



SABICAS, CONCERTISTA INTERNACIONAL DE GUITARRA FLAMENCA

NORBERTO TORRES

Profesor invitado Máster Interuniversitario
“Investigación y Análisis del flamenco”,
Universidad de Cádiz.

Resumen

El siguiente texto constituye los apuntes que tomamos para impartir una conferencia en Bilbao en mayo 2012 dentro del Ciclo BBK Flamenco, con motivo del centenario del nacimiento del concertista de guitarra flamenca Agustín Castellón Campos “Sabicas” (Pamplona, 1912-Nueva York, 1990). Parcialmente publicados hasta la fecha, los hemos reunidos íntegramente ahora. Destacan la relevancia de Sabicas como pionero en el oficio de concertista internacional de guitarra flamenca, dando cuenta de su amplia discografía y repercusiones entre los guitarristas, sus aportaciones técnicas a la guitarra flamenca, su impacto en el joven Paco de Lucía, su papel de divulgador de la guitarra flamenca de concierto.

Palabras clave: Sabicas, guitarra flamenca, guitarra flamenca de concierto, Paco de Lucía

Abstract

The following text constitutes the notes we took to give a conference in Bilbao in May 2012 within the cycle BBK Flamenco, on the occasion of the centenary of the birth of flamenco guitar concert player Agustín Castellón “Sabicas” (Pamplona, 1912-New York, 1990). Partially published to date, we have put them together in full now. They highlight the relevance of Sabicas as a pioneer in the profession of international flamenco guitar concert artist, accounting for his extensive discography and repercussions among guitarists, his technical contributions to flamenco guitar, his impact on the young Paco de Lucía, his role as a popularizer of the flamenco concert guitar.

Keywords: Sabicas, flamenco guitar, flamenco concert guitar, Paco de Lucia

Fecha de recepción: 04/06/2020

Fecha de publicación: 01/07/2020

Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca

I. Flamenco puro: disco

En 1959 Hispavox edita en España dos sencillos de guitarra flamenca titulados “Flamenco puro”, protagonizados por Sabicas¹. Poco después llega el Lp *Flamenco puro* que trae una revelación: en pleno dominio del “ricardismo”, los guitarristas españoles descubrían que más allá del charco existía otro grande de la sonanta. Este disco tiene especial interés, además, porque sirvió de referencia para el concierto para guitarra y orquesta de Moreno Torroba, protagonizado por la

¹ La *Guía del flamenco* de Arcadio de Larrea (Editorial Nacional, Madrid, 1975) nos da las referencias:

Flamenco puro (vol.1), 45 r.p.m. Hispavox HX 006-04, Madrid, 1959.

Flamenco puro (vol.2), 45 r.p.m. Hispavox HX 006-05, Madrid, 1959.

El año siguiente, Hispavox vuelve a sacar otros dos sencillos de Sabicas:

Flamenco virtuoso (vol.3), 45 r.p.m. Hispavox HX 006-08, Madrid, 1960.

Flamenco virtuoso (vol. 4), 45 r.p.m. Hispavox HX 006-10, Madrid, 1960.

Curiosamente, Larrea no recoge el Lp *Flamenco virtuoso* que Hispavox editará un año más tarde (Hispavox HXS 000-03, Madrid, 1961). Las otras referencias que nos da Larrea en su catalogación de grabaciones flamencas hasta 1975 – donde curiosamente también no está la del Lp “Flamenco puro”-, y que de alguna manera señalan el material de Sabicas editado en España, son las siguientes:

Sabicas y Escudero, 33 r.p.m. Montilla (Distribuye Zafiro) FM-105 A, Madrid, 1961.

Guitarra flamenca, 33 r.p.m. Montilla MS-509, Madrid, 1962. (Se trata de un Lp de varios guitarristas, Carlos Montoya, Justo de Badajoz, Mario Escudero y Sabicas, quien tiene dos cortes, los fandangos del Albaicín y soleares por bulería).

Antología de la guitarra flamenca, 33 r.p.m. Hispavox HH 10-326, Madrid, 1967. (Otro Lp compartido con Manuel Cano, Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Luis Maravilla, Víctor Monge “Serranito”, Pepe Martínez y Sabicas con dos temas de *Flamencopuro*, las siguiiriyas “Duelo de campanas” y la farruca “Punta y tacón”).

Tres guitarras tiene Sabicas, 33 r.p.m. Hispavox 18-1129, Madrid, 1969.

Sabicas, 45 r.p.m. RCA Víctor 3-21089, Madrid, 1969.

la guitarra de Sabicas, 33 r.p.m. RCA Víctor, LPM 10.404, Madrid, 1969.

Cádiz; salero de españa, 33 r.p.m. Hispavox, Clave Estéreo 18-1.172, Madrid, 1970. (Se trata de un Lp compartido con cantaores como Manolo Vargas, Pericón de Cádiz, Los Gaditanos, Los Monteros, acompañados por Andrés Heredia y Antonio de Marchena. Sabicas está con las alegrías “Noches de Cádiz”).

Las grabaciones sonoras originales se publicaron en España en 1959 en el sello Hispavox. Existe una reedición reciente en CD realizada en 2002 por EMI. El disco contiene diez toques: las soleares “Bronce gitano”, las siguiiriyas “Duelo de campanas”, las alegrías “Campiña andaluza”, los fandangos “Por los olivares”, las bulerías “Aires de Triana”, la farruca “Punta y tacón”, las granaínas “Joyas de la Alambra”, la malagueña “Brisas de la Caleta”, la taranta “Ecos de la mina” y la soleá por bulería “Ecos jerezanos”. El concierto de Moreno Torroba está construido en torno a algunas variaciones o “falsetas” de varios de estos toques como los fandangos, la farruca, las alegrías, las bulerías, etc.

