

GERARDO NÚÑEZ: ADQUISICIÓN Y TRANSMISIÓN
DEL CONOCIMIENTO EN EL FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

FRANCISCO J. BETHENCOURT LLOBET

Resumen: En el proceso de adquisición de una cultura-idioma musical, la transmisión oral-visual de conocimiento es esencial para el desarrollo de cualquier músico. En la actualidad los guitarristas flamencos nacidos en los 60 están siendo investigados desde múltiples perspectivas como la etnomusicología, los estudios de género, los *popular music studies*, la sociología, y los *performance studies*; sin embargo, desde que realicé la tesis en 2011 hemos notado un incremento de artículos relacionados con la transmisión del conocimiento. En este artículo retomo la figura de Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961) como guitarrista-maestro, haciendo contrapunto con publicaciones recientes y tesis de investigadores-guitarristas, que han continuado ahondando en este trasvase del conocimiento. El artículo se divide en cinco partes, donde analizo el contexto cultural en el que nace y aprende de un maestro local, así como su formación acompañando a cantaores y bailaoras. Analizamos el papel fundamental que juega la tecnología para adquirir repertorio y su interés por aprender de otros géneros como el jazz. Teniendo en cuenta diversas lecturas del concepto de autenticidad, identidad múltiple y tecnología, en este artículo abordaremos la adquisición y transmisión de conocimiento revisando proyectos de Gerardo Núñez y Carmen Cortés, para finalizar con sus cursos de flamenco en Sanlúcar.

Palabras clave: Flamenco, adquisición y transmisión de conocimiento, tecnología, identidad múltiple.

Abstract: In the process of acquisition of any music culture-language, like flamenco, the oral-aural transmission of knowledge is essential for the development of any musician. Contemporary flamenco guitarists born in the 1960s are researched from multiple perspectives: ethnomusicology, gender studies, popular music studies, sociology, and performance studies; however, since I submitted my PhD Thesis in 2011, we have seen an increase in publications related to the transmission of knowledge. In this article, I return to the artist-maestro, Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961) to establish a counterpoint with recent publications and PhD theses of other researchers-guitarists, who have been analyzing the transmission of knowledge. The article is divided into

five parts, where the cultural context where he was born is as essential as the methodology of his local teacher. Also, playing for flamenco singers and dancers was an important part of his profession before becoming a solo artist. In the third part, I analyze the technology that he used to acquire his repertoire and his interest in learning from other genres-languages such as jazz, which became a part of his identity. Taking into account recent publications about authenticity, multi-identity, and the role of technology, in this article I will approach the acquisition and transmission of knowledge, reviewing Gerardo Núñez y Carmen Cortés' projects and their flamenco courses in Sanlúcar.

Keywords: Flamenco, acquisition and transmission of knowledge, technology and multi-identity.

Introducción

En el proceso de adquisición de una cultura-idioma musical, la transmisión oral-visual de conocimiento es esencial para el desarrollo de cualquier músico (Bethencourt, 2011).¹ Investigadores han abordado esta transmisión desde la etnomusicología, la didáctica e incluso desde la psicología, como hizo la profesora Amalia Casas en su tesis doctoral, donde analiza las diferencias y semejanzas entre cómo aprenden músicos de clásica, jazz y flamenco (Casas, 2013).² Otros investigadores-guitarristas como Norberto Torres (2005), Rafa Hoces (2011), Manuel Calahorra (2019), Eduardo Murillo (2019), Francisco Javier Patino (2022) y Sheila del Barrio (2023) han continuado investigado este trasvase, ya que para las/los guitarristas flamencos esa transmisión de conocimiento asume complejidades particulares. En mi tesis doctoral, *Rethinking tradition: towards an ethnomusicological approach to contemporary flamenco guitarists* (Bethencourt, 2011),³ abordé la cuestión de la transmisión del conocimiento y me centré en una generación específica de guitarristas flamencos, los nacidos en torno a los años

¹ La transmisión oral es fundamental en los estudios de literatura y etnomusicología. Siempre tenemos en cuenta los textos clásicos de Finnegan (1977) o los consejos que nos daba sobre la oralidad el profesor Pelinski. Algunos de ellos los encontramos publicados en «Oralidad: ¿Un débil paradigma o un paradigma débil?» en Pelinski (2000).

² En el trabajo de campo de su tesis doctoral, Amalia Casas se centró en la escuela de El Entrí en Cañorroto de Madrid, para los ejemplos que analiza de la gestualidad en el flamenco.

³ *Repensando la tradición: una aproximación etnomusicológica a la guitarra flamenca contemporánea*. Disponible en Academia.edu y repositorio de la Universidad de Newcastle.

60.⁴ En los capítulos de la investigación analicé la importancia del contexto cultural para entender los procesos de adquisición de conocimiento de los guitarristas. En el caso del capítulo de Tomatito, nos centramos en la relación con el concepto de autenticidad, como construcción cultural e histórica (Bethencourt, 2005, 2011), ya que en discursos del pasado ser guitarrista flamenco parecía ser considerado un talento innato con el cual uno «nace», no como algo que uno adquiere, aprende, transmite y enseña. En este artículo retomo la figura de Gerardo Núñez (1961) como guitarrista jerezano-universal y maestro de varias generaciones de guitarristas para actualizar este debate.

El artículo se dividirá en cinco partes. La primera parte se centra en procesos de aprendizaje y modos en los que adquiere el conocimiento Gerardo Núñez, y nos introduce en el contexto cultural en el que nace el músico jerezano, ya que parte de su familia había nacido en Granada. Así mismo, nos interesan los elementos que tiene el niño a su alrededor para absorber el conocimiento. Los amigos de infancia y la familia son fundamentales para desarrollar el conocimiento, el lenguaje y la técnica necesaria para luego poder acompañar al cante y baile. Nace en una «ciudad flamenca» como Jerez de la Frontera (provincia de Cádiz), pero gracias a distintas influencias adopta una serie de estilos locales, donde destaca el toque por bulerías, que tanto se identifica con la ciudad.

En la segunda parte, me centro en la transmisión de conocimiento combinando el método oral con un método particular que tenía su maestro Rafael del Águila, que Gerardo nos volvía a compartir en los Seminarios de flamenco en la Universidad Complutense de Madrid. Lo que nos ayuda a entender la importancia de aprender en la «casa» de un maestro local. Luego mencionaremos que aprendió de otros guitarristas en sus casas, acompañando al baile y al cante en los cursos que organizaba la Cátedra de Flamencología de Jerez, donde le dieron oportunidades para acompañar a prestigiosos cantaores flamencos.

En la tercera parte, introducimos las grabaciones y otras herramientas que son fundamentales para aprender el flamenco. En esta sección, exploro cómo Gerardo, teniendo acceso a un tocadiscos de aquella época, rayaba vinilos y rompía agujas de tanto poner los discos de Sabicas para sacar sus falsetas y composiciones. De forma sincrónica aprende el estilo local que tiene a su alrededor y al mismo tiempo de músicas de otros contextos culturales que adapta e incluye en su propia música. A posteriori, analizo cómo el guitarrista absorbe y asimila gran cantidad de armonías que provienen de otros géneros musicales como el rock

⁴ En la tesis incluimos un capítulo sobre Tomatito, quien nació en 1958. Gerardo Núñez lo considera de la generación anterior y considera de su generación de guitarristas flamencos a Rafael Riqueni (1962), Juan Manuel Cañizares (1966); sin embargo, a Vicente Amigo (1967), aunque es de los nacidos en los sesenta, lo considera de la siguiente. A posteriori hemos investigado a Juan Gómez 'Chicuelo' (1968), así como Sheila del Barrio analiza la figura de Paco Jarana (1966), binomio fundamental junto a Eva Yerbabuena. Nos hacen preguntarnos: ¿cómo concebimos una generación de guitarristas flamencos? ¿Tan solo por el año en que nacieron? ¿El contexto cultural? ¿Las influencias que recibieron? ¿La tecnología que utilizaron para aprender? ¿Vinilos, cassetes...?

sinfónico, pero hay que destacar su relación con el jazz. Gerardo Núñez ahonda o profundiza en caminos que habían iniciado guitarristas flamenco como Sabicas y Paco de Lucía, llegando a colaborar en proyectos como *Jazzpaña II* junto a Chano Domínguez y amplificando en sus propios proyectos: *Calima* (1998), *Caminos* (2001), *Andando el Tiempo* (2004), *Logos* (2016), junto a músicos como John Petrucci, Perico Sambeat, Paolo Fresu, Ulf Wakenius, con los que colabora puntualmente, o Pablo Martín Caminero y Cepillo, con los que gira durante años. La última andadura de este camino con el jazz llega cuando actúa con una *jazz band* en su proyecto *Orchestral Flamenco* (2022), que presentó en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con arreglos de Kike Perdomo.

En la última parte del artículo nos centramos en cómo Gerardo Núñez y Carmen Cortés transmiten el conocimiento a sus alumnas/os. A pesar de vivir en Madrid, donde tienen su base y su *home studio*,⁵ viajan para impartir numerosos talleres y *masterclasses* a distintos países para en verano regresar a Sanlúcar de Barrameda a dar sus cursos de guitarra, baile, cante, cajón, flauta, etc., que llevan más de treinta ediciones. De estos cursos han salido artistas, profesores y grandes profesionales. Así mismo en su estudio han grabado, entre otros, Antonio Rey y José Manuel León, con los que Gerardo grabó en su momento para el disco *La Nueva Escuela de la Guitarra Flamenca* (2003).⁶

1. Aprendiendo en el contexto cultural: breve introducción a la ciudad de Jerez

Gerardo Núñez se conceptualiza como jerezano.⁷ Jerez de la Frontera es una ciudad situada a 30 kilómetros al norte de Cádiz capital y a 83 kilómetros al sur de Sevilla. Localizado en las plantaciones agrícolas del río Guadalquivir, Jerez de la Frontera es famosa por sus bulerías, su flamencura, bares, plazas, tabancos y teatros, entre los que destaca el Villamarta y su Festival Flamenco, que analizan Martín y Murillo (2022). Las flamencas/os de Jerez tienen fama de poseer compás-soniquete y una manera particular de llevar el compás con las palmas en las bulerías. No tiene que ver con la manera de hacer las palmas (sordas o repiques) sino con el aire o *groove*, que investiga actualmente Jerónimo Utrilla en su

⁵ El guitarrista había llegado a la capital a principios de los 80, en la época que vivía en las pensiones e iba al Candela. Según José Manuel Gamboa: «Desde aquella época grababa para numerosos artistas, tanto de flamenco como para otros géneros musicales».

⁶ Este pasado año 2022 Gerardo Núñez y José Manuel León se reunían nuevamente en una mesa redonda en Granada junto a David Monge y David Leiva para recordar aquel disco.

