Para acabar, Paco de Lucía emplea una última falseta, la quinta, más breve, de 13 compases de duración (minuto 4:00 a 4:15), que precede la última exposición del tema principal (minuto 4:15 a 4:37) y tras la cual hay una coda final que da comienzo en el 4:37 con picados de gran velocidad, hasta el final de la pieza.

Por tanto, tenemos una estructura de tema principal-falseta, donde hay 5 falsetas en total que acompañan y se basan en elementos armónico-melódicos del tema principal.

La estructura podría entonces resumirse del modo siguiente: Introducción – Transición tema principal – Tema principal – Falseta 1 – Falseta 2 – Tema principal – Falseta 3– Transición – Falseta 4 – Tema principal – Falseta 5 – Tema principal – Coda.

La característica armónica principal, que más bien es cuestión de afinación y prácticamente nos dice en qué tono y modo nos encontramos, es la *scordatura*¹³⁰ de la 6ª cuerda hacia Re, afinación aparecida por primera vez en el año 1902 y popularizada más tarde por Sabicas, quien empleó esta técnica en sus guajiras o zapateados.¹³¹ Toda la pieza va a girar en torno a esta nota Re. De igual manera, recurre en algunas partes de la pieza, como en la falseta 5, la cual escojo de entre el resto por ser la más ambigua armónicamente, al empleo de Sib mediante alteración accidental, el sexto grado de la escala de Re rebajado, para darle una mayor sonoridad flamenca y frigia a la pieza. En otras ocasiones, en la armadura aparece solo un Sib, como ocurre en la falseta 5, lo que aparentemente indica que estamos en tonalidad menor de Re. Probablemente esta falseta 5 sea la más ambigua de todas, pues incorpora al inicio, en forma de alteración accidental, el Mib. Es decir, hace una aparente flexión hacia Sib mayor, sexto grado rebajado de Re, con el Si becuadro accidental durante 5 compases. Tras estos 5 compases altera accidentalmente tanto el Fa, Do, como el Re y sobre la voz grave emplea la tónica de la composición, Re, por lo que la sonoridad resulta confusa por dichas alteraciones sobre el registro agudo, pero no se pierde consistencia armónica gracias al Re del registro bajo que sigue la dinámica del resto de la pieza. En cualquier caso y para que quede claro, presento, a continuación, el fragmento al que me refiero, falseta 5.

The image displays two staves of musical notation for Falseta 5. The top staff is in a key signature of one flat (B-flat) and features a treble clef. It contains several measures of music with various accidentals (sharps and flats) and fingerings (circled numbers 1, 2, 3, 4). A circled '8c' is also present. The bottom staff is in the same key signature and clef, continuing the melodic line with similar accidentals and fingerings. Below the first staff, there is a horizontal line with the label 'I (SIBM)' underneath it.

¹³⁰ Afinación de una cuerda, en este caso la 6, última, en otro tono.

¹³¹ Torres Cortés, “Claves para una Lectura Musical de la Obra de Paco de Lucía”, 37.



Figura 20. Falseta 5 al completo, comenzando en flexión a SibM (VI grado de Re). (Anexo 5)

Tanto la colombiana como las guajiras (que veremos más adelante), se encuadran en los estilos o palos de ida y vuelta¹³², si bien la colombiana en concreto poco tiene que ver con Colombia pues, como digo, fue creada por Pepe Marchena. En cualquier caso, las colombianas tradicionalmente se encuentran en la tonalidad de La mayor¹³³. Lo que se consigue mediante esta *scordatura* a Re, aparte de otorgar una sonoridad más profunda, es crear continuamente cadencias hacia la tónica (Re, que es IV grado de La), ya que gran parte de las secciones cadencian desde el quinto grado (La) hacia Re.

En resumidas cuentas, Paco de Lucía realiza un juego entre modalidad y tonalidad,¹³⁴ concretamente entre tonalidad de Re mayor y modalidad de Re frigio, principalmente, pasando también por otras tonalidades importantes, como el Sib mayor.

Rítmicamente, al tratarse de una colombiana, presenta influjos de la música latinoamericana, como el compás binario propio de los tangos. De hecho, esta composición está escrita en compás de 4/4, sin grandes variaciones durante toda la pieza. Podría llegar a considerarse que los pasajes de picados se encuentran en compás

¹³² Faustino Núñez, «Colombianas», Flamencópolis, 2011, consultado el 1 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/257>.

¹³³ Bosauder, «Técnicas compositivas para la Guitarra Flamenca», 12.

¹³⁴ Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos*, 19.

de 2/4 por la velocidad de estos, más acorde a un compás de 2 tiempos que a uno de 4. De hecho, en la transcripción que dispongo en el anexo de este trabajo y a continuación (figura 21) sí llega a realizar este cambio de compás a 2/4 en los picados del final del tema C, antes de introducir el estribillo de nuevo (minuto 1:44).



Figura 21. Pasaje de picados del tema C en 2/4. (Anexo 5)

El tempo es de aproximadamente 100 ppm.

Es el bajo eléctrico el que, además de llevar el ritmo, prácticamente roba el protagonismo a la guitarra, llevando en algunas ocasiones la “voz cantante”, como en el tema D donde prácticamente lleva la melodía y aporta, además, esas influencias de la fusión con el jazz y otras músicas populares.

Es la sonoridad de este bajo eléctrico, acompañando a contratiempo la melodía de la guitarra en todo momento, y en otras ocasiones llevándola él, lo que señala que estamos ante una composición avanzada en la producción de Paco de Lucía.

2.7. Guajiras

“Gua’ Iras de Lucía”:

Antes de introducir el análisis de la pieza conviene mencionar algo sobre la procedencia de estas guajiras, y sobre una clara influencia estilística en ellas: la del cantaor Pepe Marchena, quien, en los años 30 del siglo XX, evolucionó las guajiras, ese estilo de ida y vuelta procedente de Cuba, hacia un tipo de canción melismática más virtuosística¹³⁵. Tal virtuosismo es en esta pieza sumamente importante, pues la

¹³⁵ Faustino Núñez, «Guajiras», Flamencópolis, 2011, consultado el 2 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/273>.

exigencia interpretativa y la complejidad es elevada y ha servido de modelo para muchos aprendices de guitarra flamenca, al igual que para la composición de otras guajiras.¹³⁶

Algo curioso de estas guajiras es que pertenecen al álbum *Fantasía flamenca de Paco de Lucía*, el segundo álbum en solitario, datado del año 1969, años antes de que este comenzase a fusionar el flamenco con otros estilos. Esto, una vez más, deja ver el gran cariño y admiración que Paco de Lucía sentía hacia la cultura latinoamericana, y el hecho de que ya desde esta época temprana contaba con los géneros y estilos de ida y vuelta, a priori “exóticos” y novedosos, para sus composiciones.

Dentro de la instrumentación encontramos únicamente una guitarra, la cual ejecuta la melodía y el acompañamiento en los graves, por lo que realmente no hay mucho que desarrollar al respecto.

La estructura y armonía de la pieza se sustentan sobre una especie de ostinato que aparece en las notas graves de la guitarra. Este va a estar sucediéndose durante la pieza e intercala las notas Solb (VI grado rebajado un semitono) y Si (tónica), de manera que las secciones más importantes, que van a tender a repetirse, van a contar con dicho ostinato, mientras que el resto de la pieza son variaciones derivadas de dichas secciones que oscilan entre dominante y tónica. Antes de profundizar con el desglose estructural y armónico, cabe señalar que la transcripción que aquí apporto no coincide auditivamente con la pieza, siendo la tónica de esta última Si, mientras que en la partitura es un tono más grave (La). Esto se debe a que Paco de Lucía emplea cejilla en el traste 2.

La composición da comienzo con una extensa introducción, de 23 compases de duración (hasta el minuto 0:40). Esta introducción puede dividirse, a su vez, en varias subsecciones: una sección 1, arpegiada, que dura hasta el minuto 0:12 y tiene 9 compases de duración. Tras esta subsección 1 da paso a una segunda subsección 2 de 8 compases de duración (minuto 0:27). Por último, emplea una tercera subsección que finaliza tras 6 compases.

Tras esta extensa introducción encontramos un breve pasaje de transición al tema A, con picados, de 9 compases de duración, que comienza en el minuto 0:41 y se

¹³⁶ Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos*, 69.

encuentra sustentado sobre la misma sucesión armónica de Si (I)-Solb (IV) que va a emplearse durante gran parte de la pieza.

Tras este pasaje se introduce el tema A en el minuto 0:51 y este dura hasta el minuto 1:24, completando así 28 compases. Al final del tema introduce un pasaje de picados que anuncia cambios en la estructura, a modo de transición.

Llamaré al siguiente tema variación 1, pues es una variación de la sección A anterior, sobre la misma armonía y con una melodía semejante. Esta primera variación tiene 20 compases de duración y acaba en el minuto 1:47. Tras esta variación 1 da comienzo una variación 2, más extensa y rica armónicamente, con picados y otras técnicas empleadas hasta ahora en otras secciones. Esta variación 2 dura 41 compases, finaliza en el minuto 2:33 y da pie a la última de las variaciones, la número 3, que se alarga hasta el final de la pieza. Podrían llegar a considerarse como una coda los últimos cuatro acordes de la composición (minuto 3:14), pero ocupan apenas 3 compases, por lo que podemos considerarlos como parte de la variación 3.

