

Un género en disputa: flamenco, autenticidad y política en las revistas españolas sobre música popular urbana (1962-1976)¹

Diego García-Peinazo

Profesor del Área de Música

Universidad de Córdoba, España

diego.garcia@uco.es

Resumen

El flamenco ocupó un lugar prominente en los discursos culturales y políticos de la España del tardofranquismo y los primeros años de la Transición a la democracia. El presente artículo examina, a través del vaciado hemerográfico, la presencia del flamenco en cuatro revistas españolas de música popular urbana durante este periodo histórico, analizando la posición de aquel como género en disputa en su conceptualización como folklore musical, como canción protesta y *folk*, y como música popular urbana. En una primera sección, se presentan referencias de prensa que muestran el flamenco como una tradición musical folklórica “inmutable” a través del estudio de sus palos o estilos. En la segunda, se aborda la vinculación del flamenco “protesta” de cantaores como Gerena, Morente o Menese con el *folk* y la canción de protesta social. La tercera sección explora referencias hemerográficas sobre figuras relevantes de la guitarra flamenca, como Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, que son presentadas mediante estrategias de popularización habituales en las músicas populares urbanas. En el epílogo se reflexiona, por último, acerca de cómo la dimensión del flamenco como género musical en disputa articula discursos de autenticidad que conectan con el contexto cultural y político del tardofranquismo y la Transición.

Palabras clave: flamenco; música popular urbana; *folk*; prensa musical; géneros musicales; tardofranquismo; Transición.

Negotiating Music Genre: Flamenco, Authenticity and Politics in Popular Music Magazines in Spain (1962-1976)

Abstract

Flamenco was essential to cultural and political discourses in Spain during Late-Francoism and the first years of the Transition to Democracy. Based on hemerographic sources, this paper examines the presence of flamenco in four popular music magazines of that period,

1. Este texto se enmarca en dos Proyectos I+D de los que forma parte el autor a tiempo compartido, ambos del Ministerio de Ciencias e Innovación de España: “La construcción cultural de la democracia en España (1965-1976): el modelo andaluz” (PDI2019-104357GB-I00; IP Diego Caro Cancela) y “Música en España y el Cono Sur americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (PID2019-108642GB-I00; IP Julio Ogas y Ángel Medina).

analyzing its position as a negotiated music genre since it was understood as traditional music, political song or protest folk, and also as popular music. The first section explores several press references about *palos* -music styles in flamenco- that show an idea of flamenco as an "immutable" music tradition. After that, the relationship between protest flamenco by Gerena, Morente, or Menese with folk music and the idea of the social protest song is studied. In a third step, it considers how some relevant figures of flamenco guitar, such as Paco de Lucía and Manolo Sanlúcar, are represented by popularization strategies related to popular music narratives. In the epilogue, I argue how this dimension of flamenco as a music genre in constant negotiation articulates several discourses of authenticity related to culture and politics during Late Francoism and the Transition to Democracy.

Keywords: Flamenco; Popular music; Folk music; Musical press; Music Genres; Late Francoism; Transition to Democracy.

Introducción

El flamenco ocupó un lugar destacado en las prácticas y discursos políticos de la España del tardofranquismo de los años sesenta y la Transición a la democracia tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Durante aquel periodo, dos posiciones ideológicas opuestas capitalizaron los imaginarios de este género musical: por una parte, la instrumentalización política del flamenco auspiciada por el régimen franquista (Washabaugh 1996 y 2012); por otra, la emergencia de un flamenco explícitamente disidente frente al franquismo, canalizado, entre otros, por "cantaos protesta" desde finales de los sesenta (Ordóñez 2013; Pinilla 2020). Todo ello, atravesado por los constantes encuentros entre el flamenco y otras músicas populares urbanas durante aquellos años (García-Peinazo 2017).

Aunque la vinculación entre flamenco y franquismo es compleja y cambiante, uno de sus ejes transversales se articula en torno a la instrumentalización del primero al servicio de la construcción de la identidad nacional española (Rina Simón 2019). En este sentido, pueden atisbarse, durante la dictadura, tanto reacciones al imaginario romántico del flamenco por medio de la exaltación del folklore regional que articuló la Falange a través de la Sección Femenina de FET (Falange Española Tradicionalista) y las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), características del primer franquismo, hasta la "apropiación y mistificación de sus estrellas mediáticas como prototipos de lo español e imanes de atracción turística" (Rina Simón 2019, 227). Junto con ello, se observan ciertos discursos de resistencia al régimen, conectados con los cantaoos protesta de los últimos años de la Dictadura y la llegada de la Transición a la democracia (*ibidem*). Cabe destacar, asimismo, la importancia que cobra el ámbito teatral, y su conexión con lo flamenco y lo gitano, como elementos potencialmente antifranquistas, especialmente, a través de figuras como José Herida Maya y Mario Maya en obras como *Camelamos naquerar* (1976), así como *¡Ay, Jondo!* (1977) de Juan de Loxa con el citado Mario Maya (Campos 2015).²

Siguiendo a Gemma Pérez Zalduondo, durante el franquismo, "igual que para las demás ideologías totalitarias, la cultura, la información y la política social fueron concebidas

2. Véanse, asimismo, otros textos en relación con el flamenco durante el tardofranquismo y la Transición recogidos en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, tales como el de Martín Cabeza (2017).

como propaganda”, con el fin de “movilizar y convencer a la población de las excelencias y la conveniencia del régimen para España” (2012, 339). En el caso del flamenco, este fue presentado como un producto nacional diferencial y esencialmente español al servicio de la instrumentación política de carácter propagandista, a través de grandes figuras que, desde diversas industrias culturales, sirvieron como vehículo de transmisión de ideales franquistas dentro y fuera de las fronteras de España, en este último caso dotando al flamenco de exotismo y otredad. Así, “en la noción flamenca del franquismo confluyeron las tradiciones románticas, antiflamenquistas y vanguardistas, constituyéndose como un género híbrido y mistificado” (Rina Simón 2018, 151). Durante el segundo franquismo (1959-1975), periodo que coincide con la etapa que examinamos en el presente artículo, eclosionan los imaginarios sobre la pureza y supuesta autenticidad del cante jondo a través del denominado “mairénismo” (véase Gamboa 2005). Cristina Cruces, a través de su estudio sobre el baile flamenco en el noticiario documental español durante los años sesenta, evidencia la “carga política del flamenco y el baile español en el momento-bisagra que vive la dictadura franquista durante la década de 1960” (2021, 242). Por su parte, Sandie Holguín (2019), estudiosa del flamenco como construcción de la identidad nacional española, considera que el periodo comprendido entre 1953 y 1975 ilustra la destacada relación de este género musical con la promoción turística.³

Desde el punto de vista del contacto estilístico del flamenco con otros repertorios populares, las décadas de los sesenta y setenta fueron testigo de intensos intercambios del primero con otras músicas entre las que encontramos el *jazz* o el *pop-rock*. Por supuesto, la hibridación en el flamenco no constituía una novedad en esos años, pues fue consustancial a la conformación del género desde el siglo XIX, tal y como sostiene Gerhard Steingress (2002). Sin embargo, en los años sesenta y setenta del siglo XX diversas expresiones de músicas populares urbanas encontraron en el flamenco un espacio para la significación y la experimentación, al mismo tiempo que artistas del cante y el toque flamencos hallaron también acomodo en repertorios aparentemente lejanos.

El presente artículo se plantea dos objetivos fundamentales: por un lado, rastrear, mediante el vaciado hemerográfico, la presencia del flamenco en diversas revistas de música popular urbana en España durante el tardofranquismo y los primeros años de la Transición; por otro lado, analizar la forma en que aquel es entendido como folkló musical, como música *folk* protesta y como *popular music*, convirtiéndose, por tanto, en un género musical en disputa en el marco de estas publicaciones periódicas. En último término, se reflexiona en torno a la importancia de las revistas de música popular urbana como marco excepcional para examinar los discursos en torno al flamenco como género musical en un constante flujo de relaciones simbólicas en el contexto social, cultural y político del tardofranquismo y la Transición.

Aunque el flamenco estuvo presente en la prensa desde el siglo XIX, a la altura de los años sesenta del siglo XX apenas si existían tímidos intentos de revistas dedicadas en exclusividad al cante, al toque y al baile (Martín Martín 2006). A pesar de ello, se vertebraba en la prensa diaria, así como las revistas culturales desde finales de los sesenta –un ejemplo estudiado a este respecto es el de la revista *Triunfo* (Romero Bernal 2012)– y, tras el cambio de década, también en revistas políticas y culturales andaluzas.