⁷ Gerardo Núñez Díaz me comentaba que nació el 29 de junio de 1961 en Jerez de la Frontera (Cádiz). La primera vez que tuve la suerte de entrevistar a Gerardo Núñez fue en Las Palmas de Gran Canaria, el 14 de febrero de 2005, después de sus clases magistrales en el ciclo *Maestros en Guitarra* en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria.

tesis doctoral en el departamento de musicología UCM. Las bulerías de Jerez no son diferentes a otras bulerías en cuanto a sus tiempos (12 tiempos), pero sí en su acentuación ternaria, o 6 + 6, que nos recuerda a la *bulería al golpe* con una acentuación ternaria de 3/4.⁸

The image shows musical notation for two styles of flamenco music. The top section, 'Bulería de Jerez', consists of three staves: 'Hand Clap', 'Hand Clap 2', and 'Foot'. The bottom section, 'Bulería al golpe', consists of two staves: 'Hand Clap 3' and 'Foot'. All staves are in 3/4 time and show a 6+6 measure structure. The notation includes rhythmic patterns with accents and numbered counts (1-6) for the hand claps.

Fig. 1: Palmas por bulerías al golpe y bulerías de Jerez con el pie a 2.

Para aquellos lectores que no lean notación occidental podemos representar alternativamente estas palmas por bulerías con el *groove* de media bulería: '6 + 6 con el pie; x = palma y algunos de sus repiques.

<i>Bulerías de Jerez</i>											
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
	x	x	X	x	X		x	x	X	x	x
Pie						Pie	x				

<i>Bulería al golpe</i>											
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
	x	x		x	X		x	x		x	x
Pie			Pie			Pie			Pie		

⁸ Como ejemplo podemos poner de alguna fiesta de Jerez, la introducción de «Aire» de José Mercé, con Moraíto Chico a la guitarra, o «Sueño el barrio» del disco *Jerez Sin Fronteras* de Jesús Méndez con la introducción de Gerardo Núñez donde cantan los niños.

Este compás de bulerías suele ser base para muchas falsetas y se alterna con el clásico soniquete con el acento en el 1 2 + 1 2 3, 4 5 6, 7 8, 9 10. o el ciclo que desplaza el acento del 6 al 7 que encontramos en soleá por bulerías o en la base de la soleá y alegrías de Cádiz.

<i>Bulería</i>											
1	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	x			x			x		x		x
	x			x			→	x	x		x

Gerardo Núñez adquiere estos ritmos (compases flamencos y el soniquete) por el contexto cultural en que nace, escuchando en vivo y en grabaciones. La absorción de estos ritmos es fundamental para cualquier flamenco. Como bien afirma Norberto Torres⁹:

El compás es elemento imprescindible del flamenco en sí, el guitarrista que no tenga compás tocará su propia música, quizás de naturaleza flamenca, pero carente de autenticidad. Aparte de la propiedad de su técnica, inspiración y creatividad, un guitarrista será mentalmente descartado de la atención de los aficionados si pierde o no controla el compás.

Las bulerías de Jerez son a día de hoy uno de los palos más ejecutados en conciertos y grabaciones de flamenco, así como en fiestas como la de la bulería de Jerez y la de la zambomba de Navidad.¹⁰ Según comentaba Gerardo Núñez:

⁹ Norberto Torres Jurado escribía en el prólogo a la colección de transcripciones (1998): «La guitarra gitana de Tomatito» en *La Guitarra de Tomatito*. Paris: Affedis. pero esta cita sobre la importancia del ritmo y conocimiento del compás relacionado con el concepto de autenticidad, como construcción cultural, trabajado en *Repensando la tradición* (Bethencourt 2011) puede ser aplicada a diversos guitarristas flamencos como hemos hecho con Paco de Lucía, Tomatito, Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, etc.

¹⁰ Es interesante porque, en las primeras grabaciones conservadas en la Biblioteca Nacional de España, los palos más ejecutados eran las malagueñas y otros, como demuestra Fátima Volkoviskii en su tesis doctoral. Aunque antes se las conceptualizara como jaleos y chufas, como apuntan los investigadores Faustino Núñez y Guillermo Castro, tendremos que esperar hasta la grabación de la Niña de los Peines de 1909 para que se conceptualice la bulería como tal. Las bulerías eran la base de la música que vivimos en las fiestas que se hacían cada noche en los cursos de Gerardo Núñez y Carmen Cortés, desde el primer día con la paella en su casa, donde fueron invitados otros artistas como Jesús Méndez.

Jerez es uno de los sitios donde más vivo está el flamenco, creo yo. Se sigue viendo ahora en los autobuses de los niños que van al colegio, van cantando por bulería, de ahí que haya salido gente tan importante como Antonio Chacón [...] Yo pienso también que estéticamente Jerez tiene algo especial muy flamenco, no sé por qué; es una mezcla entre todas las maneras, es una mezcla entre los gitanos y los payos todo a la vez, porque cuando vemos nosotros en otra población que hay más gitanos no se ve ese flamenco que se ve en Jerez.¹¹

En esta cita, Gerardo reflexiona sobre algo esencial que es la integración entre gitanos y no gitanos en Jerez (y podríamos añadir a los extranjeros), así como la gran afición que hay en la ciudad, donde el flamenco es parte del día a día. Menciona a referentes entre los que se encuentran Antonio Chacón (1869-1929), Manuel Torres (1878-1933), La Paquera de Jerez (1934-2004), Jesús Méndez (1984-) y guitarristas de la saga Morao, desde Manuel Morao (1929-) o Moraíto Chico (1956-2011) hasta llegar a Diego del Morao (1978-). Otros guitarristas que destacan son Paco Cepero (1942-), Parrilla de Jerez (1945-2009), Manuel Parrilla (1967-) y Antonio Rey (1981-), a quien, como mencionamos previamente, graba Gerardo Núñez en su estudio para el disco *La Nueva Escuela de la guitarra* (2003).

En relación a los artistas mencionados por Gerardo Núñez, Ana Reina se plantea en su trabajo de investigación sobre La Paquera de Jerez¹²:

[...] siendo esta localidad cantera de muchos otros artistas flamencos que han llegado a ser referentes del género como son Antonio Chacón, Manuel Morao, Fernando Terremoto, La Serneta y Lola Flores entre muchos más. [...] ¿Cuál es el ambiente que se da en Jerez, divergente a lo que podemos encontrar en otras zonas de Andalucía? ¿Es Jerez una característica artística que marca a la voz de La Paquera y que la hacen quién es? (Reina 2023: 11).

A lo que añade:

Jerez es considerada por aficionados y expertos en flamenco como cuna y preservadora de este arte. Algunos de los cantaores más antiguos hablan de los barrios gitanos de Jerez, junto a Cádiz y Sevilla, como piedras fundamentales que conforman un triángulo de creación del flamenco en Andalucía.¹³ [...] Dentro del término municipal de Jerez, existen ciertos barrios famosos por su concentración de vecinos gitanos: el barrio de Santiago y el de San Miguel. Ubicados en el cen-

¹¹ Este comentario que nos hizo Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria lo había registrado previamente Ángel Álvarez Caballero (2003: 303).

¹² Ana Reina García (2023): «El papel de la Paquera de Jerez en la etapa de revalorización del flamenco. Nuevas preguntas y respuestas» (TFM) Universidad Complutense de Madrid.

¹³ Según la investigadora, hay una serie de musicólogos que han trabajado para deconstruir esta teoría. Véase su Trabajo final de Máster (TFM) en Música Española e Hispanoamericana en el repositorio de la UCM.

tro histórico de la ciudad uno junto al otro, estos barrios se formaron como arrabales asentados fuera de los muros de la ciudad. El barrio de San Miguel (conocido también popularmente como la Plazuela) abierto al río Guadalete, ha estado tradicionalmente conectado a las profesiones de la fragua y la forja. En cambio, su barrio contiguo Santiago contaba con acceso a tierras fértiles haciendo de esto su sustento principal (Reina 2023: 13).

Estamos de acuerdo con Ana Reina sobre los referentes que señala y la importancia de los barrios de Santiago y San Miguel, aunque Manuel Naranjo Loreto menciona otros barrios fundamentales para el flamenco en Jerez de la Frontera como son los de San Pedro, con su matadero, y La Asunción. Al igual que sucedió en Granada, muchas familias fueron realojadas en otros barrios de la ciudad. En cuanto a la relación gitana y «paya» y a la buena integración en Jerez, Gerardo Núñez comentaba:

Jerez siempre ha sido una comunidad que ha estado orgullosa de su componente gitano y flamenco. La convivencia entre gitanos y payos ha sido siempre armoniosa, manteniendo los barrios del centro con un gran porcentaje de ocupación gitana, al contrario que en otras regiones de España, donde estos se han visto obligados a desplazarse a los extrarradios. La ciudad se ha adaptado a la cultura gitana flamenca como parte de ella. Ha hecho de esto una dimensión destacable y merecedora de la admiración de los visitantes que llegan a la zona. En la actualidad existen instituciones que luchan por preservar y difundir la cultura flamenca dentro y fuera de Jerez. Algunos ejemplos de estas instituciones son la Cátedra de Flamencología o el Centro de Documentación Andaluz del Flamenco, pero también las peñas flamencas [...].

Estamos de acuerdo en que esta integración y convivencia ha sido fundamental para que artistas flamencos aprendieran e intercambiaran conocimientos en este contexto cultural particular de Jerez y sus barrios, así como estamos de acuerdo en que instituciones de la ciudad han ayudado a que sucedieran este tipo de encuentros en los cursos y festivales que organizaba la Cátedra de Flamencología. A ella volveremos. Nos detenemos en la construcción de la identidad musical y el contexto, que ha sido un tópico común. Según Martin Stokes (1994: 3), «de los muchos y diversos modos en que nos (re)colocamos a nosotros mismos, la música indudablemente juega un rol vital». El autor añade que la música «provee significados por los cuales la gente reconoce identidades, lugares y las fronteras que las separan». Del mismo modo, puede ser usada «como significados que trascienden las limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo, de trayectorias de construcción más que fronteras en el espacio [geográfico]». George Lipsitz ha sugerido también que «trasciende barreras físicas y temporales, altera nuestro entendimiento de lo local e inmediato, haciendo posible para nosotros poder experimentar un contacto directo con culturas de muy lejos». Como tal, la música «aumenta nuestra apreciación del lugar [contexto cultural]» (Lipsitz, 1990: 3). En Jerez, estas complejidades relacionadas con la identidad musical son particularmente interesantes. Por un lado, el

público en general identifica a Jerez con flamenco o específicamente con las bulerías. Los artistas españoles y extranjeros desarrollan una admiración por Jerez, incluyendo a poetas de la talla de Federico García Lorca, que según Ana Reina la conceptualizaba como «ciudad de los gitanos»¹⁴, y compositores como Albéniz se inspiraban en la ciudad flamenca. Como afirma Manuel Ríos Ruiz (2007: 10), no es difícil de creer, ya que los siglos XIX y XX han sido «fuente» de cantaores y bailaoras, y, recientemente, de guitarristas y percusionistas.¹⁵ Hay otras ciudades como Badajoz, Barcelona, Sevilla o Madrid donde residen muchos artistas flamencos, sin embargo, a Jerez siempre se la identifica con su flamencura y su palo cortado,¹⁶ registrados en su momento en programas como *Rito y geografía del Cante y del Toque* y recientemente en *Caminos del Flamenco* (RTVE).