Armónicamente estas variaciones se estructuran de la misma manera: un juego continuo entre el grado I (Si mayor) y el VI rebajado (Solb mayor), si bien en ocasiones pasa por los grados IV (Mi), III (Re) y II (Do), asemejándolo a una cadencia andaluza, pero manteniéndose en todo momento en la tonalidad de Si Mayor.

Este hecho de que nunca nos salgamos de la tonalidad, sumado al uso del “tema con variaciones”, está directamente ligado a la manera de componer de artistas clásicos como Francisco Tárrega, Fernando Sor o Dionisio Aguado y recuerda mucho a sonoridades de piezas aquí vistas como “El Vito”. En palabras de Norberto Torres sobre la composición de estas guajiras:

Planteadas como variaciones sobre un motivo, en este caso el de guajira, su perfección estructural en la tradición de "tema con variaciones" de los concertistas-compositores decimonónicos (Aguado, Sor, Arcas, Tárrega, etc.) llevaron a más de un guitarrista clásico a afirmar que detrás estaba la mano de un compositor clásico, y que un guitarrista flamenco era incapaz de componer una obra tan guitarrística. Siguen siendo hoy como decía todo un símbolo de la capacidad técnica y asimilación de otros estilos guitarrísticos en Paco de Lucía.¹³⁷

¹³⁷ Torres Cortés, *Guitarra Flamenca* vol. 2, *Lo contemporáneo y otros escritos*, 69.

Melódicamente esta composición es de gran dificultad, y, si bien no hay saltos interválicos excesivamente pronunciados, es la rapidez con que ejecuta los motivos Paco de Lucía lo que hace que sea una pieza muy compleja. Paco de Lucía juega en la primera mitad de la pieza con el “atresillamiento”, dando la sensación continua de que en cualquier momento vamos a perder el ritmo, como si intentase concentrar el mayor número de notas posibles tanto en la partitura que dispongo en el anexo de este trabajo como luego a la hora de interpretarla.

Como vemos, esta obra está compuesta en base a motivos y variaciones de dichos motivos. Precisamente el ejemplo más característico es el motivo a cuya melodía y ritmo (coincidiendo con el “atresillamiento” al que hacía referencia antes) acude Paco de Lucía en algunos casos para indicar un final de sección y en otros simplemente como recurrencia con ligeras variaciones melódicas. Concretamente este se presenta de manera exacta al final de secciones como la introducción, la transición al tema A o el propio tema A. A continuación, muestro la transcripción del motivo que, si bien no coincide con lo que se escucha, sirve para hacernos una idea del ritmo y la melodía que emplea Paco de Lucía.



Figura 22. Final de la transición al tema A sobre la tónica de la pieza. (Anexo 6)

El ritmo que presenta esta pieza y permite identificarla como tal es el de guajira, pero no una guajira cubana, sino una guajira flamenca con tempo de negra igual a 144 aproximadamente. La principal diferencia es que, si bien la cubana juega con el intercalado de compás de 6/8 cayendo en tónica y el de 3/4 en dominante, compás conocido también como “acéfalo”, la flamenca lo modifica ligeramente; emplea el de 6/8 para el grado de la dominante y el de 3/4 lo reserva para la tónica. Es una manera de no copiar directamente un estilo; de “aflamencarlo”¹³⁸. A continuación, muestro a lo que me refiero, En este caso el compás de 6/8 recae sobre Mi (Solb V) y el de 3/4 sobre La (Si I).

¹³⁸ Faustino Núñez, «Guajiras», Flamencópolis, 2011, consultado el 2 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/273>.



Figura 23. (Anexo 6)

Por tanto, y al igual que ocurría con otras composiciones como “El Vito”, esta se trata de una pieza de sumo interés, ya no solo para el flamenco, sino también dentro de la música de guitarra clásica.

2.8. Malagueñas

“En la Caleta”:

Por supuesto que si estamos sumergiéndonos en el mundo del flamenco es imprescindible una pieza del palo de la malagueña. Originarias, como su nombre indica, de la provincia de Málaga, estos palos o estilos derivan directamente del fandango malagueño, pero son más solemnes.

Paco de Lucía quiso incorporar la malagueña “En la caleta”, compuesta inicialmente para su primer álbum en solitario *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, en *Entre dos aguas*.

Musicalmente, estamos en la misma tesitura que con otras piezas de la primera etapa de composición de Paco de Lucía. En este caso, a la guitarra con la que abre la pieza se le incorporan las castañuelas con la llegada de la sección que podemos entender como “copla” o “letra” de la malagueña.

Estructuralmente es bastante tradicional, con sus diversas secciones bien diferenciadas en la partitura: una introducción a base de rasgueados de 6 compases de duración (hasta el minuto 0:14), seguida de una primera sección o entrada de guitarra arpegiada de 15 compases en donde se introduce uno de los motivos principales sobre los que va a evolucionar la pieza en sus diversas armonías. Esta primera sección o falseta dura hasta el 0:49 y al final de esta se introduce un pasaje de transición a otra

sección a base de picados en los compases 22 a 26, que incorpora el cinquillo, figura recurrente al final de cada sección. Se trata de un pasaje que se emplea varias veces para finalizar las falsetas y dar paso al siguiente tema. A continuación, muestro tal sección.



Figura 24. Sección de paso de la primera falseta. (Anexo 7)

La sección o falseta 1 da paso a la segunda falseta en el minuto 0:49, la cual se extiende hasta el 1:12. Del mismo modo que la primera, esta incorpora pasajes de arpegios y una sección final que da paso a una tercera falseta. Esta falseta número 3 se alarga hasta el minuto 1:48 y, si bien vuelve a emplear arpegios, el pasaje final varía ligeramente, los picados presentan verdadera dificultad técnica y queda suprimido el cinquillo.

Tras esta falseta aparece una más, la cuarta, que se alarga hasta el minuto 2:35, siendo la más extensa, con 35 compases de duración. Tras esta cuarta falseta entra la copla, también llamada compás de verdiales¹³⁹, propia de los fandangos verdiales¹⁴⁰ y, en concreto, de las malagueñas. Esta copla tiene a su vez una sección inicial, de 5 compases de duración, en la que introduce el rasgueado y la propia copla, que da comienzo en el minuto 2:41 y tiene 23 compases de duración, indicados en la transcripción que aportó en el anexo de este trabajo mediante las leyendas “Copla” y “Fin de la Copla”. Este fin de la copla da paso a una coda en el minuto 3:09, en la que se sigue un poco la dinámica del compás de verdiales.

¹³⁹ Se les llamaba así porque acompañaban el danzar de las pandas de verdiales, propias de la provincia de Málaga y formadas por: bailarines, guitarras, violín, laúd, pandero, crócalos, almirez, canutos de caña y botellas de anís.

¹⁴⁰ Faustino Núñez, «Verdiales», Flamencópolis, 2011, consultado el 3 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/336>.

Por tanto, una vez más estamos ante un tema con variaciones, donde cada una de estas se puede llegar a considerar falsetas (habiendo un total de 4), pues acompañan a una “letra”, en este caso, la correspondiente a la copla.

Cabe destacar que la transcripción aquí empleada tampoco coincide con lo audible, siendo Mi la tónica de la partitura y Fa#/Solb la tónica de la interpretación.

Armónicamente “En la Caleta” es una composición rica, que se mantiene gran parte del tiempo sobre el modo de Solb frigio andaluz, cadenciando, como al final de la pieza, sobre la sucesión de acordes de Si mayor (IV grado), La mayor (III grado), Sol mayor (II grado) y Solb mayor (tónica). Son llamativas las ligeras flexiones y aparentes cambios a la tonalidad, como en la copla, en la que continuamente realiza cadencias entre Re mayor y Sol mayor. Esto, como ya vimos en composiciones como “Punta Umbría”, no es más que una característica de los fandangos, en donde la “letra” o la copla pasan a un registro tonal respecto al resto de la pieza, modal. Además de en la partitura, esta modalidad es reconocible auditivamente con una sonoridad muy entroncada en la tradición, muy “flamenca”.

Otro elemento a destacar, armónicamente hablando, son los apoyos continuos sobre el IV grado (La en la partitura, Si auditivamente), desde la tónica, algo típico de los fandangos y sus derivados, cuyo caso muestro a continuación.¹⁴¹

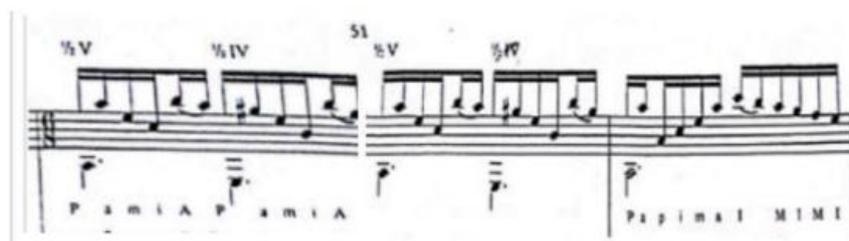


Figura 25. Sucesión de arpeggios sobre el IV y I grado. (Anexo 7)

Melódicamente, como puede observarse, es una pieza que tiende a desarrollarse con base en arpeggios, también llamados punteados, a lo cual Paco de Lucía acudía en muchas de sus piezas. Esta es otra característica tradicionalmente típica de las malagueñas, cuyos intérpretes históricamente han tendido a seccionar los

¹⁴¹ José Antonio Rico Rodríguez, “La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990”, *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical*, no. 34 (2018): 30, <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/pacodelucia.pdf>.

acordes en arpeggios más que a tocar todas las notas a la vez. Uno de los ejemplos más míticos es el de la rondeña¹⁴² de Francisco Rodríguez “El Murciano”, quien alrededor del año 1879 compuso una malagueña que tuvo bastante éxito y cuya estructura melódica se sustentaba sobre acordes arpegiados que muestro a continuación.¹⁴³



Figura 26. Rondeña de “El Murciano”

Al arpegiado Paco de Lucía le suma el rasgueado, característica esencial del flamenco y de los fandangos en concreto, por lo que, sin profundizar en exceso, puede concluirse que “En la Caleta” es una fusión de elementos esenciales en el toque tradicional flamenco malagueño.

