

Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol

JAIME TRANCOSO GONZÁLEZ

Resumen

Esta comunicación es la síntesis del análisis musicológico del *corpus* musical de uno de los máximos representantes de la “generación canónica” del piano flamenco: Arturo Pavón. El objetivo principal es realizar un recorrido diacrónico analizando sus grabaciones, ya que destaca por qué se convertiría prácticamente en la única referencia para la generación posterior, destacando etapas y obras claves, como las colaboraciones con sus familiares –Pepe Pinto, Luisa Ortega y Manolo Caracol–, la *Suite Flamenca* y otros trabajos posteriores. De esta manera, se presentan las bondades y problemáticas de su obra, para que futuras investigaciones puedan resolver cuestiones tan primordiales como una cronología exhaustiva.

Abstract

This communication is the synthesis of Arturo Pavón's work musicological analysis, one of the leading representatives of the flamenco pianists “canonical generation”. His recordings diachronic tour uncover why he would practically become the only reference for the following generation, emphasizing stages and key works, as the collaborations with his relatives –Pepe Pinto, Luisa Ortega and Manolo Caracol–, *Suite Flamenca* and later works. The paper aim is to present his work goodness and problems, so future researchers can resolve some of the key issues such as an exhaustive chronology.

1 Arturo Pavón, desde sus inicios con Pepe Pinto hasta la añoranza a Manolo Caracol

1.1 Contexto

En la segunda mitad del siglo XX, una de las etapas más brillantes del piano flamenco, surgió una nueva generación de autores que cambiaría la historia reciente del fenómeno, la “generación canónica” o los *canónicos* de la generación actual, cuyos representantes son, principalmente, dos sevillanos, Arturo Pavón Sánchez (1930-2005) y José Romero Jiménez (1936-2000) –con los precedentes de Currito el de La Jeroma (1901-1930), Manuel García Matos (1902-1988) y el posteriormente allegado John Childs (1932)–, quienes tendrán un mayor compromiso con el piano y el Flamenco, en parte debido a sus implicaciones familiares en este arte, especialmente en el caso de Pavón. Ambos autores bien merecieran una Tesis Doctoral monográfica –si la consulta a sus fondos musicales fuera permitida por los familiares–, por la relevancia de su generación, que radica en la codificación de las formas genéricas extrapolándolas a nivel instrumental, aunque veremos los factores por los que Arturo se convertiría prácticamente en la única referencia para la joven generación de pianistas.

1.2 Introducción y recorrido diacrónico

Con Arturo Pavón (Sevilla, 27-IX-1930; Madrid, 06-VI-2005), pianista flamenco y compositor, arranca una corriente pianística musical flamenca con un fuerte componente canónico. Hijo del cantaor Arturo Pavón Cruz, elogiado en su época a pesar de que no grabara, y de la pianista y *bailaora*, además de profesora de baile, Eloísa Albéniz¹, así como sobrino de dos de las figuras más insignes del cante de todos los tiempos: La Niña de Los Peines, casada con Pepe Pinto, y Tomás Pavón, quienes vivían todos en familia en el barrio de profesionales del flamenco por excelencia, la Alameda de Hércules. Estudió el instrumento por libre yendo al Conservatorio

¹ Eloísa Albéniz, nombre artístico de Eloísa Sánchez Frías (1900; III-1995), dirigió durante más de 50 años en la misma plaza del domicilio familiar, la Plaza de la Mata del barrio sevillano de la Alameda de Hércules, una de las principales academias de Flamenco de Sevilla, que fue semillero de grandes artistas y que supuso para su hijo Arturo la oportunidad de acompañar musicalmente miles de ensayos tanto al piano como a la guitarra, donde también haría lo propio con todos sus familiares, como Tomás Pavón o Pepe Pinto.

Superior de Música de Sevilla para realizar los exámenes, así como con Antonio Pantió², y composición con Norberto Almandoz³.

Su *corpus* compositivo se divide entre género instrumental y mixto. El género instrumental coincide con su faceta solística o concertística, representada con tan sólo una obra discográfica, *Suite Flamenca* (1965), concebida para el lucimiento del piano, que es acompañado por toda una orquesta. Sin embargo, la mayor parte de su carrera artística se desarrolló acompañando al *cante* fundamentalmente, así como en ocasiones al *baile*, primero junto a su tío político Pepe Pinto, después con la *cantaora* Luisa Ortega, con la que formaría una pareja artística en torno a 1954 e inseparable *a vinculo matrimonii* en 1957, y más tarde con su suegro, otro de los *cantaores* más destacados de toda la Historia del Flamenco, Manolo Caracol. Su periplo recorre tanto festivales, como tablaos, especialmente en Los Canasteros, desde la inauguración del local del maestro Caracol en 1963 (tras la muerte de su suegro, en 1973, el pianista se encargó de regentarlo), así como en esporádicas apariciones televisivas. La discografía de esta primera etapa acompañante nos ha llegado muy dispersa, debido a las innumerables compilaciones y reediciones llevadas a cabo por el renombre de estos familiares a los que acompañaba, lo cual dificulta esclarecer una cronología oficial.

A posteriori grabará con otros *cantaores*, aunque ciertamente se trata ya de obras anacrónicas, como el disco de José Soto Sorderita *Mi secreto pirata* (1994) y, sobre todo, en el del *cantaor*, con título homónimo, *Juan de Arcos* (2000), donde se recrean los temas compuestos por Arturo o por Quintero/León y Quiroga que tantos éxitos dieran a Caracol. En esta última etapa también acompañaría a dos de sus hijas, Salomé y Jordana Pavón.

1.3 Análisis de su obra

1.3.1 Los inicios de su carrera discográfica acompañando a Pepe Pinto

De tal colaboración quedaron recogidas en disco de pizarra varias grabaciones que datan de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuando Arturo Pavón era casi todavía un adolescente, de las que hemos podido entresacar y analizar las pistas tituladas: *Brillante que no da luces* (1948 a) y *Malagueña de la pena* (malagueñas, recogida en conjunto con el tema anterior en 1948), *Deber cristiano: al Cristo de los Faroles* (1948 b) y *Huérfanos los dos* (zambras con fandangos, ambos temas grabados en pareja en 1948), *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* (1948 c), *Esperanza Macarena* (1951 a), *Dolores María: canción zambra* (1951 b), entre otras⁴. Lo interesante de las mismas es el concepto estético embrionario con el que Pepe Pinto y Arturo Pavón conciben el instrumento, marcado por el fuerte componente tradicional vocal familiar. Pinto confía en la contribución artística del pianista y tímbrica del instrumento pero éste no tiene cabida a la vez que el *cante*, es decir, cuando él canta es acompañado por la guitarra, por “el instrumento tradicional”. Así, al instrumento sólo se le permite la entrada en aquellos temas que están fuera del Flamenco, bien en los preludios e interludios o bien en las codas o postludios al *cante*, debido a lo cual, desde nuestro punto de vista resultan estructuras un tanto fragmentadas formalmente.