sonanta del navarrico². Dos años después, Hispavox editó un curioso por novedoso Lp, *Flamenco virtuoso*, donde Sabicas utilizaba la entonces más avanzada ingeniería de estudio, y grababa triplicándose con tres guitarras. Así lo señalaba la contraportada, en un también curioso texto sin firmar, traducido del original en inglés:

Uno de los grandes guitarristas contemporáneos del flamenco es Sabicas, nacido en Pamplona (España), quien ha recorrido toda su vida los caminos del mundo, pero encontró su sendero a la edad de cinco años, cuando se sintió atraído por el flamenco. Un prodigio, por tanto, él adiestró su arte con el ardor del flamenco mismo. En la revista *Guitarra* (núm. 20 de 1956), Walter Starkie tuvo cálidas palabras de elogio para “Agustín Castellón, conocido por Niño Sabicas..., uno de los maestros de este instrumento”. Para un músico, el instrumento tiene su propia personalidad. Sabicas toca tres guitarras, todas con su propia y distinta voz. La unicidad de cada una, y al mismo tiempo la relación de afinidad entre sí- pues ellas son todo Sabicas- quedan vivamente registradas en este disco gracias a las modernas técnicas de ingeniería electrónica. Utilizando auriculares, Sabicas mezcló la música de sus tres guitarras, una proeza incomparable si se tiene en cuenta los matices que resalta la poderosa línea melódica del flamenco y la complejidad de sus ritmos. Por otra parte, las interpretaciones son ricas en pasajes de improvisación (...). Un veterano de la escena, radio y TV, con talento creador de música como el de Sabicas, era quizá inevitable que quisiera estudiar el difícil problema de emplear las tres guitarras en cada fragmento de un álbum, y que pugnase por encontrar la solución. El resultado fue conseguir satisfactoriamente la grabación de tres diferentes interpretaciones de la misma composición, con lo que se pudo obtener una interpretación única por tres guitarras simultáneas. Sincronización que, por supuesto, requirió esencialmente una experta técnica de ingenieros de sonido. El proceso consistió en una grabación ejecutando Sabicas el tema principal; acto seguido, mientras el mismo artista iba escuchándola provisto de auriculares, ejecutaba interpretaciones de acompañamiento con diversas variaciones sobre el mismo tema. Esto fue simultáneamente registrado, para, a continuación, y mientras escuchaba la grabación de las dos primeras guitarras, el propio Sabicas ultimaba su brillante esfuerzo interpretando la parte de la tercera guitarra.

¿Sabicas, precursor de las grabaciones flamencas actuales de laboratorio?

² Las grabaciones sonoras originales se publicaron en España en 1959 en el sello Hispavox. Existe una reedición reciente en CD realizada en 2002 por EMI. El disco contiene diez toques: las soleares “Bronce gitano”, las seguiriyas “Duelo de campanas”, las alegrías “Campiña andaluza”, los fandangos “Por los olivares”, las bulerías “Aires de Triana”, la farruca “Punta y tacón”, las granaínas “Joyas de la Alambra”, la malagueña “Brisas de la Caleta”, la taranta “Ecos de la mina” y la soleá por bulería “Ecos jerezanos”. El concierto de Moreno Torroba está construido en torno a algunas variaciones o “falsetas” de varios de estos toques como los fandangos, la farruca, las alegrías, las bulerías, etc.

Un texto curioso como decía, cuando uno recuerda que en España, en este año 61, los planteamientos de la corriente llamada “mairenismo” iniciaba su conocida cruzada en pro de la “pureza” del género.

II. Primer periodo en España, emigración a las Américas

Los mayores y los buenos aficionados recordaban entonces su primer periodo español, principios de los años 30, con aquellos acompañamientos y aquellas placas con la Niña de la Puebla, Juanito Valderrama, el Carbonerillo, Angelillo, el Chato de la Ventas, el Chato de Jerez, el Niña de la Calzá, el Cojo de Madrid, Paco Flores, la Jerezana, Carmen Amaya, El Pena Hijo José Nieto de Orellana, el Niño de Utrera o el Niño de Cartagena. Era entonces la más firme promesa del toque, el sucesor de Don Ramón Montoya³. No es una casualidad que Fernando de Triana le dedique un texto en su conocida obra *Arte y artistas flamencos*, publicada en 1935. Las palabras con las que termina su semblanza son significativas:

Todos conocemos el brillante curso de su carrera artística hasta hoy, que cuenta veintidós años de edad y ocupa un elevadísimo puesto entre los guitarristas de primera categoría⁴.

Pero el cantaor y guitarrista trianero recoge un dato revelador sobre el aprendizaje de Sabicas y que, de alguna manera, casi predestinaría al Niño de las Habicas a ser diferente y precursor entre la comunidad flamenca:

³ Se puede encontrar una relación casi exhaustiva de las grabaciones en discos de pizarra donde acompaña Sabicas en BLAS VEGA, J. Y RIOS RUIZ, M.: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988, p. 819-859. Los guitarristas que más grabaron en esta primera mitad del siglo XX fueron sobre todo Ramón Montoya, Miguel Borrull (hijo), Niño Ricardo, Manolo de Badajoz y Luis Yance. Sabicas aparece como el benjamín de esta relación de tocaores y grabará principalmente como guitarrista del sello barcelonés Parlophone. El CAF (Centro Andaluz del Flamenco), ubicado en Jerez de la Frontera, tiene catalogado en su fonoteca 51 cantes en discos de pizarra con el acompañamiento de Sabicas (ver web caf.cica.es). Los lectores interesados pueden encontrar una muestra en el CD:SABICAS. AL COMPÁS DE MI GUITARRA, DIENC S.L., Utrera (Sevilla), 2006 (info dienc.com). Este CD nº 47 de la colección *Antología de la Época Dorada del Flamenco*, con remasterizaciones de discos de pizarra, contiene 20 cortes donde Sabicas acompaña al Niño de Utrera, Enrique Montoya, Carmen Amaya, el Niño de la Calzá, La Niña de la Puebla, Juanito Valderrama, El Pena Hijo, Angelillo, Rafael Farina y Estrellita Castro.

