

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID**  
Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas de Telecomunicación



**El acompañamiento de la guitarra al  
baile flamenco: soleá, alegrías, seguiriya  
y taranto.**

**Códigos musicales, gestuales y  
propuesta de sistematización**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada para optar al título de Doctor por:

**Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante**

Máster Universitario en Investigación en Artes, Música y Educación  
Estética

Madrid, 2025



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID  
Escuela Técnica Superior de Ingeniería y Sistemas  
de Telecomunicación

**Doctorado en Música y su Ciencia y Tecnología**

**El acompañamiento de la guitarra al  
baile flamenco: soleá, alegrías, seguiriya  
y taranto.**

**Códigos musicales, gestuales y  
propuesta de sistematización**

**TESIS DOCTORAL**

Presentada para optar al título de Doctor por:

**Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante**

Máster Universitario en Investigación en Artes, Música y Educación  
Estética

Bajo la dirección de:  
Dra. Lola Fernández Marín

Madrid, 2025

Título: El acompañamiento de la guitarra al baile flamenco: soleá, alegrías, seguiriya y taranto. Códigos musicales, gestuales y propuesta de sistematización

Autor: Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante

Programa de Doctorado: Doctorado en Música y su Ciencia y Tecnología

Dirección de tesis: Dra. Lola Fernández Marín, Catedrática del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Licencia cedida para el uso de grabaciones de vídeo utilizadas en esta tesis:

Título: *El baile flamenco*

© Copyright 2005 by Magnesound, S.L., Sevilla (España).

Revisores externos:

Dr. Francisco Javier Escobar Borrego

Dra. Amalia Casas Mas

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:



*Dedicado a mi madre, esta tesis va por ti.*

*Gracias por todo a Cristina, sí por todo,  
y al “soniquete” de Leo, que entre juegos y  
llantos en forma de “quejíos” hemos logrado  
“rematar” esta tesis por alegrías.*



## Agradecimientos

A los guitarristas Curro de María y Javier Ibáñez por sus consejos.

A la bailaora Elena Chaves por sus pies tan flamencos.

A los entrevistados por abrirme las puertas de su casa.

A Lola Fernández por su gran ayuda.



# Abstract

The learning process for playing the guitar to accompany flamenco dance has traditionally relied on oral transmission and imitation. This teaching method has been and remains essential for the transmission of originally non-written music forms, such as flamenco. However, in modern times, learning flamenco guitar—both as a solo and accompaniment instrument—also incorporates the use of books, methods, and sheet music.

However, in the specific case of accompanying flamenco dance, there are no specialized methods for its learning, unlike concert guitar and flamenco singing accompaniment, which benefit from abundant educational materials. This doctoral thesis is based on the hypothesis that the flamenco guitar for dance accompaniment is just as amenable to systematic study as other practical disciplines, such as solo flamenco guitar or singing accompaniment.

The main objective of this work has been to develop an educational proposal to systematize the four dances that, as justified in the thesis, are considered fundamental in flamenco: soleá, alegrías, seguiriya, and taranto. Through a detailed study of flamenco music and dance forms, along with their historical and evolutionary context, a structured framework has been created to organize all the elements involved in the interaction between the accompanying guitar and dance, as well as the codes through which they communicate.

The proposal not only analyzes the sections of the addressed dances and their accompaniments but also suggests alternative guitar sequences to existing ones. This demonstrates that improvisation and personal creativity can be integrated into a predefined dance structure without disrupting it. Additionally, the thesis argues that academic music and oral transmission coexist in flamenco far more than one might initially assume. It includes sheet music for sequences traditionally considered "unwritten" in flamenco, as documented in albums by academic collectors, thus revealing that academic approaches and oral traditions have always worked hand in hand in flamenco.

Finally, the study employs innovative technological resources, such as QR codes, to facilitate access to and manipulation of the analyzed video content.