² Antonio Pantió² Pérez (1-II-1898; 28-XI-1974), compositor y catedrático de piano del Conservatorio de Sevilla, miembro de una familia de músicos relacionada con la vida musical sevillana, quien también daría clases a Manuel Castillo Navarro y José Romero Jiménez. Estudió con su padre, Diego Pantió², y en Madrid con Joaquín Turina, aún habiendo nacido el mismo año, así como con Conrado del Campo y Emilio Vega.

³ Norberto Almandoz Mendizabal (5-VI-1893; 7-XII-1970), organista y maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. En el conservatorio tenía el cargo de catedrático de contrapunto y fuga, por consiguiente, fue el que enseñó a componer a toda esta generación: Manuel Castillo, Arturo Pavón, José Romero, etc.

⁴ Otro tema de esta época que aparece vinculado a Arturo Pavón son las seguidillas *¿Por qué te fuiste de la vera mía?*, que interpretara igualmente Pepe Pinto. El tema se encuentra incluido en el single *Aquellos fandangos* (1949). Al ser un tema destinado al *cante* y la guitarra donde no aparece la faceta interpretativa de nuestro autor, deducimos que Arturo Pavón se encargaría de las labores compositivas o de los arreglos musicales.

Comentando caso por caso, en la *Malagueña de la pena* el piano hace la introducción o preludio acompañado de la guitarra. Como si de la voz se tratase, las primeras dos notas evocan un *ayeo* mediante una sola nota precedida de apoyatura, con la particularidad de cerrarse a sí mismo, es decir, acompañándose a sí mismo mediante dos notas a octava de manera “arpegiada”: sobrio, lacónico, desnudo. La voz de Pepe Pinto interrumpe el discurso pianístico para dedicarle la malagueña a su amigo Federico Pulido y la imitación de la voz al piano, lograda, puede continuar. Nuestro instrumento arranca de forma autorizada con coplas cortas desarrolladas mediante el juego ornamental que le permite un motivo simple: un grupo de notas por grados conjuntos -no más allá de un intervalo de cuarta- regado de imitaciones melismáticas vocales que se corroboran en el marco ortodoxo gracias al acompañamiento tradicional de la guitarra. Sin embargo, la sección vocal de Pepe Pinto es acompañada de la guitarra de Melchor de Marchena y el piano brilla por su ausencia, no toca ni una sola nota, como si la voz fuera territorio vedado para el acompañamiento de la guitarra o como si el piano y la voz se estorbasen compitiendo por el registro tradicionalmente vocal. Aún así, el piano vuelve a aparecer en la coda recreando libremente el motivo interválico de cuarta, configurando una forma cíclica, pero esta vez con un ritmo más vivo para concluir en una cadencia andaluza con bordaduras que es reforzada con un arpeggio, un recurso de la música ligera.

El joven Arturo también aprovecha para acompañar a su tío en los recitativos centrales de los fandangos, recurso típico de la época y de su estilo, a semejanza del célebre tema *Menos faltarle a mi mare*. En *El brillante que no da luces* (1948 a), creación de Pepe Pinto, el piano acompaña la declamación mediante trémolos guitarrísticos en una mera variación tímbrica del instrumento de seis cuerdas, alternándose cante y guitarra con recitado y piano. En contraste, en *Huérfanos los dos* (1948 b), un fandango con una letra emotiva de la postguerra española, el piano no reza hasta el recitativo central, al igual que en el tema anterior, pero una vez terminado el fandango el piano nos lleva a otro contexto mediante un pasaje puente para terminar finalmente acompañando y enfatizando el cante de una zambra de forma respetuosa. En el debate entre la tradición y la innovación los autores se plantean hasta dónde podemos llegar a admitir. El hecho de que la zambra sea una creación de una cierta mayor libertad genológica da rienda suelta para que al piano se le permita acompañar directamente al cante, enfatizándolo de forma respetuosa y buscando aposta el crecimiento que supone duplicar la melodía a octava alta con respecto al *cantaor*. En el proceso cadencial conclusivo, el acorde final contrasta con los grados conjuntos de la melodía disonante que le precede.

El tema *Esperanza Macarena* (1951 a), el restaurado y reeditado en más ocasiones junto a las malagueñas⁵, constituye una colaboración no sólo pianística, con recursos como cierres arpegiados, grupos de notas por grados conjuntos y fragmentos de escalas -primordialmente quintas- para acompañar al *cante*, sino también compositiva y orquestadora. Estamos ante una forma fragmentada en demasía, contrastando la primera sección orquestal y pianística, donde el piano sustituye con un papel imitativo el rol tradicional de la guitarra acompañante, con la segunda, caracterizada por un acompañamiento guitarrístico austero. En la grabación queda demostrado que Arturo Pavón destaca como pianista acompañante de la voz flamenca desde los comienzos de su carrera discográfica, aunque, como es lógico, sus recursos de juventud para imitar a la guitarra resulten un tanto simples.