Teniendo presentes esta fusión, nos adentramos en el ritmo, realmente rico y complejo, pues parece variar constantemente y, aunque podría considerarse que siempre es de 3/4, en la transcripción que aportó en el anexo incorpora también el compás de 6/8, el de 4/4 e incluso el de 9/8. Por esta razón es por lo que voy a denominar el compás de “En la Caleta” como compás mixto. Este compás no es más que resultado de un proceso de “aflamencamiento” vivido por las malagueñas, en las que se abandonó el ritmo fijo del baile para ser más libre. Se trata de una forma de interpretar las malagueñas conocida como “malagueña nueva”.¹⁴⁴

Percibimos que el juego entre compases no está establecido en esta composición, es completamente irregular, llegando a haber verdaderos pasajes en un único pie rítmico, mientras que otras veces apenas tienen un compás de duración. Esto parece, sin embargo, estabilizarse pasada la mitad de la pieza (compás 63), cuando llega a ser regular, y el compás de 3/4 se utiliza para la totalidad de la copla. Además el

¹⁴² Estilo flamenco originario de Ronda (Málaga).

¹⁴³ Torres Cortés, “La evolución de los toques flamencos: Desde el fandango dieciochesco «por medio», hasta los toques mineros del siglo XX”, 43-55.

¹⁴⁴ Faustino Núñez, «Malagueñas», Flamencópolis, 2011, consultado el 3 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/282>.

tempo de la pieza parece acelerarse ligeramente a 120 ppm aproximadamente con la llegada de la copla, unos 10-20 ppm más rápido que el resto de la composición.

2.9. Panaderos

“Panaderos Flamencos”:

La interpretación del algecireño se vio por primera vez recogida en el álbum *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* del año 1969.

Los panaderos son un estilo tradicional andaluz que, según Guillermo Castro Buendía¹⁴⁵, apareció por primera vez en el panorama musical allá por el siglo XVIII en México y que se trajo a la Península tiempo después, concretamente a Cádiz, por lo que toda la cultura de panaderos va a girar en torno a esta provincia, de la cual eran originarios tanto Esteban de Sanlúcar como Paco de Lucía.

Se trata de un estilo que está directamente relacionado con el palo de las alegrías, pues el “toque por alegrías” no es más que una evolución de los panaderos.¹⁴⁶ Hay otra variante, la que aquí nos ocupa, relacionada con el baile de la escuela bolera de danza, que incorpora elementos como el ritmo, prototípico de las seguidillas¹⁴⁷. Maestros guitarristas como Mario Escudero, Esteban de Sanlúcar o el propio Paco de Lucía dieron continuidad a esta variante de la seguidilla.¹⁴⁸

La pieza no incorpora ningún otro instrumento más que la guitarra, siguiendo en la línea de las versiones tradicionales que prescinden de cualquier acompañamiento para dejar a la guitarra que “hable” sola.

El toque de los panaderos siempre ha tenido un carácter muy percusivo, con el rasgueado como elemento principal. De hecho, si nos fijamos en la estructura de la partitura, las diversas secciones van a estar delimitadas por el rasgueado: Una introducción con rasgueado de 5 compases de duración (hasta el minuto 0:06). Tras la

¹⁴⁵ Guillermo Castro Buendía, “El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 6(7) (2013): 41.

¹⁴⁶ Castro Buendía, “El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos”, 47.

¹⁴⁷ Así se conocía a la escuela de baile nacional en el siglo XIX.

¹⁴⁸ Castro Buendía, “El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos”, 46.

introducción la pieza básicamente puede dividirse en otras 3 secciones A, B y una sección final que asemeja a una coda. La sección A se introduce, como digo, tras esta breve introducción y se alarga 31 compases que se repiten de manera exacta desde el comienzo de la pieza, finalizando en el minuto 1:30 aproximadamente. Esta primera sección contiene el motivo principal de la pieza o estribillo (p.ej. minuto 0:40), que se repite durante toda la composición y que está sustentado sobre el siguiente rasgueado.



Figura 27. Motivo principal del tema A. (Anexo 8)

Tras la sección A, Paco de Lucía incorpora el tema B. Este tema se alarga hasta el 1:56 y contiene una breve transición de 4 compases de duración (minuto 1:51) hacia una recapitulación de la sección A de la pieza (minuto 1:56 al minuto 2:12). Tras esta sección introduce un pasaje final a modo de coda de 16 compases de duración.

Como vemos, se trata de una estructura bastante tradicional, que prácticamente recuerda a la forma sonata de las composiciones de artistas barrocos y clásicos donde se presentaba un tema, se desarrollaba y se volvía a exponer. Es otra de las piezas del disco con una clara influencia de la tradición, ya no solo por la estructura, sino también por la armonía, que veremos a continuación.

Armónicamente difiere respecto al resto de composiciones del álbum, pues en ningún momento de la pieza llega a la modalidad. Se mantiene siempre sobre el ámbito tonal, característica esencial del palo de las alegrías, muy relacionado con este de los panaderos.

En este caso, auditivamente estamos ante una tonalidad de Do mayor, si bien en la partitura nos vamos a encontrar con la tonalidad de La mayor. Algunas de las transcripciones existentes, sobre todo las que corresponden con la primera versión de Esteban de Sanlúcar, pueden encontrarse en esta tonalidad de La mayor, pero al estar la interpretación de Paco de Lucía sobre Do mayor, no hay alteraciones a destacar. Muestro, a continuación, la cadencia final de la composición.



Figura 28. Cadencia final en la transcripción sobre el acorde de La mayor (tónica). (Anexo 8)

En líneas generales, la esencia de esta pieza no es más que un juego tonal entre los grados de tónica (Do mayor) dominante (Sol mayor) y subdominante (La menor), formando cadencias perfectas. Tanto en la sección A como en la B hay una serie de compases que indican un aparente giro modal frigio sobre el acorde de VI (La mayor), pero que acaban resolviendo sobre una cadencia tonal.

Melódicamente se sustenta sobre el rasgueado, pues las notas superiores se mueven por grados conjuntos, pero en estas se encontrará la melodía principal, bastante cantábil, del estribillo. En las secciones que no incorporan la técnica del rasgueado del estribillo, como el comienzo de las secciones A y B o la coda final, Paco de Lucía juega con los arpeggios y con los picados.

Al estar compuesta sobre tonalidad mayor, esta composición adquiere un carácter jubiloso, que tiene que ver con el “canto alegre” del palo de las alegrías¹⁴⁹, por mucho que esta composición tenga más relación con las seguidillas que con dicho palo. Por lo demás, si bien los picados son numerosos, no son excesivamente prolongados y la pieza no contiene grandes saltos interválicos. Esto sumado a que los rasgueados se producen recurrentemente sobre acordes básicos hace que probablemente sea la pieza más sencilla de interpretar del álbum, recomendada para alguien que quiera iniciarse en el toque de rasgueados por medio de la obra de Paco de Lucía.

El ritmo se desarrolla en un 3/4 continuo, que es más rápido que en la versión original de Esteban de Sanlúcar, con la negra a 144 ppm,. Aunque a veces virtuosidad y rapidez no vayan de la mano, Paco de Lucía solía hacer ostentación de su técnica en este sentido, y en esta composición demuestra la rapidez con que le gustaba interpretar cualquiera de sus temas.

¹⁴⁹ Faustino Núñez, «Alegrías», Flamencópolis, 2011, consultado el 6 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/8>.

2.10. Zorongos

“Zorongo Gitano”:

El zorongo es un canto y baile andaluz que surgió en el siglo XVIII, derivado muy probablemente de la zarabanda, la cual era una danza de origen americano¹⁵⁰. El nombre de zorongo viene dado gracias a uno de los zorongos más populares, la “Tonadilla a tres” de Blas de Laserna.¹⁵¹

El primer “Zorongo gitano” fue escrito por el poeta Federico García Lorca, quien compiló este y otros temas populares recogidos mediante trabajo de campo en la colección *Canciones Populares Españolas*¹⁵². Muchas versiones de estas piezas han ido apareciendo a lo largo de la historia.¹⁵³

Paco de Lucía, junto a Ricardo Modrego, versionó esta y otras canciones populares en el álbum de 1965 titulado *12 Canciones de García Lorca para guitarra*, en el cual aparece otra de las piezas analizadas en este trabajo, “El Vito”.

Resulta que la versión de Paco de Lucía del “Zorongo gitano” del 1965 es exacta a la que se publicó casi 20 años más tarde en “Entre dos aguas”, por lo que únicamente hay una versión de este tema.