Por otro lado, los paisanos de Jerez no siempre han reconocido a sus artistas. Por ejemplo, Gerardo Núñez, que se siente muy orgulloso de la atmósfera flamenca de Jerez, al mismo tiempo ha sido muy crítico con algunos paisanos ya que no le daban el valor a ciertos artistas locales en el pasado. En sus propias palabras:

Artistas muy importantes como Don Antonio Chacón han sido de Jerez, sin embargo, me asombra que en mi pequeña ciudad nunca se le recordaba. Chacón ha sido una de las columnas del cante y uno de los grandes maestros (Álvarez, 2003: 303).

Esta postura de no dar valor a los jóvenes artistas locales la encontramos en otras áreas de la provincia de Cádiz. Un ejemplo paradigmático lo registra el libro de José Manuel Gamboa (2004: 19), cuando el mismo Paco de Lucía dice:

Cuando mi nombre empezó a oírse, hablaban de mí en un grupo de gente. Y uno dijo «Sabes que Paco toca muy bien la guitarra? Paco va a ser importante». Y dijo otro: ¿Quién? ¿Paco de la Lucía? ¡Que va...! Pero qué va hombre; si ese le conozco yo; si era vecino mío... Si vivía en mi calle..., ¿Cómo va a ser ese importante?

Esta «guasa», sentido del humor de los paisanos de Cádiz y otras regiones de Andalucía, y esa rapidez mental las valoraban mucho Paco de Lucía y Gerardo Núñez y podríamos pensar que es parte esencial del modo de vivir, aunque tampoco podemos generalizar. Por otro lado, puede llegar a ser molesta cuando se critica a artistas locales de forma continuada. En España los artistas flamencos profesiona-

¹⁴ Cita de Federico García Lorca en el trabajo de investigación de Ana Reina, p. 12. Aunque relacionado con la Suite Iberia y Española, obras pianísticas de Albéniz, vemos como su editor elegía por título de muchas de sus composiciones lugares como Asturias o Granada, cuando podría haberse llamado Jerez. Este debate lo tuvimos en el Congreso de tópicos de la Universidad de Valladolid.

¹⁵ En el mismo capítulo podemos encontrar más información sobre guitarras de Jerez durante el siglo XIX y el siglo XX.

¹⁶ Al que hacía referencia Daniel Gómez (2022): «El “Palo cortado”: ¿el nacimiento de un nuevo palo flamenco?» Granada: Universidad de Granada. p. 2.

les siguen sufriendo una cierta connotación negativa arrastrada desde hace décadas, asociada a las clases humildes, a las fiestas, la bebida y las drogas. Gerardo Núñez recordaba y me contaba:

Me encuentro en el Instituto y a lo mejor estaba estudiando física por la mañana y por la noche estaba tocando al Agujetas por seguiriyas [...] vivía en dos mundos. Yo recuerdo que muchas veces me escapaba del colegio y me iba a casa del Periquín, Niño Jero y a la casa del Morao. Algunas tardes, que recuerdo que había tecnología o religión, me escapaba y me iba con ellos.¹⁷

Gerardo recuerda con nostalgia aquella época en que estudiaba en el colegio e instituto; otros, como Paco de Lucía, no tuvieron esa oportunidad. Es muy interesante analizar las palabras «Física por la mañana y por la noche tocando por seguiriyas [...]» y la idea de que vivía en dos mundos, ya que en aquella época no había salido la ley del flamenco y el flamenco no se entendía como algo complementario a la formación escolar. La mala connotación que tenía el flamenco se puede leer entre líneas cuando el guitarrista flamenco dice que su padre le solía decir cuando era joven: «¿Realmente quieres tocar flamenco? [...] quieres terminar como nuestro vecino, borracho por los bares y que tu mujer te tenga que ir a buscar?» Desafortunadamente esta connotación negativa que sufren generación tras generación ha hecho mucho daño al flamenco como arte. Sobre todo cuando sus grandes artistas eran trabajadores infatigables desde la infancia, e incluso se podría hablar de explotación a la luz de los recuerdos de la Paquera de Jerez, a la que despertaban a medianoche para que le cantara a algún señorito.

Por otra parte, los músicos de Jerez son bastante regionalistas sobre el estilo de su ciudad. Ellos consideran a algunos artistas de Jerez como «héroes» y recalcan la jerezanía de algunos de estos «flamencos auténticos»: de Javier Molina a Manuel Morao, y de una generación intermedia a Paco Cepero, pasando por Moraíto Chico y luego la generación de Gerardo Núñez. La nueva generación tiene a Diego del Morao y Antonio Rey como representantes de la actualidad.

Ángel Álvarez Caballero trataba de aglutinar la escuela de guitarra moderna de Jerez en el pasado siglo; sin embargo, Gerardo rehúsa aceptar los esfuerzos de Caballero. Núñez está de acuerdo en que hay una forma de tocar típica de Jerez, y que estas características típicas vienen de Javier Molina, como un «héroe local». ¹⁸ Gerardo Núñez añade información adicional con la metáfora de «Jerez es

¹⁷ Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 2005.

¹⁸ El conocimiento flamenco recibido de Rafael del Águila fue aplicado por Gerardo Núñez y otros guitarristas de su generación de forma distinta al linaje de transmisión de los Moraos. Por ejemplo, Gerardo no siguió un camino paralelo a Moraíto Chico (1956-2011). En 2005 Gerardo Núñez nos comentaba esto mismo que incluye también Francisco Javier Patino en su artículo con una cita muy parecida donde explica los distintos caminos y que Moraíto Chico tenía las ideas muy claras. Su hijo Diego del Morao (n. 1979) ha realizado una reelaboración de su toque y también ha sacado discos en solitario, pero lo vemos con recurrencia acompañando a cantaores como Antonio Reyes e Israel Fernández.

una isla», explicando que la gente [los artistas] de la ciudad vivían «aislados» de otras partes de España. Como resultado, otros estilos populares de fuera de Jerez necesariamente no permeaban en los artistas locales. Como ejemplo comentaba:

Jerez es una isla en comparación con el resto de España. En Jerez muy poca gente canta por Camarón, también los hay que cantan un poco acamaronao, pero es que en el resto de España todo el mundo cantaba por Camarón; ahora ya menos. En cualquier sitio de España le preguntas a un niño ¿tú, si tocaras la guitarra, quién te gustaría ser de mayor? Yo, Paco de Lucía, me gustaría ser Paco, la fantasía de los niños, sin embargo, en Jerez los niños te dicen los Moraos (en Álvarez Caballero 2003: 301).

Es muy importante analizar esta metáfora, ya que por un lado nos habla del valor por los guitarristas «jerezanos» como «héroes locales», pero, por otro lado, la influencia de otros guitarristas gaditanos, como Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar, y un pamplonica como Sábicas se deja notar en el toque y composiciones de Gerardo Núñez y de otros guitarristas de Jerez. En las I Jornadas de Flamenco Paco de Lucía, Rafa Hoces comentaba la dificultad de definir una escuela algecireña, como hacía Norberto Torres con la escuela de Niño Ricardo; cosa que refuta el padre de José Manuel León hablando del sonido de Paco de Lucía como resultado y buque insignia de la transmisión de su padre, Antonio Sánchez Pecino, del maestro Paco Martín o de Ramón de Algeciras, su hermano mayor. En el caso de Jerez y de Gerardo en particular también influyeron otros guitarristas como Ramón Montoya o Víctor Monge «Serranito» de Madrid.

En Jerez el sonido de los Morao y del Niño Jero están en la fantasía de los guitarristas. Explica Gerardo: «Pues claro que querían ser como Paco de Lucía, pero sonando a los Morao». Al igual que hoy los guitarristas jóvenes quieren sonar a Gerardo y a Diego del Morao. A través de este imaginario de «Jerez es una isla», Gerardo Núñez no está diciendo que la gente y músicos de Jerez no apreciaran la manera de cantar de Camarón (que sí lo hacían) o el estilo de Paco de Lucía, sino que sugiere que los artistas de Jerez no estaban tan influenciados por estos héroes nacionales de San Fernando y Algeciras (Cádiz) como el resto de España. Los barrios de Jerez tenían sus propios héroes locales. Estos artistas regionales ayudaron a establecer el estilo característico en la música del día a día, desde el flamenco que se hace en las bodas hasta la feria. Gerardo me comentaba:

A veces pasa en «pueblos» como Jerez donde hay una fiesta muy tradicional, la Feria, [que hoy combina música regional y electrónica], donde las niñas y mujeres se disfrazan con vestidos de flamencas. También, en Jerez tenemos cierta tradición por los caballos. Dado el ambiente, lo típico es que las niñas aprendan a bailar y algunos niños también y, si no, aprenden a tocar la guitarra flamenca.¹⁹

¹⁹ Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

Este caldo de cultivo que se da en Jerez, desde las casas y barrios de los flamencos hasta la Feria o el Festival, ayuda a que el flamenco se mantenga vivo en la ciudad y que sea una de las fuentes de ingreso principales para los artistas locales y para el Ayuntamiento.

Podemos añadir, incluso, que la ciudad de Jerez es un ambiente multicultural; el cual representa la combinación de los gitanos, gachós y extranjeros, todos ellos contribuyendo a un ambiente flamenco único y sobre todo en época de festival.²⁰ Gerardo Núñez añade que, estéticamente, la ciudad de Jerez representa una mezcla única de culturas, la cual ha hecho que el flamenco tenga raíces pero que florezca.