⁴ TRIANA, Fernando el de: *Arte y artistas flamencos*, Madrid, 1935, p. 220 (utilizamos una edición facsímil publicada por Editoriales Andaluzas Unidas, 1986).

Aprendió solo a afinar la guitarra, y en vista a su desmedida afición le compraron sus padres un gramófono, que él hacía marchar muy despacio, y así empezó a copiar cuanto escuchaba⁵.

El primer maestro de Agustín Castellón fue su propio oído, que desarrolló gracias a repetidas audiciones lentas de discos de pizarra. Cuando hoy asistimos al debate entre la pérdida de la transmisión oral del flamenco y la “dudosa” utilización de las nuevas tecnologías como relevo de esta transmisión, Sabicas ya lo tenía resuelto a principios del siglo XX. Otro dato de su infancia que llama la atención y que aparece en todas las biografías, es su condición de niño prodigio y su debut artístico como concertista. El Niño de las «Habicas» se gana los primeros aplausos y la admiración del público tocando solo: su carrera como concertista de alguna manera también estaba predestinada.

Luego llegó la guerra civil, giras con Carmen Amaya en América del Sur, estancia en Méjico y en Estados Unidos. Mientras Sabicas hacía “las Américas” y cambiaba de residencia, España se autodestruía para refugiarse después en sí-misma. Fue todo un acontecimiento para los jóvenes artistas y aficionados de principios de los sesenta descubrir el virtuosismo y limpieza de sonido de aquel gitano de Pamplona afincado en Nueva York, que pasó entonces a “enseñarles a distancia” según feliz expresión de Enrique Morente.

III. El *sabiquismo*

Agustín Castellón Campos “Sabicas”, pamplonico nacido en 1912, fue pues un niño prodigio autodidacta, tocando en público por primera vez cuando tenía ocho años. Se traslada a Madrid este mismo año y con once años consigue su primer premio, ganando un concurso en el Teatro Monumental de Madrid. Acompaña a “La Chelito”, y lo encontramos de reunión en el famoso colmao “Villa Rosa”, donde sus aptitudes causan asombro entre los guitarristas, especialmente en el “papa” del toque de aquella época, su tío por vía materna Don Ramón Montoya. A partir de este momento Sabicas será el mejor discípulo del “montoyismo”. Y aquí conviene puntualizar la clasificación de escuelas realizada por Manuel Cano, quien distingue entre cinco grandes escuelas: el “montoyismo” y el “sabiquismo”. Si por “sabiquismo” entendemos un nuevo virtuosismo en el toque, la diferencia puede ser pertinente. Si consideramos las aportaciones musicales, nos apresuramos a señalar que Sabicas pertenece de lleno a la estética del “montoyismo”, por lo que el “sabiquismo” no sería otra cosa que la lectura virtuosa, e incluso a veces efectista, del toque de Montoya. Opiniones solventes inciden sobre ello. Así por ejemplo para Felix de Utrera:

Sabicas se salía de la meta en cuanto a ejecución, como digo yo. Sabicas

⁵ TRIANA, F. el de, Op. Cit., p. 218.

era un enamorado de Montoya. Yo, en cambio, he tenido la suerte de ser amigo de Sabicas treinta años, y grabar un disco con él en Nueva York. Sabicas era, aunque un gran creador, un seguidor de la escuela de Montoya. Lo demostró, yo creo que conocía lo de Montoya mejor que él. Pero además era un genio de la guitarra, Sabicas era un genio de la guitarra⁶.

Mientras que Rafael Riqueni señalaba al periodista Ángel Álvarez Caballero que:

Yo creo que Sabicas es un ochenta por ciento de Montoya. (...) Pero, desde luego, escuchando una guitarra y escuchando otra, puedo ver que tiene muchísimo de Montoya. Aunque tiene una gran personalidad también, la gran aportación de Sabicas creo que ha sido técnica, técnica y de limpieza, de sonido, ya más perfección, ¿no?⁷

El transcriptor de guitarra Claude Worms confirma las palabras de Riqueni después de analizar y dedicar un monográfico con transcripciones de los toques más representativos de Sabicas:

Desde un punto de vista formal, las composiciones de Sabicas no se alejan mucho de los cánones establecidos por Ramón Montoya en sus grabaciones de los años 1920s/1930s: falsetas agrupadas en secuencias coherentes, cuyo orden puede variar según las interpretaciones, en una dinámica de conjunto creciente. A lo largo de un fragmento, compases en rasgueado recuerdan las reglas del estilo interpretado (clichés conclusivos que tienen la misma función para los toques “libres”). La particularidad de Sabicas ha estado en haber aplicado esta estructura al conjunto de estilos del repertorio flamenco, incluso a los que no habían sido, o lo habían sido poco, tocados en solo antes de él (colombianas, farrucas, garrotín, milonga, serrana, zapateado...). Hay que decir, que para cada uno de estos estilos, él compuso muchas más falsetas que cualquiera de sus contemporáneos. Pero, sobre todo, Sabicas fue el primer guitarrista que respetó escrupulosamente el compás tanto para él solo como para el acompañamiento (podemos sospechar en este punto la influencia de Manolo de Huelva). Este afán de rigor rítmico es particularmente patente si comparamos sus alegrías, fandangos y soleares con los de sus antecedentes, y su fraseo en las bulerías se podría considerar como el fundamento de la bulería moderna⁸.

Es pues en el aspecto técnico donde reside la mayor aportación del “sabiquismo” al toque de guitarra flamenca. Conocido por la gran mayoría de los guitarristas flamencos, ha sido puesto de manifiesto recientemente en los

⁶ ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El toque flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p.156.

⁷ ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, Ob. Cit., p. 156.