# Resumen

El aprendizaje de la guitarra de acompañamiento al baile flamenco se ha basado principalmente en la transmisión oral y en la imitación. Esta forma de enseñanza ha sido y es imprescindible en la transmisión de músicas originalmente ágrafas como el flamenco. Pero en la actualidad, el aprendizaje de la guitarra flamenca, tanto en su vertiente solista como acompañante, también se lleva a cabo con el apoyo de libros, métodos y partituras. Sin embargo, ocurre que, en el caso concreto del acompañamiento al baile flamenco, no existen métodos específicos para su aprendizaje, como sí sucede con la guitarra de concierto y la de acompañamiento al cante, disciplinas estas que cuentan con abundante material didáctico.

Esta tesis doctoral parte de la hipótesis de que la guitarra flamenca de acompañamiento al baile, es susceptible de estudio, de la misma manera que se estudian otras disciplinas prácticas, como la guitarra solista o de acompañamiento al cante.

El objetivo principal de este trabajo ha sido la elaboración de una propuesta didáctica de sistematización de los cuatro bailes que, tal y como se justifica en la tesis, son considerados fundamentales en el flamenco: soleá, alegrías, seguiriya y taranto.

Tras el estudio detallado de las formas flamencas musicales y bailables y de su contexto histórico y evolutivo, se ha configurado una ordenación de todos los elementos que intervienen en la comunión guitarra acompañante y baile, así como los códigos con los que ambos interactúan.

La propuesta no solo analiza las secciones de los bailes abordados y sus acompañamientos, sino que propone secuencias guitarrísticas sustitutorias de las existentes, demostrando que la improvisación y la creación personal pueden integrarse en una estructura de baile prefijada, sin que ello altere dicha estructura. Además, la tesis plantea que música académica y transmisión oral conviven en el flamenco más allá de lo que a priori se pueda suponer; aporta partituras de secuencias que en el flamenco se suponen "no escritas", recogidas en sus álbumes por recopiladores académicos, desvelando así que academicismo y oralidad se han dado la mano en el flamenco desde siempre. Por último, se sirve de recursos tecnológicos novedosos como los códigos QR para facilitar la visualización de los vídeos que se analizan y se manipulan.

# Tabla de contenido

<b>1. Introducción</b>	<b>1</b>
1.1. Presentación .....	1
1.2. Objetivos .....	2
1.3. Planteamiento del problema .....	2
1.4. Justificación .....	3
1.5. Estado de la cuestión .....	4
1.5.1. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al cante .....	4
1.5.2. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al cante y baile .....	6
1.5.3. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al baile .....	11
1.6. Metodología. Estructura de la tesis .....	14
<b>2. Marco teórico y contextual</b>	<b>19</b>
2.1. La guitarra flamenca como instrumento de acompañamiento. Fuentes, origen y evolución .....	19
2.1.1. Siglos XVI y XVII: el arte de rasgear .....	19
2.1.2. El “toque barbero” .....	20
2.1.3. Los primeros métodos de guitarra como instrumento acompañante. La técnica del punteado y el rasgueado .....	21
2.1.4. El siglo XVIII: un siglo de descubrimiento .....	23
2.1.5. Primeras décadas del siglo XIX: Francisco Rodríguez Murciano .....	24
2.1.6. Teorías sobre el origen de la guitarra de acompañamiento .....	26
2.1.7. Fuentes iconográficas .....	28
2.1.8. Del siglo XIX hasta la actualidad .....	34
2.2. Las técnicas de la guitarra flamenca en el acompañamiento .....	35
2.2.1. La guitarra punteada o morisca .....	35
2.2.2. La guitarra rasgueada o castellana .....	36
2.2.3. La guitarra como instrumento de percusión .....	37
2.3. El baile flamenco acompañado: origen y evolución .....	39
2.3.1. Etapa preflamenca: música, guitarra y bailes .....	39
2.3.2. Escuelas de baile y escenarios .....	41
2.3.3. De los cafés cantantes a la actualidad. Configuración de las alegrías, la soleá, el taranto y la seguiriya .....	50
2.4. El baile flamenco: clasificación de los estilos y estructura .....	52
2.4.1. Clasificación de los palos flamencos .....	52
2.4.2. Clasificación de los bailes flamencos: dos puntos de vista .....	55
<b>3. El acompañamiento guitarrístico al baile flamenco</b>	<b>61</b>
3.1. La perspectiva del bailaor y la bailaora sobre el acompañamiento guitarrístico al baile .....	61
3.2. La perspectiva del/de la guitarrista sobre el acompañamiento guitarrístico al baile .....	64
3.3. Estructura de un baile flamenco .....	65
3.4. Secciones de un baile flamenco .....	67
3.4.1. La salida o entrada .....	71
3.4.2. La subida .....	72