2. Aprendiendo de la familia y de un maestro local

Aprender flamenco en el entorno familiar es esencial para cualquier músico, tanto gitano como no gitano. Gerardo Núñez empezó a tocar la guitarra porque sus hermanas y hermanas estaban aprendiendo flamenco. Como nos explicaba el guitarrista jerezano en la cita anterior sobre Jerez y la feria ambos fueron detonantes para que sus hermanas se pusieran a aprender baile. Retomando el final de la cita: «Entonces lo que sucedió fue que mi hermana empezó a estudiar baile y yo guitarra flamenca».²¹ Este comentario relacionado con la infancia de Gerardo nos ayuda a comprender que tener hermanas/os que estaban aprendiendo flamenco cuando él era un niño fue una puerta de entrada y una oportunidad para empezar a aprender el instrumento. Si contrastamos la cita con la entrevista de Miguel Mora en *La voz de los flamencos* vemos que, además, su padre era un buen aficionado y tocaba en una orquestina. Esta afición familiar también ayudaba. La idea de Martin Stokes (1994)

²⁰ La primera vez que experimenté la ciudad de Jerez de la Frontera fue cuando estudiaba y vivía en Granada. Tuve la oportunidad de conocer a varios artistas flamencos gracias a mi amigo y guitarrista Kambiz, en el barrio de Santiago. Por aquel entonces me había hecho lecturas como *The Andalusian Journey* (en Chuse, 2003: 8). He vuelto a la «ciudad flamenca» o «la injustamente olvidada», como menciona Eduardo Murillo y Elena Martín en su artículo de Cuadernos de Etnomusicología (p. 168), a visitar a amigos-investigadores y para el Festival de Jerez en 2023 junto a David Leiva, David Monge, Kiko Mora y Manuel Naranjo.

Más información sobre Jerez y el festival en: <https://www.festivaldejerez.es/> [Consulta: 23/08/2023].

²¹ Entrevista del autor a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el martes 15 de febrero de 2005. Más información sobre la infancia de Gerardo Núñez y su familia se puede encontrar en el capítulo de Miguel Mora, «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), (2007): *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: Flamenco-Publicaciones Periódicas. p. 21. Según la entrevista de Miguel Mora a Gerardo su padre era un buen músico aficionado. Trabajaba en las tierras pero aprendió música y creó una orquestina.

de que hay diversas maneras en que nos «(re)colocamos a nosotros mismos a través de la música» es aplicable al caso de Gerardo Núñez. A pesar de que este creciera en un barrio como El Pelirón de Jerez de la Frontera, la familia Núñez era de otra zona de Andalucía. Según nos contaba, su familia se mudó de Granada a Jerez de la Frontera antes de que naciera él. Nos comentaba:

Soy miembro de una familia humilde de procedencia granadina. Toda mi familia, mi padre, mi madre y todos mis hermanos son granadinos, raíces granadinas, de descendencia granaína y nacidos en Granada. Somos nueve hermanos y yo soy el único que nací en Jerez. En mi casa el ambiente siempre se ha cocido muy granaíno pero yo me siento muy jerezano.²²

El nacer en una familia en Algeciras, Cádiz o Jerez donde el flamenco es parte del día a día provee de un ambiente propicio para aprender flamenco. Por ejemplo, Paco de Lucía, a quien analizamos previamente (Bethencourt y Murillo, 2019), mencionaba que antes de tocar físicamente la guitarra ya conocía la música por los encuentros familiares en el patio de su casa. Circunstancia explicada en los documentales del maestro de Algeciras y específicamente en el rodado por su hijo, Curro Sánchez, *La Búsqueda* (2014).

Otro mito que es necesario discutir es que el flamenco no se puede aprender.²³ Gerardo aprendió brevemente con el guitarrista Rafael del Águila y Aranda (1900-1975) sobre el que encontramos nueva información e imágenes en un reciente artículo de Sabater (2021) en la Revista de Flamencología. Según Gerardo:

A los once años fue cuando empecé a tocar la guitarra y estuve con un profesor solo durante seis meses, porque mi profesor se murió, era ya muy viejo.²⁴

Gerardo recuerda que Rafael sabía flamenco y repertorio clásico, como nos confirman otros alumnos. Por ejemplo, Paco Cepero, que añade: «Vivía en una chabola. Era una persona enferma, no quería dejar su casa y sus alumnos tenían que ir a buscar cosas para él». Por otro lado, el maestro Del Águila era muy apreciado por otros músicos de flamenco ya que poseía un método de enseñanza original que no era típico en otros profesores y que nos recuerda al método que utiliza a día de hoy El Entri en el barrio de Caño Roto, Madrid (Casas, 2013: 246). Rafael tenía varios alumnos al mismo tiempo pero entraba uno solo a la habitación en la que estaba el maestro, mientras el resto de los alumnos permanecían en

²² En la entrevista realizada a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 febrero de 2005, donde nos confirma que nació el 29 de junio de 1961 en Jerez de la Frontera (Cádiz).

²³ De ahí que nos guste tanto el título del libro de Jerónimo Utrilla, *El Flamenco se aprende*.

²⁴ Gerardo Núñez, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 2005.

otra. Esto mismo se lo comentaba Gerardo Núñez a Ángel Álvarez Caballero (2003: 68-69):

Y como la enseñanza era oral, tú entrabas [en su habitación] te ponía un trocito de falseta y te ibas al otro cuarto a estudiarla, y pasaba otro alumno; después pasabas otra vez... Y así, pasabas dos veces, dos momentitos, y así era la clase [...] Entonces había lo que era encontrarse en el ambiente, yo era muy pequeño pero allí me encontraba con mucha gente y alucinaba.

Es esencial matizar de esta cita que Gerardo Núñez aprendía por transmisión aural-oral de su maestro, que le transmitía el repertorio en pequeñas dosis, pero al mismo tiempo absorbía de los otros alumnos como Paco Cepero y el Niño Jero. Este sistema de transmisión de conocimiento es parecido a como se transmite en la India, según nos comentaba Rocío Gordillo después de su estancia en ese país. Gerardo desarrolla el «oído flamenco» adquiriendo técnicas por imitación y repetición tanto de su profesor como del ambiente que nos narra.²⁵

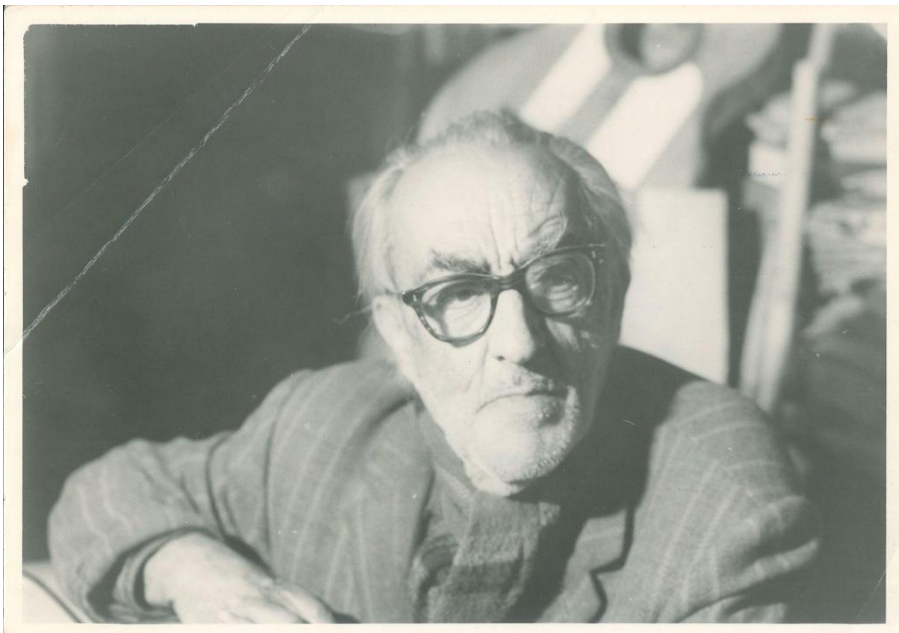


Fig. 2: Maestro Rafael del Águila. Archivo del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Gerardo Núñez agradece también a Periquín ‘Niño Jero’ y a Morao, a los que considera como importantes «maestros» para él. «Solía escaparme del colegio

²⁵ Esta manera de aprender es lo que Lucy Green (2002) llama *informal learning*.

para ir a sus casas para tocar flamenco». Como nos explicaba, Gerardo aprendió de estos tres guitarristas-músicos las técnicas de acompañamiento que luego le servirían no sólo para convertirse en un maestro del acompañamiento al canto, sino para su desarrollo como guitarrista solista.

3. Aprendiendo el oficio acompañando al canto y al baile en las academias y en la Cátedra de Flamencología

Una parte esencial del ambiente de Jerez son las academias de danza, las peñas locales y los cursos de su Festival.²⁶ Parte del día a día de muchos guitarristas flamencos, además de estudiar en casa, es ir a acompañar al baile en las academias y visitar por las noches las peñas y tabancos. Este ambiente y hábito ayudan al guitarrista a mejorar su compás y técnica.²⁷ En el caso particular de Gerardo Núñez, el pasar la infancia y juventud en Jerez le ayudó a adquirir el acompañamiento al canto y al baile, fundamentales para la transmisión de conocimiento, como señala Manuel Calahorro en su nuevo artículo y en la comunicación que dio en el Congreso de Baeza. Gerardo Núñez aprendió acompañando a los cantaores más veteranos. En sus propias palabras:

Cuando tenía 14 años acompañaba regularmente a artistas como El Mono, Alfredo Arrebola, Terremoto y a Tío Borrigo, al que acompañaba asiduamente por las peñas de Andalucía. Me gustaba mucho tocar al canto y creo que absorbí toda la esencia de los cantos de Jerez y de la forma de ser de los flamencos.

De esta cita podemos concluir que vivir en el ambiente de Jerez fue esencial para el joven guitarrista. Sin embargo, no todos los guitarristas de Jerez tuvieron la oportunidad que disfrutó Gerardo Núñez en su infancia. En la misma época, Ángel Caballero recogía de Gerardo palabras similares en su libro *el Toque Flamenco* (2003):

Después de haber estudiado seis meses con Rafael del Águila en la Chabola en Jerez [...] A partir de ahí empiezo a frecuentar las academias de baile, para aprender a tocar para acompañar a bailar. Y al final soy espabilado y a los trece años ya me encuentro tocando en la Cátedra de Flamencología en los festivales de verano que organizaban, acompañando a gente como a los más grandes cantaores de la historia del flamenco, como a Terremoto, como al Tío Borrigo y a Mairena.

²⁶ Analizado por Elena Martín en su Trabajo final de Máster en gestión ICCMU y a posteriori publicado en el artículo del dossier de etnomusicología 17 (2) sobre espacios performativos pasado-presente (tiempos de covid).

²⁷ Esto lo analizábamos en otros contextos y guitarristas que aprendieron las bases del acompañamiento al canto y al baile en peñas y tablaos, como nos comentaba Tomatito de la época que iba a la peña El Taranto y después a trabajar a La Taberna Gitana.