La principal diferencia de la versión de Paco de Lucía respecto a la original de García Lorca es que no incluye voz. Si bien en épocas de composición más tardías Paco de Lucía incorporaría influjos del jazz con instrumentos como el saxofón, la pieza incluida en *Entre dos aguas* está escrita únicamente para dos guitarras; la de Paco de Lucía y la de Ricardo Modrego.

La ausencia de una transcripción fiel a la versión de Paco de Lucía me impide mostrar los diversos fragmentos sobre los que se sustenta la estructura de la composición, por lo que es, en este caso, esencial la labor de escucha.

¹⁵⁰ Faustino Núñez, «Zarabanda», Flamencópolis, 2011, consultado el 8 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/3287>.

¹⁵¹ Faustino Núñez, «Zorongo», Flamencópolis, 2011, consultado el 8 de junio de 2022, <https://flamencopolis.com/archives/3371>.

¹⁵² Marco Antonio de la Ossa Martínez, UCEIO Santa Ana. “Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional”. Comunicación presentada en *III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research*. INFLA, Sevilla, 19-20 de abril de 2012. En José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina, eds., *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 91.

¹⁵³ Zagalaz, “Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde,” 115.

Comienza la pieza con una introducción que dura hasta el minuto 0:20 y donde lo más destacable es un breve pasaje de picados de apenas un compás de duración. Tras esta introducción se da paso a el tema principal, que podría considerarse estribillo, pues va a surgir en otros momentos de la pieza de manera exacta y, además, procede del canto tradicional, más simple melódicamente hablando, el cual está sustentado sobre una estructura de estrofa – estribillo. Así puede observarse en algunas de las transcripciones existentes, como la mostrada a continuación.

The image shows a musical score for the piece "Zorongo gitano". It is written in 3/4 time and consists of two main sections: a strophe (Estrofa) and a refrain (Estribillo). The strophe is marked with a '7' and the refrain with a '14'. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a man and a woman. The score is presented on five staves, with the first staff starting at measure 1 and the fifth staff ending at measure 25. The lyrics are: "Las ma-nos de mi ca - ri - ño te es - tán bor-dan-do u-na ca - pa con a - gre-mán de a - le - lí - es y con es - cla vi - na de a - gua cuan - do fuis - te no - vio mí - o por la pri - ma - ve - ra blan - ca los cas - cos de tu ca - ba - llo cua - tro so - llo - zos de pla - ta la lu - na es un po - zo chi - co, las flo - res no va - len na - da los que va - len son tus bra - zos cuan - do de no - che me a - bra - zan los que va - len son tus bra - zos cuan - do de no - che me a - bra - zan".

Figura 29. Breve transcripción de la melodía fundamental de "Zorongo gitano", con la letra original y con las dos secciones, estrofa y estribillo, diferenciadas.

Este estribillo da comienzo en el minuto 0:20 y finaliza en el 0:47. Tras este estribillo comienza la primera de las falsetas o estrofas, que dura desde el minuto 0:47 hasta el 1:25, donde se introduce de nuevo el estribillo que se alarga hasta el minuto 1:54. En ese momento se introduce una variación de la primera falseta hasta el minuto 2:13, volviendo al tema del estribillo que dura desde este minuto 2:13 hasta el 2:40 y tras el cual hay una coda final. Por tanto, teniendo en cuenta que estamos ante una estructura de estrofa-estribillo y considerando dicho estribillo como tema A, tenemos la siguiente síntesis estructural: Introducción – A – B – A – B' – A – Coda.

Rítmicamente esta versión es bastante ambigua, pues cada una de las secciones se interpreta en un compás. La introducción, por ejemplo, se encuentra en compás cuaternario de 4/4 e incorpora un rápido pasaje de picados; el estribillo mezcla los

compases de 4/4 y 3/4, como puede percibirse en la primera “frase” de este (minuto 0:19 al 0:24). La primera falseta o estrofa tiene un ritmo más ligero, lo cual no necesariamente significa que sea más rápido, sino que el compás pasa a ser binario de subdivisión ternaria, es decir, 6/8 (minuto 0:47). Por tanto, las secciones de estribillo van a aparentar más frente a las estrofas, que tienden a incluir valores más ligeros. En cuanto al tempo, se trata de una composición *andante*, en general, con la negra aproximadamente a 80 ppm, si bien es cierto que hace pequeños *ritardandos* en algunos momentos. Sobre todo al final de cada una de las secciones (p. ej. minuto 0:12 al final de la introducción), mientras en las estrofas se acelera ligeramente para marcar la diferencia rítmica entre estrofa y estribillo.

Armónicamente esta pieza gira sobre la tonalidad de Re frigio mayorizado, con el II y VI grado rebajados. Los acordes principales por los que pasa el estribillo son Mib mayor, Fa y Re mayores. La cadencia principal de este comienza desde el III grado, Fa, pasando por dicho II rebajado, Mib, al Re (tónica). En el estribillo y en la última cadencia prescinde del IV grado inicial de la cadencia frigia andaluza, el cual únicamente lo incorpora una vez en toda la pieza, al final de la primera estrofa (minuto 1:12).

En verdad esta composición se sustenta únicamente sobre los mismos seis acordes (Mib mayor, Fa mayor, Re mayor, Re menor, Sib mayor y Sol menor), los cuales dispongo a continuación en orden de aparición para cada sección.

Las estrofas varían más armónicamente que el estribillo, comenzando ambas en el relativo menor de Re mayor e incorporando la primera de ellas el VI grado (Sib mayor) rebajado un semitono.

Por último, la melodía, que es una variación de la canción popular original, no es muy compleja, con pequeños saltos interválicos (figura 29), pero pasa a incorporar en esta versión de Paco de Lucía y Ricardo Modrego rasgueados en la sección del estribillo y picados extremadamente rápidos, como en la introducción.

Al estar compuesta para dos guitarras, en esta pieza las dos líneas melódicas se juntan al unísono en el estribillo (tocando solo una de las dos los rasgueados), mientras que en las estrofas la textura es de melodía acompañada. Dicha melodía de las estrofas se sustenta sobre un arpeggio que realiza una de las guitarras en la voz inferior,

mientras la guitarra de Paco de Lucía toca valores rápidos y repetitivos en la línea melódica superior.

CONCLUSIONES

El interés del álbum *Entre dos aguas* de Paco de Lucía reside en el hecho de que resulta un término medio entre la tradición y la renovación, como ha quedado ilustrado en el análisis musical recogido en este trabajo. La fecha de publicación de este, a comienzos de los 80, coincidió con la etapa de mayor esplendor del popularmente denominado “Nuevo Flamenco”. La rumba homónima se convirtió, al igual que la figura de este músico, en una especie de faro para los nuevos guitarristas y artistas flamencos.¹⁵⁴

Como hemos visto, el éxito de *Entre dos aguas* también se produjo en la época de mayor libertad compositiva del intérprete¹⁵⁵, pese a haber estado sometido a presiones por parte de la discográfica Philips, la cual buscó la mayor rentabilidad posible, incorporando al álbum más rumbas, el cual era el palo más popular.

Tanto la discográfica como las audiencias interesadas por el flamenco buscaron en el álbum de 1981 una repetición de los estándares creados a partir de la rumba “Entre dos aguas” y de la primera versión del disco del año 1975.¹⁵⁶ El resultado fue, como cito en el apartado 1.2¹⁵⁷, que *Entre dos aguas* se mantuvo en las listas de éxito de pop español durante 20 semanas. Aun hoy es esta, con diferencia, la composición flamenca más conocida en el mundo, relegando al resto del álbum a “su sombra”. Pero *Entre dos aguas* no es solo una rumba, como hemos visto, es mucho más. Es fusión con jazz de muy diversos tipos, como en “Monasterio de Sal”, donde incorpora sonoridades y armonías nunca vistas hasta la fecha o en “Castro Marín”, donde hasta aspectos como el ritmo parecen difuminarse y desvirtuarse.

Tras todo el trabajo de recopilación de datos, resulta curioso que gran parte de la bibliografía de la que dispongo cite “Entre dos aguas” nombrando únicamente la rumba y deje el álbum homónimo de lado, del cual apenas hay referencias, pues se trata de una recopilación, al igual que ocurre con otros discos de Paco de Lucía. Una

¹⁵⁴ Bethencourt Llobet y Murillo Saborido, “El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea”, 99.

¹⁵⁵ Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, 51.

¹⁵⁶ Ídem.

¹⁵⁷ Ir a página 29.

especie de reciclado de piezas ya existentes, escogidas por la propia discográfica¹⁵⁸ y recogidas bajo un título muy sabiamente elegido, que hace referencia al Mediterráneo y al océano Atlántico; a los “aires” de los toques mineros del Levante y al estilo flamenco de Huelva y Cadiz¹⁵⁹, donde Paco residía¹⁶⁰.

Entre dos aguas incluye también piezas de flamenco al más puro estilo tradicional, como la bulería “La niña de la puerta oscura”, versionada de la copla de Concha Piquer. Paco de Lucía fue capaz, en aquel entonces, de fusionar en un mismo disco una versión de una copla con una composición prácticamente jazzística y hacer que no desentonase. Con el pasar de los años se ha continuado indagando acerca de la estructura y funcionamiento del álbum, como lo han hecho estudiosos como Norberto Torres o Diana Pérez Custodio, a cuyos hallazgos pretendo modestamente sumar nuevos los que apporto por medio de este trabajo.