3. Sobre la relación entre cultura, turismo y nación durante el Desarrollismo franquista, véase, asimismo, Crumbaugh (2009).

Si bien las revistas españolas sobre música popular urbana han sido examinadas en relación con prácticas y discursos musicales, políticos y culturales diversos (véase, por ejemplo, Party 2013; García Peinazo 2017; Val 2019), estas publicaciones periódicas han sido insuficientemente exploradas en relación con sus referencias al flamenco. Por ello, en el presente artículo se examina su presencia en cuatro revistas españolas de música popular durante el periodo objeto de estudio: la pionera *Discóbolo*, que comenzó su andadura en 1962, así como *Disco Exprés*, *El Gran Musical* y *Vibraciones*, que vieron sus primeras páginas al abrigo de la primera mitad de los setenta.⁴ Cabe destacar que, inicialmente, fueron consultadas dos revistas más, *Fonorama* y *Fans* –nacidas en 1963 y 1965, respectivamente–, pero no se hallaron referencias con los descriptores planteados.⁵ Las razones de la elección de dichas publicaciones para nuestro estudio se basan en su destacada presencia y calado en el ámbito de las músicas populares urbanas de los sesenta y primeros setenta, siendo representativas y significativas en la España de aquel tiempo.⁶ Para la realización del vaciado se tuvo en cuenta, por una parte, la mención explícita en el título de las referencias hemerográficas a “flamenco”, “cante jondo” y/o a nombres de artistas del cante, el toque y el baile y, por otra, a que el contenido de dichas referencias versase sobre este género musical (véase Anexo I). Una vez registradas las entradas, se analizó en detalle el contenido de las mismas, lo cual permitió su agrupación en tres grandes ejes temáticos: flamenco como folclore, flamenco como canción de protesta social y flamenco como música popular urbana.⁷

En la primera sección de este trabajo, se presentan referencias de prensa encontradas en *Discóbolo*, que se centran en mostrar el flamenco como una tradición musical folklórica “inmutable” a través del estudio de sus palos o estilos. En la segunda, se aborda la forma en que el flamenco protesta de cantaores como Manuel Gerena, Enrique Morente o José Menese se vincula al *folk* internacional y a la canción de protesta social. La tercera sección, por su parte, analiza referencias hemerográficas en estas revistas sobre figuras relevantes de la guitarra flamenca, como Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, que son presentadas mediante estrategias de popularización habituales en las músicas populares urbanas. En el epílogo se reflexiona, por último, acerca de cómo esa dimensión del flamenco como género musical en disputa articula discursos de autenticidad que conectan con el contexto cultural y político de la España del tardofranquismo y la Transición.

Debido a que en el presente texto se examinan discursos de lo auténtico en torno a diferentes formas de entender el flamenco, se hace preciso acotar qué entendemos por autenticidad, quizá uno de los conceptos transversales más recurrentes en el estudio de las músicas populares urbanas y, más ampliamente, de las investigaciones del hecho cultural como conjunto de prácticas y discursos, como demuestran trabajos como los de Fillitz y Saris (2015). En su estudio sobre la autenticidad en la música popular, Barker y Taylor conciben la primera como “un objetivo que nunca puede ser totalmente alcanzado, una búsqueda” (2007, x). En el caso específico del flamenco, musicólogos como Francisco Bethencourt Llobet entienden los

4. Estos fondos fueron consultados en formato físico en la Biblioteca Nacional de España (BNE).

5. Sobre estas revistas y su relación con la construcción de la identidad nacional en torno a la música *beat* en España, véase Alonso (2001) y Otaola González (2014).

6. Sobre la historia de estas revistas, véase el pionero trabajo monográfico de carácter divulgativo de Gutiérrez Espada (1976); véase, asimismo, Esteban y Ruiz (2013).

7. Las menciones al dúo flamenco Lole y Manuel en estas revistas no son atendidas en el presente artículo dado que, por su profusión, serán atendidas de manera independiente en una futura publicación.

constructos de autenticidad en torno al cante jondo en íntima relación con aspectos como la tecnología y los procedimientos de grabación musical, lo cual articula nuevos discursos sobre lo auténtico en el seno de la hibridación flamenca (2020).⁸

De la misma forma, por la problemática que implica manejar categorías como “folklore musical”, “folk” y “música popular” –o “música popular urbana”, empleándose en nuestro artículo de forma análoga–, consideramos importante acotar de forma somera la manera en la que son utilizadas en este estudio. Por una parte, se emplea aquí un concepto de “folklore musical” bajo el prisma de la tradición y la oralidad, considerando las limitaciones de dicha categoría. Así, en su estudio sobre el estado de la cuestión de las músicas tradicionales en Andalucía, García Gallardo *et al.* abogan por el uso del término tradiciones musicales frente al de folklore musical (2017, 728). A pesar de ello, en nuestro trabajo atendemos a la etiqueta de “folklore musical” porque es el término empleado en la prensa del periodo objeto de estudio. Por otra parte, utilizamos un concepto de “folk” vinculado a músicas de los años sesenta y setenta estrechamente relacionadas con movimientos de contestación política y protesta social, que podría conectarse, en el caso de los cantaores protesta, con el concepto de “canción de protesta social” que sugiere Martinelli: “[w]ith ‘songs of social protest’ we are able to underline the equally important aspects of the ‘explicit disapproval’ of a given state of things (protest), and the ‘social’ dimension of the latter” (2017, 2). De igual forma, encuadramos las músicas populares en base a su condición de “modernas, masivas y mediáticas”, tal y como nos propone Juan Pablo González (2008), teniendo en cuenta, además, la extensa variedad de estrategias para categorizar géneros musicales en torno a la *popular music*, tal y como sintetiza Fellone (2021).

En último término, la propia clasificación del género flamenco es problemática desde el punto de vista académico: a menudo, es narrado en términos de “arte” (arte flamenco), de música tradicional o de folklore. Sin embargo, el flamenco también ha sido conceptualizado como música popular urbana (Bethencourt Llobet 2005; García-Peinazo 2021a) en constante flujo con otras prácticas de arte y música contemporáneas (Ordóñez 2020). Por ello, el interés de este artículo reside en vislumbrar la forma en la que revistas españolas dedicadas fundamentalmente a músicas populares urbanas –vinculadas a la idea de “pop-rock” que propone el sociólogo Motti Regev (2013)– observaron con prismas particulares a repertorios y artistas flamencos.

1. “España es música”: el flamenco como “folklore” en la revista *Discóbolo* durante la primera mitad de los sesenta

En el primer año de la revista *Discóbolo* (1962) se incluyeron cuatro referencias al flamenco como una tradición musical española, firmadas por Gonzalo Arcos para la sección “España es música”. Teniendo en cuenta la predominancia de otras músicas populares urbanas en esta publicación durante aquel periodo –especialmente, las dedicadas al *twist* o al *rock and roll*–, el cante jondo es presentado en *Discóbolo* como una aproximación didáctica a palos o estilos del repertorio, dentro del contexto de la música tradicional y el folklore musical en España. Tal es el caso de un reportaje aparecido en el número 1 de la revista, en el que se comenta que, dentro

8. Véanse, asimismo, en relación con el flamenco y la autenticidad, el capítulo “Troubles of Authenticity: Tomatito” de la tesis doctoral de Bethencourt Llobet (2011), así como el trabajo de Cruces (2008).

de la "música folklórica española", "ocupan el primer lugar las ediciones de música andaluza, término bastante sofisticado y que deja margen de cabida a canciones del más diverso tipo, desde el cante 'jondo' hasta las 'antologías', pasando por auténticos engendros que anuncian a tal o cual 'cantaor' con acompañamiento de guitarra y orquesta y cosas parecidas".⁹

Por su parte, el segundo número de la revista dedica un reportaje de tres páginas a "La saeta y el 'espectáculo' de la Semana Santa andaluza", profundizando en este palo e ilustrando la referencia con fotografías de esta tradición: "se trata de copla breve y fervorosa, pero que es modalidad del cante jondo, del folklore andaluz, aunque la fuerza expansiva de Andalucía haya hecho que se canten saetas en todos los rincones de nuestro país".¹⁰

Aparecería, en el número 4 de la revista, en mayo de 1962, el reportaje "La serrana, pariente de la caña. Cante semigrande o intermedio", de la que se diría que es "un cante que figura con autonomía propia en el folklore andaluz".¹¹ Se utiliza, por tanto, la terminología de "cantes grandes" y "cantes chicos" empleada por la flamencología tradicional a través de autores como José Carlos de Luna en su trabajo de 1926 (Luna 2007). Gonzalo Arcos, quien firma el reportaje, menciona la supuesta devaluación del palo a través de determinadas grabaciones fonográficas:

Buena prueba de que la serrana es cante con fiereza perdida es el hecho – inaceptable respecto de otros cantes grandes– de que existan grabaciones realizadas por mujeres (así, Gloria Romero, en "Los ases del flamenco", La Voz de su amo), por niños (como Joselito, en una de sus interpretaciones del film "El pequeño ruiseñor" (RCA), e incluso que exista una grabación de "Los Tres Macarenos" (Belter). ¿Tríos para un cante auténticamente grande? O la serrana de hoy no lo es –la de antaño, sí lo fue– o algo de mixtificación y pérdida de aliento puede suceder en ella. ¡Y menos mal que todavía nadie ha intentado grabar serranas con acompañamiento de orquesta!¹²

Se aprecia, a tenor de lo anterior, cómo el periodista se posiciona en la necesidad de conservar "auténticamente" este palo frente a cualquier hibridación en sus parámetros de expresión musical canalizada a través de la fonografía. En este sentido, se observa un tratamiento discursivo del flamenco como folklore musical que debe permanecer inmutable y aislado de las músicas populares urbanas, entendidos como mundos de sentidos opuestos. La inclusión, en el mismo número de esta revista, del reportaje "Flamenco y ritmos modernos se disputan las preferencias de los asiduos del juke-box",¹³ evidencia tanto la oposición simbólica entre ambos repertorios como la negación de la modernidad del primero, imagen que dista de la mirada al flamenco como producto moderno propuesta por Steingress (1998).

9. Arcos, Gonzalo. 1962. "España es música: una octava parte de nuestras ediciones musicales está dedicada a los folklores españoles". *Discóbolo*, n. 1, 1 de abril, p. 12.

10. Arcos, Gonzalo. 1962. "La saeta y el 'espectáculo' de la Semana Santa andaluza". *Discóbolo*, n. 2, 15 de abril, p. 3.

11. Arcos, Gonzalo. 1962. "La serrana, pariente de la caña. Cante semigrande o intermedio". *Discóbolo*, n. 4, 15 de mayo, p. 8.

12. Arcos, Gonzalo. 1962. "La serrana, pariente de la caña. Cante semigrande o intermedio". *Discóbolo*, n. 4, 15 de mayo, p. 8.

13. V. y E. 1962. "Flamenco y ritmos modernos se disputan las preferencias de los asiduos del 'juke-box'". *Discóbolo*, n. 4, 15 de mayo, p. 25.

Otro de los textos firmados por Gonzalo Arcos en 1962, “Cuando en Sevilla tocan a fiesta”, se destinó a la sevillana: “Los estudiosos del folklore andaluz incluyen la sevillana entre los cantes andaluces o flamencos, y no entre los jondos, a los que, sin duda alguna, no pertenece. José Carlos de Luna cree ver una línea genealógica que parte de la caña y llega a la sevillana a través de una serie de cantes sucesivos”.¹⁴ El referente del trabajo de Luna en la voz del periodista explicaría, en efecto, el empleo de la terminología de “cante grande” usada para hablar de la caña en el anteriormente citado reportaje para la revista.

Por último, cabría destacar la aparición, en 1963, de una mención a grabaciones de Manolo Caracol, María Vargas y Dolores Vargas “La terremoto” en una publicación titulada “Selección española: Antología del folklore musical de España”. Sobre Manolo Caracol, se comentaría que es “uno de esos casos en los que un genuino artista trasplanta su categoría personal a todos los estilos que cultiva”. En referencia a María Vargas, se menciona que “entiende el ‘jondo’ y le ‘echa el alma’ con certero instinto y atinada precisión. Su voz cálida, ‘rajada’ a veces, ‘da’ el tono adecuado al cante”. Por último, se destaca el taconeo, en las alegrías, de Dolores Vargas, “impresionante en cuanto a vibración y nervio gitanos”.¹⁵

Puede apreciarse, por tanto, que la revista *Discóbolo*, en estos primeros años de vida de la publicación, presentó el flamenco como un folklore musical de naturaleza “inmutable”, predominando la vocación didáctica y explicativa de los palos, a la vez que se reforzaba una imagen “arcaica” de música tradicional distanciada de las músicas populares urbanas. Esta tendencia será revertida a partir de la segunda mitad de los sesenta, en la que serán incluidas referencias sobre los cantaores protesta.

2. “Escúchale cantando a la libertad”:¹⁶ analogías entre flamenco y *folk* protesta en las revistas de música popular

El flamenco “protesta”,¹⁷ representado fundamentalmente a finales de los sesenta y principios de los setenta por cantaores como Manuel Gerena, José Menese o Enrique Morente, fue uno de los ejes principales vinculados al flamenco en las revistas sobre música popular en España. Así, entre 1969 y 1976 hemos encontrado en torno a una veintena de referencias hemerográficas tras el vaciado de las revistas *Discóbolo*, *Disco Exprés*, *El Gran Musical* y *Vibraciones*.

Algunas de las temáticas recurrentes en la prensa musical fueron la popularización del flamenco entre los jóvenes, especialmente en el ámbito universitario antifranquista, la autenticidad de los cantes que interpretaban los flamencos protesta, la batalla ideológica por el flamenco y la participación de estos cantaores en espacios como teatros o vinculados a espectáculos organizados en salas de conciertos. Relacionado con todo lo anterior, en las referencias encontradas se evidencian analogías entre el flamenco y el *folk*, tanto por la mención explícita por parte de los periodistas, los intercambios con músicos de *folk* protesta en España o la inclusión del flamenco en la sección “*Folk*”, como por el propio tratamiento contestatario

14. Arcos, Gonzalo. 1962. “Cuando en Sevilla tocan a fiesta”. *Discóbolo*, n. 5, 1 de junio, p. 22.

15. Arcos, Gonzalo. 1963. “Selección española: Antología del folklore musical de España”. *Discóbolo*, n. 19, 1 de enero, p. 19.

16. Título del cartel promocional de Manuel Gerena en *El Gran Musical*, n. 145, marzo de 1976, p. 32.

17. Una conceptualización histórica del flamenco protesta durante el tardofranquismo se encuentra en Ordóñez (2013).

del flamenco protesta. En este sentido, si la expresión de estos cantaores fue entendida en la prensa musical, por tanto, como una forma musical de tipo social y político muy cercana a la de cantautores o bandas de *folk*, podríamos encuadrar al "flamenco protesta" dentro de la idea de "canción de protesta social" que desarrolla Dario Martinelli (2017).

Las referencias más tempranas las encontramos en tres publicaciones firmadas por Antonio Gómez en *Discóbolo*. A finales de 1969, este periodista musical se hacía eco de dos reuniones sobre *folk* celebradas en Madrid y Barcelona en la que participaron Joaquín Díaz, Nuestro Pequeño Mundo, Adolfo Celdrán, Eduardo Stern y los citados Menese y Moreno Galván.¹⁸ En estas mesas redondas se discutieron las relaciones y diferencias entre el concepto de música popular y música folklórica, en base a ideas de masividad, mediatización y universalidad. A este respecto, Menese se preguntaba: "¿Cómo va a ser universal un problema de Morón, o Dos Hermanas, si ni siquiera en Madrid cuentan? Por otro lado, yo he cantado en el extranjero cosas importantes en canciones por seguirillas o soleares, y no han calado en la gente: no les afectaba", a lo que Joaquín Díaz contestaba que el flamenco emocionaba "por la forma, por el ritmo, por el tono de queja" aunque no se entendiera la letra.¹⁹

Un año después vio la luz un artículo dedicado a la presencia de José Menese y Enrique Morente en el ámbito universitario en Madrid, en el cual se cita al flamenco como la "forma más pura de expresión del pueblo andaluz".²⁰ En el mismo, se destaca el (re)descubrimiento y renacimiento de un "verdadero y real" cante flamenco realizado de la mano de estos (por aquel entonces) jóvenes cantaores que ofrecían "nuevas perspectivas al cante, abriendo nuevos caminos al arte a través de los cuales llegar al hombre de hoy" en el marco de esta "forma de cultura popular que es el flamenco". Las claves de la renovación son, en opinión de Gómez, "la ruptura del mito de la forzosa ancianidad de los cantes" y "la inclusión del compromiso en la temática de sus letras, que plantean así una problemática del hombre de nuestro tiempo".²¹ Esta posición conecta, por tanto, con la importancia de la popularización del flamenco entre las audiencias jóvenes y, específicamente, con la lucha antifranquista.