⁸ WORMS, Claude, *Maestros clásicos de la guitarra flamenca. Vol. 1: Sabicas*, Editions. Paris, 2003.

diferentes libros de partituras con obras suyas. Vamos a recordar de forma resumida lo más destacado:

- Perfeccionamiento notable de técnicas de mano derecha como el trémolo, con cambio de notas melódicas al interior del mecanismo, desarrollo y fijación del alzapúa moderna solo de pulgar.
- Precisión en los ataques de mano derecha y control permanente de una sonoridad inmediatamente identificable en su toque por su limpieza, equilibrio de los registros, fuerza y percusión.
- Utilización de armónicos artificiales con una técnica de mano derecha muy personal en la que el pulgar ejecuta la nota en lugar del anular.
- Predilección por los acordes disminuidos en todo el mástil mediante desplazamientos de tres trastes.
- Utilización en varios toques de la afinación Re La Re Sol Si Mi.
- Racionalidad entre la utilización del mástil y la digitación, hasta convertirlas en estética.
- Predilección por la escala cromática en picados, recordando aquí a Luis Molina.
- Utilización de cierta espectacularidad en varias falsetas de cada toque, hábilmente colocadas para asombrar al público. En este sentido, Sabicas sigue de alguna manera el mismo planteamiento, a veces exhibicionista, que los concertistas-compositores españoles clásicos de la segunda mitad del XIX.
- Innovador en la composición de falsetas, confiriéndoles un dinamismo rítmico y variedad en los recursos técnicos inauditos hasta entonces.

IV. Sabicas, concertista de guitarra flamenca

En su larga carrera, dos datos llaman particularmente la atención:

- Parece haber sido el primer “tocaor” que se dedicó íntegramente a una carrera de concertista. Forma parte de la nómina de artistas de este género que transgredieron las leyes sacrosantas del flamenco gitano-andaluz: navarrico de procedencia, gitano formado en los colmaos madrileños, con una corta carrera de tocaor, otra más importante de acompañante al baile y luego una larga como concertista, sabiamente organizada en la industria del ocio norteamericano. Constituye un precursor “avant l’heure” del flamenco actual.
- Su trabajo con Carmen Amaya tiene todo el viso de ser el antecedente de las

colaboraciones músico-coreográficas que dominan actualmente la actualidad flamenca. Ellos fueron los primeros en tener una carrera internacional de impacto multitudinario con su colaboración artística en igualdad de condiciones. Ellos fueron los primeros que triunfaron en el corazón del mundo capitalista, mientras la miseria de post-guerra sumía a los flamencos de la “madre patria” en la picaresca de la supervivencia. Claude Worms nos dice de forma muy acertada en su biografía que:

Sin duda, la presión de las compañías discográficas obligó a Sabicas a multiplicar las experiencias llamadas a un gran futuro en el flamenco contemporáneo; utilización del baile (Carmen Amaya, Dolores Vargas...) y del cante (Adela la Chaqueta...) al servicio de la guitarra (y no al contrario, como lo quería la tradición); uso innovador de las técnicas de estudio (rerecording permitiendo a Sabicas doblar, incluso triplicar su propia parte de primera guitarra); dúos con Mario Escudero; colaboración con un guitarrista de rock (Joe Beck) o un saxofonista (Negro Aquilino); concierto con una orquesta sinfónica dirigida por Federico Moreno Torroba... Sabicas fue de esta forma la primera gran estrella internacional de la guitarra flamenca (sobre todo en USA y Japón) incluso cuando sus discos no volvieron a circular en el mercado español hasta la década de los 60s⁹.

V. Discografía

La obra y las aportaciones de Sabicas siempre pregonadas con el característico tono mítico y laudatorio de la literatura sobre flamenco, son sin embargo casi desconocidas. Como de costumbre, las exaltaciones suelen esconder el desconocimiento sobre una nutrida y variada producción. El transcriptor Alain Faucher, durante varios años presidente de la asociación guitarrística parisina “Sabicas”, señala por ejemplo en el libro de partituras que le dedica¹⁰ un catálogo de 43 grabaciones, que conviene recordar para ayudar al lector a conocer su discografía:

<i>Flamenco Concert</i>	Keynate 134 (78 rpm) (1941)
<i>Flamenco Guitar Solos</i>	Decca DU 709 (78 rpm) (1947)
<i>Fiesta Flamenca</i>	RCA A. 130.234
<i>The Greatest Flamenco Guitarist vol. 1</i> (1ª versión)	Elektra EKL 117
<i>The Greatest Flamenco Guitarist vol. 1</i> (2ª versión)	Elektra EKL 117
<i>The Greatest Flamenco Guitarist vol. 2</i>	Elektra EKL 121

⁹ WORMS, *Maestros clásicos de la guitarra flamenca*, Op. Cit., p. 100

¹⁰ FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey del flamenco*, Affedis, París, 1999.

<i>The Greatest Flamenco Guitarist vol. 3</i>	Elektra EKL 143
<i>Festival Gitano</i>	Elektra EKL 149
<i>Flamenco Puro</i>	Columbia WL 154
<i>Flamenco virtuoso (3 guitarras)</i>	Columbia WL 171 (WS 320 stereo)
<i>The Guitar of Sabicas (3 guitarras)</i>	Columbia EX 5057
<i>Concierto en Flamenco</i>	Decca DL 710057
<i>Rhythm of Spain</i>	Decca DL 74138
<i>The Fantastic Guitar os Sabicas and Escudero</i>	Decca DL 78795
<i>Romantic Latin Guitar (+ Mario Escudero)</i>	Decca DL 78897
<i>Furioso (+ Dolores Vargas)</i>	Decca DL 78900
<i>Flamenco Variations on Three Guitars</i>	Decca DL 78957
<i>Queen of the Gypsies (+ Carmen Amaya)</i>	Decca DL 9816
<i>Flamenco (+ Carmen Amaya)</i>	Decca DL 9925
<i>Sabicas and Escudero</i>	MontillaFMS 2005
<i>Serenata Andaluza</i>	Montilla FMS
<i>Flamenco Fantasy</i>	MGM SE 3859
<i>Guitars of Passion</i>	MGM SE 3975
<i>Arte Gitano</i>	RCA LSP 4109
<i>La Guitarra de Sabicas</i>	RCA LPM 10404
<i>La Historia del Flamenco (vol. doble)</i>	RCA LSP 19000 N
<i>Flaming Flamenco Guitar</i> 3236	United Artists UAS
<i>Gypsy Flamenco</i>	ABC S 239
<i>Guitar Suite, the day of the Bullfight</i>	ABC S 265
<i>The Fabulous Sabicas</i>	ABC S 304
<i>Soul of Flamenco</i>	ABC S 339
<i>Flamenco Reflexions</i>	ABC S 451
<i>Rey del Flamenco</i>	ABC S 526
<i>Flamenco Fever</i>	ABC S 587