En esta misma línea, en referencia a la fragmentación de formas, el trío Pepe Pinto, Melchor de Marchena y Arturo Pavón ya había grabado anteriormente los temas *Deber cristiano* (1948 b) y *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* (1948 c), tomando la guitarra el relevo del piano en el acompañamiento a la voz a partir de la segunda sección. No obstante, el acompañamiento pianístico es más desarrollado en ambos temas, encargado de dar profundidad, cargado de cadencias flamencas y de una dinámica que acentúa el carácter dramático del *género*, el lamento de

⁵ Han sido reeditadas y remasterizadas recientemente por Emi (1998), Efen Records (2000), por la Antología *La Época Dorada del Flamenco*, Tecnodisco (2001) y DM (2002).

la afición entera que llora la desaparición del diestro tras un año de duelo (no es fruto de la casualidad que ese mismo año la película de Florián Rey *Brindis a Manolete* (1948) contara con Paquita Rico, *cantaora* de la compañía de Pepe Pinto). Finalmente Pepe Pinto accede a ser acompañado por el piano, aunque éste no finalice la tarea, recayendo el acompañamiento de la segunda parte en las manos de Melchor de Marchena, como si la guitarra fuera el instrumento necesario para buscar el crecimiento final del tema o por conseguir, quizás, una mayor variedad. Sin embargo, en *Dolores María* (1951 b), el piano interpreta un papel menos destacado, aunque utilizando los mismos recursos (destacan los grupos de notas por grados conjuntos o fragmentos de escalas y arpeggios).

Curiosamente, Pepe Pinto no sería el único en apreciar el piano por su riqueza tímbrica, sino que el máximo exponente de la ópera flamenca y coetáneo Pepe Marchena y algunos otros⁶ también confiaron en el piano, en esta época en la que se llevó finalmente el flamenco al teatro en España, como instrumento para enriquecer tímbricamente sus creaciones. La diferencia entre Pepe Pinto y Pepe Marchena, en lo que a nuestro instrumento respecta, es que el sevillano cedió ante la calidad expresiva del joven pianista Arturo Pavón dejándose convencer de que le acompañase directamente.

1.3.2 Luisa Ortega y Arturo Pavón, la unión de dos dinastías flamencas en la Alameda de Hércules

La siguiente etapa en la carrera musical de Arturo Pavón está ligada a Luisa Ortega, cuyo enlace matrimonial suponía el entronque de dos linajes afincados en el barrio flamenco sevillano por excelencia. Luisa adquirió una gran experiencia gracias a aprovechar un momento artístico familiar clave, la vacante que le cedió la cantante y actriz Lola Flores⁷. En este contexto, Arturo Pavón se une a la compañía de Luisa Ortega en 1954, si bien ellos ya se conocían desde que tenían diez años, al ser vecinos y novios del barrio de la Alameda de Hércules, debido a que Luisa acudía a la academia de baile de la madre de Arturo, la *pianista y bailaora* Eloísa Albéniz, quien regentaba a domicilio dicha escuela situada en una plaza paralela a la gran explanada de los mencionados jardines del casco histórico sevillano, concretamente en la Plaza de la Mata número seis. En la academia de su madre, según Luisa Triana (comunicación personal, 2011), Arturo “acompañaba al piano, con la guitarra y si no también te enseñaba los pasos. Tenía una capacidad muy completa, dando una clase tocando la guitarra de pie para que las alumnas cogieran el compás, por lo que enseñaba también baile”. En estas primeras apariciones conjuntas aparecen como Luisita Ortega y Arturo Pavón –al contar en aquel entonces con veinte años– y la música del joven pianista se muestra más equilibrada y conseguida desde el punto de vista de la imitación guitarrística. Tras conseguir un estilo propio, gracias a un gran salto técnico, su funcionalidad pasa a ser la de contribuir a la estética e intensidad del crecimiento de las piezas, contrastando con aquellos acompañamientos escuetos a Pepe Pinto. Además, el dúo contaría con la colaboración especial de Caracol, continuamente predispuesto a ayudar con la fuerza de su presencia en los espectáculos de su hija y yerno, si no se encuentra girando por América. Preguntado (Manfredi: 1973 a) por qué *cantaor* le había impresionado más, Arturo responde: “Mi

⁶ Como, por ejemplo, Pepe Núñez El Loreño o Rafael Farina.

⁷ Un par de años antes, su padre, Manolo Caracol, estaba todavía unido profesional y artísticamente con la genial jerezana, con la que monta su último espectáculo el 8 de Abril de 1950, *La Maravilla Errante*, estrenado en el teatro Calderón de Madrid. Sin embargo, a primeros de agosto de 1951, la pareja Faraona-Caracol se separa y Lola parte para Latinoamérica con miras a desarrollar su carrera artística en solitario, gracias a los arreglos y composiciones del maestro Matos. Por su parte, Caracol no sólo intenta rehacer su carrera artística montando un nuevo espectáculo sino que aprovecha para prácticamente hacer la presentación en público de su primogénita Luisa, que sólo había cantado públicamente en un festival un año antes, donde la escuchó el maestro Quiroga, vaticinando que en pocos meses la convertiría en una gran estrella de la canción. Dicho y hecho, Luisa Ortega es anunciada, con tan solo dieciséis años, como figura del nuevo espectáculo de Manolo Caracol en agosto de 1951, quien reaparece con el espectáculo de Quintero, León y Quiroga *La Copla Nueva*, cuyo estreno tuviera lugar en el madrileño teatro Calderón el 21 de Diciembre de 1951.

tío Tomás y mi mujer, sin la menor duda. Yo tengo la satisfacción de que cuando Luisa empezó a cantar lo hizo conmigo, en la academia de mi madre, y lo hacía tan bien que mi padre, mi tío Tomás y mi tía Pastora -que eran la máxima autoridad en flamenco, por lo menos para mí- iban todas las tardes a escucharla y se emocionaban oyéndola. Desde esa época hasta hoy, tanto ella como yo nos hemos propuesto dar a conocer todo aquello que no se ha cantado en público nunca... y eso a pesar de que sabemos que es algo de minorías y que a la mayoría del público no le va a gustar o interesar”.

Los comienzos artísticos de la pareja artística Luisa Ortega y Arturo Pavón abarcan diferentes formatos. Como era natural, la independencia de Luisa con respecto a su padre supone una reducción de timbres, algunos de los temas del disco *La copla nueva* constan de voz y piano solo. Al dúo se incorporará, si acaso, algún instrumento extra como la guitarra. El piano, aunque elegante, se caracteriza por breves introducciones y por estar al servicio de la voz de Luisa Ortega, por lo que su contribución en el papel de acompañante pasa un tanto desapercibida al estar supeditada al cante, duplicando la melodía vocal en algunos fragmentos y enfatizando con algún detalle los finales de frases. Este es el caso de temas como *Pozo de muerte*, *Como castigo de Dios*, *Me embrujaste*, *Que si te quiero júralo*, y también del acompañamiento añadido de la guitarra en *La Lola se va a los puertos* y *Fandangos de Enrique el Almendro*.