Como nos desvela esta cita, después de los meses que Núñez estuvo estudiando con Rafael del Águila, y de su paso por las academias de baile, tuvo acceso y el apoyo de una institución como la Cátedra de Flamencología de Jerez, la cual le permitió seguir aprendiendo acompañando a cantaores famosos de la época en los conciertos que organizaban. A continuación, analizamos el rol que jugó dicha institución en la transmisión del conocimiento o qué rol juegan en la actualidad otras instituciones como el Instituto de Flamenco de Andalucía, que además de apoyar leyes como la «ley del flamenco», que ha sido aprobada recientemente, promulgan la enseñanza del flamenco a todos los niveles educativos.



Fig. 3: Tío Borrigo y Gerardo Núñez acompañándolo (Berges, 2000).

Podríamos preguntarnos sobre los conceptos de ‘Cátedra’ y ‘Flamencología’, que nos darían para varias tesis doctorales. Resumidamente, ‘Cátedra’ viene del latín, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua: ‘*cathēdra*’ tiene múltiples definiciones entre las que se encuentran la materia y el espacio performativo donde se imparte un conocimiento.²⁸ La RAE define Flamencología (de flamenco y -logía) como «conjunto de conocimientos, técnicas, etc., sobre el cante y el baile flamencos». Según la Cátedra de Flamencología de Jerez, el término ‘flamencología’, fue acuñado por el erudito escritor hispano-argentino, Anselmo

²⁸ Más acepciones en la página web [<https://dle.rae.es/c%C3%A1tedra?m=form>] (Consulta: 24 de agosto de 2023). En mi tesis doctoral resaltaba que por ejemplo «a los *professors* en español se les llama Catedráticos», vinculada con la palabra Cátedra en (Bethencourt, 2011: 52).

González Climent, que lo introdujo en 1954 en su libro así titulado. La Cátedra de Flamencología de Jerez, creada en 1958, estuvo asociada a la Universidad de Cádiz y, nos informa Manolo Naranjo, se encuentra en proceso de restituir el vínculo con dicha Universidad. Al igual que otras Cátedras, como la de Córdoba, imparte cursos, se realizan entrevistas a artistas, musicólogos, gestores, etc. Estas cátedras desempeñan una labor enorme de difusión del conocimiento. En el caso de la Cátedra de Jerez, en su nueva etapa está realizando publicaciones científicas y dando la posibilidad a jóvenes artistas-musicólogos/os a publicar sus investigaciones.



Fig. 4: Patio del Palacio Pemartín, sede del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco y de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Foto: Paco Urri. Archivo CADF

Por otro lado, la palabra *flamencología*, incluye el sufijo ‘-logía’, que viene del griego antiguo: doctrina, ciencia, erudición. El concepto de flamencología y flamencólogo/a, como experto en la historia y ciencias del flamenco, añadida a la RAE gracias a Luis Rosales y otros académicos, sigue teniendo cierta connotación negativa que arrastra también el concepto de flamenco para una parte de la sociedad. Sin embargo, estas nuevas publicaciones, y la labor que hacen desde las Cátedras, deben ayudar a cambiar esa connotación. En el pasado, artistas locales, entre los que se incluía Gerardo Núñez, criticaban su labor, quizás por desconocimiento o por pensar que instituciones semejantes tan solo querían salvaguardar el flamenco del pasado o que no podrían hacer mucho más por los jóvenes flamencos. Hoy esta concepción está cambiando. Gracias a la tecnología y a centros de documentación de Flamenco, los artistas acceden a grabaciones, publicaciones, vídeos del pasado fundamentales para su formación.

Según el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988) la flamencología busca reunir el conocimiento, las técnicas, los datos de flamenco histórico, del cante, baile y toque flamenco. Este concepto parece ideal para definir la Cátedra jerezana, creada por un grupo de investigadores, periodistas y poetas entre los que se encontraban Juan de la Plata²⁹ y Manuel Ríos Ruiz.³⁰ Jerez de la Frontera es hoy la ciudad donde los alumnos del Máster interuniversitario en investigación del flamenco tienen sus materias del primer cuatrimestre y juegan un rol esencial en la conservación del flamenco como patrimonio inmaterial y su aceptación como un arte con mayúsculas.

Para concluir esta sección, los flamencólogos, como académicos e investigadores, no deberíamos imponer a los artistas ni buscar verdades absolutas, teniendo en cuenta que caben distintas interpretaciones de las fuentes según las distintas aproximaciones metodológicas y teóricas, por ejemplo, los estudios de género y performance, etc. Tenemos que mencionar que, en algunos casos, los artistas flamencos, entre los que se encontraba Gerardo Núñez, podían llegar a ser intimidados o censurados por dichos especialistas, en muchas ocasiones conceptualizados como flamencólogos. Por ejemplo, encontramos una nota de periódico que citaba al guitarrista jerezano diciendo: «Jóvenes guitarristas [fuimos] censurados por los flamencólogos».³¹ Sin embargo, en la entrevista personal Gerardo Núñez afirmaba que esta institución local jugaba un papel muy importante para el flamenco de Jerez. Comentaba que Juan de La Plata, director de la Cátedra de Flamencología de Jerez en la época que Gerardo comenzaba a acompañar al cante, tuvo una gran influencia en la práctica del flamenco. Como director de la institución, dio a los flamencos de la zona la oportunidad de colaborar con cantaores y bailaores en los festivales de verano por la Cátedra organizados.³² Como hemos visto, esta institución fue fundamental en los inicios de Gerardo Núñez, ayudándole a adquirir tablas y conocimiento del flamenco. En el libro *Flamenco Music and National Identity in Spain*, William Washabaugh añade que ciertas institu-

²⁹ D. Juan de la Plata Franco Martínez (Jerez) era poeta, escritor y periodista. Para más información sobre la labor desempeñada por Juan de la Plata:

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/biograf%C3%ADa-de-juan-de-la-plata> [Consulta: 24 de agosto de 2023].

³⁰ Cuando realizamos la tesis doctoral nos sorprendió que Manuel Ríos Ruiz hablara del flamenco como «*The supremacy of Andalusia folk music*» (Bethencourt 2011: 53), expresión que encontramos en su libro de (2002): *El Gran Libro del Flamenco*. Vol. 1. Madrid: Calambur. Pero, con el tiempo, después de haber vivido y actuado en el extranjero hemos comprendido que el flamenco es la música que más difusión e influencia ha tenido y tiene en el extranjero, como arte escénico y como música, aunque hoy no la conceptualicemos como *folk* sino como *art music* o *popular music* (música popular urbana), en el caso de diversos proyectos de «nuevo flamenco». Etiqueta que seguimos discutiendo en congresos, jornadas y publicaciones

³¹ Titular de una entrevista a Gerardo Núñez en el periódico *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2015.

³² Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

ciones andaluzas son fuerzas políticas, las cuales modelan la definición del flamenco y su identidad de forma restrictiva. La Cátedra de Flamencología de Jerez promociona su flamenco. De algún modo promocionan lo propio, sin embargo, han ayudado a artistas jóvenes y estudiantes a lo largo de los años.

4. Aprendiendo de las grabaciones de flamenco y de otras músicas populares urbanas

Los guitarristas de la generación de los 60, entre los que destaca Gerardo Núñez, crecieron con un mayor interés en colaborar y tocar con músicos de otros contextos culturales, debido a los amplios desarrollos tecnológicos.³³ A pesar de que algunos escritores definieron el flamenco como una música de raíz «pura» (Ríos Ruiz, 2002), otros escritores como José Luis Ortiz Nuevo, Gerhard Steingress, Faustino Núñez, José Manuel Gamboa y Pedro Calvo (1994), Luis Clemente (2002) y Pedro Ordoñez insisten en su «impureza» (2020),³⁴ dando a entender en sus últimas publicaciones que el flamenco, siendo una música híbrida desde sus orígenes, absorbe diferentes influencias musicales durante su evolución y desarrollo. En estas últimas décadas, la tecnología ha permitido a los músicos flamencos la oportunidad de escuchar otros tipos de música.³⁵ En su juventud, Gerardo Núñez solía escuchar y aprender de otros estilos musicales. Su identidad-múltiple, que ya trabajamos en la tesis doctoral (2011), empezó en la juventud, cuando escuchaba flamenco y otras músicas del mundo en vinilo y en la radio. En este sentido, estos medios de comunicación pueden ser considerados también como herramientas o «profesores» de Gerardo Núñez. Como me comentaba el guitarrista jerezano en 2005:

Yo empecé con un Picú, un tocadiscos de estos que giraban, con discos de vinilo [...] yo cogía los discos de Sabicas y la dificultad nuestra era que coincidiera la

³³ Como veíamos en la nota a pie 4 muchos guitarristas de la generación (Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Chicuelo, Vicente Amigo, etc.) han colaborado con otros músicos españoles y no españoles que se dedican a la música académica, definida como «clásica», folclore-ismos y de músicas populares urbanas (especialmente músicos del jazz y del rock) y en la actualidad con la electrónica. La radio, los vinilos, los casetes, la televisión... son fundamentales para entender estos acercamientos.

³⁴ Contrastamos visiones entre libros como los de Manuel Ríos Ruiz y, por ejemplo, los de José Manuel Gamboa y Pedro Calvo o Luis Clemente. En su momento contrasté las ideas de estos escritores españoles con una perspectiva más sociológica de Gerhard Steingress, que tenían una aproximación más teórica para el estudio del flamenco, que hoy siguen Diego García Peinazo y Pedro Ordoñez en *Apología de lo impuro* (2020).

³⁵ Sabicas vivía en New York y la generación de Gerardo Núñez ha continuado conectado con la ciudad americana. Como ejemplo, el segundo disco en solitario de Gerardo Núñez, *Flamencos en Nueva York* (Nueva York: Dro East West, 1989) que hace referencia directa a los flamencos en NYC.

aguja al principio de la falseta. Estropeábamos discos, agujas y de todo [...] ahora, en mi caso, tenemos la tecnología punta.³⁶

Como bien queda reflejado en esta cita, la tecnología era fundamental para sacar la música que estaban haciendo los músicos que vivían al otro lado del Atlántico, como Sabicas y Mario Escudero. En aquella época, además de Sabicas, Gerardo nos habla de la influencia que tuvieron en él bandas de rock sinfónico como Pink Floyd y King Crimson.³⁷ El jerezano recuerda que:

Familiarizarme con el cante me resultó un poco más duro, pues en aquel tiempo mis amigos y yo escuchábamos a grupos como Pink Floyd o Deep Purple y asistíamos a conciertos de rock andaluz que estaban de moda entonces. Pero ellos nunca me acompañaban a las peñas cuando tocaba para los cantaores.³⁸

Es esencial entender la multi-identidad de Núñez y otros guitarristas de su generación que tuvieron un acceso al rock y al jazz, además del flamenco, aunque sus amigos no los acompañaran a las peñas. Estos guitarristas fueron influenciados por ambas músicas, flamenca y no flamenca, que llegan a formar parte de su identidad. Como resultado, el flamenco que compone Gerardo y otros músicos de su generación representa un contexto multi-identitario-musical.