3.4.3.	La llamada .....	72
3.4.4.	El cierre.....	74
3.4.5.	El remate.....	75
3.4.6.	El desplante.....	75
3.4.7.	La escobilla.....	77
3.5.	Las escobillas en el toque flamenco .....	78
3.5.1.	Escobillas en las que se emplean falsetas tradicionales del toque flamenco.....	80
3.5.2.	Escobillas que se acompañan solo con acordes.....	84
3.5.3.	La escobilla guitarrística de soleá.....	85
3.5.4.	La escobilla de alegrías.....	95
3.5.5.	Relación entre las escobillas de soleá y alegrías .....	105
3.5.6.	La escobilla de seguiriya .....	107
3.5.7.	La escobilla del taranto.....	121
3.6.	Los bailes flamencos.....	130
3.6.1.	El baile por alegrías .....	131
3.6.2.	El baile por soleá .....	151
<b>4.</b>	<b>Propuesta de sistematización</b>	<b>159</b>
4.1.	Introducción .....	159
4.2.	Material audiovisual .....	159
4.3.	Proceso.....	160
4.4.	El baile de alegrías .....	160
4.4.1.	Tonalidad/sistema .....	160
4.4.2.	Compás y ritmo básico .....	161
4.4.3.	Estudio de las secciones en el vídeo de alegrías.....	162
4.4.4.	Descripción de cada una de las secciones del vídeo de alegrías .....	164
4.5.	El baile de soleá .....	190
4.5.1.	Tonalidad/Sistema .....	190
4.5.2.	Compás y ritmo básico .....	191
4.5.3.	Estudio de las secciones en el vídeo de la soleá .....	194
4.5.4.	Descripción de cada una de las secciones del vídeo de soleá.....	195
4.6.	El baile del taranto .....	215
4.6.1.	Tonalidad/Sistema .....	215
4.6.2.	Compás y ritmo básico .....	216
4.6.3.	Estudio de las secciones en el vídeo del taranto .....	217
4.6.4.	Descripción de cada una de las secciones del vídeo del taranto.....	218
4.7.	El baile de seguiriya.....	240
4.7.1.	Tonalidad/Sistema .....	240
4.7.2.	Compás y ritmo básico .....	240
4.7.3.	Estudio de las secciones en el vídeo de seguiriya .....	242
4.7.4.	Descripción de cada una de las secciones del vídeo de seguiriya .....	243
<b>5.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>265</b>
	<b>Referencias</b>	<b>271</b>
	<b>Anexos</b>	<b>283</b>

Anexo A – Entrevista a Andrés Batista Francisco .....	283
Anexo B – Entrevista a Curro de María .....	290
Anexo C – Entrevista con Dani de Morón .....	297
Anexo D – Entrevista con Miguel Pérez García .....	306
Anexo E – Entrevista con Perico el del Lunar .....	315
Anexo F – El acompañamiento de la guitarra al baile flamenco en los conservatorios de música españoles. Estudio comparativo.....	321
Anexo G – Contrato de licencia de sincronización con Magnesound, S.L.....	333