Por otro lado, la pareja también continúa la línea orquestal a la que estaban acostumbrados, Luisa con su padre y las canciones de la copla popular española de autores como Quintero, León, Quiroga, y Arturo Pavón con su tío, Pepe Pinto, en la línea de *Esperanza Macarena* (1951 a). Además, en estos trabajos comienza a notarse la mano del Pavón orquestador. Del disco *Evolución flamenca* destaca, en la faceta interpretativa, el tema *Cantes de fragua*. El piano comienza evocando armónicamente el grave efecto de la fragua marcando pulso de martinete. Arturo decide aportar más virtuosismo cuando canta Luisa Ortega que en la falseta central, que es melódicamente melismática y se acompaña por una mano izquierda simple.

Mientras que en temas como *Camino del Rocío* el efecto rítmico y folklórico aparece ahora en el timbre de la pandereta y el coro⁸. Los efectos corales están presentes en un buen número de obras, como en *Remedio* del mismo disco, por seguiriya, siendo *El aquel del cariño* también un tema ligero con la colaboración de Manolo Caracol. *Copla de la Giralda* son unas sevillanas igualmente ligeras, donde el piano se adelanta y toca la primera, siendo el resto de los movimientos cantados. Resulta más majestuosa armónicamente la cuarta, para dar un cierre brillante y conseguir el crecimiento de la obra. Concluye el disco por seguiriya, *Tengo una casa chiquita*, con un piano más equilibrado entre la imitación de la guitarra y la voz flamenca, en el que también colabora Manolo Caracol aunque se finalice con el timbre de la pandereta.

Resulta curioso cómo en *Evolución flamenca*, los productores del disco no consideraron oportuno distinguir al pianista, quedando atrás o a la sombra, siempre en un segundo plano, aunque sí destacan y subrayan el cariz étnico y la parcela del baile de la *cantaora*. Continuando en la línea orquestal de *Evolución flamenca*, son numerosos los recopilatorios que recuperan la colaboración entre Luisa Ortega y Arturo Pavón, como *Canta Luisa Ortega* o *Arte Flamenco* (1994) donde se escuchan sus temas orquestados conjuntos más célebres, como *Yo le pido al Niño Dios*, *Gitanito de Aceituna*, *Ay*, *Manuela* o *Remedio* más algunos temas instrumentales, como *Así cantaba Caracol*⁹, la versión orquestada de *Cantes de fragua*¹⁰ y un homenaje a Manuel Torre por seguiriya,

⁸ Por el fuerte componente folklórico del tema, el piano no es muy complejo sino que imita la melodía de la voz. La introducción consiste en una simple armonización, siendo la guitarra el instrumento que más contribuye al crecimiento.

⁹ Tema original de Arturo Pavón, fandangos caracoleros, con la estructura habitual de su música, esto es, diálogos con la guitarra y uso del piano para pasar a una sección orquestal. En este caso, en la introducción entra primero la guitarra y cuando aparece el piano éste lleva la melodía para dejar en las manos de la guitarra el acompañamiento, a los que se unen el oboe y la trompeta antes de adentrarnos en la sección orquestal.

¹⁰ El piano comienza, al igual que en la versión de voz flamenca y piano, acompañando armónicamente el efecto rítmico de la fragua en el marco genológico del martinete, dando lugar a una forma tripartita o reexpositiva en la que si la primera sección es para orquesta y voz, la segunda es pianística y nos devuelve al contexto canónico flamenco

uno de los *palos* preferidos del pianista desde su juventud, quizás porque sea un género que permite reflejar la imitación del microtonalismo vocal.

1.3.3 Manolo Caracol y Arturo Pavón, quizás la colaboración más fructíferas de la historia del fenómeno

A la personalidad irrefrenable y fuerza dramática de Caracol se le une un excelente pianista acompañante que se encuentra en una etapa de madurez al contar con un estilo musical propio. Caracol decía tal que así poco antes de fallecer, el 27 de noviembre de 1972, en su tablao Los Canasteros para el trabajo de campo *Rito y Geografía del cante flamenco* (2006): “también se puede cantar gitano con un piano, (...) no con eso decir que yo sea mejor que los demás ni mucho mejor, pero distinto a los demás, sí”. Es precisamente este documento audiovisual uno de los que nos va a permitir estudiar la técnica de Arturo Pavón visualmente también. A pesar de que el instrumento se ubica fuera del tablao, por lo reducido del local, el piano, triunfal, es el instrumento que acompaña al genio del cante, y no la guitarra.

En un concepto totalmente distinto a sus comienzos con su tío Pepe Pinto, cada vez que aparece la voz se calla la guitarra para dar paso al acompañamiento de su músico predilecto, su pianista personal y yerno. El piano dialoga con Caracol y Melchor de Marchena en algunos de sus temas más destacados, como *Carcelero, Carcelero* –donde el piano es capaz de imitar los melismas de la voz incluso al duplicar la melodía a la octava–, *Compañera de mi alma*, al que se le une el violín y el violonchelo dando paso a una coda pianística virtuosística con pasajes postrománticos en aras de emocionar a la audiencia, *Romance de Juan de Osuna*, donde el piano, *arbiter elegantiarum*, duplica la melodía de la voz y acompaña con el mismo lenguaje que la guitarra recurriendo a silencios expresivos, y *Soleares*, al que se le suma el baile de Lolita Ortega.

La colaboración entre ambos maestros quedó también registrada en numerosos discos que han llegado hasta nosotros en diversos recopilatorios. En tales testimonios, el pianista se comunica en la misma línea estética que con Luisa Ortega, con una melodía melismática que imita la voz flamenca y siendo capaz de sustituir a la guitarra. Es el caso de temas como *Evocación a la malagueña*, introduciendo el cante de Caracol con reiteradas cadencias flamencas; en *Mira que desgracia*, por seguiriya, donde el piano aparece a mitad del tema para llevar de la mano a Caracol hacia el clímax final *cantando* la melodía e incluso duplicándola a la octava; o en *Tientos de la Rosa*, pieza en la que acompaña a Caracol desde el inicio del tema, cerrándolo de forma arpegiada. En *La Patrona de Linares, por tarantos*, sobresale con grandes contrastes sonoros gracias a un ámbito amplio que se sucede de lo grave a lo agudo y a una dinámica que varía del *fortissimo* al *pianissimo*. En el repertorio conjunto con Caracol tienen igualmente su espacio sentidos homenajes a figuras insignes del cante, como en *Le rezo a mi compañera*, tientos de Pastora Pavón, o *A la orilla de tu boca*, malagueñas del Mellizo.