Un ejemplo de esta multi-identidad la analizaba Gerardo en su primer disco en solitario, *El Gallo Azul* (Madrid: Dro East West S.A., 1987). El título del álbum no solo es el nombre de su productora musical, con la que ha grabado a múltiples guitarristas «jóvenes», sino que también representa la primera bulería de este álbum. Esta composición, transcrita por Jorge Berges, demuestra una mezcla de estilos e influencias. En mi tesis realicé un pequeño análisis rítmico de los repiques que acompañan a dicha composición. Recuerdo que en sus clases en Sanlúcar de Barrameda nos tocaba y explicaba algunas de estas composiciones, que no eran «sencillas» para los alumnos del nivel intermedio. Para el grupo de guitarristas avanzados, incluso les enseñaba composiciones con distintas afinaciones, que algún alumno no podía sacar ya que no se había ajustado a la nueva afinación. Por ejemplo, «Templo del Lucero» incluida en su disco *Andando el Tiempo* (2004).

Otra falseta por bulerías que se encuentra al final de «El Gallo Azul» es utilizada por Gerardo para la introducción de «Labios de Hierro», incluida en el

³⁶ Entrevista del autor a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

³⁷ Más información en Miguel Mora (2007) «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.) *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas. pp. 22- 28.

³⁸ Entrevista realizada a Gerardo Núñez por Josema Polo para El Olivo. Esta cita la encontré en la web www.deflamenco.com [Febrero de 2005].

álbum *Un Ramito de Locura* (2001), junto a Carmen Linares y su trío.³⁹ Esta versión comienza en un tempo más lento y ambas versiones tienen una manera particular de mover los bajos de forma descendente por semitonos, que solemos encontrar en ejemplos clásicos de música popular brasileña, como «Corcovado» o «Insensatez».⁴⁰ Este tipo de progresiones armónicas podrían ser consideradas inusuales en el flamenco tradicional, pero ya existían en otros estilos como el jazz. La composición por bulerías «Labios de Hierro» empieza con la falseta basada en tres acordes que se utilizan en el jazz-flamenco como son LaM (b9), Sol disminuido y Rem9. Escribía Faustino Núñez en las notas a *Un Ramito de Locura* (2001):

La aportación de Gerardo Núñez al disco está basada sustancialmente en explorar nuevos terrenos armónicos y rítmicos de la guitarra, acordes, progresiones, remates y cadencias que sitúan esta música en la vanguardia de la música de hoy. Él, que es más concertista que acompañante, plantea en cada número nuevas maneras principalmente armónicas, explotando los motivos en su calidad de leitmotivs, sacando el mayor partido de la ambigüedad tonal-modal de la música flamenca, ese doble sentido armónico de la guitarra cuando está tocando a lo flamenco.

Tras las acertadas palabras del musicólogo gallego, contrastamos con las palabras de Gerardo Núñez, que mencionaba en su momento cuando lo entrevistó Silvia Calado: Hay gente que dice que *Un ramito de locura* parece un recital de guitarra. Como todo forma parte de una obra, la gente no sabe que hay un desarrollo musical, que hay otro concepto distinto al que están acostumbrados (2003).⁴¹ Gerardo nos da a entender que para captar el concepto de este trabajo es necesario armonizar la voz, que está integrada en una composición arreglada y pensada para su trío de flamenco-jazz y no en falsetas sueltas. Podríamos hacer un símil para entender la diferencia entre este álbum (o uno previo que graba junto a Indio Gitano) y el de Carmen Linares donde explicaba composiciones amplias. Continúa Gerardo:

El primero [el disco de Indio Gitano] era más clásico y en el de Carmen hemos tratado de utilizar la guitarra no como mera acompañante. El formato hasta ahora era falseta-cante-falseta, y en el de Carmen he intentado —no siempre se consigue—, mientras que ella va cantando, armonizar el cante... y pienso que se agradece.

³⁹ Carmen Linares con Gerardo Núñez trío (2001): *Un ramito de Locura* [referencia completa en discografía].

⁴⁰ Antonio Carlos Jobim (1960): «Corcovado», incluida en el disco de João Gilberto *O amor, o Sorriso e a Flor* e «Insensatez», en *João Gilberto* [referencia completa en discografía], que ahora ha tomado como referencia Tangana en «Comerte entera» incluida en el álbum *El Madrileño*, que graba junto a Toquinho.

⁴¹ Parafraseado por el autor.

Desde la perspectiva de Gerardo Núñez el flamenco ha asimilado fácilmente otros conceptos del jazz y de otras músicas del mundo: «Las influencias están. Tenemos más cruces que un cementerio. En la guitarra flamenca actual puedes encontrar una armonía típica de cualquier tipo de música, tiene influencias de todos los lados». Así mismo añade que la globalización ha estado desde hace un tiempo:

No es ahora que está de moda la globalización. Empezó para nosotros en el momento en el que podíamos comprar un casete y escuchar música de otro tipo. Antes de eso teníamos sólo el tocadiscos y los discos de Sabicas... Entonces Paco de Lucía se conocía, pero no había tenido aún tanto éxito. Y aprendíamos porque somos músicos de oído [...] Total que empezaron a llegar a España discos de jazz y la guitarra empezó a absorber maneras e ideas de todo el mundo. Ahora todo es más fácil, pero ya en aquella época se escuchaban cosas. También tuvo mucho impacto en los *flamencos*, al ser una música que está viva, que se está creando y que lo absorbe todo, el rock sinfónico. Flipábamos todos en colores con King Crimson y Robert Fripp pero en Jerez. Sin embargo, la gente de Jerez que escuchábamos esa música sabíamos que lo nuestro era el flamenco.

Con esta cita de Gerardo Núñez se entiende perfectamente el concepto de multi-identidad, ya que la identidad es múltiple de por sí; sin embargo, Núñez y los guitarristas de su generación, como hizo Paco de Lucía previamente, añaden a su música distintos elementos, armonías, sonidos de otras músicas de proceden de distintos contextos culturales y las hacen suyas y al final forman parte de su identidad. Cuando Gerardo graba o enseña en sus clases magistrales esas «otras» músicas están incorporadas en el repertorio que transmite.⁴²

5. Aprendiendo en sus viajes y transmitiendo en otros contextos

Antes de ir a actuar a New York, París, Londres y Tokio e impartir clases magistrales en otras muchas ciudades, al igual que otros guitarristas de su generación, Gerardo Núñez se trasladó a Madrid. El guitarrista jerezano la recuerda como «la época de las pensiones». La capital fue desde el pasado centro neurálgico de atracción para artistas de diversas provincias que encontraban en ella espacios performativos para trabajar (tablaos, teatros, estudios de grabación, etc.).⁴³ Vi-

⁴² Encontramos más citas sobre el pensamiento de Gerardo Núñez en el artículo de Francisco Javier Patino que nos ayudan a comprender los procesos de adquisición y transmisión de Gerardo. Algunas nos las había comentado Gerardo Núñez en su momento, pero incluye otras entrevistas originales a Carmen Cortés y otros guitarristas como Manuel Valencia, que han sido también alumnos del guitarrista jerezano.

⁴³ Más información sobre los espacios performativos de Madrid en el dossier de Cuadernos de Etnomusicología 17 (1) (2022).

viendo en Madrid le salieron oportunidades de tocar junto a otros músicos flamencos como Enrique Morente, el cual le ayudó tanto a él como a otros muchos a crear una red de contactos. Cuando murió el cantaor granadino el 13 de diciembre de 2010, Gerardo nos envió este escrito:

Duele. Está uno tan acostumbrado a que Enrique Morente «esté ahí»... Mucho antes de inventarse las redes sociales, siglos antes del facebook y el tuitter [sic], Enrique entendía muy bien en qué consistían las dichas redes sociales; de hecho, estoy seguro de que a lo largo de toda su vida lo que más le ha entretenido ha sido tejer esa tupida red de amigos que se encuentran, se reencontran o se requetereencuentran gracias a él. Gente que se conoce entre sí de haber compartido con él aunque sólo sea un minuto, o la vida entera, o se conoce simplemente «de oídas», porque alguna vez tuvieron algo que ver con Enrique y él los situó en el circuito de amistad, que no dejó de alimentar hasta el final y más allá. Ayer, en la SGAE, con Enrique de cuerpo presente, volví a tener mis veinte años, volví a ser un recién llegado a las noches del Candelica, volví a encontrarme con mis amigos, los de Enrique, que todavía sigue alimentando su red social de amigos por cada barrio del mundo entero.

En Madrid, Gerardo Núñez continuó absorbiendo otros géneros musicales que aplicaba al flamenco, empezó a colaborar, ensayar y grabar con músicos de fuera del círculo flamenco.⁴⁴ Según él, al principio trató de tocar con todo el mundo. No importaba el estilo: flamenco, jazz o intérpretes de música académica. Él estaba interesado en los artistas; estaba interesado en aprender de diversos lenguajes musicales. «Mientras estaba en Madrid conocí gente [de la provincia de Cádiz] como Chano Domínguez, Javier Ruibal, Tito Alcedo; ellos son músicos que sabían de jazz» (Mora, 2007: 22-28). Mientras estaba allí aprendió y colaboró con Dave Thomas y otros músicos que solían frecuentar el Café Central como José Antonio Galicia, Tomás San Miguel, incluso Paquito D’Rivera (Lobatón, 2007: 42-46)⁷.

A numerosos flamencos les ha seducido desde hace décadas el jazz, ese rico «género de géneros» que no ha parado de modificarse a lo largo de su historia, al igual que el flamenco. Se encuentra en numerosas ocasiones en escenarios de festivales, teatros y auditorios (Bethencourt y Gómez, 2021), añadiendo nuevos

⁴⁴ Es curioso y sorprendente que Gerardo haya colaborado con artistas como Plácido Domingo, Teresa Berganza, Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Julio Iglesias, Ana Belén, Isabel Pantoja, Antonio Carbonell, Rocío Jurado, Azúcar Moreno, Rosario, Los Chichos, Los Manolos, Mecano... Esta cita proviene de la biografía de Gerardo en la web [www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com/artistas/verArtista.jsp?codigo=33) at <http://www.deflamenco.com/artistas/verArtista.jsp?codigo=33> [Accedida en mayo de 2006]. Francisco Javier Patino añade a Carmen Linares, Michael Brecker, Indio Gitano, Enrique Morente, José Mercé, Danilo Pérez, etc. Algunos nombres que ya analizábamos en la tesis doctoral (2011) y otras colaboraciones recientes que hace un buen estado de la cuestión y actualizan el inmenso catálogo de colaboraciones que ha realizado Gerardo Núñez.

elementos, como por ejemplo, el jazz modal de Miles Davis. El jazz y el flamenco, desde sus orígenes, tienen varios elementos en común. Músicos flamencos y de jazz aprendían acordes-armonías, estructuras y *standards* de otros estilos como el blues, bolero, bossa nova, etc., y las incorporaban a su repertorio sin ningún reparo. Algo similar exponía Faustino Núñez en su charla en la Biblioteca Nacional «Cantes que fueron canciones», que se publicó en el Libro *Entre Coplas y Flamenco(s)*.