La rumba “Río ancho”, supeditada al éxito de “Entre dos aguas”, cuenta con rasgos interesantes. Es cierto que ambas tienen claros elementos en común, pero, por ejemplo, “Río ancho” tiene una estructura más amplia, las falsetas son de mayor duración y esto permite al intérprete una mayor libertad interpretativa e improvisatoria. En “Chanela” se introduce un mayor número de “melodías latinas” respecto al resto de las rumbas, con un “tema brasileño” y unas tumbadoras. Además, es la única pieza del disco que incluye interpretación vocal que, aunque sea ínfima, ya es de destacar. Por su parte, “Convite” es la más compleja y amplia de todas, con una estructura circular. Con esto quiero decir que todas y cada una de las rumbas, pese a pertenecer a un mismo palo, tienen una característica exclusiva que demuestra variedad y libertad interpretativa, que es lo que buscaba Paco de Lucía al fin y al cabo¹⁶¹.

Respecto al resto de piezas, destacan también dos que beben directamente de la tradición: “El Vito” y “Zorongo gitano”, por lo que no se pierde la pureza de la tradición frente a la innovación.

¹⁵⁸ Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, 51.

¹⁵⁹ Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, 52.

¹⁶⁰ Aunque también se sugiere, según Gerhard Klingstein, uno de los biógrafos de Paco de Lucía, que este nombre viene dado por la situación dicotómica en la que se encontraba: tradición o progreso, pureza o libertad. En Sevilla, *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*, 51.

¹⁶¹ Ir a página 29.

Lo que sí que supuso una renovación fueron las técnicas interpretativas de otras composiciones del disco, como las “Gua’ Iras de Lucía” evolucionadas a partir del estilo de ida y vuelta que desembocó en las guajiras flamencas, puestas en común con el palo de las colombianas, el cual también evolucionó a través de los estilos de ida y vuelta latinoamericanos y se encuentra presente en *Entre dos aguas* a través de “Monasterio de sal”. Estas dos piezas, (a las cuales se podría sumar la rumba “Chanela” por su carácter latino), difieren claramente en cuanto a estructura, ritmo, armonía... pero pueden entenderse de manera semejante dentro del contexto innovador del álbum y del “Nuevo Flamenco”, al tomar elementos y sonoridades propias de la música latina, “aflamencadas”¹⁶².

Da la sensación de que cuanto más se investiga sobre un álbum recopilatorio más opciones se pueden encontrar acerca del porqué de su existencia. En este caso, sobre porqué Paco de Lucía y la discográfica Philips decidieron que era buena idea recoger todas las piezas que he analizado en este trabajo, reunir las bajo un título y, lo mejor de todo, hacer que este funcionase.

Lo que está claro es que se trata de un álbum con composiciones de diverso carácter y procedencia. Algunas con estructuras y tonalidades clásicas, como “Panaderos flamencos” o las propias “Gua’ Iras de Lucía”, las cuales se encuentran en tonalidad mayor. Tenemos otras sobre las que Paco de Lucía sustentó su visión improvisadora, como “Río Ancho”. En su globalidad son piezas que, independientemente de su instrumentación y sonoridades, adquieren muchas posibilidades a la hora de su interpretación; son muy creativas. Es, precisamente esta creatividad y libertad que Paco de Lucía demostró en *Entre dos aguas* la base del “Nuevo Flamenco”. Un “Nuevo Flamenco” muy heterogéneo que hay que entender en su conjunto; no solo cristalizado a través de la figura de Paco de Lucía, sino a través de la de muchos otros artistas flamencos coetáneos y posteriores.

¹⁶² Ir a página 76.

ANEXOS

Anexo 1. Partituras de “Entre dos Aguas”

- 1.1. Paco Lucía y José Torregrosa, “Entre dos aguas”, Nueva Carish España, partitura 1976.

ENTRE DOS AGUAS

Música : Paco De Lucia, José Torregrosa

Rumba moderato

The first system of musical notation consists of a treble clef staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is written in a single line. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and a capo on the first fret. The fretboard contains the following fingerings: 3, 3-2, 2-0, 0, 3, 3, 1, 1, 3, 0, 2, 3, 5, 3, 3, 2, 2, 2, 2.

The second system of musical notation continues the melody. The fretboard diagram below shows fingerings: 2, 0, 3, 3, 0, 2, 3, 2, 2, 0, 0, 3, 2, 0, 0, 3, 1, 3, 2, 0, 4, 4, 3, 2, 2, 3.

The third system of musical notation continues the melody. The fretboard diagram below shows fingerings: 3, 2, 2, 0, 0, 3, 3, 3, 1, 1, 3, 0, 2, 3, 5, 7, 5, 3, 3, 2, 0, 3, 3, 3, 0, 1, 3, 0, 2.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The fretboard diagram below shows fingerings: 5, 5, 3, 2, 2, 0, 3, 1, 4, 4, 2, 0, 1, 3, 0, 3, 2, 0, 4, 4, 3, 2, 0, 4, 0, 2, 3, 5.

This page of guitar sheet music contains six systems of notation. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature line below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ties. The guitar tablature uses numbers 0-10 to indicate fret positions and includes techniques like triplets, bends, and slides. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the sixth at the bottom. The sixth system concludes with a double bar line and a final chord.

This page of guitar sheet music consists of six systems, each with a musical staff and a corresponding guitar tablature line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The first system includes a 7/8 time signature and a key signature of one sharp. The tablature uses numbers 0-10 to indicate fret positions and includes various techniques such as triplets and slurs. The second system continues the melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The third system features a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#) and a 7/8 time signature. The fourth system continues in three sharps and 7/8 time. The fifth system continues in three sharps and 7/8 time. The sixth system concludes the piece in three sharps and 7/8 time, featuring a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature.

The image displays six systems of guitar sheet music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a guitar staff with fret numbers. The first four systems feature melodic lines with various fret numbers and fingerings. The fifth system is marked "Più rapido" and features a complex, fast-paced melodic line with many "x" marks above the notes, indicating barre positions. The sixth system continues this fast-paced melodic line with similar "x" marks and complex fingerings.

The image displays six systems of guitar sheet music. Each system is composed of a musical staff and a corresponding guitar tablature staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first system features 'x' marks above several notes in the treble staff. The second system includes '(h)' marks above some notes. The tablature staff in each system contains numerical fret numbers (0-11) and various musical notations such as slurs, bends, and ties. The sixth system includes a '11' in the tablature, indicating a double stop on the 11th fret.

The image displays a page of guitar sheet music, organized into six systems. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature line below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The guitar tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes specific techniques like bends (marked with a 'b') and vibrato (marked with a 'v'). The music is written in a style typical of contemporary guitar instruction or performance scores.

The image displays six systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. Below each staff is a guitar fretboard diagram with six strings and numbered fret positions. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The sixth system includes 'X' marks above the notes, indicating muted strings. The fretboard diagrams show complex fingering, including techniques like double stops and slides.

The image displays six systems of guitar sheet music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a guitar-specific bass staff with fret numbers. The music consists of various chord voicings, some marked with an 'X' for barre, and melodic lines. The sixth system features a complex melodic line with many accidentals and a final double bar line.

This page of guitar sheet music contains six systems of notation. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature line below it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The guitar tablature uses numbers 0-10 to represent fret positions and includes symbols for bends (marked with a 'b') and natural harmonics (marked with a 'n'). The music is written in a style typical of contemporary guitar instruction, with a focus on technical precision and melodic development.

The image displays a page of guitar sheet music, organized into six systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The bass staff contains extensive fretting information, including numbers 0-10 and 11, and symbols like 'x' indicating barre positions. The music features a mix of melodic lines and chordal accompaniment.

First system of guitar notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff contains the following fret numbers: 0 0 2 3 5 10 | 3 10 5 5 5 5 5 | 5 3 2 0 3 5 3 | 2 0 3 5 5 3 2 7

Second system of guitar notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff contains the following fret numbers: 7 5 3 7 5 7 5 | 3 7 5 7 7 5 3 8 | 8 7 5 8 7 5 8 7 5 | 8 7 8 8 7 5 10

Third system of guitar notation. The top staff features triplets. The bottom staff contains the following fret numbers: 10 8 7 | 10 8 7 8 | 7 12 12 14 14 14 14 | 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 | 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10

Fourth system of guitar notation. The top staff continues with triplets. The bottom staff contains the following fret numbers: 15 14 12 15 14 12 15 14 | 12 15 14 12 15 14 12 14 | 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10 | 14 12 10 14 12 10 14 12 10 14 12 10

Fifth system of guitar notation. The top staff continues with triplets. The bottom staff contains the following fret numbers: 15 14 12 15 14 12 15 14 | 12 15 14 12 15 14 12 17 | 17 15 14 17 15 14 17 15 14 17 15 14 | 17 15 14 17 15 14 17 15 14 17 15 14

Sixth system of guitar notation, marked with a repeat sign and a first ending bracket. The top staff shows chords. The bottom staff contains the following fret numbers: 19 19 19 19 | 19 19 19 19 19 19 | 17 19 17 17 17 | 17 17 17 17 17 17

sfumando

- 1.2. Paco de Lucía, “Entre dos aguas”, s. l., s. e., partitura s.f. Disponible en Scribd, <https://es.scribd.com/doc/306975935/ENTRE-DOS-AGUAS-pdf>

Anexo 2. Partitura de “El Vito”

- 1.3. Paco de Lucía y Ricardo Modrego, “El Vito”, s. l., s. e., partitura s. f. Disponible en Scribd, <https://es.scribd.com/document/252696071/Paco-de-Lucia-El-Vito>

Anexo 3. Partitura de “Mantilla de feria”

- 1.4. Esteban de Sanlúcar, *Mantilla de feria*, ed. Mohammad Vahedi (s. l.: s.e., s.a.). Disponible en Scribd, <https://es.scribd.com/document/385137304/Paco-de-Lucia-Mantilla-de-Feria>.