En "Arte vivo", por último, se recogen las opiniones de Andrés Raya, Enrique Morente, Francisco Almazán, Pedro el del Lunar, José Menese, Moreno Galván y Caballero Bonald tras una reunión en la que se profundizó en la necesidad de que el flamenco llegase a los jóvenes y, especialmente, a aquellos del ámbito universitario. La clave, compartida por la valoración de estas personalidades, era que las temáticas de las letras atendiesen a problemáticas actuales. Caballero Bonald incide en que "el interés se ha trasladado de los 'señoritos' a los universitarios [...] hay un gran interés por calar en la humanidad del flamenco, y este interés lo tienen los universitarios y ciertos sectores de la juventud [...] Vivimos en mil novecientos setenta y hay que expresar la realidad de este tiempo que es una realidad colectiva".²²

Salvador Távora, dedicado principalmente al ámbito del teatro en Andalucía, fue objeto de una entrevista en *Disco Exprés* en 1971 en relación con la publicación de un single suyo en el que

18. Gómez, Antonio. 1969. "Mesa redonda con Joaquín Díaz, Nuestro Pequeño Mundo, Menese, Moreno Galván, Adolfo Celdrán y Eduardo Stern". *Discóbolo*, n. 242, 27 de diciembre, p. 32.

19. *Ibid.*, p. 33.

20. Gómez, Antonio. 1970. "¡Olé! El cante flamenco, en la universidad". *Discóbolo*, n. 249, 14 de febrero, p. 20.

21. *Ibid.*

22. Gómez, Antonio. 1970. "Arte vivo". *Discóbolo*, n. 253, 14 de marzo, p. 11.

experimentó como cantaor versionando los “Cantares” de Joan Manuel Serrat.²³ De nuevo, sale a la palestra la comparativa entre el flamenco protesta y el mundo del *folk* por parte del entrevistador: “¿Tú eres radicalmente un cantante ‘folk’ al estilo de Pete Seeger o Bob Dylan o nuestro Joaquín Díaz?”, a lo que Távora contesta: “Yo no pretendo ser internacional. Yo simplemente trato de volver al auténtico folk de mi zona de Andalucía. Es decir, el ‘cante de la Andalucía’ que trabaja, que piensa, que tiene inquietudes y bastante menos alegrías de las que hasta ahora todo el mundo se ha empeñado en pintar por ahí”.²⁴

Por su parte, se observa la tendencia a situar al flamenco protesta dentro del *folk*, como atestigua, por ejemplo, una noticia sobre Manuel Gerena en la sección “Folk” de *Disco Exprés*.²⁵ Dos años más tarde, la misma revista, tras el cambio de denominación de sección –de “Folk” a “Canciones del pueblo”–, reivindicaría la etiqueta de folk para categorizar al cante protesta de Gerena: “Si alguna vez tuviésemos que colgar el cartel del *folk* –como esencia del pueblo– y realista del término [sic], este es Manuel Gerena. Manolo es un hombre duro, porque la vida le ha educado así. Es un hombre del pueblo, un obrero, un payador perseguido”.²⁶ Este cantaor es incluido, en otras referencias, dentro de la renovación de la denominada “nueva canción andaluza” de los setenta (véase García-Peinazo 2021b), al lado de Carlos Cano, Benito Moreno o Jarcha, entre otros: “Los cantores del pueblo andaluces son hoy un movimiento, son pintores fidedignos de realidades sobrecogedoras”.²⁷

La revista *Vibraciones* emplearía las expresiones “otro cante jondo” y “trío incómodo del flamenco” para definir la tendencia contestataria de los cantaores Gerena, Menese y Morente.²⁸ Gerena mostró, no obstante, distanciamiento frente a los otros dos cantaores. Preguntado por si estaría interesado en dar un recital conjunto con ambos, contestó negativamente ya que, según su opinión, “Menese está comercializado hasta el punto de que está diciendo una cosa y sintiendo y viviendo otra”:

No me solidarizo ideológicamente con Menese y Morente, aunque tengan una intención parecida a la mía, porque las cosas no solo hay que hacerlas sino que hay que saber bien por qué se hacen. Me encuentro solo en este camino y no tengo por qué solidarizarme con gente que realmente no tiene demasiado que ver conmigo. Y todavía Morente me parece bastante honrado, del otro prefiero no hablar.²⁹

En una entrevista a Morente se recoge, tras las declaraciones de Gerena, lo siguiente: “Yo, personalmente, no tengo nada contra ningún cantaor y pienso que es una lástima que la

23. “Salvador Távora: un canto gitano para el pueblo”. 1971. *Disco Exprés*, n. 146, 5 de noviembre, p. 4.

24. *Ibid.*

25. Véase, por ejemplo, San Sebastián, Luis. 1974. “Nombres del folklore español: Manuel Gerena”. *Disco Exprés*, n. 271, 19 de abril, p. 6.

26. “Basta de cantantes malditos”. 1975. *Disco Exprés*, n. 312, 14 de febrero, p. 14.

27. San Sebastián, Koldo. 1976. “Andalucía, el precio del hambre”. *Disco Exprés*, n. 386, 13 de agosto, p. 14.

28. Guinda, Juan de la. 1975. “Menese, Morente y Gerena, el trío incómodo del flamenco”. *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 54.

29. Guinda, Juan de la. 1975. “Manuel Gerena: Menese está comercializado”. *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 14. En otro artículo posterior, Juan de la Guinda sostiene que, para saber la posición respecto a la polémica suscitada por las declaraciones de Gerena sobre Menese, habría que preguntarle a Francisco Moreno Galván, el verdadero mentor del segundo. Véase Guinda, Juan de la. 1975. “Menese: un cierto flamenco posible...”. *Vibraciones*, n. 9, junio, p. 14.

izquierda siempre se esté tirando los trastos a la cabeza, mientras la derecha se organiza y se une en contra nuestra".³⁰ El entrevistador le pregunta si es de interés el cante flamenco "desde el momento en que deja de ser una expresión puramente popular y se profesionaliza y se crean divos, representantes, festivales masivos, etc.", a lo que Morente responde: "Yo creo que el cante nació entre los marginados y por ser marginados, pero luego en las fiestas y juergas se profesionalizó y allí fue donde creció como Arte con mayúscula, y todo eso hay que tenerlo en cuenta a pesar de todo".³¹

En 1974, la sala de conciertos Zeleste, dedicada en especial a la escena del rock layetano, decidió organizar en Barcelona un recital para el público joven centrado en el flamenco, en el que participaron Manolo Sanlúcar, Joselero de Morón y Manuel Gerena:

Ante un otoño que parece va a ser atronadoramente rockero [...] la sala más underground del casco viejo de Barcelona ha preferido ofrecer un programa excepcional de flamenco. Un programa atractivo por su eclecticismo [...] Los asiduos oyentes de jazz y de música progresiva gestada en las comunas musicales de La Floresta y cercanías habrán podido ponerse en contacto directo –y sin moverse de su ambiente– con una de las creaciones populares más bellas y complejas del mundo.³²

Tras la realización de dicho evento, se diría del cantaor protesta Gerena lo siguiente:

lo que verdaderamente hace que Gerena logre conectar con un público no habitual del flamenco, es el contenido de sus letras. Gran parte de la juventud está en extremo sensibilizada respecto a la canción que contenga elementos críticos y de protesta, aunque ahí acabe toda su combatividad [...] El ambiente que imperó en el recital de Manolo fue agradablemente informal y, por la falta de asientos, algunos llegaron a tenderse en las alfombras del salón trastero, libres de zapatos, como si de un festival sobre la hierba se tratara.³³

3. "El Jimi Hendrix del flamenco": popularización del toque en la prensa musical

Este epígrafe aborda, por último, la forma en que dos guitarristas flamencos como Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar fueron popularizados a través de discursos cercanos a la construcción del *star system* y del fenómeno fan, acercándose, por tanto, a las músicas populares urbanas. A la altura de 1970, Paco de Lucía era promocionado en una entrevista para *Discóbolo* como "El Jimi Hendrix del flamenco", evidenciando en sus respuestas el acercamiento a las músicas populares urbanas: "[Paco de Lucía] Pienso que sería interesante unir la música tradicional española con la llamada 'pop'. Es mi ilusión [...] Sería formidable tratar de unir las dos cosas, tanto en el aspecto musical como en el plano comercial".³⁴ Por su parte, se menciona que

30. Guinda, Juan de la. 1975. "Enrique Morente: estoy más allá de rencillas personales". *Vibraciones*, n. 6, marzo, p. 13.

31. *Ibid.*

32. Guinda, Juan de la. 1974. "Jondo". *Vibraciones*, n. 1, octubre, p. 50.

33. Guinda, Juan de la. 1974. "Sanlúcar, Gerena y Joselero: El 'experimento Zeleste'". *Vibraciones*, n. 2, noviembre, p. 50.