Fig. 5: Perico Sambeat y la banda de Gerardo Núñez tocando con el proyecto *Cruce de Caminos* en la Bienal de Sevilla (foto del autor).

A Gerardo Núñez, como músico, lo que le importaba era que el flamenco no perdiera la raíz, esa manera característica de tocar a compás, en la que es tan importante lo que se toca como lo que no. Ese *groove* que los flamencos llaman aire. Sin embargo, al mismo tiempo estaba interesado en aprender cifrado y armonías del jazz, escalas, la improvisación, el *walking* del bajo o el *groove* de los músicos del jazz. Según Núñez, su relación con el jazz es de admiración. Él entiende cómo funciona el jazz aunque no hable ese lenguaje. Al igual que Paco de Lucía, no está interesado en hacer «fusión», pero sí en colaborar con músicos de jazz. «¿Por qué no deberíamos tocar con músicos de jazz? La verdad es que nos entendemos muy bien los unos con los otros», explica en el libreto del disco *Cruce de Caminos*, donde colabora con Perico Sambeat (Núñez, 2001).

He visto a Gerardo Núñez tocando en directo en numerosas ocasiones: a solo para los alumnos en sus cursos en Sanlúcar de Barrameda; en formato dúo en Off La Latina, concierto organizado por el Círculo Flamenco de Madrid; a trío junto a Pablo Martín Caminero y Cepillo en el Auditorio Alfredo Kraus; junto a Jesús Méndez en el SAGE de Gateshead; o en formato flamenco-jazz en la Bienal de Sevilla y en el Suma Flamenca de Madrid. Según Núñez:

Creo que el flamenco se ha influenciado más de lo que ha influenciado a otros géneros. Lo que han llegado a utilizar los músicos de jazz son los doce tiempos de las bulerías o utilizar las escalas flamencas y hacer lo que pueden con ellas. Es como en una película americana cuando dicen «España», «música flamenca» y sale un grupo de mexicanos. Están los músicos más raros que han sido más influenciados. Los músicos de jazz son aquellos que han prestado gran interés, y lo que quieren es tocar por bulerías y aprender el compás, pero para hacer música flamenca te tienes que sentar y aprender a escuchar. Saber acompañar con la guitarra es esencial. Un músico puede realmente pensar en sí mismo como flamenco cuando está en una fiesta con su batería o bajo y puede incorporarse a la misma. Si tocan bulerías, entonces bulerías, y si ellos tocan seguiriyas pues ok, seguiriyas. Esto es otra cosa, pero usar los doce tiempos del compás de bulerías como [...] otros músicos de jazz hacen es otra cosa, eso no es flamenco [...] Me explico, por supuesto cada cual puede tomar cosas que le gusten.⁴⁵

En esta cita, Núñez utiliza el sarcasmo para aproximarse al *Spanish Flamenco flavour* de ciertos músicos del jazz a los que admira, como Chick Corea. Sin embargo, él no tiene ningún reparo en apropiarse del jazz o la música cubana, como se ve en álbum grabado junto a Chano Domínguez, *Jazzpaña II*⁶ y en «La Habana a Oscuras» de su disco *Andando el tiempo* (2004),⁷⁸ para el que invitó a músicos cubanos a su estudio de Madrid. Esta composición es una rumba flamenca en 4/4 con afinación de Rondeña (que desde Ramón Montoya se suele tocar con la sexta cuerda en re y la tercera F#). Esta composición sigue una estructura de jazz AABA, con solos en las vueltas en la sección B, seguido por una vuelta de la melodía al final. Es muy interesante contrastarla con la versión de guitarra que enseña a sus alumnos y con la que hace Pablo Martín Caminero en su álbum *Al Toque* (2021) junto al pianista Moisés Sánchez y, a la percusión, Paquito González, que también asistía de los cursos de Gerardo y Carmen Cortés en Sanlúcar de Barrameda.

A pesar de que algunos músicos de la generación de Paco de Lucía y Pedro Iturralde empezaron a coquetear y experimentar con el jazz, Gerardo Núñez y otros de su generación han actuado, colaborado y grabado e incorporado el jazz a su repertorio.⁴⁶ Un intercambio cultural como este requiere un gran conocimiento

⁴⁵ Cita parafraseada por el autor de la entrevista que le hizo Silvia Calado a Gerardo Núñez en Madrid en marzo de 2003. En su momento la encontramos en la página www.flamenco-world.com. La web desapareció, pero quedó registrada en (Bethencourt 2011).

⁴⁶ Por ejemplo, Jorge Pardo y Carles Benavent, los cuales colaboraron durante muchos años con Paco de Lucía en su sexteto y con otros muchos artistas como Dorantes, Tino di Geraldo, Tomasito y Guillermo McGill, de los que no nos podemos olvidar. Sin estos artistas españoles de jazz-flamencos sería complicado comprender la escena contemporánea en la actualidad a los que se suman otros artistas analizados en otros artículos como Antonio

de los ritmos y las armonías. Ejemplos que escuchábamos en el álbum *Jazzpaña II* luego se verían reflejados en arreglos e interpretaciones de sus propias composiciones, ayudado por artistas internacionales como el bajista John Patitucci, el pianista cubano Danilo Pérez y el percusionista armenio Arto Tunçboyacıyan, con los que Gerardo Núñez hizo reinterpretaciones en *Calima*.



Fig. 6: Gerardo Núñez y sus alumnas/os nacionales e internacionales en Sanlúcar, Cádiz (foto del autor).

Lizana, Ariel Bringuez, Michael Olivera y otros mencionados como Pablo Martín Caminero, Moisés Sánchez, Juanfe Pérez, etc.

En los últimos diez años las colaboraciones entre músicos de jazz y flamenco han aumentado. Gerardo después de colaborar con Arto Tunçboyacıyan, Danilo Pérez, John Patitucci and Paolo Fresu, etc., actúa y graba con músicos como Perico Sambeat, Pablo Martín, Javier Colina y Marc Miralta, que escuchamos en el disco *Pasajes* (Sevilla: Jazz viene del Sur).

Conclusiones

Carmen Cortés y Gerardo Núñez vuelven año tras año a su casa de Sanlúcar con el propósito de enseñar en sus Cursos Flamencos.⁴⁷ Nos comentaron que ya están preparando la edición XXXIV. El curso flamenco no solo consiste en clases magistrales presenciales, sino en una inmersión cultural y en un ambiente especial que se crea en Sanlúcar de Barrameda una semana al año en torno al diez de julio. La semana incluye clases, conciertos y encuentros con otros músicos profesionales de flamenco. Alumnos y profesores comparten un ambiente que propicia el aprendizaje, no solo de una serie de falsetas y técnicas, sino de la parte cultural que no encontramos en otros cursos. Se les unen otros artistas de primera línea, para las especialidades del cante, cajón, flauta flamenca, etc. En cursos pasados pudimos disfrutar de, entre otros, Rafael de Utrera, Jesús Méndez, Carmen Lozano, Patino de Jerez, José Manuel Gamboa, Tino van der Sman, Pablo Martín Caminero y Angel Sánchez González.⁴⁸ En Sanlúcar, las clases de la mañana y las de repetición de la tarde, que solía hacer Tino van der Sman, nos recuerda al curioso sistema de enseñanza de Rafael del Águila, ya que los alumnos repiten las composiciones aprendidas por la mañana con Gerardo Núñez y por las tardes las comparten con el resto de alumnos. Practican en los patios, terrazas de los hostales y hoteles, donde compartimos habitación con guitarristas de otros países, parte fundamental del *musicking* que definiera Christopher Small. Tan importantes son los artistas-profesores como la labor que hace Isabel Núñez, hija de Carmen y Gerardo en la gestión. El aprender sigue por las noches en las fiestas de la bulería, la noche que tocan las alumnas/os y los encuentros en diversos espacios de la ciudad, que se comunican de boca en boca para seguir aprendiendo flamenco.

Como investigador-guitarrista tuve la suerte de asistir a estos cursos de flamenco. Años de reflexión y la lectura del reciente artículo de Francisco Javier Patino sobre la vida y obra de Gerardo Núñez (que actualiza y hace un buen estado de la cuestión desde Sinfonía Virtual)⁴⁹ nos hacen replantearnos nuestra visión «desde dentro» (emic): aunque, como profesor y guitarrista canario, el flamenco forma parte de mi identidad y formación, me siento un «outsider» desde la posición *etic*. También debemos valorar ese distanciamiento a la hora de reflexionar sobre las notas de campo. En su artículo, Patino habla de su posicionamiento «desde dentro», que es del contexto cultural, su aprendizaje ha sido desde su infancia-juventud y ha compartido escenario con Gerardo y Manuel Valencia, otro de los alumnos aventajados de Gerardo Núñez. Al igual que el maestro Ge-

47 Más información sobre el Curso Flamenco, que va por la edición XXXIII <https://www.cursoflamenco.com/> [Consultado: 19/10/2023]

48 Ángel Sánchez González, que conocemos mejor por su seudónimo flamenco 'El Cepillo'.

49 Artículo que proviene de su TFM (Trabajo Final de Máster), dirigido por Norberto Torres y reescrito para el artículo de Sinfonía virtual que se encuentra en la bibliografía.

rardo Núñez ha aprendido de otras músicas como el jazz y las ha incorporado en sus composiciones, el flamenco que he aprendido de este maestro también está presente en mis discos⁵⁰ y en los de otros muchos discípulos que tiene por medio planeta. Gerardo ha sabido tejer la misma red que le valoraba él a Enrique Morrente.



Fig. 7: Gerardo Núñez, Carmen Cortés y José Manuel Gamboa en la Facultad de Geografía e Historia UCM.