Anexo 4. Partitura de “Punta Umbría”

- 1.5. Paco Lucía y José Torregrosa, “Punta Umbría”, Nueva Carish España
partitura 1976.

PUNTA UMBRIA

Música : Paco De Lucia, José Torregrosa

Fandango

The musical score for 'Fandango' is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a guitar staff. The treble clef staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and rests. The guitar staff contains fret numbers and chord diagrams. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system introduces triplets and rests. The third system continues with triplets and rests. The fourth system concludes with triplets and rests.

© 1976 by Paco De Lucia y José Torregrosa, Madrid, España.
 Edición exclusiva de Canciones Del Mundo, S.A., Madrid, para todos los países
 Publicado en España por Nueva Carisch España, S.L., Magallanes, 25 - 28015 Madrid
 All rights reserved. International Copyright secured.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). It features a melodic line with several triplet markings (3) and an 'x' above a note. The bottom staff is a bass clef with a corresponding key signature, containing a bass line with various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) and a '3' marking.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with triplet markings. The bottom staff continues the bass line with fret numbers and a '3' marking.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a '6' marking above a note and an 'x' above another note. The bottom staff continues the bass line with fret numbers and a '3' marking.

Fourth system of musical notation. The top staff shows a melodic line with a key signature change to two flats (Bb, Eb). The bottom staff continues the bass line with fret numbers.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a key signature of two flats. The bottom staff continues the bass line with fret numbers.

Sixth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with fret numbers.

The musical score on page 86 is written for guitar. It consists of six systems of music, each with a treble clef staff and a guitar-specific staff showing fret numbers and fingerings. The first system features a melodic line of eighth notes. The second system includes triplets and sixteenth-note runs. The third system has chords and triplets. The fourth system includes an 'accel.' (accelerando) marking and a sixteenth-note run. The fifth system is a complex chordal texture with many 'x' marks above the notes. The sixth system concludes with triplets and chords.

The musical score on page 87 consists of six systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and fret numbers. The first system features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs, and a bass staff with fret numbers 0, 3, 3, 3, 0. The second system has a treble staff with slurs and triplets, and a bass staff with fret numbers 0, 5, 2, 3, 0, 2, 3, 0. The third system continues with similar notation, with a bass staff showing fret numbers 0, 3, 2, 0, 1, 5, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 2, 3, 5, 2, 3, 1, 0, 1. The fourth system has a bass staff with fret numbers 0, 0, 0, 0, 5, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 5, 2, 4, 0, 2, 3, 0, 0, 2, 3, 2, 0. The fifth system has a bass staff with fret numbers 3, 2, 0, 3, 0, 0, 0, 0, 3, 1, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 1, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 2, 3, 5, 2, 3, 1, 0, 1. The sixth system has a bass staff with fret numbers 3, 0, 1, 0, 2, 3, 0, 0, 0, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 3, 3, 3, 3, 3, 4.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody features a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 1-4-1-0 fret sequence at the beginning. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 2-1-3-1-0 fret sequence. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 2-0-3-2-0-2 fret sequence. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 1-0-2-3-9 fret sequence. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 2-0-3-2-0-2 fret sequence. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff shows a sequence of chords and single notes, with a 5-3-5-4-2-0 fret sequence. There are 'x' marks above the staff and '(t)' markings above the bass staff.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and a bass line with chords and triplets. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with triplets and includes 'X' marks above some notes. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

Third system of musical notation. The top staff includes a double bar line with a repeat sign and first/second endings. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

Fourth system of musical notation. The top staff includes first and second endings. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

Fifth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with triplets. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

Sixth system of musical notation. The top staff includes 'X' marks above some notes. The bottom staff shows guitar fretting with numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5 and bar lines.

This page of guitar sheet music contains six systems of notation. Each system consists of a musical staff with a treble clef and a guitar-specific staff below it showing fret numbers (0-10) and string numbers (1-6). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and muted strings (marked with 'x'). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and a final chord marked with 'x'.

Musical notation system 1: Treble clef, guitar tablature with fret numbers and an 'X' above the staff.

Musical notation system 2: Treble clef, guitar tablature with fret numbers.

Musical notation system 3: Treble clef, guitar tablature with fret numbers.

Musical notation system 4: Treble clef, guitar tablature with fret numbers and 'X' marks above the staff.

Musical notation system 5: Treble clef, guitar tablature with fret numbers and 'X' marks above the staff.

Musical notation system 6: Treble clef, guitar tablature with fret numbers and 'X' marks above the staff.

Anexo 5. Partitura de “Monasterio de sal”

- 1.6. Paco de Lucía, *Monasterio de sal*, ed. Minoru Setta, (Madrid: Editorial Mambrú, 1998).

MONASTERIO DE SAL

("Antología de Paco de Lucía")

モナステリオ・デ・サル

Digitación de Minoru Setta

Música de PACO DE LUCÍA

The musical score is written for guitar in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music. The notation includes a mix of treble and bass clefs. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Ties are used to connect notes across measures. The word 'amip' is written under the notes in the third staff. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A circled '6' is used to denote the sixth fret in several places. The notation is a mix of standard musical notation and guitar-specific symbols like '5c' and '5'.

© Copyright 1998 by Francisco Sánchez Gómez (Paco de Lucía), Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EDITORIAL MAMBRU, S.L.
Alcalá, 70. 28009 Madrid (España).

The image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The notation includes various guitar-specific techniques and musical symbols:

- Staff 1:** Features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a circled '2' and a '5c' marking above a chord. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a circled '5' and another '5c' marking. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down, and a 'p' (piano) dynamic marking.
- Staff 3:** Shows a melodic line with a circled '3' and a '3c' marking. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down.
- Staff 4:** Contains a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a circled '3' and a '3' marking above a triplet. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down, and the lyrics 'ch a m i i' are written below the notes.
- Staff 5:** Continues the melodic line with a circled '3' and a '3' marking above a triplet. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down, and the lyrics 'ch a m i i' are written below the notes.
- Staff 6:** Features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a circled '3' and a '3' marking above a triplet. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down.
- Staff 7:** Continues the melodic line with a circled '3' and a '3' marking above a triplet. The bottom line has rhythmic markings with arrows pointing up and down.

The musical score on page 74 consists of seven staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various guitar-specific techniques and annotations:

- Staff 1:** Features a sequence of chords and melodic lines, ending with a 7th fret barre.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic progression.
- Staff 3:** Includes a 7th fret barre and a specific fingering indicated by an upward arrow.
- Staff 4:** Contains a glissando (gliss.) over a chord, with the letters 'p i m a' written below the staff.
- Staff 5:** Shows a 7th fret barre (7c) and a specific fingering (3, 4, 5) with an upward arrow and the letter 'p'.
- Staff 6:** Features complex fingering with circled numbers (1, 4, 4, 2, 4, 4, 5, 5, 5, 5, 5, 3, 5) and upward arrows with the letter 'p'.
- Staff 7:** Shows a series of chords with upward arrows indicating fingerings.

Musical score for guitar, featuring seven staves of music in G major. The score includes various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings. The lyrics "p a m i p" and "ch a m i i" are written below the notes. Fingerings and other performance instructions are indicated by numbers and symbols.

Staff 1: *5c* *p a m i p*

Staff 2: *7c* *5c*

Staff 3: *3c*

Staff 4: *3c*

Staff 5: *3* *ch a m i i*

Staff 6: *3* *p i m a*

Staff 7: *7c*

2c

6c

ch a m i i i

The image shows a musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "a m i a m i a m i" on the third staff and "p i m a m i" on the fifth staff. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Specific markings include "6c", "5c", "6", and "7c" above notes, and a "p" (piano) marking below notes on the third, fifth, and seventh staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords are marked with "p" (piano).

4c

ch a m i i

3c

8c

1c

3c

5c

7c

10c

m i a p m i a p m i a p

i a m i a m i a a m i a m i

The musical score consists of ten staves of music in a single system. 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 a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. The lyrics 'ch a m i i' are written below the first staff. The second staff continues the melody and bass line, with a triplet of eighth notes and a fermata over the final measure. The third staff includes a dynamic marking 'p' and a fermata. The fourth staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'm i a p m i a p m i a p'. The fifth staff has a dynamic marking 'p' and a fermata. The sixth staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'i a m i a m i a a m i a m i'. The seventh staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'i a m i a m i a a m i a m i'. The eighth staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'i a m i a m i a a m i a m i'. The ninth staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'i a m i a m i a a m i a m i'. The tenth staff has a dynamic marking 'p' and lyrics 'i a m i a m i a a m i a m i'. The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and dynamic markings.