1.3.4 Suite flamenca, su gran legado

Además de estas notorias colaboraciones, Arturo tuvo la oportunidad de grabar su obra en calidad de solista, con una pieza para piano y orquesta de varios movimientos titulada *Suite flamenca* (1965), en la línea de sus orquestaciones anteriores, tan demandadas por Caracol. La grabación contó como solistas con el propio compositor al piano y Paco Cepero a la guitarra, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Castilla dirigida por A. Valero. La partitura contiene los movimientos: caña, media granaína, martinetes, con el mismo efecto evocador de la fragua en las campanas tubulares; tientos y tarantos, a los que se suman alegrías, peteneras y serranas, brillantemente orquestadas con dinámicas contrastadas en las que poseen papeles destacados la viola y la guitarra, más una fuerte presencia del arpa, el fagot y la trompeta en lo referente a lo orquestal, además del compendio de técnicas pianísticas comentadas, a saber: una clara melodía a

por seguiriya, para el cierre orquestal.

veces duplicada a la octava, trinos, cadencias y falsetas que alternan pasajes de melodía clara imitando la voz flamenca con otros escalísticos de estética postromántica.

La disposición orquestal requeriría una disposición de gran formato: flautas en Do (1), flauta en Do/flauta en Sol (1), oboes (1), oboe/corno inglés (1), clarinete en Si b (1), clarinete en Si b/clarinete bajo en Si b (1), fagot, trompas (2), trompetas en Do (3), trombones (3), timbales, triángulo, platos, caja, pandereta, glockenspiel, arpa, guitarra, piano, batería, violines I, violines II, violas, violonchelos y contrabajos. Toda esta grandeza orquestal a *tutti*, más falsetas a la guitarra y al piano, convierte la caña *Noche de Triana* en un comienzo majestuoso. En la media granaína, *Arco de Elvira*, el violín y el arpa gozan de papeles destacados, el primero creando la atmósfera poética del tema que contrasta con la caña y el segundo dándole la entrada al solista. El piano de Arturo Pavón *canta* una monodía sencilla muy expresiva y cuidada teniendo en cuenta la imitación vocal del *género* en Si dórico.

El *solo* de piano y la interpretación del autor se unen en el que puede ser uno de los fragmentos más expresivos de toda la literatura del piano flamenco. Salvando las distancias, su belleza sólo puede ser comparada con la melodía del tema del segundo movimiento del segundo concierto para piano y orquesta de Frédéric François Chopin, según Liszt (1941:35): “el *Adagio* del segundo *Concerto*, por el cual Chopin sentía una predilección especial y que se complacía en tocar con frecuencia. Los dibujos accesorios pertenecen a la más hermosa manera del autor [...]. Todo este pedazo es de una perfección ideal; y el sentimiento [...]”. Además, tiene en común con la música del genio polaco la importancia de la digitalización y el tercer dedo de la mano derecha, cuando se indica tocar con el dedo corazón debe entenderse no sólo como un significado mecánico sino también expresivo, como dijo Courty: “Chopin hacía mucho hincapié en el hecho de que «el tercer dedo es un gran cantante»”.

La musicalidad del *solo* radica en otras dos particularidades, el fuerte componente imitativo vocal y, coincidiendo con lo que destaca Pedro Ricardo Miño del autor, en la impresión de que el autor toca tan sólo tres notas¹¹, debido a las reducidas dimensiones de las semifrases, ya que llega a cadenciar hasta en seis ocasiones en dieciséis compases y la ejecución técnica tan conseguida, que el oyente distingue claramente las destacadas notas reales de las de adorno, obteniendo la sensación de que son menos. El pasaje monódico para la mano derecha sola se desarrolla en un ámbito reducido a octava donde las semifrases arrancan en anacrusa. El hecho de que no sean literalmente tres notas, sino concretamente ciento dos sonidos, acentúa el componente imitativo vocal, ya que la norma flamenca de una melodía por grados conjuntos es llevada a sus últimas consecuencias, con tan solo cuatro saltos, tres de tercera menor y uno de cuarta justa.

Los tarantos *Cantan los mineros* en La dórico, pasando a comentar otro movimiento destacado de la suite, comienzan con una introducción de cuerda donde el violonchelo (con grupos de valoración especial de cinco, seis y siete notas) y el arpa contrastan en un ambiente misterioso (una de las indicaciones expresivas predilectas del autor, que no dudará en indicarla literalmente en sus partituras), carácter que se acentúa con los *accelerando* y *ritardando* de los *tempi*. A continuación aparece el viento y se concluye en *tutti*. El tema al piano arranca sin un carácter decidido -pareciera mas la continuación de la introducción o el desarrollo de la misma-, manteniéndose en seisillos durante todo momento, uniformidad que supone que no logre imponerse sobre la orquesta hasta la llegada de un *accelerando*. Tras un pasaje *cantabile* en la voz del oboe y clarinete llega el *solo* del pianista, virtuoso y *ad libitum*, con una melodía destacada de estética chopiniana y un acompañamiento de acordes cercanos al lenguaje de Rachmaninoff, con pasajes a octava alta y arpeggios virtuosos. A pesar de que los temas se han expuesto y se espera el remate final, la forma sufre un inciso y vuelve al tempo *lento* inicial, pasando el tema a la cuerda y

¹¹ “Para mí Arturo Pavón era un señor que con tres notas que daba, tenía tanta profundidad y me transmitía tanto que era... todo, ¿no?”. Con esta pasión describía Pedro Ricardo Miño al autor, quizás pensando en este pasaje, en la charla conferencia que ofreció el 17 de septiembre de 2008 en el marco de la Universidad de Sevilla.

al arpa como nexo de unión entre secciones, que finalmente desencadena un final conclusivo en *crescendo*.