<i>Artistry in Flamenco</i>	ABC S 614
<i>Sabicas in Concert</i> (vol. Doble)	CDC 1818
<i>The Soul of Flamenco and the Essence of Rock</i>	CDC 1819
<i>Rock Encounter</i> (+ Joe Beck)	Polydor 24.4026
<i>Olé, la guitarra de Sabicas</i>	Polydor S.23.85.043
<i>Flamenco, la Guitarra de Sabicas</i>	Polydor S.23.85.044
<i>The Art of the Guitar</i>	Everest 3395
<i>Flamenco</i>	Víctor VDP 1055 (CD Japón)
<i>Sabicas, Enrique Morente</i> (vol. Doble)	RCA SHPL 74.587 (CD)

Más recientemente, Claude Worms ha propuesto una discografía completa, acompañamiento, 78 r.p.m. como solista y Lps, elaborada por el admirador parisino de Sabicas Jean Baptiste Antonini¹¹. Estimamos interesante señalar aquí, para completar la de Alain Faucher, las primeras grabaciones solistas en placas de 78 r.p.m.:

“Imitación a Cepero y Angelillo” (Malagueña)/Granaína	Parlophone B. 25663
“Danza Mora”/”Soleares”	Parlophone B.25692
“Campanilleros”/“Alegrías gitanas”	Parlophone B.25726
“Flamenco Concert” (3 discos)	Keynote 134
“Flamenco Guitar solos”	Decca DU.709

Con respecto a la anterior, esta catalogación añade tres discos grabados en la barcelonesa casa Parlophone, entre ellos la célebre Danza Mora, que Sabicas no dejará de cultivar en su discografía y conciertos. Si nos atenemos al número de matriz, vemos que su primera grabación solista la hace con una curiosa imitación del cante de Cepero y Angelillo por malagueña y granaína¹².

¹¹ WORMS, *Maestros clásicos de la guitarra flamenca*, Op. Cit., pp. 101-103.

¹² Posteriormente, en 2013 y gracias a la exhaustiva investigación de José Manuel Gamboa sobre la discografía de Sabicas, con la ayuda de Carlos Martín Ballester, aparecerán más grabaciones solistas realizadas en los años 31 y 32 de la II República por

VI. Sabicas, divulgador de la guitarra flamenca de concierto

Como guitarrista consagrado plenamente a una carrera de concertista de guitarra flamenca, sus aportaciones son claves en el diseño internacional de este tipo de actividad. Antes de Paco de Lucía, fue él quien empezó a consolidar la afición internacional por esta modalidad guitarrística.

Además, su residencia norteamericana tuvo dos consecuencias aparentemente contradictorias:

– Por estar fuera del contexto “matriz” y de su evolución, conservó un toque convertido en residual en la España franquista, el de los grandes virtuosos clásico-flamencos de las primeras décadas del siglo XX, empezando por el de Ramón Montoya. Cabe recordar que fue Manuel Cano el que dio a conocer los famosos toques de concierto que grabó Ramón Montoya en 1936 en París, realizando una memorable versión en 1964¹³. Esta particularidad no escapó al perspicaz y buen aficionado al toque Enrique Morente cuando solicitó su acompañamiento en un doble Lp grabado al final de su vida. De repente el cantaor de Granada se veía lujosamente acompañado por el tocaor de los que fueron sus maestros de cante, con una guitarra que, a pesar de evidentes facultades mermadas por la edad, parecía llegar directamente del “Villa Rosa” de Chacón y Montoya. Admirable y nostálgico gesto de aficionado u olfato intuitivo del autor de “La estrella”, Morente supo demostrar una vez más que una de las mayores virtudes de los artistas de este peculiar género musical reside en maquillar las debilidades en sublimaciones artísticas. Quizá en el fondo el flamenco no sea otra cosa que el arte de la sublimación de las debilidades y limitaciones de una clase históricamente maltratada, la de los andaluces perdedores. Camuflar los defectos y saber presentarlos como cualidades es realmente una actitud digna de admiración.

– Por estar ubicado en el corazón de la *American way of life*, construyó antes que nadie una precursora carrera internacional. Si la diáspora petrificó su toque en la estética montoyista, en contrapartida le libró de ataduras moralizantes y esencialistas en torno a su carrera y le dio libertad para gestionarla como le dio la gana. Y es aquí que el discípulo de Don Ramón se vio involucrado en diferentes experimentos que inciden también en su perfil de pionero antes aludido: intervenir como solista en un concierto para guitarra y orquesta, grabar con un guitarrista de rock, utilizar los recursos del estudio a medida de su aparición, doblarse hasta tres veces y tocar tres guitarras a la vez, popularizar el dúo de guitarras flamencas, etc.

el gitano de Pamplona (GAMBOA, J.M., *La correspondencia de Sabicas nuestro tío en América. Su obra toque X toque*, El Flamenco Vive, Madrid, 2013, p. 47).

¹³ CANO TAMAYO, Manuel: *Evocación de la guitarra de Ramón Montoya*, Hispavox HH10-252, Madrid, 1964.