34. Ruiz, Julián. 1970. "Paco de Lucía. El Jimi Hendrix del flamenco". *Discóbolo*, n. 244, 10 de enero, pp. 14-15.

Manolo Sanlúcar, “siguiendo el camino abierto por Paco de Lucía, pero sin imitaciones ni copias, dio una nueva posibilidad a la guitarra española, en una interesante mezcla con aires popies”.³⁵ Ambos guitarristas confiesan, en una entrevista para *El Gran Musical* en 1976, que estarían interesados en tocar la guitarra en una grabación con grupos de *rock*.³⁶ De la misma forma, Paco de Lucía sostiene, en otra entrevista para esta revista, que “ha sido la gente que le gustaba el rock o un tipo de música determinada la que se ha ido al flamenco para ver si podían sacar algo de él. Eso es equivocado, porque falta base. Debería ser al revés, gente flamenca que se interesara por el rock o por otro tipo de manifestación”.³⁷

La popularización de Paco de Lucía en los años centrales de los setenta se recoge en *Disco Exprés* a través de la mención a la venta de fonogramas: “El año 1974 ha sido, para los aficionados a la música *pop* españoles, el año del descubrimiento de la guitarra flamenca. Probablemente esto ha sido debido al éxito indiscutible de Paco de Lucía con su álbum ‘Fuente y caudal’ conteniendo su irresistible rumba ‘Entre dos aguas’”.³⁸ Así, el 28 de febrero de 1975 se publicitaba en esta misma revista, “a modo de primicia” y con el título de “Así lucirá Lucía”, una portada de LP que iba a ser utilizada para el siguiente disco de Paco de Lucía, y que había sido diseñada por el autor sevillano Máximo Moreno, quien se encargó de diseñar algunas de las más icónicas carpetas de LPs del denominado “*rock andaluz*”.³⁹ *El Gran Musical* reflexiona, por su parte, sobre el impacto discográfico menor de *Almoraima* (1976) con respecto al LP anterior, *Fuente y Caudal* (1973): “¿Por ser menos asequible y comercial, por no responder a la expectación, a lo que se esperaba del guitarra [sic] más popular del país? A lo mejor hay un poco de todo. Pero el disco funciona mucho menos a niveles populares. ¿Ya está en decadencia la imagen poppy de Paco? ¿Cómo puede, nos preguntamos, en solo unos meses, dejar de interesar a los miles y miles que consumieron su disco anterior?”.⁴⁰

De Manolo Sanlúcar se comentaría en *Disco Exprés* que “va a ser un guitarrista admirado por todos los que todavía no lo conocen. Para el público especialmente *pop*, Sanlúcar ha colaborado en la grabación de un tema de Granada, titulado ‘Hablo de una tierra’”.⁴¹ En un reportaje posterior, el entrevistador pregunta al guitarrista si “puede existir un desviacionismo en cuanto un artista flamenco ficha por una casa discográfica potente y se deslinde de esos problemas sociales del pueblo andaluz o gitano”, a lo que el guitarrista contesta: “Por supuesto que el artista tiene ataques de las casas, pero de todas. De mi casa estoy recibiendo un apoyo para hacer un tipo de música buena”.⁴²

Las referencias en la prensa musical a los espacios y escenarios en los que participaron Paco de Lucía y Sanlúcar son comentadas como parte de ese encuentro necesario del flamenco con

35. “Paco de Lucía, aún más fuerte que el año pasado”. 1976. *El Gran Musical*, n. 143, enero, p. 21.

36. Salaverri, Fernando. 1976. “13 preguntas a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar”. *El Gran Musical*, n. 145, marzo, p. 33.

37. Ruiz, Julián. 1976. “El Amor Brujo de Paco de Lucía”. *El Gran Musical*, n. 150, p. 13.

38. García Pelayo, Gonzalo. 1975. “La guitarra flamenca”. *Disco Exprés*, n. 310, 31 de enero, p. 3.

39. García Pelayo, Gonzalo. 1975. “Así lucirá Lucía”. *Disco Exprés*, 314, 28 de febrero, p. 3.

40. “Paco de Lucía: sigue la lucha”. 1976. *El Gran Musical*, n. 152, octubre, p. 35.

41. García Pelayo, Gonzalo. 1975. “La guitarra flamenca”..., p. 3.

42. Miguel, Antonio de. 1975. “Entrañas andaluzas de una guitarra universal: Sanlúcar”. *Disco Exprés*, n. 355, 26 de diciembre, p. 12.

las audiencias diversas.⁴³ Respecto a la actuación de Paco de Lucía en el Palau, *Vibraciones* recoge: "un público heterogéneo que llenó el Palau. Una mayoría joven, anticonvencional. ¿Una mayoría 'pop'...? Pues sí. El público de 'la Mahavishnu', de Zappa, Mayall, Cohen... El público de los festivales de Canet de Mar".⁴⁴ Una referencia posterior en la misma revista criticaba, precisamente, que Paco de Lucía fuese enmarcado dentro del "flamenco" a raíz de esta actuación: "Aun partiendo claramente del flamenco, ya no puede considerarse la música de Paco como flamenca [...] Os aseguro que la mayoría de los que asistieron al Palau a escuchar a esta pretendida 'guitarra flamenca' no se acercan, ni por equivocación, a los recitales flamencos de verdad. Si hay que considerar a Paco de Lucía otra cosa que flamenco, vale. ¿Estamos?".⁴⁵ Algo similar acontece con la descripción de Sanlúcar en *Disco Exprés* en su concierto en Teatro Real de Madrid en 1976: "Llenazo absoluto [...] Memorable, Manolo. Al público estudiantil ya te lo has ganado".⁴⁶ *El Gran Musical*, por su parte, publicitó la actuación de Sanlúcar en el Real reivindicando la importancia de la guitarra flamenca como producto de mercado: "la guitarra sigue fuerte. Vende. Hay interés y difusión".⁴⁷

También destacaría, en estas revistas, el tratamiento de estos dos guitarristas flamencos – especialmente en el caso de Paco de Lucía– como parte del *star system*. Una temprana referencia en *Discóbolo* bajo el título de "Paco de Lucía: ¿genio?" recoge cuestiones íntimas y de la vida cotidiana del artista, así como preguntas como "¿Es Paco de Lucía el flamenco más 'sexy' del país?". En esta popularización, por supuesto, entran en juego aspectos tales como el conjunto de fotografías que acompañan gráficamente la entrevista:

[P. Montes] Piensa un momento, Paco de Lucía: si nuestra Revista quisiera lanzarte a escala mundial por medio de un 'slogan' y te diera a elegir entre estos tres, ¿con cuál te quedarías?: 'P. de Lucía, el flamenco 'sexy'', 'Paco de Lucía, un lujo a su alcance' o 'Paco de Lucía, el 'tocaor' de señoras' (...) [P. de Lucía] Prefiero con mucho el de 'el 'tocaor' de señoras'. Este es un slogan sincero, y la sinceridad triunfa a la larga.⁴⁸

En la referencia "13 preguntas a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar" destacan algunas cuestiones que inciden en la popularización de los artistas, tales como: "9. ¿Qué estás haciendo con el dinero que ganas? (...) 10. ¿Te crees muy importante? ¿Se te ha subido el éxito a la cabeza? (...) 11. ¿Te cogió desprevenido el éxito?".⁴⁹

Bajo el título de "Inflando el globo", Jordi Sierra i Fabra denostaría la forma en que se trataba a Paco de Lucía a nivel mediático en 1975:

43. Los espacios y escenarios para la interpretación del "flamenco protesta" fueron también un elemento de debate en las revistas musicales analizadas, particularmente focalizados en Gerena. Pueden encontrarse alusiones a estas cuestiones en: JOB. 1976. "Manuel Gerena: cambio de sello y rueda de prensa". *Disco Exprés*, n. 367, 19 de marzo, p. 15; Serra i Fabra, Jordi. 1976. "Gerena, o el testimonio". *Disco Exprés*, n. 384, 23 de julio, p. 3; Guinda, Juan de la. 1975; Guinda, Juan de la. 1974. "Jondo". *Vibraciones*, n. 1, octubre, p. 50; Guinda, Juan de la. 1975. "El Palau de Gerena: con lleno hasta los topes". *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 12.