Detalles sobre su escritura nos permiten reflexionar sobre la concepción rítmico-armónica del autor. Quizás la característica más llamativa sea que en ciertas ocasiones “sobrentiende” la armonía. Evidentemente, Eugenio Arturo Pavón, como fue inscrito en el registro civil, tenía una gran habilidad para acompañar¹², por lo que en ocasiones prescindía de escribir la mano izquierda de las partituras para piano y otras veces simplemente indicaba el acorde con cifrado americano (el lenguaje típico del jazz). Por otra parte, esta maestría del acompañamiento le concedía una concepción muy cabal y flamenca del ritmo, hasta el punto de imitar detalles tan minuciosos como los incisos de las respiraciones del cante. De esta suerte, su música está plagada de matices expresivos (calderones, arpegios, picados, *pizzicatos*, acentos, etc.), respiraciones y unos *tempi* repletos de *accelerandos* y *ritardandos*, de los cuales escribía tan sólo los más relevantes. Por tanto, podríamos decir que su parco lenguaje musical deja mucho terreno en manos de la inteligencia del intérprete –como el “piano solo *ad libitum* improvisación” marcado en el compás sesenta y tres de los tarantos–, si bien, escribiría los temas para recordarlos él mismo, ya que el porcentaje de su obra comercializada es tan ínfimo que se reduce a excepciones, como precisamente este último movimiento de la suite comentado o su rumba *Los palitos* (1961).

Por estas razones, cuando se reinterpretó su obra cumbre el 17 de marzo de 2009 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla para rendirle homenaje -lo que supuso la recuperación de las partituras que se encontraban en mal estado y completar los materiales que faltaban o se habían perdido-, el director Max Bragado-Darman tuvo que indicar multitud de anotaciones a los profesores de la Orquesta de Córdoba. Sirva como ejemplo de la complejidad del montaje de la obra que la mencionada orquesta -que en ese año se encontraba en una posición aventajada con respecto a las demás orquestas andaluzas, tras unos años de predominancia de la Orquesta Ciudad de Granada, consiguiendo el mayor éxito en el VII Festival de Música Española de Cádiz, evento que servía de termómetro e indicador del estado de salud artístico de las agrupaciones musicales autonómicas ya que todas ellas desfilaban por el escenario del Gran Teatro Falla de Cádiz en diez días- necesitó una semana para enfrentarse a la *Suite flamenca*, mientras que en la puesta a punto de cualquier sinfonía del repertorio del siglo XX, como, por ejemplo, de Schostakovich, los profesores de la agrupación tardaban tan solo dos o tres jornadas de trabajo.

Aunque la partitura y grabación de *Suite flamenca* fuera de género instrumental, la versión en vivo de la partitura se transformó en una pieza de género mixto para la voz y el baile del Ballet gitano de Luisa Ortega y Arturo Pavón desde el momento de su estreno mundial, el jueves día 28 de julio de 1966 en el marco de la Plaza Mayor de Madrid. En dicha plaza, a pocos metros de la Puerta del Sol, se montaron una serie de graderíos con motivo de los Festivales de España. Sobre el escenario, acompañaron a la pareja artística la Orquesta Sinfónica pro Música, dirigida por la batuta de Benito Lauret, y unos decorados de Juan León, además de los guitarristas y el cuerpo de baile del mencionado ballet. El siguiente paso de *Suite flamenca* fue una serie televisiva de varios capítulos, una producción de Televisión Española, que, sobre la base musical de la obra y la dirección de José Luis Monter, contaba con un guión de Ricardo Fernández de la Torre abordando la temática racial. La banda sonora de Pavón y la voz de Luisa Ortega –la estrella de la serie– tenían un peso fundamental y se complementaban con una serie de coreografías rodadas en los parajes turísticos más emblemáticos de Andalucía, bajo la dirección orquestal del maestro Ibarbia. Sin embargo, la serie nunca se volvió a emitir, ni en la televisión nacional ni en la autonómica, y cogiendo polvo ruega volver a ser proyectada.

De ahí que desde el tablao Los Canasteros se anunciara el espectáculo en *ABC* (1967) a toda página: “*Suite flamenca*, ¡El más sensacional acontecimiento de este arte español! La famosa

¹² Recordemos que acompañaría miles de ensayos en las clases de baile de la academia de su madre desde los doce años, edad en la que entrara en el conservatorio, y acompañaba a la voz de su tío Tomas Pavón, por lo que sería lógico pensar que en las reuniones familiares también acompañaría a su padre y a su tía Pastora Pavón, de hecho quedaron registradas sus primeras andaduras junto a su tío Pepe Pinto, así como su consagración junto a los Ortega.

creación sin precedentes de Luisa Ortega y Arturo Pavón. ¡Algo único en el mundo!'. Tampoco es de extrañar, por tanto, que la carátula del LP se inspire en la silueta de una *bailaora* con su bata de cola. A partir de estas primeras representaciones, en la Plaza Mayor y bajo el objetivo de la cámaras de televisión española, el espectáculo fue llevado a cabo en espacios de diversa índole: en el mencionado tablao Los Canasteros en 1967, en un par de eventos en 1968, concretamente en la sala de fiestas Los Ángeles de San Rafael y en los Festivales de España en la capital hispalense con la Orquesta Filarmónica de Sevilla en 1968, más con la Sinfónica de Málaga en la plaza de toros de la Real Maestranza con la colaboración extraordinaria de Manolo Caracol en 1970.

1.3.5 Otras colaboraciones

Asimismo, podemos escuchar a Pavón en otras grabaciones sonoras en solitario. Ciertamente curiosa es la que se vendía en la Cueva de Nerja, el piano flamenco de Arturo Pavón en el mismo disco que la actriz y cantante española Rocío Dúrcal, *Campanas de la Cueva de Nerja* (1965). Contra todo pronóstico, fruto del infortunio, los temas que anuncia la carátula del disco no coinciden con lo que escuchamos en la grabación. Los temas de la cara uno aventurados son *Introducción* (Campanas de Nerja), un popurrí de temas muy melódicos, y *Evocación de la Malagueña*, su fantasía por malagueña para piano solo que finaliza en esta ocasión antes de la entrada de Manolo Caracol, pero entre ambos temas se intercala un magistral juego de cuatro sevillanas. Se trata de la mencionada *Copla de la Giralda*, pero en una versión instrumental, sin la colaboración de Luisa Ortega. Igualmente, se escucha un tema de campanas al que tampoco se hace mención. En la cara dos auguramos escuchar *Vengo de los Montes* (verdiales), pieza en la que se escucha la voz de Rocío Dúrcal en su versión más flamenca, acompañada de un grupo de verdiales y guitarrista, así como *Malagueña Grande del Mellizo*, aunque, en realidad, el surco inicia girando sobre la mencionada *Evocación de la Malagueña*, esta vez en una ostentosa y majestuosa tímbrica versión orquestal.