VII. Sabicas y Paco de Lucía

¿Cuál es la influencia de Sabicas en la guitarra actual? Quizá la más importante, haber servido de modelo profesional a una joven generación de guitarristas españoles que, a partir de los años sesenta del siglo XX, deseaban y se preparaban para ser concertista. Nos permitimos aquí autocitar un texto nuestro y recordar cuál ha sido la situación de la guitarra flamenca solista en España durante el siglo XX:

Manuel Serrapí empezó a grabar tarde como solista, concretamente en 1943, a la edad de treinta y nueve años. Esta tardanza, anormal hoy, se entendía en la época. ¿Falta de medios para grabar? No, porque su discografía como acompañante, como la del flamenco, era ya dilatada. Ricardo no grabó antes simplemente porque la guitarra solista no se estilaba. Cabe recordar que Ramón Montoya, “padre” de la guitarra flamenca moderna, empezó a grabar unas placas como solista en 1922-23 cuando ya tenía cuarenta y cuatro años, y que cuando dejó para la posteridad sus famosos «toques clásicos» realizados en París en 1936, ya tenía cincuenta y siete años, la edad de Paco de Lucía en este año 2004. Los guitarristas «por lo flamenco» eran entonces «tocaos», es decir acompañante del baile y del cante. Los solos constituían una actividad personal, íntima, ignorada por el gran público, pero muy valorada entre colegas, entre melómanos, entre «entendidos», para disfrutar en reuniones íntimas, u ocasionalmente para hacer alguna intervención como telonero en algún espectáculo, siempre que se tuviera la suficiente fama para ello. Fuera de estos círculos melómanos muy reducidos y atípicos, es que no había entonces público para la guitarra flamenca... Pero es que tampoco lo había para la guitarra clásica. La primera mitad del siglo XX fue también la especie de «cruzada» de Andrés Segovia para conseguir un público. Junto con Montoya, Ricardo aparece como uno de los pioneros de la guitarra flamenca de concierto. La primera carrera dedicada plenamente al concertismo ha sido quizás la de Agustín Castellón «Sabicas» y debido a una circunstancia muy clara: su exilio a América del Sur y luego a América del Norte. Si Sabicas se hubiera quedado en España después de la guerra civil, podemos afirmar casi con seguridad que su recorrido artístico hubiera sido bien diferente. La consolidación del concertismo en España llegaría definitivamente con la generación Lucía/Sanlúcar/Serranito, con un concertista puente entre los pioneros y la generación de los setenta, Manuel Cano. El hecho de que todavía hoy –fuera de cuatro nombres- la guitarra flamenca de concierto en España tenga un tratamiento de marginación entre los programadores de actos flamencos y musicales, resulta un claro índice de esta todavía falta de público, arrastrada años tras años sin que se haya intentado cambiar hábitos¹⁴.

El encuentro mítico en Nueva York entre el “rey” de la guitarra flamenca Sabicas y el adolescente “príncipe” Paquito de Algeciras forma parte ya de la leyenda. Paco de Lucía lo ha comentado en varias entrevistas, repetidas

¹⁴ RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto: *Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez “Niño Ricardo*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2006, p. 207-208.

constantemente cuando se habla del navarrico y del andaluz:

Yo, hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta que en la guitarra había algo más. Con Sabicas, descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento y, en definitiva, una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo, pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transformé para hacerla mía¹⁵.

La discografía inicial constituye el mejor testigo de la paulatina madurez del toque tradicional de Paco de Lucía: “ricardero” en sus primeros acompañamientos, primer sencillo y Lp solista, pero con un evidente sentido rítmico y facilidad de ejecución que lo distinguen entre sus contemporáneos, sin olvidar la influencia de Ricardo Modrego, excelente guitarrista con quien graba 3 Lps y comparte actuaciones en el ballet de Greco. Reelaboración personal del virtuosismo de Sabicas a partir de *Fantasía* (1969) y grabaciones de la época. La revolución del toque a la que tanto se alude cuando se escribe sobre el tocao algecireño llegó finalmente de una guitarra solista hecha en América: decididamente lo de ida y vuelta siempre aparece cuando se trata de la obra de los decisivos en el arte flamenco, y pone de manifiesto el carácter transnacional del “andalucismo universal”, y de una de sus manifestaciones, el flamenco. Además de una mayor limpieza, el contacto con la técnica de Sabicas revela a Paco de Lucía una velocidad insospechada. ¿Pero de dónde le viene esta velocidad a Sabicas? En una conferencia sobre el guitarrista pamplonés pronunciada en la Universidad de Sevilla¹⁶, señalamos la hipótesis siguiente: el avance en el virtuosismo de Sabicas era debido, además de su dedicación exclusiva a la guitarra solista, a sus largos años como acompañante de una bailaora atípica: Carmen Amaya. Los artistas, aficionados y espectadores que tuvieron la suerte de verla en vivo suelen aludir a la unicidad de su baile, irrepetible por la velocidad que le confiere un carácter *electrizante* (el subrayado es nuestro). Las cintas de vídeos que afortunadamente conservamos de su baile, ratifican estas opiniones. Después de varios años de promiscuidad con el baile temperamental y electrizante de la Capitana, podemos observar que el virtuosismo de Sabicas parece contagiarse y adquiere una velocidad, sobre todo en los picados, inaudita hasta el momento. Hay mucho del baile de Carmen Amaya en el toque solista de Sabicas, sobre todo en sus discos de finales de los cincuenta, principio de los sesenta.

¹⁵ TÉLLEZ, Juan José: *Paco de Lucía. Retrato de Familia con Guitarra*, Quàsyeditorial, Sevilla, 1994, p. 91.

¹⁶ TORRES CORTÉS, Norberto: “Sabicas y Serranito” in *El Toque*, curso organizado por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Sevilla y el Centro Andaluz de Flamenco, dirigido por José Luis Navarro y Calixto Sánchez, Universidad de Sevilla, noviembre 1997.