4 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 3 2 0 m i a
 a a m i a m i a m i m i m i

m i m i ch a m i i i p p i i p

2c i ch a m i i i p p p i i p ch a m i i i

p p p i i p

p i m a a m i m i a

p i 3c

Handwritten musical score for guitar, page 80. The score consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as 'p' (piano). Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Specific techniques are labeled with 'c' and numbers: 7c, 8c, 3c, 1c, 4, 2c, and 3e. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some chords and rests. The overall style is that of a handwritten manuscript for a guitar piece.

Musical score for guitar, featuring a melody line and a guitar accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are:

pai pai pai
 chami
 pia

The score includes various musical notations such as triplets (3), sextuplets (6), and fingerings (1-4). There are also circled numbers (3, 4) and an 'x' mark above a note in the first staff. The guitar accompaniment consists of chords and arpeggiated patterns.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic and melodic patterns, such as triplets, slurs, and glissandos. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a circled '8c' above the first measure and a circled '2' above the second measure. The second staff contains a triplet of eighth notes followed by a glissando (marked 'gliss.') and another triplet. The third staff continues with similar rhythmic patterns. The fourth staff features a triplet of eighth notes and a glissando. The fifth staff shows a series of eighth notes with slurs. The sixth staff includes a triplet of eighth notes and a glissando. The seventh staff concludes with a series of eighth notes and slurs. The page number '82' is centered at the bottom.

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven staves of notation. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. Specific techniques are labeled with '5c', '3c', and '1c'. The score concludes with a double bar line and a final chord marked with an 'x' and a downward-pointing arrow. The bottom staff features a complex chordal structure with multiple notes and a downward-pointing arrow.

Anexo 6. Partitura de “Gua’ Iras de Lucía”

- 1.7. Paco de Lucía, *Gua’ Iras de Lucía*, ed. Michael Haas (Berlín: GUITARREN-STUDIO, 1985).

28

31

34

37

40

43

46

49

52

55

II

Musical notation for guitar, measures 58 through 85. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains various musical notations such as chords, triplets, and fingerings. Measure numbers 58, 61, 64, 67, 70, 73, 76, 79, 82, and 85 are boxed. Performance markings include 'C1', 'C9', 'C10', and 'X'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. Some measures have circled numbers like (5) and (4) in measure 73, and (2) and (2) in measure 79. A circled '3' is in measure 85. There are also circled '3' and '4' in measure 61. A circled '3' is in measure 67. A circled '3' is in measure 70. A circled '3' is in measure 76. A circled '3' is in measure 79. A circled '3' is in measure 82. A circled '3' is in measure 85.

88

91

94

97

100

103

106

109

112

115

C8 C7

C1 C2 ϕ 2

ϕ 2 C6 C7

C2 ϕ 4

118 $\phi 2$

121 C1 C2 $\phi 2$

124 C2

127 C2

130

133 II VII

136 IX VII II

139 C2

142 $\phi 2$ $\phi 4$ $\phi 5$ $\phi 9$

Anexo 7. Partitura de “En la Caleta”

- 1.8. Paco de Lucía, “En la Caleta”, s. l., s. e., partitura s. f. Disponible en Scribd <https://es.scribd.com/document/415519613/Paco-de-Lucia-En-la-Caleta-Malaguen-a>.

Anexo 8. Partitura de “Panaderos flamencos”

- 1.9. Esteban de Sanlúcar, “Panaderos flamencos”, s. l., s. e., partitura s. f. Disponible en Scribd <https://es.scribd.com/doc/42305130/Paco-de-Lucia-Panaderos-Flamencos>

Anexo 9. Listado de audios y archivos multimedia

El minutaje presente en el capítulo 2 coincide con el audio de los siguientes archivos extraídos de YouTube.

- **“Entre dos aguas”**: De Lucía, Paco. “Entre Dos Aguas” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 6m02s,
https://www.youtube.com/watch?v=sQFEG84gOqo&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=1&ab_channel=PacodeLucía-Topic
- **“Zorongo gitano”**: De Lucía, Paco. “14 Juanito Serrano - Fiesta en la Muralla - Noches Con Guitarra Flamenca Vol. II” Codexcd, 28 de junio de 2016. Video, 3m01s,
https://www.youtube.com/watch?v=maV4oaM_HVk&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=2&ab_channel=Codexcd
- **“Río ancho”**: Sánchez Gómez, Francisco. “Rumbolé - Apertura concierto «Fondo Flamenco» (HD)” Rumbolé Oficial, 15 de diciembre de 2014. Vídeo, 4m31s. https://www.youtube.com/watch?v=s-xco6A3TxU&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=3&ab_channel=RumboléOficial
- **“En La Caleta”**: De Lucía, Paco. “En La Caleta” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 3m23s,
https://www.youtube.com/watch?v=YfKlpinNejl&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=4&ab_channel=PacodeLucía-Topic
- **“Convite”**: De Lucía, Paco. “Convite” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 5m05s,
https://www.youtube.com/watch?v=uNNhr2h5ISo&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=5&ab_channel=PacodeLucía-Topic
- **“Monasterio de sal”**: De Lucía, Paco. “Monasterio De Sal” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 4m52s,
<https://www.youtube.com/watch?v=Ov->

- [JhA94meM&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=6&ab_channel=PacodeLucía-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=jDEEdAZVleQ&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=6&ab_channel=PacodeLucía-Topic)
- **“Panaderos flamencos”**: De Lucía, Paco. “Panaderos Flamencos” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 2m36s,
https://www.youtube.com/watch?v=jDEEdAZVleQ&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=7&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“Punta Umbría”**: De Lucía, Paco. “Punta Umbría” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 3m23s,
https://www.youtube.com/watch?v=aTdD7J16X-U&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=8&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“Chanela”**: De Lucía, Paco. “Chanela” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 3m57s,
https://www.youtube.com/watch?v=Ktp0vke3jz0&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=9&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“La niña de la puerta oscura”**: De Lucía, Paco y Ricardo Modrego, “20 Paquito Simón - Aires de Cadiz - Noches Con Guitarra Flamenca Vol. I” Codexcd, 28 de junio de 2016. Video, 3m02s,
https://www.youtube.com/watch?v=WgVZ4uStzJI&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=10&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“Castro Marín”**: De Lucía, Paco. “Castro Marín” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 4m12s,
https://www.youtube.com/watch?v=s6Wks8RDHBQ&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=11&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“Gua’ Iras de Lucía”**: De Lucía, Paco. “Gua Iras de Lucía” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 3m22s,
https://www.youtube.com/watch?v=BrePm9lcpM0&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=12&ab_channel=PacodeLucía-Topic
 - **“Mantilla de feria”**: De Lucía, Paco. “Gua Iras de Lucía” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 3m18s,
https://www.youtube.com/watch?v=iGp2T658G2E&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=13&ab_channel=PacodeLucía-Topic

- **“El Vito”**: De Lucía, Paco. “Gua Iras de Lucía” Paco de Lucía – Topic, 4 de febrero de 2019. Video, 2m52s,
https://www.youtube.com/watch?v=j8HYu3s9JCo&list=OLAK5uy_lquSOYXdSuUmA299sQ-o4iPfbB_mynXm4&index=14&ab_channel=PacodeLucía-Topic

FUENTES DOCUMENTALES

Camarón de La Isla, y otros. *Potro De Rabia Y Miel*. Comps. Antonio Humanes, Juan Antonio Zalazar y Pepe De Lucía. 1992. LP.

De Lucía, Paco, entrevista de Ángel Casas. *Vibraciones*. (1974).

De Lucía, Paco. *Luzia*. Comp. Paco De Lucía. 1998. CD.

De Lucía, Paco. *La Fabulosa Guitarra De Paco De Lucía*. Comp. Paco De Lucía. 2021. LP.

De Lucía, Paco. *Interpreta A Manuel De Falla*. Comp. Manuel De Falla. 1978. LP.

De Lucía, Paco. *Fantasia flamenca de Paco de Lucía*. Comp. Paco De Lucía. 1973. LP.

De Lucía, Paco. *El Duende Flamenco De Paco De Lucía*. Comps. Francisco Sánchez y José Torregrosa. 2002. CD.

De Lucía, Paco, entrevista de José María Vázquez-Gaztelu. *Rito y Geografía del Cante Flamenco 2*. Radio Televisión Española. 1973.

De Lucía, Paco y otros. *Cositas Buenas*. Comp. Paco De Lucía. 2004. CD.

De Lucía, Paco, Al Di Meola, y John McLaughlin. *The Guitar Trio*. 1996. CD.

De Lucía, Paco, Chick Corea, y Manolo Sanlúcar. *Zyryab*. 1990. LP.

De Lucía, Paco, Enrique Jiménez, Isidro Sanlúcar, Julio Vallejo, Cepero, y Ramón De Algeciras. *Recital De Guitarra De Paco De Lucía*. Comp. Paco De Lucía. 1971. LP.

De Lucía, Paco, Larry Coryell, Ramón De Algeciras, y Ricardo Modrego. *Entre dos aguas*. Comps. Paco De Lucía y José Torregrosa. 1981. LP.

De Lucía, Paco, Larry Coryell, y John McLaughlin. *Castro Marín*. Comp. Paco De Lucía. 1981. LP.

De Lucía, Paco, Ramón De Algeciras, Antonio Valdepeñas, Antoñita Imperio, y Pilar "La Cubanita". *Canciones Andaluzas Para 2 Guitarras*. Comps. Paco De Lucía y Ramón De Algeciras. 1967. LP.