Arturo no dejó jamás de pensar ni de componer flamenco, pero tras el fallecimiento de su suegro sus esfuerzos se centraron en la regencia del tablao Los Canasteros. No obstante, incómodo con dicha tarea en un terreno que no era el suyo, toma la decisión de regresar a los escenarios para dedicarle al Flamenco la que sería a la postre la última década de su vida. El capítulo más destacado de este último episodio arranca, además de con el espectáculo *Zambra* – en el que Pavón tocaba por seguiriyas en un espectáculo de 1992 con Antonio Canales y Joaquín Cortés–, con el estreno del espectáculo *La siembra*, que tuvo lugar el 20 de septiembre de 1994 en el marco del Centro Cultural de la Villa de Madrid con cinco funciones. Se trataba de otra obra sinfónica, su segunda mayor obra tras *Suite Flamenca*, que también contaba con la colaboración del maestro Ibarbía, aunque en esta ocasión no llegara a ser grabada, en la que la pareja artística cedía el testigo de sus legendarias dinastías por sucesión hereditaria al siguiente eslabón generacional, a sus hijas Jordana, Salomé y Soraya. Todas las expectativas estaban puestas en la presentación de Jordana, que había coreografiado una soleá, a pesar de que también contaban con la colaboración especial de Canales. Soraya, que nunca fue acompañada al piano por su padre, ya que en el espectáculo bailó unas alegrías acompañada por el grupo flamenco (sin el piano), nunca más volvería a subir a un escenario, mientras que volveremos a hablar de Salomé más adelante.

También a piano solo destaca su reaparición en los años noventa con una actuación en los platós de la 2 de Televisión Española, ya con cierta edad. Escuchamos unas seguiriyas¹³, seguramente su *género* más pulido, en las que se permite la licencia de improvisar recurriendo a reiteradas disonancias, así como otra media granaína. No obstante, el Arturo sexagenario no aportaría ya nada nuevo si tenemos en cuenta que en los años noventa habían discurrido ya un par de décadas del Nuevo Flamenco y que su música quedaría ya anclada para siempre entre los

¹³ Véase, por ejemplo, en Youtube, con otras grabaciones junto a Luisa Ortega, como *Soleá*.

clásicos de los sesenta y setenta, tanto a nivel solístico como en colaboraciones posteriores. La participación del maestro en el disco *Mi Secreto Pirata* (1994) de Sorderita es comedida, participando solamente en el último tema, que da título al disco, también por seguiriya. Aún así, gracias a su madurez saca a relucir toda la solemnidad de sus introducciones y la maestría de sus recursos habituales, como una línea melódica melismática o el recurso de la melodía a la octava para enfatizar el poderío de la voz del *cantaor*.

Su penúltima grabación, cargada de añoranza, es la reinterpretación anacrónica que supuso volver a escuchar los éxitos que hicieron famoso a Caracol –*Romance de Juan Osuna* o *Carcelero, carcelero*–, sustituyendo al genio del cante por Juan de Arcos (2000) en un disco de título homónimo al *cantaor*, pero, a decir verdad, el portador de la puerta grande de la cárcel de su cante –como dijera Félix Grande–, con una personalidad tan deslumbrante, no podía generar discípulos, sino sólo imitadores o epígonos.

1.4 Evaluación de su *corpus* musical

A posteriori, Arturo Pavón se convertiría prácticamente en la única referencia o maestro de la generación actual y de las jóvenes promesas del piano flamenco debido a su variada genología grabada (por martinete, tientos, fandangos, tarantas, sevillanas, media granaína, alegrías, caña, peteneras, serranas, soleares o malagueñas y, especialmente, por seguiriya) y a que su obra fundamental, originariamente en formato *long-play*, *Suite flamenca*, fuese reeditada en un formato accesible para las nuevas generaciones, en disco compacto, treinta años después de su estreno, es decir, en 1995, lo que ha permitido a los jóvenes pianistas flamencos actuales escucharla y estudiarla. Así, cuando las autoridades decidieron rendir homenaje al pianista recuperando dicha obra se encontraron con un interesadísimo pianista capaz de reinterpretarlas, Pedro Ricardo Miño. No será el único que le ofrezca tributo, ya que entre sus admiradores más fervientes también grabaron dedicándole sus trabajos Paco Rodríguez, Javier Coble y Sergio Monroy. Sin embargo, la obra de José Romero, totalmente descatalogada, permanece inaudible en los fondos de coleccionistas.

Sea como fuere, la relevancia de esta generación de pianistas radica en que codificaron las formas genéricas extrapolándolas a nivel instrumental. Así, Arturo Pavón tomará el cante que él escucha a los antiguos y los extrapolara instrumentalmente a sus obras. Sirva de ejemplo las propias palabras del autor cuando le comentara a Joaquín Albaicín (1994) las fuentes de inspiración del espectáculo titulado *La siembra*, en el que tomaron la alternativa sus hijas: “[...] he compuesto yo basándome en Silverio, El Nitri y otros. Adaptándolos a su estilo, he tratado de preservar la sonoridad de los cantes puros. [...], ahí hay profundidad musical y flamenco. Hay que saber escucharlo”. Por tanto, codifica no sólo las formas genéricas del flamenco, asentando las bases a seguir para la generación postrera, sino también patrones métrico-melódicos que son reconocibles por los aficionados (Donnier, 1987: 26)¹⁴.

Quizás lo más relevante de de la pareja artística Caracol-Pavón fue la consecución de un estilo “caracolero” propio que marcó una tendencia o moda que se impuso durante toda una época y que fue fruto de los dos por igual, al igual que la pauta actual es la que marcaron Camarón y Paco de Lucía, salvando las distancias. Aunque Pavón no escribiera ninguna obra teórica o estética, podemos acercarnos a su pensamiento teórico gracias a las entrevistas que concedió a la prensa. Este aspecto también era compartido con su suegro, ya que en sus escalas de valores su mayor contribución era llevar lo que ellos consideraban “el cante gitano” a la gran orquesta, es decir, “dignificar” el cante del pueblo gitano poniéndolo a la misma altura del elitismo característico de la música clásica, operística o sinfónica, sacándolo de los círculos marginales y dándolo a conocer nacional e internacionalmente.