Si las palabras de Paco de Lucía dejan claro cuál ha sido el espejo de virtuosismo en el que se mirarán los aspirantes a solista, hay otro dato significativo sobre el impacto de Sabicas en esta generación. Así lo cuenta su amigo José Luis Marín:

Sabicas, en Nueva York, iba a ver por sistema a todo flamenco que se acercara por allí. Siempre preguntaba quién venía y quién no. Sabicas no conocía a Paco, sino que llegó al hotel preguntando qué flamencos venían de gira. Paco dormía y lo despertaron. Sabicas estuvo escuchándole un rato. Fue entonces cuando le dijo, muy bien, Paquito, pero un flamenco no debe de tocar las cosas de otro sino crear cosas propias. Paco interpretaba cosas del Niño Ricardo, pero a partir de ese momento, se pasó la gira tocando las únicas dos o tres falsetas que él mismo había creado¹⁷.

Hay que situar estas palabras en el contexto de la época para calibrar todas sus posteriores consecuencias. Sabicas es entonces, como hemos visto, un concertista de guitarra flamenca de fama internacional, con una carrera artística enfocada a la composición de falsetas y toques, recreados constantemente para una producción discográfica y giras de conciertos que renueva más o menos anualmente, pautas habituales en la industria del ocio. Hemos apuntado que, mientras, en España no ocurre así, que el flamenco profesionalmente, está estructurado de otro modo, por lo que los guitarristas siguen siendo tocaores, es decir fundamentalmente acompañante del cante y del baile. Por este motivo, el consejo de Sabicas, pertinente desde su perspectiva, no lo era tanto para los tocaores. De hecho, después de escuchar y analizar detenidamente gran parte de los registros sonoros de flamenco de la primera mitad del siglo XX, hemos subrayado en nuestras investigaciones¹⁸ varios puntos que conviene recordar aquí:

- Tendencia a repetir las mismas falsetas en las mismas placas de pizarra. El concepto de producción artística es casi inexistente, y los tocaores, como los cantaores, se preocupan poco por aportar variedad en los materiales musicales. Esta observación la formulamos precisamente en una conferencia que dimos sobre Niño Ricardo en el Teatro Central de Sevilla¹⁹. Después de haber escuchado casi todas las placas que grabó Manuel Serrapí “Niño Ricardo”, llegamos a la conclusión de que el público consumidor de las placas era más receptivo a las letras de las coplas cantadas y a su interpretación “sentida”, que al aspecto musical de las mismas. No se entiende de otra manera el por qué de tantos y tantos cantes grabados con la misma melodía (con el caso notable en los años 30-50 del siglo XX de los

¹⁷ TÉLLEZ: *Paco de Lucía...*, Op. Cit. p. 89-90.

¹⁸ TORRES CORTÉS, Norberto: *Guitarra Flamenca, vol.1 (lo clásico), y vol.2 (lo contemporáneo)*, dos tomos en Signatura Ediciones, Sevilla, 2004.

¹⁹ TORRES CORTÉS, Norberto: “Niño Ricardo”, conferencia pronunciada dentro de la programación *Personajes famosos del siglo XX* del ciclo *Flamenco viene del Sur*, Teatro Central, Sevilla, febrero 2002.

fandangos), pero con letras diferentes.

- Después de verificar la ejecución y grabación de unas mismas falsetas por diferentes guitarristas con diferentes *cantaores/as*, llegamos a la conclusión de que el concepto de “personalidad” y la consigna de que “cada guitarrista debe de tener sus propios materiales” es posterior y bastante reciente. Lo de un joven Paco de Lucía tocando por Ricardo delante de Sabicas a principios de los años 60 era lo normal dentro del mundo guitarrístico del toque para cante. La noción de “personalidad” llegará con la guitarra solista a medida que ésta se irá afianzando, influenciando luego en el toque para cante. Sin embargo, todavía hoy, muchos *tocaors* para cante y para baile utilizan el mismo fondo de falsetas constantemente renovado en función de los avances técnicos y musicales de la guitarra.
- Resulta interesante aquí reflexionar sobre la función de los primeros registros sonoros y ver quizá que han tenido todo el viso de ser “textos poéticos cantados”, más que registros musicales, siendo una especie de difusión moderna de la transmisión oral de la literatura de cordel. También en la conferencia referida, vimos que Niño Ricardo en su primer periodo interpretaba falsetas grabadas en la misma época por otros *tocaors* y que en las dos primeras décadas del siglo XX existía como un fondo común de falsetas, intercambiables entre guitarristas. El concepto de “autoría” y menos aún de “derechos de autor” era casi inexistente y poco importaba grabar lo que era de otros, o grabar siempre las mismas variaciones.
- Esta observación nos llevó a aportar una segunda reflexión sobre el carácter del flamenco de esta época, situado entre lo popular y lo artístico. Está cerca de lo popular en el toque precisamente por la falta de personalización en los acompañamientos y falsetas. El guitarrista “por lo flamenco” o *tocaor* es entonces aquel capaz de acompañar los bailes y cantes, es decir el guitarrista que conoce y es capaz de tocar con las reglas rítmicas (las principales), armónicas (aunque menos relevantes) y melódicas (variaciones) del género. En este sentido, se podría casi parafrasear a Antonio Machado “Demófilo” en su célebre expresión y decir que el toque flamenco de la época es de los toques populares el menos popular de todos, y que es un género propio de “*tocaors*”. Está cerca de lo artístico cuando aparecen rasgos de personalidad propia, como es el caso de Luis Molina en los tempranos años 1913-1915, lo que le hace distinto a todos en su época, o Montoya en su segundo periodo, a partir de los años 20, irreconocible si lo comparamos con el *tocaor* casi anodino de sus primeras placas.

Estas reflexiones nos llevaron a otras de más calado sobre el flamenco en general:

- La definición del flamenco como género artístico es bastante tardía. Antes ha fluctuado entre lo popular y lo artístico, o más bien en lo “menos

popular entre los géneros populares”, siguiendo la feliz expresión de Demófilo.