De asistir a sus clases recuerdo que el primer día del curso los alumnos se dividían en dos grupos: los más avanzados y el grupo de nivel intermedio. Después de años seguimos pensando que estos cursos no son para principiantes. La transmisión oral y visual siguen siendo las herramientas básicas para adquirir este flamenco, aunque muchas de las falsetas y composiciones ya están transcritas por Alain Faucher, Jorge Berges, David Leiva, etc. Sin embargo, estas clases no se hacen con tablaturas o partituras previas como en otras clases de jazz. En su momento tan solo podíamos grabar el audio con un minidisc o grabador de casete; hoy me imagino que las alumnas/os directamente grabarán las clases con sus teléfonos móviles. Recuerdo que Gerardo me explicaba que la tablatura y las partituras con tablatura era una cosa «nueva para los flamencos [...] utilizado por

⁵⁰ Por ejemplo en los discos *Mirar atrás* (2015) y *Mundos* (2017). Especialmente en las composiciones «La abuela» o «Triplamenko» que tocábamos en directo con Electroflamenko en Londres y Newcastle. Esta última basada en un *sample* de «Remache» y en «Guitar Heroes» *Mundos* (2017), un blues en el que participa el maestro jerezano.

los alumnos en el extranjero». ⁸⁶ En Sanlúcar, Núñez transmitía oralmente y visualmente, ya que los gestos son fundamentales para el aprendizaje, como demuestra Amalia Casa en su tesis doctoral (2013). Gerardo transmite la parte cultural del conocimiento del flamenco y además ayuda a las nuevas generaciones de flamencos, no solo a guitarristas, sino a bajistas, percusionistas, investigadores, etc.

En su momento, Gerardo Núñez nos transmitía que «su motivación más grande de empezar un proyecto como *La nueva escuela de la guitarra flamenca*, era una necesidad personal como guitarrista y músico de presentar el trabajo de estos jóvenes tocaores, los cuales, a pesar de las dificultades no dejaban nunca de estudiar y practicar como locos [...] Por eso consideraba que era su responsabilidad darles las herramientas para que el mundo conociera sus creaciones e ilusiones, ya que su generación nunca tuvo esa oportunidad». ⁸⁷ Seguimos pensando que Gerardo Núñez demuestra, con esa grabación y los conciertos que realiza a día de hoy con jóvenes guitarristas en el AC Recoletos, que ha desarrollado una responsabilidad con los jóvenes y con su música, el flamenco. Su sentido de lugar y su propia imagen de conductor de una tradición la sentimos con agradecimiento. Sin embargo, su propia trayectoria está caracterizada por incursiones en otros territorios, como ejemplifican sus discos *Travesía* (2012) y *Logos* (2016), junto al guitarrista Ulf Wakenius y Cepillo. Ese encuentro con otros lenguajes o ampliación de los propios límites imaginarios de la tradición es una de las virtudes que caracterizan a Gerardo Núñez y los flamencos de su generación.

Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel (2003): *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berges Labordeta, Jorge (2000): *Gerardo Núñez: la técnica al servicio del arte*. Huesca: La Val de Osuna.
- Bethencourt Llobet, Francisco (2011): *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). Newcastle upon Tyne: Newcastle University press.
- (2020): «Productores en la nueva escena de flamenco electrónico». *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2>
- (2022): «Enrique Morente y su relación con las artes: Una aproximación interdisciplinar», en *Estamos vivos de Milagro: 10 años después de Morente* (ed. por Pedro Ordoñez) Granada: Editorial Universidad de Granada y Sevilla.

- (2022). «Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)» en Cuadernos de Etnomusicología 17 (1).
<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/38/cuadernos-de-etnomusicologia-n-17-1> [Consulta: 18/07/2023]
- Bethencourt Llobet, Francisco, y Daniel Gómez Sánchez (2021): «Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de Jazz-flamenco como puente con América». *Cuadernos de Etnomusicología*, 16
 (2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/37/cuadernos-de-etnomusicologia-n-16-2> [Consulta: 27/08/2023]
- Bethencourt Llobet, Francisco, y Eduardo Murillo Saborido (2019): «El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea». *Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, 14: 82 - 102.
- Biddle, Ian (2019): «Romance Cartographies: Flamenco Articulations of Queer Spaces in Urban Andalusia». *Radical Musicology*, vol. 7, 2019. [Accedido 15 Octubre de 2020].
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel (1988): *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: DEIF.
- Calahorra Arjona, Manuel Ángel (2019): «Principios del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca fundamentada en su transmisión oral». *Revista de investigación de educación musical* [Madrid: Ediciones Complutense] 16: 117-130.
- Calvo, Pedro, y José Manuel Gamboa (1994): *Historia- Guía del Nuevo Flamenco El Duende de Ahora*. Madrid: Guía de música ediciones.
- Casas, Amalia (2013): *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y práctica en clásico, flamenco y jazz* (Tesis doctoral) Universidad Autónoma de Madrid.
- Chuse, Loren (2003): *Cantaoras: Music, Gender and Negotiation of Identity in Flamenco*. New York and London: Routledge.
- Clemente, Luis (2002): *Flamenco!!! De evolución*. Sevilla: Lapislázuli.
- Cruces Roldán, Cristina (2002): *Antropología y Flamenco: Más allá de la Música*. Sevilla: Signatura.
- De Jong, Nanette (2011): *Inventions of Identity: An examination of the jazz community of Curaçao and the Association for the Advancement of Creative Musicians*. University of Michigan. www.open.ac.uk/Arts/music/mscd/jong.html [Consulta: septiembre 2023].
- Faucher, Alain (1997): *El Arte de Gerardo Núñez*. París: Affedis. www.affedis.com/transcriptions.html. [Consulta: septiembre 2023].
- Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gamboa, José Manuel (2014): *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: Flamenco vive.
- García Peinazo, Diego (2017): *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid: Sedem.

- Gómez Sánchez, Daniel, Óscar Fernando Bustinza, y Matilde Morales Gallego (2022): *El «Palo cortado»: ¿el nacimiento de un nuevo palo flamenco?*. Granada: Universidad de Granada.
- González Climent, Anselmo (1954): *Flamencología*. Madrid: Escelicer.
- Green, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Lipsitz, George (1990): *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1997): *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London/Nueva York: Verso.
- Lobatón, Fermín (2007): «Un Tocaor Flamenco de Paseo por el Jazz», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas: 42-46.
- Martín, Elena y Murillo, Eduardo (2022): «Espacios performáticos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez». *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1). www.sibetrans.com/etno/cuaderno/38/cuadernos-de-etnomusicologia-n-17-1 (Consulta: 7/8/2023)
- Mora, Miguel (2007): «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas: 22- 28.
- Mora, Miguel (2008): *La Voz de Los Flamencos: Retratos y Autorretratos*. Madrid: Siruela.
- Naranjo Loreto, Manuel (2021): «Flamencos de Jerez: Estudio de los registros de Alan Lomax ». *Revista de Flamencología*, vol. 30.
- Núñez, Faustino (2021): *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis.
- Ordoñez Eslava, Pedro (2020): *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el flamenco contemporáneo*. Granada: Asociación española de organizadores de festivales (CIOFF).
- Ortiz Nuevo, José Luis (2021), *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Patino Herrera, Francisco Javier (2023): «Aproximación a la vida y obra de Gerardo Núñez », en *Sinfonía Virtual*, edición 44, invierno 2023. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/044/gerardo_nunez.pdf [Consulta: 26/11/2023]
- Pelinski, Ramón (2000): *Invitación a la Etnomusicología: Quince Fragmentos y un Tango*. Madrid: Akal Musicología.
- Reina García, Ana (2023): «El papel de la Paquera de Jerez en la etapa de revalorización del flamenco. Nuevas preguntas y respuestas» (TFM) Universidad Complutense de Madrid.
- Ríos Ruiz, Manuel (2002): *El Gran Libro del Flamenco*, vol. 1. Madrid: Calambur.
- (2007): «El Aventajado Discípulo de Rafael del Águila» in Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas.

- Sabater Boix, Roberto (2021): «La guitarra flamenca en el conservatorio». *Revista de Flamencología*, vol. 30.
- Stokes, Martin (ed.) (1994): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Torres Cortés, Norberto (2005): *Historia de la Guitarra Flamenca*. Córdoba: Almuzara.
- (2005-2007) *Guitarra Flamenca. Volumen II*. Sevilla: Signatura.
- (1996-2006) Artículos de guitarra flamenca y sobre Gerardo Núñez específicamente en <http://www.tristeyazul.com/> [Accedidos en *Archive.org* en septiembre de 2023].
- Volkoviskii Barajas, María Dolores Fátima (2023): *Aspectos estilísticos del cante flamenco temprano: prácticas vocales en las grabaciones sonoras de 1898 a 1922*. Facultad de Geografía e Historia, UCM (tesis doctoral).

Discografía

- Antonio Carlos Jobim (1960): «Corcovado», en João Gilberto, *O amor, o Sorriso e a Flor*. Río de Janeiro: Odeon.
- Antonio Carlos Jobim (1961) «Insensatez», en *João Gilberto*. Río de Janeiro, Odeon.
- Carmen Linares con Gerardo Núñez trío (2001): *Un ramito de Locura*. Madrid: Universal Music Spain.
- C. Tangana y Toquinho (2021): «Comerte entera», en *El Madrileño*. Madrid: Sony Music Entertainment.
- Gerardo Núñez (1987): *El Gallo Azul*. Madrid: El Gallo Azul.
- (1989): *Flamencos en Nueva York*. NYC: Dro East West.
- (1994): *Jucal*. Madrid: El Gallo Azul.
- (1998): *Calima*. Madrid: El Gallo Azul.
- (2001): *Pasajes*. Sevilla: Jazz viene del Sur.
- (2004): *Andando el tiempo. Alemania*: ACT.
- (2012): *Travesía*. Alemania: ACT.
- (2022): *Orchestral Flamenco*. Madrid: El Gallo Azul.
- Gerardo Núñez y Chano Domínguez (2000): «For Chick», en *Jazzpaña II* (2000). Versión en directo: *Jazzpaña live* (2015): ACT.
- Gerardo Núñez y Perico Sambeat (2001): *Cruce de Caminos*. Sevilla: Jazz Viene del Sur.
- Gerardo Núñez y Ulf Wakenius (+Cepillo) (2016): *Logos*. ACT.
- Indio Gitano (1993): *Nací Gitano por la Gracia de Dios*. Madrid: Nuevos medios. [Con la guitarra de Gerardo Núñez].
- Jesús Méndez (2008): «Sueño el barrio», en *Jerez Sin Fronteras*. Madrid: Factoría autor. [Introducción de guitarra de Gerardo Núñez].

GERARDO NÚÑEZ: ADQUISICIÓN Y TRANSMISIÓN...

Pablo Martín Caminero (2014): *OFNI*. Madrid: Bost. [Con introducción de Gerardo Núñez].

Pablo Martín Caminero (2021): «La Habana sin luz». *Al toque*. Madrid: Nabu records.

Paco Bethencourt & Friends (2015) «Tripflamenko» y «la Abuela,» en *Mirar atrás*. GC: Picón records-Altafonte [con samples de Gerardo Núñez].

— (2017): «Guitar Heroes», en *MUNDOS*. Madrid: Picón records-Altafonte [Con solo de Gerardo Núñez].