44. J.M^a.P. 1974. "Paco de Lucía: flamenco sin fronteras". *Vibraciones*, n. 2, p. 8.

45. Guinda, Juan de la. 1974. "Paco de Lucía: alejándose del flamenco". *Vibraciones*, n. 2, noviembre, p. 43.

46. Miguel, Antonio de. 1976. "Sanlúcar flamenquizó el Real". *Disco Exprés*, n. 362, 13 de febrero, p. 4.

47. "Sanlúcar, en el Real". 1976. *El Gran Musical*, n. 144, febrero, s/p.

48. Montes, Paco. 1970. "Paco de Lucía: ¿genio?". *Discóbolo*, n. 282, 26 de diciembre, pp. 28-29.

49. Salaverri, Fernando. 1976. "13 preguntas a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar". *El Gran Musical*, n. 145, marzo, p. 33.

En poco menos de un año ha pasado del dulce anonimato de los intelectuales, los flamencólogos de pro y los buenos conocedores, a ser portada en revistas de chismes y a ser el ‘divo’ de turno. Ahora ya no se busca al artista, al mejor guitarrista que posiblemente hayamos tenido en los últimos años [...] ahora simplemente se tiene a un ídolo al que hay que desmenuzar, indagar, entrar en su casa, en su interior, sorprender como sea en la intimidad.⁵⁰

Por su parte, *El Gran Musical* recoge, en una entrevista, aspectos sobre la condición de estrella de Paco de Lucía que tienen algunos reversos tenebrosos. El guitarrista algecireño se sinceraría a propósito de esta situación:

Pienso que estoy harto. Estoy saturado. No lo aguanto más. Con decirte que me canso de tocar, te lo digo todo. Cada vez que cojo la guitarra es como si supiera que por las cuerdas están saliendo billetes de mil. La sensación es tétrica. Y yo no quiero ni fama ni castigo. Solo quiero que me dejen en paz. Antes me sentaba, nadie se metía conmigo, yo dominaba el ambiente. Ahora es todo lo contrario. Me siento manipulado por el sistema, por la fama, por los intereses que hay puestos en mí.⁵¹

Epílogo: un flamenco en disputa

El flamenco se erige como un dispositivo cultural en negociación en la España del tardofranquismo y los primeros años de la Transición a la democracia. Las revistas musicales analizadas evidencian una disputa por encuadrar a sus repertorios como folklore musical – desde una perspectiva arcaica e “inmutable” –, como *folk* –vinculado, entre otras, a la canción protesta de cantautores– o como música popular urbana. A su vez, esta categorización muestra la disputa de su ubicación como elemento ideológico conectado con discursos políticos de aquel periodo, en los cuales cobra especial relevancia la popularización del género flamenco entre los jóvenes, vehiculada especialmente a través de la subversión antifranquista de los “cantaos protesta”, pero también por medio del tratamiento de artistas flamencos en el marco de las narraciones mediáticas vinculadas al *star system* en la música popular urbana.

La forma en que se presenta este género en las revistas españolas de música popular orbita a menudo en base a la construcción de discursos de autenticidad o, más propiamente, de “autenticidades múltiples”, esto es, en base a quién, qué, cómo, por qué, dónde y cuándo se autentica (véase García Peinazo 2017, 215). Cuando el flamenco y sus palos/estilos son tratados como folklore musical en las revistas analizadas, saltan a la palestra los discursos sobre la “autenticidad de la tradición”, en los cuales se muestra la necesidad de conservar la pureza de los cantes de antaño. Estas lecturas del flamenco presentes en las referencias hemerográficas conectan con el denominado “mairenismo”, corriente surgida en los años cincuenta del siglo XX –aunque permeabilizaría, con intermitencias, hasta los años ochenta– auspiciada por el cantaor Antonio Mairena, quien reivindicaba la búsqueda de la pureza de las formas flamencas frente a lo que entendía como mixtificación inauténtica de los cantes (Steingress 2006). Tal y como destaca Cristina Cruces, esta suerte de “neojondismo” se erigió como “invención de la tradición” (2008, 168).

50. Sierra i Fabra, Jordi. 1975. “Inflando el globo”. *Disco Exprés*, 4 de abril, n. 319, p. 3.

51. Ruiz, Julián. 1976. “El Amor Brujo de Paco de Lucía”. *El Gran Musical*, n. 150, p. 12.

Sin embargo, a pesar de que esta mirada ortodoxa al flamenco pudiera vincularse, aparentemente, con el franquismo, no hay que desdeñar la posibilidad de que la visión mairenista articulada en revistas como *Discóbolo* pudiera ser entendida como potencialmente contestataria al régimen. A este respecto, Iván Iglesias explica cómo la hibridación entre el flamenco y el jazz pudo operar en este marco durante el tardofranquismo: "Lo que Iturralde combinó con el jazz en sus discos de Hispavox, consciente o inconscientemente, fue gitanismo o mairenismo, estética que muchos jóvenes e intelectuales españoles identificaban entonces con el 'verdadero' arte flamenco y con la oposición política al régimen de Franco" (2017, 331).

Por su parte, el tratamiento del flamenco protesta en analogía al *folk* proyecta otro tipo de autenticidad, esta vez, basada en el apego a una tradición que se resignifica y transforma en la temática de sus letras/coplas flamencas para ser adaptada a la juventud y a los movimientos de protesta social y política, pero recuperando y rescatando, al mismo tiempo, las formas "pasadas" de cante flamenco frente a otras tendencias enmarcadas en la heterodoxia flamenca. Tal y como sostiene Willhardt, "authenticity of genre is cast as history, the tale of lost roots recovered [...] Certainly, the musics that became known as 'folk' existed well before the term was popularized and disseminated" (2006, 30-31). En este sentido, los cantaores protesta también conforman un espacio de disputa ideológica, conectando con las transformaciones ideológicas de las izquierdas en la Transición española que han destacado historiadores como Andrade Blanco (2015). El caso de Gerena ilustra la problemática: fue uno de los cantaores con mayor vinculación al Partido Comunista de España (PCE) durante los setenta y protagonizó algunas polémicas discursivas, como la presentada en la sección anterior con Menese y Morente. Sin embargo, en febrero de 1982 se publicó una entrevista al cantaor de la Puebla de Cazalla en *El Socialista* (órgano de expresión del Partido Socialista Obrero Español, PSOE) en la que se destacaba su cambio del PCE al PSOE: "ahora la gente se interesa por mi trabajo, no por mi militancia; ya no soy una bandera, sino un señor que canta sus poemas" (Gerena, como se citó en García Peinazo 2014, 103).

Por último, los discursos presentados en torno a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar como guitarristas flamencos toman como punto de partida la idea de la autenticidad del artista sincero frente a los designios de la industria, siendo la idea de la sinceridad uno de los aspectos que Marshall (2014) destaca en su estudio sobre la construcción de la autenticidad en torno a las estrellas de la música popular. Así, las tensiones y contradicciones entre figura pública y vida privada descritas en las referencias de prensa encontradas conforman narraciones habituales en el seno de las músicas populares urbanas, lo que demuestra la permeabilidad del flamenco en este tipo de discursos mediáticos.

Ya proyectaran el flamenco como *popular music*, como *folk* vinculado a la canción protesta o como tradición musical "inmutable", este artículo ha evidenciado que las revistas musicales españolas analizadas contribuyeron a la visibilidad de este género más allá de ciertos tópicos y arquetipos articulados durante el franquismo, especialmente entre audiencias no habitadas a la escucha de cante jondo. El flamenco, por tanto, jugó un papel potencialmente subversivo por su capacidad para generar discursos en constante negociación y resignificación en el marco de una progresiva construcción de la democracia desde diferentes prácticas culturales.

Bibliografía

- Alonso, Celsa. 2001. "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10: 225-253.
- Andrade Blanco, Juan. 2015. *El PCE y el PSOE en (la) Transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.
- Barker, Hugh y Yuval Taylor. 2007. *Faking It. The Quest for Authenticity in Popular Music*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.
- Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. "Encontrando un lugar en la Popular Music: flamenco como música popular". *Nassare: Revista Aragonesa de Musicología* 21 (1): 121-132.
- _____. 2011. "Troubles of Authenticity: Tomatito". En *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*, pp. 20-44. Tesis de Doctorado, Newcastle University.
- _____. 2020. "Productores en la nueva escena de flamenco electrónico". *Cuadernos de Etnomusicología* 15/2: 271-287.
- Campos, José Daniel. 2015. "Mario Maya: *Camelamos Naquerar, ¡Ay! Jondo (1976-1977). Gitanos, cuevas y polígonos de vivienda*". En *Jornadas A la calle me salí: teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda*, 5 de febrero. <http://archivo.pieflamenco.com/mario-maya-camelamos-naquerar-ay-jondo-1976-1977-gitanos-cuevas-y-poligonos-de-vivienda-a-la-calle-me-sali/>.
- Cruces, Cristina. 2008. "El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el 'nuevo flamenco' y la negación del padre jondo". En *Comunicación y Música. Vol. 2: Tecnologías y Audiencias*, editado por Miguel de Aguilera Moyano, Joan Elies Adell i Pitarch y Ana María Sedeño, 167-210. Barcelona: UOC.
- Cruces Roldán, Cristina. 2021. "Baile y franquismo en la década de 1960: el flamenco en el Noticiario Documental Español (NO-DO)". En *Investigación y creatividad estética del flamenco: nuevas perspectivas de estudio*, editado por José Miguel Díaz-Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina, 219-246. Sevilla: Ediciones de la Universidad de Sevilla.
- Crumbaugh, Justin. 2009. *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. Nueva York: University of New York Press.
- Esteban, José María y January Ruiz. 2013. "El rock en la prensa escrita: pasado, presente y futuro". En *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, 173-185. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Fellone, Ugo. 2021. "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis". *Resonancias: Revista de investigación musical* 25 (49): 61-83.