- La década comprendida más o menos entre los años 15 a 25 del siglo XX resulta importantísima para el flamenco. Quizá propiciado por la consolidada difusión y recepción de las placas de pizarra entre el gran público, es cuando el flamenco se orienta más hacia lo artístico y codifica definitivamente las reglas de lo que conocemos hoy como flamenco clásico. Esta observación nos llevó a poner en entredicho la tendencia común entre los aficionados a pensar o creer que cuanto más antiguo, mayor calidad artística del género.

Paco de Lucía subraya siempre el impacto que le causaron las palabras de Sabicas en su adolescencia:

No sé si lo dijo realmente para ayudarme o un poco por soberbia, porque yo sólo tocaba la música del Niño Ricardo. No sé exactamente por qué me dijo aquello, pero lo que sí sé es que me influyó muchísimo. Me dijo que un guitarrista debía tocar su propia música, que no tenía que copiar a nadie²⁰.

No solamente, vía Paco de Lucía, Sabicas orientó el toque hacia un mayor virtuosismo, sino que redefinió el perfil del guitarrista flamenco, añadiéndole la función de compositor de sus propios materiales, de manera a poder articular su carrera profesional en otra estructura, la de la industria discográfica. Después de ver la inaudita evolución que ha conocido la guitarra flamenca estos últimos treinta años, hasta poder establecer dentro del flamenco dos categorías estéticas, lo clásico y lo contemporáneo, podemos calibrar hasta qué punto la guitarra flamenca actual es deudora de Sabicas.

VIII. Flamenco puro: partituras

El disco *Flamenco puro* antes aludido no fue solo importante por las nuevas maneras que anunciaba. Después del éxito internacional de transcripciones de Mario Escudero publicadas en EE.UU en 1957 por Morro Music Corp., el transcriptor Joseph Trotter hizo lo propio en la misma editorial con los temas de este disco de Sabicas. Un libro azul, el de Escudero, y otro amarillo, el de Sabicas, con distribución internacional ambos que aficionaron a miles de guitarristas e hicieron que Sabicas y Escudero sonaran en los más dispares mástiles²¹, y que iniciaron la normalización de la escritura musical de la guitarra flamenca.

²⁰ TÉLLEZ: *Paco de Lucía...*, Op.Cit. p. 90.

²¹ TROTTER, Joseph: *Flamenco Guitar. Sabicas*, Charles Hansen, New York, 1975, *Flamenco Guitar. Mario Escudero*, Charles Hansen, New York, 1976.

Hemos reclamado ya en otros lugares una guía, un libro, una enciclopedia, un diccionario, de ámbito internacional como lo es el flamenco, donde se recogiera el quehacer de todos los flamencos fuera de las fronteras españolas. En el caso de Sabicas, un sencillo y a la vez difícil acto de justicia.

Epílogo: seguir descubriendo a Sabicas y a los flamencos de la diáspora

Afortunadamente, desde que dimos esta conferencia en Bilbao en 2012 con motivo del centenario de su nacimiento, esta deuda ha sido ampliamente devuelta al Niño de “Las Habicas” con la magnífica y muy documentada monografía que le dedica José Manuel Gamboa (*La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque a toque*, El Flamenco Vive, Madrid, 2013). Por otra parte, el Festival de la Guitarra de Córdoba le dedicó este mismo año 2013 sus Jornadas de Estudio de la Guitarra, coordinadas por Faustino Nuñez, con la publicación del nº 11 de su colección Nombres Propios de la Guitarra, titulado *Sabicas, el coloso de la guitarra flamenca* (Festival de la Guitarra de Córdoba/Ediciones de La Posada, Córdoba, 2013), que recoge conferencias del propio Faustino Nuñez, de Andrés Batista, de Mario Escudero (Hijo), y una entrevista a Manolo Sanlúcar en torno al concertista de Pamplona. Por otra parte, Toni Sasal, de la productora Enclave audiovisual, ha producido para TVE el documental *Thefabulus Sabicas* (2012), dirigido por Pablo Calatayud, y que se puede visionar en [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...) desde el 31 de enero 2019. Por otra parte, para poder escuchar varios audios incunables además de gran parte de la discografía esencial de Sabicas, tener transcripciones de sus toques, a solo y con Mario Escudero, además de análisis musicales muy interesantes sobre ello, recomendamos los textos de Claude Worms que se pueden consultar en línea en la web www.flamencoweb.fr

Bibliografía

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El toque flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

BLAS VEGA, J. Y RIOS RUIZ, M. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988.

GAMBOA, José Manuel, *La correspondencia de Sabicas nuestro tío en América. Su obra toque X toque*, El Flamenco Vive, Madrid, 2013,

RIOJA, Eusebio y TORRES, Norberto: *Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez “Niño Ricardo*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2006.

TÉLLEZ, Juan José: *Paco de Lucía. Retrato de Familia con Guitarra*, Quàsyeditorial, Sevilla, 1994.

FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey del flamenco*, Affedis, París, 1999.

TORRES CORTÉS, Norberto:

- *Guitarra Flamenca, vol.1 (lo clásico), y vol.2 (lo contemporáneo)*, dos tomos en Signatura Ediciones, Sevilla, 2004.
- *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, Almuzara, Córdoba, 2005.

TRIANA, Fernando el de: *Arte y artistas flamencos*, Madrid, 1935, p. 220 (utilizamos una edición facsímil publicada por Editoriales Andaluzas Unidas, 1986).

TROTTER, Joseph, *Flamenco Guitar. Sabicas*, Charles Hansen, New York, 1975,
Flamenco Guitar. Mario Escudero, Charles Hansen, New York, 1976.

WORMS. Claude: *Maestros clásicos de la guitarra flamenca. Vol. 1: Sabicas*, Editions Combre, París, 2003.