# Lista de Figuras

Figura 1.1: Baile de seguiriya.....	8
Figura 1.2: Alegrías de baile .....	9
Figura 1.3: Falseta de la escobilla de la caña.....	10
Figura 1.4: Gráfico del apoyo del pie .....	13
Figura 1.5: Gráfico del zapateado .....	13
Figura 2.1: Tabla de acordes .....	22
Figura 2.2: El Jaleo .....	29
Figura 2.3: Jaleando a la Puerta del Cortijo.....	30
Figura 2.4: El Ole.....	31
Figura 2.5: Baile en una Caseta de Sevilla .....	32
Figura 2.6: Rasgueo de abanico .....	36
Figura 2.7: Cuadro cronográfico de los estilos flamencos.....	40
Figura 2.8: Gráfico de clasificación de los estilos flamencos .....	53
Figura 3.1: Compás de soleares .....	62
Figura 3.2: Estructura de un baile .....	69
Figura 3.3: Partes de un baile flamenco .....	69
Figura 3.4: Zapateado para la llamada .....	73
Figura 3.5: Escobilla de soleá.....	79
Figura 3.6: Falsetas por seguiriyas .....	81
Figura 3.7: Escobilla de taranto .....	82
Figura 3.8: Primera y segunda falseta de la escobilla de la caña.....	83
Figura 3.9: Ritmo de la escobilla de soleá.....	84
Figura 3.10: Escobilla de tangos .....	85
Figura 3.11: Compás de soleares .....	85
Figura 3.12: Transcripción del compás de soleá con la corchea como tiempo.....	86
Figura 3.13: Melodía de la escobilla de la soleá .....	87

Figura 3.14: Secuencia típica con el acorde de La m.....	87
Figura 3.15: Secuencias A menor .....	88
Figura 3.16: Falseta para la escobilla de soleá.....	88
Figura 3.17: Extracto de <i>La soledad de los barquitos y la malagueña: canción árabe</i> .....	89
Figura 3.18: Extracto de <i>Soledad</i> .....	90
Figura 3.19: Extracto de Soleá .....	91
Figura 3.20 Extracto de Soleá de Arcas .....	92
Figura 3.21: Falseta aplicable para la escobilla extraída de las lecciones de soleares.....	94
Figura 3.22: Falseta de la escobilla de soleá.....	94
Figura 3.23: Estudio de soleá con la melodía de la escobilla .....	95
Figura 3.24: Alegría de Rafael Marín .....	97
Figura 3.25: Tercera variación de la escobilla de alegrías.....	98
Figura 3.26: Alegrías (en la mayor). Escobilla .....	99
Figura 3.27: Alegrías para baile. Escobilla.....	100
Figura 3.28: Escobillas por alegrías.....	100
Figura 3.29: Salida del cante de alegrías .....	103
Figura 3.30: Primera parte del estribillo de alegrías.....	103
Figura 3.31: Jota aragonesa .....	104
Figura 3.32: Partitura de jota aragonesa con bajo añadido.....	104
Figura 3.33: Jota aragonesa de Arcas.....	105
Figura 3.34: Escobilla .....	105
Figura 3.35: Extracto del estudio de soleá con la melodía de la escobilla .....	106
Figura 3.36: Extracto de la escobilla de Juan Martín.....	107
Figura 3.37: Compás de seguiriya.....	108
Figura 3.38: Melodía de la falseta de seguiriya .....	109
Figura 3.39: Falsetas por Siguiriyas .....	111
Figura 3.40: Siguiriyas .....	111