Fillitz, Thomas y Jamie Saris, eds. 2015. *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. Nueva York y Oxford: Berghahn.

Gamboa, José Manuel. 2005. "El mairénismo". *Música Oral del Sur. Revista Internacional* 6: 105-117.

García Gallardo, Francisco J., Herminia Arredondo Pérez, Virginia Sánchez López e Isabel M^a Ayala Herrera. 2017. "El estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural". *Boletín de Literatura Oral* 1: 727-249.

García Peinazo, Diego. 2014. "Música, prensa y argumentaciones políticas de la Transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 29 (2): 95-113.

_____. 2017. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del Tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

_____. 2021a. "¿Popular music studies en la investigación sobre flamenco? De los (des) encuentros epistemológicos al análisis musical en la canción grabada y la transfonografía". *Anuario Musical* 76: 207-225.

_____. 2021b. "Carlos Cano: voz capturada en una Andalucía *A duras penas* (1976): canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española". *Diagonal: an Ibero-American Music Review* 6 (2): 1-21.

González, Juan Pablo. 2008. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo?". *Trans: Revista Transcultural de Música* 12: s/p.

Gutiérrez Espada, José Luis. 1976. *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.

Holguín, Sandie. 2019. *Flamenco Nation: The Construction of Spanish National Identity*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

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

Luna, José Carlos de. [1926] 2007. *De cante grande y cante chico*. Edición facsímil. Extramuros.

Marshall, P. David. 2014. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Martín Cabeza, Juan Diego. 2017. "La Reunión del Cante Jondo de La Puebla de Cazalla: rito, política y puesta en escena". En *Jornadas Tras rito y geografía del flamenco: territorios, redes y trasmisión*. <http://archivo.pieflamenco.com/la-reunion-del-cante-jondo-de-la-puebla-de-cazalla-rito-politica-y-puesta-en-escena/>.

Martín Martín, Manuel. 2006. "Las revistas, entre el ayer (del presente) y el futuro (deseable)". *Revista internacional Música oral del sur (Monográfico Enfoques musicales y periodismo flamenco)* 7: 111-124.

- Martinelli, Dario. 2017. *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Vilna: Springer.
- Ordóñez, Pedro. 2013. "Qualities of Flamenco in the Francoism: Between the *Renaissance* and the Conscience of Protest". En *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, 265-283. Turnhout: Brepols.
- _____. 2020. *Apología de lo impuro: contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*. Madrid: CIOFF.
- Otaola González, Paloma. 2014. "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60". *Dedica: Revista de Educação e Humanidades* 5: 163-177.
- Party, Daniel. 2013. "Raphael is Different: Spanish Canción Melódica Under Late Francoism". En *Music and Francoism*, editado por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, 285-302. Turnhout: Brepols.
- Pérez Zalduondo, Gemma. 2012. "El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos López, 339-361. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- Pinilla, Juan. 2020. *Las voces que no callaron: flamenco y rebeldía*. Madrid: Atrapasueños.
- Regev, Motti. 2013. *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity.
- Rina Simón, César. 2018. "¿Flamenco marca España? Trayectoria de un icono nacional durante la dictadura franquista". *Spagna Contemporanea* 53: 145-164.
- _____. 2019. "Flamenco e identidad nacional durante el franquismo". En *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, editado por Jara Cuadrado, 227-238. Granada: Comares.
- Romero Bernal, Álvaro. 2012. "Triunfo del flamenco: ortodoxia y heterodoxia de un arte catapultado". En *Triunfo: una revista abierta al sur*, editado por José Romero Portillo, 114-119. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Steingress, Gerhard. 1998. *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura.
- _____. 2002. "Flamenco Fusion and New Flamenco as Postmodern Phenomena: An Essay on Creative Ambiguity in Popular Music". En *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, editado por Gerhard Steingress, 169-216. Münster: Liv Verlag.
- _____. 2006. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Val, Fernán del. 2019. "'Sing as you talk': politics, popular music and rock criticism in Spain (1975-1986)". *Journalism* 20 (9): 1203-1222.

Washabaugh, William. 1996. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford y Washington: Berg.

_____. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate.

Willhardt, Mark. 2006. "Available Rebels and Folk Authenticities: Michelle Shocked and Billy Bragg". En *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, editado por Ian Peddie, 30-45. Burlington: Ashgate.

Artículos de prensa y revistas

Arcos, Gonzalo. 1962. "Cuando en Sevilla tocan a fiesta". *Discóbolo*, n. 5, 1 de junio, p. 22.

Arcos, Gonzalo. 1962. "España es música: una octava parte de nuestras ediciones musicales está dedicada a los folklores españoles". *Discóbolo*, n. 1, 1 de abril, p. 12.

Arcos, Gonzalo. 1962. "La saeta y el 'espectáculo' de la Semana Santa andaluza". *Discóbolo*, n. 2, 15 de abril, pp. 3-5.

Arcos, Gonzalo. 1962. "La serrana, pariente de la caña. Cante semigrande o intermedio". *Discóbolo*, n. 4, 15 de mayo, p. 8.

Arcos, Gonzalo. 1963. "Selección española: Antología del folklore musical de España". *Discóbolo*, n. 19, 1 de enero, p. 19.

"Basta de cantantes malditos". 1975. *Disco Exprés*, n. 312, 14 de febrero, p. 14.

García Pelayo, Gonzalo. 1975. "Así lucirá Lucía". *Disco Exprés*, 314, 28 de febrero, p. 3.

García Pelayo, Gonzalo. 1975. "La guitarra flamenca". *Disco Exprés*, n. 310, 31 de enero, p. 3.

Gómez, Antonio. 1969. "Mesa redonda con Joaquín Díaz, Nuestro Pequeño Mundo, Menese, Moreno Galván, Adolfo Celdrán y Eduardo Stern". *Discóbolo*, n. 242, 27 de diciembre, pp. 32-33.

Gómez, Antonio. 1970. "Arte vivo". *Discóbolo*, n. 253, 14 de marzo, pp. 10-11.

Gómez, Antonio. 1970. "¡Olé! El cante flamenco, en la universidad". *Discóbolo*, n. 249, 14 de febrero, p. 20.

Guinda, Juan de la. 1974. "Jondo". *Vibraciones*, n. 1, octubre, p. 50.

Guinda, Juan de la. 1974. "Paco de Lucía: alejándose del flamenco". *Vibraciones*, n. 2, noviembre, p. 43.

Guinda, Juan de la. 1974. "Sanlúcar, Gerena y Joselero: El 'experimento Zeleste'". *Vibraciones*, n. 2, noviembre, p. 50.