De Lucía, Paco, Ramón De Algeciras, y Pepe De Lucía. *El Mundo Del Flamenco*. Comp. Paco De Lucía. 1971. CD.

De Lucía, Paco, y Camarón de La Isla. *Canastera*. Comp. Antonio Sánchez. 1972. LP.

De Lucía, Paco, y Orquesta de Cadaqués. *Concierto de Aranjuez*. Comps. Isaac Albéniz y Joaquín Rodrigo. 1991. CD.

De Lucía, Paco, y otros. *Solo quiero caminar*. Comp. Paco De Lucía. 1981. LP.

De Lucía, Paco, y otros. *Siroco*. Comp. Paco De Lucía. 1987. LP.

De Lucía, Paco, y Ramón De Algeciras. コーヒー・ルンバ = *Moliendo Cafe (Dos Guitarras Flamencas En 10 Exitos)*. Comps. Paco De Lucía y Ramón De Algeciras. 1972. LP.

De Lucía, Paco, y Ramón De Algeciras. *Hispanoamérica Con Paco De Lucía Y Ramón De Algeciras*. Comps. Paco De Lucía y Ramón De Algeciras. 1977. CD.

De Lucía, Paco, y Ramón De Algeciras. *Fuente y caudal*. Comps. Paco De Lucía y José Torregrosa. 1973. LP.

De Lucía, Paco, y Ramón De Algeciras. *Dos Guitarras Flamencas En America Latina*. Comps. Paco De Lucía y Ramón De Algeciras. 1967. LP.

De Lucía, Paco, y Ramón De Algeciras. *Almoraima*. Comps. Paco De Lucía y José Torregrosa. 1976.

De Lucía, Paco, y Ricardo Modrego. *12 canciones de García Lorca para guitarra*. 1965. LP.

Meola, Al Di, John McLaughlin, y Paco De Lucía. *Friday Night In San Francisco*. 1981. LP.

Sabicas, entrevista de Manuel Curao. *La Puerta del Cante Canal Andalucía Flamenco*. 1989.

Sánchez, Curro, y Casilda Sánchez. *Paco de Lucía. La Búsqueda*. Dirigido por Curro Sánchez. Producido por Curro Sánchez y Casilda Varela. Interpretado por Paco de Lucía, y otros. Alfa Pictures, 2014.

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

- Arrebola Sánchez, Alfredo. *Granada en el arte flamenco*. Granada: Dip. Prov. de Granada, 2019.
- Auserón, Santiago. *El ritmo perdido: Sobre el influjo negro en la canción española*. Barcelona: Ediciones Península, 2012.
- Barea Sánchez, Miguel Ángel. *La improvisación en la guitarra flamenca: Análisis musicológico e implementación didáctica*. Universidad de Sevilla, 2016.
- Barros Lirola, Fernando. *Fernando Barros Lirola: "El flamenco alegra la vida"*. 2022, <https://www.queeselflamenco.com/estilos-delflamencos/fandangos/> (último acceso: 19 de junio de 2022).
- Bethencourt Llobet, Francisco Javier, y Eduardo Murillo Saborido. «El legado de Paco de Lucía: La transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea.» *ROSETA*, nº 14 (2019): 82-102.
- Blas Vega, José. *Magna antología del cante flamenco*. Madrid, 1962.
- Bosauder, Paul. *Técnicas Compositivas para la Guitarra*. Escola Superior de Música de Catalunya, 2016.
- Calvo, Pedro, y José Manuel Gamboa. *Historia-Guía del nuevo flamenco. El duende de ahora*. Madrid: Guía de música, 1994.
- Castro Buendía, Guillermo. «El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos.» *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, nº 6(7) (2013): 40-49.
- Castro Buendía, Guillermo. «Paco de Lucía y su importancia histórica.» *Sinfonía Virtual*., nº 26 (2014).
- Cruces Roldán, Cristina. «El Flamenco.» Cap. 4 de *Expresiones culturales andaluzas*, de Isidoro Moreno y Juan Agudo, 221-281. Sevilla: Aconcagua Libros, 2012.
- Cruces Roldán, Cristina. «Hacia una revisión del concepto "nuevo flamenco". La intelectualización del arte.» Editado por José Miguel Díaz-Báñez, Javier Escobar

- Borrego y Inmaculada Ventura Molina. *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, 13-25.
- Dantas, Rubem, entrevista de Gonzalo García Pino. *De Cajón* (3 de febrero de 2017).
- De la Flor, Clara. «Paco de Lucía, el genio flamenco.» *Punto y coma* 48 (2014).
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio. «Federico García Lorca y la música: el flamenco y la música tradicional.» Editado por José Miguel Díaz Báñez, Francisco J. Escobar Borrego y Inmaculada Ventura Molina. *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. 85-96.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio. «Federico García Lorca, la investigación musical y las Canciones Populares Españolas.» *QuaDríVium: Revista Digital de Musicología*, nº 9 (2018): 1-13.
- De Onís, Federico. «García Lorca, folklorista.» *Revista Hispánica Moderna*, nº 6 (1940): 369.
- El-Shawan Castelo Branco, Salwa, y Susana Moreno Fernández. *Music in Portugal and Spain Experiencing Music: Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Fernández España, Irene. «La escuela bolera a través del Vito. Una investigación artística del proceso creativo a partir de la tradición.» Cap. 5 de *Arte e investigación multidisciplinar: Música y Educación*, de Antonio Félix Vico Prieto, y otros, editado por Antonio Félix Vico Prieto, María Lorena Cueva Ramírez y Teresa López Castilla, 109-133. Jaén: AASA. Asociación Acción Social por el Arte, 2018.
- García Lorca, Federico. *Obras VI. Vol. 2*. Madrid: Ediciones AKAL, 1994.
- García Reyes, Alberto. «Glosario flamenco: de "falseta" a "fuga".» *ABC de Sevilla*, 25 de septiembre de 2014.

- Gértrudix Barrio, Felipe, Manuel Gértrudix, y Felipe Gértrudix Lara. *Palos y estilos del Flamenco*. Madrid: SonidosImaginario, 2009.
- Iglesias, Iván. *La modernidad elusiva: Jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- Ledermann, Carlos. «Paco de Lucía [Francisco Sánchez Gómez].» *Revista Musical Chilena* 68, nº 221 (2014): 112.
- Manuel, Peter. «Flamenco Jazz: An Analytical Study.» *Journal of Jazz Studies* 2, nº 11 (2016): 29-77.
- Manzano, Alberto. «La cita que nunca se produjo.» *CTXT: Contexto y Acción*, abril 2015.
- Martí, Josep. «Música y Etnicidad: una introducción a la problemática.» *TRANS. Revista transcultural de música* (SIBE: Sociedad de Etnomusicología), nº 2 (1996).
- Monge García, David. «El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca.» *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical*, nº 39 (2020).
- Núñez, Faustino. *Flamencópolis*. s.f. <https://flamencopolis.com>.
- Peñalver Vilar, José María. «Análisis y revisión estética de los estilos en el jazz.» *Sonograma Magazine: Revista de pensament musical i difusió cultural*, nº 39 (2018).
- Pérez Custodio, Diana. *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones. UCA, 2005.
- Pineda Novo, Daniel. «Lorca y el Flamenco.» *Monteagudo*, nº 12 (2007): 169-184.
- Rico Rodríguez, Jose Antonio. «La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990.» *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical*, nº 34 (2018): 1-104.
- Rioja, Eusebio, y Norberto Torres Cortés. *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapi Sánchez*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2006.

- Rodríguez Castillo, Ramonet. «Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos.» *Káñina, Revista artes y Letras* (Universidad de Costa Rica), nº 39 (2) (2015): 215-234.
- Sevilla, Paco. *Paco de Lucía: A new tradition for the flamenco guitar*. San Diego: Sevilla Press, 1995.
- Téllez, Juan José. *Paco de lucía: El hijo de La Portuguesa*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 2015.
- Torres Cortés, Norberto. «Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía.» *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 11 (diciembre 2014): 1-61.
- Torres Cortés, Norberto. *Guitarra Flamenca: Lo Clásico*. Vol. 1. 2 vols. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2010.
- Torres Cortés, Norberto. *Guitarra Flamenca: Lo Contemporáneo y otros escritos*. Vol. 2. 2 vols. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2010.
- Torres Cortés, Norberto. «La evolución de los toques flamencos: Desde el fandango dieciochesco "por medio", hasta los toques mineros del siglo XX.» *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 2 (Junio 2010).
- Torres Cortés, Norberto. «La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto Chico.» *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 7 (diciembre 2012).
- Torres Cortés, Norberto. «Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca.» *Sinfonía Virtual: Revista de Música y Reflexión Musical*, nº 39 (2020).
- Wieczorek, Marta. «Flamenco: Contemporary Research Dilemmas.» *Łódzkie Studia Etnograficzne*, nº 57 (2018): 75-92.
- Zagalaz, Juan. «Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie Jazz-Flamenco de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968).» *Jazz-Hits*, nº 1 (2018): 125-142.

Zagalaz, Juan. «El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de La Isla junto a Paco de Lucía.» *Revista de Musicología* 11, nº 2 (2017): 565-592.

Zagalaz, Juan. «Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981.» *Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012. 39-50.

Zagalaz, Juan. «Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968).» *Revista de Investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 13 (Diciembre 2016).