Figura 3.41: Siguiriya.....	112
Figura 3.42: Siguiriyas falsetas .....	113
Figura 3.43: Estudio número 27.....	114
Figura 3.44: Romance gitano.....	115
Figura 3.45: Extracto de falsetas por Seguiriya.....	116
Figura 3.46: Extracto de siguiriyas.....	117
Figura 3.47: Extracto de seguiriya.....	117
Figura 3.48: Extracto de seguiriya.....	117
Figura 3.49: Compás de seguiriya.....	118
Figura 3.50: Compás de seguiriya.....	118
Figura 3.51: Compás de taranto.....	121
Figura 3.52: Melodía principal de la falseta para la escobilla del taranto .....	123
Figura 3.53: Primera resolución para el final de la escobilla del taranto.....	123
Figura 3.54: Segunda resolución para el final de la escobilla del taranto.....	123
Figura 3.55: Escobilla taranto (versión corta).....	124
Figura 3.56: Escobilla taranto (versión larga).....	125
Figura 3.57: Taranto con variaciones .....	126
Figura 3.58: Canto minero.....	127
Figura 3.59: Taranto.....	128
Figura 3.60: Cabecera del taranto atribuido a Sabicas y que corresponde a la obra <i>Canto Minero</i> de Juan Serrano.....	129
Figura 3.61: Alegrías para bailar.....	140
Figura 3.62: Alegrías para baile.....	144
Figura 3.63: Silencio .....	148
Figura 3.64: Silencio .....	149
Figura 3.65: Noticia .....	156
Figura 3.66: Soleá para baile .....	157
Figura 4.1: Ritmo básico de alegrías.....	162

Figura 4.2: Ritmo básico de alegrías con final en el tiempo 10 .....	162
Figura 4.3: Falseta propuesta para la salida de la guitarra de alegrías .....	165
Figura 4.4: Remate en los acordes de do quinta y si quinta .....	166
Figura 4.5: Propuesta de ritmo con tresillos para los tiempos 7-8-9 del compás 5 de alegrías .....	167
Figura 4.6: Falseta de alegrías.....	171
Figura 4.7: Propuesta de respuesta para el acompañamiento al cante de alegrías en el compás 2 .....	173
Figura 4.8: Subida para el baile de alegrías con el ritmo básico en los compases 1 al 4 .....	174
Figura 4.9: Propuesta de secuencia de acordes para la subida de alegrías en los compases 1 al 4.....	175
Figura 4.10: Silencio de alegrías .....	177
Figura 4.11: Propuesta de escobilla de alegrías con cierre en los tiempos 4-5-6 y 10-11-12 de los compases 1 y 2.....	181
Figura 4.12: Escobilla de alegrías con ritmo en los cierres de los acordes en los compases del 5 al 8.....	181
Figura 4.13: Progresión de acordes para el acompañamiento de la subida en la escobilla de alegrías en los compases 9 al 12.....	182
Figura 4.14: Melodía de la escobilla de alegrías con ritmo en los cierres de los acordes para los compases 13 al 20.....	183
Figura 4.15: Propuesta de la segunda falseta de alegrías de 9 compases .....	185
Figura 4.16: Falseta de dos compases como sustitución del ritmo de bulerías de los compases 20 y 21 .....	190
Figura 4.17: Compás de soleá.....	191
Figura 4.18: Ritmo básico de soleá sobre los acordes mi mayor (I) y fa mayor (II) .....	191
Figura 4.19: Final del compás de soleá en el acorde de sol mayor .....	192
Figura 4.20: Ritmo básico de soleá con arpeggios en los tiempos 7-8-9-10-11-12 .....	192