¹⁴ “Después de un largo periodo de evolución, cada toque ha adquirido una personalidad propia e inconfundible, debido a un esquema rítmico-armónico base, reconocido por todos los aficionados como característico del estilo considerado”.

Por último, habrá que esperar a la reinterpretación de obras como *La Siembra* o la recuperación de borradores y bocetos de piezas incompletas, como *Requiem por los Pavón*, para valorar la trascendencia del calibre musical de su legado en su totalidad. Otras, sin embargo, se perderán irremediabilmente para siempre, como la *Marcha al Cristo de la Salud de la Hermandad de los Gitanos* –al parecer, Arturo era muy devoto y partícipe de la Semana Santa sevillana–, al conservarse en el vago recuerdo memorístico de Salomé Pavón (Madrid, 1964), la única *cantaora* en activo de esta legendaria dinastía de tantas generaciones y a quien Arturo acompañara al piano durante siete años. Por último, comentar que tras el homenaje en el teatro tradicional de la ciudad que le vio nacer, el ayuntamiento sevillano –a petición de la asociación vecinal Nueva Alameda y la sugerencia de su propia hija– le dedicó un azulejo en la fachada de la casa natal, correspondiente al antiguo número 23 de la Alameda de Hércules –hoy números 33 o 34– en el quinto aniversario de su muerte.

Precisamente acompañando a Salomé Pavón escuchamos la última grabación que realizó el maestro, con motivo del que iba a ser su primer disco, *Bebí tu amor* (2005). Aunque por una serie de discrepancias y criterios el disco no salió al mercado, se escuchó entre los radioyentes y televidentes. Este contiene una serie de temas en una línea estética actual, con la incorporación de coros e instrumentos de la *world music*. Sin embargo, en los temas en los que D. Arturo la acompaña, siguiendo la línea del disco de Juan de Arcos (2000), volvemos a escuchar con nostalgia y con la misma carga emocional anacrónica el recuerdo de los éxitos de la pareja artística Caracol-Pavón, aunque con el acierto de esta vez ser reinterpretados por miembros de la saga Ortega-Pavón. Estamos hablando, cómo no, del *Romance de Juan Osuna*, en una versión en la que se añaden efectos orquestales.

A pesar de que Arturo Pavón representa una de las líneas más canónicas del piano flamenco, resulta cuando menos curioso traer a colación una faceta poco conocida del autor, quien también se viera atraído por las ansias de conseguir el éxito fácil mediante corrientes musicales más ligeras. Hemos escuchado al grupo Rumba Tres¹⁵ interpretando *Los palitos* (1971), una rumba¹⁶ para voces, guitarra y percusión que discurre a gran velocidad. Además, el grupo Amigos de Gines también interpretaría sus sevillanas, *No me cuentes penas* (1982), donde el teclado y los palillos tienen un papel destacado, y *Como esta Feria ninguna*. En esta faceta de música ligera, Pavón se acercaría a la línea compositiva de artistas coetáneos, aunque de una generación posterior, como Paco Rodríguez, Felipe Campuzano o Chacho, con efectos tan simples como, por ejemplo, *glissandi* (también llamados *barridos* en el flamenco).

Bibliografía

ABC, 1967. Los canasteros. *ABC*, 23 noviembre, 39.

ALBAICÍN, JOAQUÍN, 1994. Arturo Pavón: "El arte que hemos sembrado está en mis hijas". *ABC*, 21 septiembre, 92 a y b.

DE ARCOS, JUAN, 2000. *Juan de Arcos* [CD-ROM]. Sevilla: Cale Records.

LISZT, FRANZ, 1941. *Chopin*. Barcelona: ediciones Ave.

MANFREDI, JUAN LUIS, 1973. Como músico, no puedo ignorar ciertas similitudes melódicas del Flamenco con el gregoriano y el folklore mediorienta. *ABC*, 3 Julio, 57-58.

¹⁵ Grupo catalán formado por Pedro Capdevila, Joan Capdevila y José Sardaña que conseguiría el éxito con el tema *No sé, no sé* del productor y compositor natural de Cazalla de la Sierra Manuel Sánchez Pernía (1943-1995).

¹⁶ Según Hipólito Rossy (1996: 184): "la rumbita gitana es una aportación bastante reciente al género flamenco por obra de los gitanos sedentarios de los barrios altos de Barcelona. [...] La música sobre la que se baila, aparte del ritmo peculiar, es semejante al tango flamenco, del que toma no pocas coplas; pero la característica es la importada de Sudamérica, con adornos flamencos y en modo mayor o menor".

- ORTEGA, LUISA. *Canta Luisa Ortega* [CD-ROM]. España: Fontana.
- ORTEGA, LUISA. *La Copla Nueva* [CD-ROM]. España: Dimsa.
- PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 a. *Brillante que no da luces* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 b. *Deber cristiano: al Cristo de los Faroles* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1948 c. *En el corazón de España: a la memoria de Manolete* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1951 a. *Esperanza Macarena* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- PINTO, PEPE Y PAVÓN, ARTURO, 1951 b. *Dolores María: canción zambra* [Single]. Barcelona: Cía del Gramófono Odeón.
- PAVÓN ORTEGA, SALOMÉ. *Bebí tu amor* [CD-ROM]. Madrid: CUE.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1949. *Aquellos fandangos* [Single]. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1982. *No me cuentes penas* [Single]. Madrid: Hispavox, S.A.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1995 [1965]. *Suite Flamenca* [CD-ROM]. Madrid: Philips.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO, 1971. *Los palitos* [Single]. Barcelona: Belter.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y DÚRCAL, ROCÍO. *Campanas de la Cueva de Nerja* [CD-ROM]. Madrid: Philips.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y ORTEGA, LUISA. *Evolución Flamenca* [CD-ROM]. España: Dimsa.
- PAVÓN SÁNCHEZ, ARTURO Y ORTEGA, LUISA. *Arte Flamenco* [CD-ROM]. España: Orbis Fabbri.
- RTVE, 2006. *Rito y geografía del cante flamenco* [DVD]. Madrid: Círculo digital, 12 vol.
- SOTO 'SORDERITA', JOSÉ, 1994. *Mi Secreto Pirata* [CD-ROM]. Madrid: Nuevo Medios S.A.