- Guinda, Juan de la. 1975. "El Palau de Gerena: con lleno hasta los topes". *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 12.
- Guinda, Juan de la. 1975. "Enrique Morente: estoy más allá de rencillas personales". *Vibraciones*, n. 6, marzo, p. 13.
- Guinda, Juan de la. 1975. "Manuel Gerena: Menese está comercializado". *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 14.
- Guinda, Juan de la. 1975. "Menese: un cierto flamenco posible...". *Vibraciones*, n. 9, junio, p. 14.
- Guinda, Juan de la. 1975. "Menese, Morente y Gerena, el trío incómodo del flamenco". *Vibraciones*, n. 4, enero, p. 54.
- J.M^a.P. 1974. "Paco de Lucía: flamenco sin fronteras". *Vibraciones*, n. 2, p. 8.
- JOB. 1976. "Manuel Gerena: cambio de sello y rueda de prensa". *Disco Exprés*, n. 367, 19 de marzo, p. 15.
- Miguel, Antonio de. 1975. "Entrañas andaluzas de una guitarra universal: Sanlúcar". *Disco Exprés*, n. 355, 26 de diciembre, p. 12.
- Miguel, Antonio de. 1976. "Sanlúcar flamenquizó el Real". *Disco Exprés*, n. 362, 13 de febrero, p. 4.
- Montes, Paco. 1970. "Paco de Lucía: ¿genio?". *Discóbolo*, 282, 26 de diciembre, pp. 28-29.
- "Paco de Lucía, aún más fuerte que el año pasado". 1976. *El Gran Musical*, n. 143, enero, p. 21.
- "Paco de Lucía: sigue la lucha". 1976. *El Gran Musical*, n. 152, octubre, p. 35.
- Ruiz, Julián. 1970. "Paco de Lucía. El Jimi Hendrix del flamenco". *Discóbolo*, n. 244, 10 de enero, pp. 14-15.
- Ruiz, Julián. 1976. "El Amor Brujo de Paco de Lucía". *El Gran Musical*, n. 150, agosto, p. 12-13.
- "Salvador Távora: un canto gitano para el pueblo". 1971. *Disco Exprés*, n. 146, 5 de noviembre, p. 4.
- "Sanlúcar, en el Real". 1976. *El Gran Musical*, n. 144, febrero, s/p.
- Salaverri, Fernando. 1976. "13 preguntas a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar". *El Gran Musical*, n. 145, marzo, p. 33.
- San Sebastián, Koldo. 1976. "Andalucía, el precio del hambre". *Disco Exprés*, n. 386, 13 de agosto, p. 14.
- San Sebastián, Luis. 1974. "Nombres del folklore español: Manuel Gerena". *Disco Exprés*, n. 271, 19 de abril, p. 6.

Serra i Fabra, Jordi. 1976. "Gerena, o el testimonio". *Disco Exprés*, n. 384, 23 de julio, p. 3.

Sierra i Fabra, Jordi. 1975. "Inflando el globo". *Disco Exprés*, 4 de abril, n. 319, p. 3.

V. y E. 1962. "Flamenco y ritmos modernos se disputan las preferencias de los asiduos del 'juke-box'". *Discóbolo*, n. 4, 15 de mayo, p. 25.

Anexo I. Referencias al flamenco en las revistas musicales analizadas.

Autor	Título referencia	Revista	Número	Fecha	Página/s
Arcos, Gonzalo	"España es música: una octava parte de nuestras ediciones musicales está dedicada a los folklores españoles"	<i>Discóbolo</i>	1	1-abril-1962	12
Arcos, Gonzalo	"La saeta y el 'espectáculo' de la Semana Santa andaluza"	<i>Discóbolo</i>	2	15-abril-1962	3-5
Arcos, Gonzalo	"La serrana, pariente de la caña. Cante semigrande o intermedio"	<i>Discóbolo</i>	4	15-mayo-1962	8
V. y E.	"Flamenco y ritmos modernos se disputan las preferencias de los asiduos del 'juke-box'"	<i>Discóbolo</i>	4	15-mayo-1962	25
Arcos, Gonzalo	"Cuando en Sevilla tocan a fiesta"	<i>Discóbolo</i>	5	1-junio-1962	22
Arcos, Gonzalo	"Selección española: Antología del folklore musical de España"	<i>Discóbolo</i>	19	1-enero-1963	19
Gómez, Antonio	"Mesa redonda con Joaquín Díaz, Nuestro Pequeño Mundo, Menese, Moreno Galván, Adolfo Celdrán y Eduardo Stern"	<i>Discóbolo</i>	242	27-diciembre-1969	32-33
Ruiz, Julián	"Paco de Lucía. El Jimi Hendrix del flamenco"	<i>Discóbolo</i>	244	10-enero-1970	14-15
Gómez, Antonio	"¡Olé! El cante flamenco, en la universidad"	<i>Discóbolo</i>	249	14-febrero-1970	20
Gómez, Antonio	"Arte vivo"	<i>Discóbolo</i>	253	14-marzo-1970	10-11
Montes, Paco	"Paco de Lucía: ¿genio?"	<i>Discóbolo</i>	282	26-diciembre-1970	28-29
S.f.	"Paco de Lucía: ¿guitarra número 1 de España?"	<i>Disco Exprés</i>	119	23-abril-1971	16
S.f.	"Salvador Távora: un canto gitano para el pueblo"	<i>Disco Exprés</i>	146	5-noviembre-1971	4
San Sebastián, Luis	"Nombres del folklore español: Manuel Gerena"	<i>Disco Exprés</i>	271	19-abril-1974	6
Guinda, Juan de la	"Jondo"	<i>Vibraciones</i>	1	Octubre-1974	50

Autor	Título referencia	Revista	Número	Fecha	Página/s
Guinda, Juan de la	“Paco de Lucía: alejándose del flamenco”	<i>Vibraciones</i>	2	Noviembre-1974	43
Guinda, Juan de la	“Sanlúcar, Gerena y Joselero: El ‘experimento Zeleste’”	<i>Vibraciones</i>	2	Noviembre-1974	50
J.Mª.P.	“Paco de Lucía: flamenco sin fronteras”	<i>Vibraciones</i>	2	Noviembre-1974	8
San Sebastián, Luis	“Nombres del folklore español: Manuel Gerena”	<i>Disco Exprés</i>	271	19-abril-1974	6
Casas, Ángel	“Paco de Lucía”	<i>Vibraciones</i>	2	Noviembre-1974	52-55
Guinda, Juan de la	“El Palau de Gerena: con lleno hasta los topes”	<i>Vibraciones</i>	4	Enero-1975	12
Guinda, Juan de la	“Manuel Gerena: Menese está comercializado”	<i>Vibraciones</i>	4	Enero-1975	14
Guinda, Juan de la	“Menese, Morente y Gerena, el trío incómodo del flamenco”	<i>Vibraciones</i>	4	Enero-1975	54
García Pelayo, Gonzalo	“La guitarra flamenca”	<i>Disco Exprés</i>	310	31-enero-1975	3
S.f.	“Basta de cantantes malditos”	<i>Disco Exprés</i>	312	14-febrero-1975	14
García Pelayo, Gonzalo	“Así lucirá Lucía”	<i>Disco Exprés</i>	314	28-febrero-1975	3
Guinda, Juan de la	“Enrique Morente: estoy más allá de rencillas personales”	<i>Vibraciones</i>	6	Marzo-1975	13
Guinda, Juan de la	“Menese: un cierto flamenco posible...”	<i>Vibraciones</i>	9	Junio-1975	14
Sierra i Fabra, Jordi	“Inflando el globo”	<i>Disco Exprés</i>	319	4-abril-1975	3
Ordovás, Jesús	“¿Es la hora del flamenco?”	<i>Disco Exprés</i>	342	19-septiembre-1975	
Miguel, Antonio de	“Entrañas andaluzas de una guitarra universal: Sanlúcar”	<i>Disco Exprés</i>	355	26-diciembre-1975	12
S.f.	“Paco de Lucía, aún más fuerte que el año pasado”	<i>El Gran Musical</i>	143	Enero-1976	21
Miguel, Antonio de	“Sanlúcar flamenquizó el Real”	<i>Disco Exprés</i>	362	13-febrero-1976	4
S.f.	“Sanlúcar, en el Real”	<i>El Gran Musical</i>	144	Febrero-1976	sp.
Salaverri, Fernando	“13 preguntas a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar”	<i>El Gran Musical</i>	145	Marzo-1976	33
S.f.	“El flamenco, en el Ateneo”	<i>El Gran Musical</i>	145	Marzo-1976	47
Pérez Díaz, Carlos B.	“Gerena, roto”	<i>El Gran Musical</i>	146	Abril-1976	37
JOB	“Manuel Gerena: cambio de sello y rueda de prensa”	<i>Disco Exprés</i>	367	19-marzo-1976	15

Autor	Título referencia	Revista	Número	Fecha	Página/s
S.f.	"Manolo Sanlúcar en el Monumental"	<i>Disco Exprés</i>	380	18-junio-1976	5
Serra i Fabra, Jordi	"Gerena, o el testimonio"	<i>Disco Exprés</i>	384	23-julio-1976	3
Ruiz, Julián	"El Amor Brujo de Paco de Lucía"	<i>El Gran Musical</i>	150	Agosto-1976	12-13
San Sebastián, Koldo	"Andalucía, el precio del hambre"	<i>Disco Exprés</i>	386	13-agosto-1976	14
S.f.	"Paco de Lucía: sigue la lucha"	<i>El Gran Musical</i>	152	Octubre-1976	35

R