Figura 4.21: Ritmo básico de soleá con los acordes la menor (IV), sol mayor (III), fa mayor (II) en los tiempos 7-8-9 .....	193
Figura 4.22: Ritmo básico de soleá con los acordes fa mayor (II), sol mayor (III), fa mayor (II) en los tiempos 7-8-9 .....	193
Figura 4.23: Dos compases de soleá con cierre en sol mayor (III) del primer compás y caída en diferentes acordes de los tiempos 7-8-9 .....	193
Figura 4.24: Variaciones para la falseta de salida .....	196
Figura 4.25: Ritmo básico de soleá con arpeggios en los tiempos 7-8-9-10-11-12 .....	197
Figura 4.26: Acompañamiento de la salida del cante de soleá .....	198
Figura 4.27: Propuesta de ritmos y acordes de soleá para el grupo de pie.....	199
Figura 4.28: Primera variación para la respuesta del cante de soleá.....	202
Figura 4.29: Falseta de la escobilla tradicional de soleá en los compases 2 y 4 .....	204
Figura 4.30: Falseta para la escobilla de soleá en los compases 5 y 6 .....	205
Figura 4.31: Segunda variación para la respuesta del cante de soleá .....	207
Figura 4.32: Falsetas propuestas para la subida del baile de soleá.....	209
Figura 4.33: Propuesta de acompañamiento de la escobilla de soleá .....	211
Figura 4.34: Variaciones a ritmo de bulerías para la escobilla de soleá.....	211
Figura 4.35: Rasgueos de 6 tiempos por acorde para el acompañamiento de la escobilla de soleá.....	212
Figura 4.36: Desarrollo melódico de un ritmo básico de taranto.....	218
Figura 4.37: Propuesta de falseta de taranto .....	219
Figura 4.38: Ritmo básico u ostinato rítmico armónico del taranto.....	220
Figura 4.39: Ritmo de seisillos en sol mayor (II) para la subida del taranto .	221
Figura 4.40; Ritmo de seisillos en fa# flamenco (I) para la subida del taranto .....	222
Figura 4.41: Subida de taranto con la cadencia andaluza.....	223
Figura 4.42: Melodía para el acompañamiento de las dos respuestas a una letra de taranto .....	224

Figura 4.43: Respuesta de la guitarra a los tercios 1 y 3 del cante de taranto. Compases del 5 al 7.....	226
Figura 4.44: Respuesta de la guitarra para el quinto verso del taranto.....	226
Figura 4.45: Propuesta para la respuesta de la guitarra a los tercios 1 y 3 del cante de taranto .....	227
Figura 4.46: Línea melódica del paso del acorde E7 al acorde de A del cante del taranto .....	227
Figura 4.47: Acompañamiento del remate de pies para el quinto verso en el acorde de re séptima .....	228
Figura 4.48: Falseta de taranto.....	229
Figura 4.49: Falseta de Chicuelo .....	231
Figura 4.50: Resolución para final el final del compás 12 de la falseta de taranto de Chicuelo .....	232
Figura 4.51: Resolución de los compases 13 y 14 con el ritmo básico del taranto .....	232
Figura 4.52: Resolución de los compases 12-13-14 de la falseta de taranto de Chicuelo .....	232
Figura 4.53: Estructura seguiriya.....	240
Figura 4.54: Compás de seguiriya.....	240
Figura 4.55: Ritmo básico de seguiriya con acordes y cierre en la mayor (I)..	241
Figura 4.56: Ritmo básico de seguiriya con cierre en los acordes de la mayor y do mayor .....	241
Figura 4.57: Rasgueado de seguiriya.....	242
Figura 4.58: Falseta de seguiriya de Enrique de Melchor.....	244
Figura 4.59: Remate para el final de la falseta de seguiriya de Enrique de Melchor .....	245
Figura 4.60: Ritmo para la escobilla de la seguiriya .....	246
Figura 4.61: Cliché de seguiriya para el comienzo de la primera letra .....	249
Figura 4.62: Primera y segunda respuesta de la guitarra para el acompañamiento al cante y al baile.....	250
Figura 4.63: Dos falsetas de seguiriyas de Mario Escudero .....	252

Figura 4.64: Estudio de alzapúa número 27 aplicado al baile de seguiriya ...	255
Figura 4.65: Extracto de la seguiriya de Mario Escudero .....	256
Figura 4.66: Progresión sobre los acordes de la candencia andaluza para el acompañamiento de la segunda escobilla .....	256
Figura 4.67: Fragmento de <i>Romance Gitano</i> como respuesta al cante y al baile .....	258
Figura 4.68: Melodía sobre arpegios para la segunda respuesta del cante de la seguiriya .....	259
Figura 4.69: Falseta de seguiriya de Miguel Pérez.....	260
Figura 4.70: Falseta de seguiriya de la obra <i>Romance Gitano</i> .....	262
Figura 4.71: Respuesta para el cante de la seguiriya .....	264

## Lista de Tablas

Tabla 3.1: Estructura del baile flamenco.....	68
---	----

## Lista de Códigos QR

Código QR 3.1: Escobilla de soleá .....	89
Código QR 3.2: Escobilla de alegrías.....	101
Código QR 3.3: Escobilla de alegrías en pasos de soleá .....	107
Código QR 3.4: Escobilla de seguiriya .....	115
Código QR 3.5: Escobilla del taranto .....	130
Código QR 4.1: Vídeo introductorio de las secciones del baile de alegrías.....	163
Código QR 4.2: Baile completo de alegrías .....	163
Código QR 4.3: Salida de la guitarra. Vídeo original.....	164
Código QR 4.4: Salida de la guitarra. Vídeo propuesto.....	166
Código QR 4.5: Salida del cante. Vídeo original.....	167
Código QR 4.6: Salida del cante. Vídeo propuesto .....	168
Código QR 4.7: Primera letra. Vídeo original.....	169
Código QR 4.8: Primera letra. Vídeo propuesto .....	170
Código QR 4.9: Primera falseta. Vídeo original.....	170
Código QR 4.10: Primera falseta. Vídeo propuesto .....	171
Código QR 4.11: Segunda letra. Vídeo original .....	173
Código QR 4.12: Segunda letra. Vídeo propuesto.....	173
Código QR 4.13: Subida. Vídeo original.....	174
Código QR 4.14: Subida. Vídeo propuesto .....	175
Código QR 4.15: Silencio. Vídeo original .....	176
Código QR 4.16: Silencio según el vídeo original. Vídeo propuesto.....	178

Código QR 4.17: Silencio completo de Juan Martín sobre el vídeo original. Vídeo propuesto .....	178
Código QR 4.18: Coletilla del cante. Vídeo original .....	179
Código QR 4.19: Coletilla del cante. Vídeo propuesto.....	180
Código QR 4.20: Escobilla. Vídeo original .....	180
Código QR 4.21: Escobilla. Vídeo propuesto.....	183
Código QR 4.22: Segunda falseta. Vídeo original.....	184
Código QR 4.23: Segunda falseta. Vídeo propuesto .....	185
Código QR 4.24: Letra de bulerías y coletilla final. Vídeo original .....	189
Código QR 4.25: Letra de bulerías y coletilla final. Vídeo propuesto.....	190
Código QR 4.26: Vídeo introductorio de las secciones del baile de soleá .....	194
Código QR 4.27: Baile completo de soleá .....	194
Código QR 4.28: Falseta de salida. Vídeo original .....	195
Código QR 4.29: Falseta de salida. Vídeo propuesto.....	196
Código QR 4.30: Salida del cante. Vídeo original.....	197
Código QR 4.31: Salida del cante. Vídeo propuesto .....	198
Código QR 4.32: Juego de pies. Vídeo original .....	199
Código QR 4.33: Juego de pies. Vídeo propuesto.....	200
Código QR 4.34: Primera letra. Vídeo original.....	202
Código QR 4.35: Primera letra. Vídeo propuesto .....	202
Código QR 4.36: Primera escobilla. Vídeo original .....	203
Código QR 4.37: Primera escobilla. Vídeo propuesto.....	205
Código QR 4.38: Segunda letra. Vídeo original.....	207
Código QR 4.39: Segunda letra. Vídeo propuesto.....	207
Código QR 4.40: Falseta. Vídeo original .....	208
Código QR 4.41: Falseta. Vídeo propuesto.....	209
Código QR 4.42: Segunda escobilla. Vídeo original.....	210
Código QR 4.43: Segunda escobilla. Vídeo propuesto .....	213

Código QR 4.44: Letra por bulerías-Coletilla. Vídeo original.....	215
Código QR 4.45: Letra por bulerías-Coletilla. Vídeo propuesto .....	215
Código QR 4.46: Baile completo del taranto.....	217
Código QR 4.47: Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo original .....	218
Código QR 4.48: Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo propuesto.....	220
Código QR 4.49: Subida. Grupos de pies. Vídeo original .....	221
Código QR 4.50: Subida. Grupos de pies. Vídeo propuesto.....	224
Código QR 4.51: Letra del taranto. Vídeo original.....	226
Código QR 4.52: Letra del taranto. Vídeo propuesto .....	228
Código QR 4.53: Falseta. Vídeo original .....	229
Código QR 4.54: Falseta. Vídeo propuesto.....	233
Código QR 4.55: Escobilla. Vídeo original .....	233
Código QR 4.56: Escobilla. Vídeo propuesto.....	234
Código QR 4.57: Cambio a tangos. Vídeo original.....	238
Código QR 4.58: Cambio a tangos. Vídeo propuesto .....	239
Código QR 4.59: Vídeo introductorio de las secciones del baile de seguriya .	243
Código QR 4.60: Baile completo de seguriya .....	243
Código QR 4.61: Falseta de salida. Vídeo original .....	244
Código QR 4.62: Falseta de salida. Vídeo propuesto.....	245
Código QR 4.63: Salida del cante. Vídeo original.....	245
Código QR 4.64: Salida del cante. Vídeo propuesto .....	246
Código QR 4.65: Primera escobilla. Vídeo original .....	247
Código QR 4.66: Primera escobilla. Vídeo propuesto.....	247
Código QR 4.67: Primera letra. Vídeo original.....	249
Código QR 4.68: Primera letra. Vídeo propuesto .....	250
Código QR 4.69: Primera falseta. Vídeo original.....	250
Código QR 4.70: Primera falseta. Vídeo propuesto .....	253
Código QR 4.71: Segunda escobilla. Vídeo original.....	253

Código QR 4.72: Segunda escobilla. Vídeo propuesto .....	256
Código QR 4.73: Segunda letra. Vídeo original .....	258
Código QR 4.74: Segunda letra. Vídeo propuesto.....	259
Código QR 4.75: Segunda falseta. Vídeo original.....	259
Código QR 4.76: Segunda falseta. Vídeo propuesto .....	260
Código QR 4.77: Grupos de pies. Vídeo original.....	261
Código QR 4.78: Grupos de pies. Vídeo propuesto .....	262
Código QR 4.79: Macho. Vídeo original .....	263
Código QR 4.80: Macho. Vídeo propuesto .....	264

# 1. Introducción

## 1.1. Presentación

En el universo del arte flamenco y en concreto en el de la guitarra flamenca, el acompañamiento al baile ha sido siempre una de las disciplinas más importantes. La guitarra flamenca, al acompañar, aúna tres materias fundamentales: la de acompañante al baile, la de acompañante al cante y la de guitarra solista o de concierto. En lo que respecta a las funciones de acompañante al cante y guitarra de concierto, contamos con una documentación estructurada sobre su enseñanza, tanto en la práctica pedagógica como en la teoría. En cambio, en lo que concierne al acompañamiento al baile, no existe aún la conjunción educativa que observamos en las otras dos disciplinas. Hasta el momento actual, la enseñanza ha venido siendo de tipo práctico-imitativo, sin que se haya llegado a una sistematización de los tradicionales códigos internos de comunicación, tan cruciales y valiosos.

Aunque las músicas que acompañan a las diferentes secuencias del baile están en el conocimiento de los guitarristas y se han recogido ocasionalmente en partituras, consideramos que no están lo suficientemente teorizadas ni relacionadas entre sí y que merecen ser objeto de estudio para el conocimiento científico de la guitarra flamenca de acompañamiento.

Esta tesis doctoral aborda el estudio pormenorizado del acompañamiento al baile de cuatro palos flamencos que hemos considerado fundamentales, para, tras un proceso amplio y riguroso de investigación, realizar una propuesta inédita de sistematización de los códigos de interacción entre guitarra y baile.

Como principales bailes flamencos se han considerado las alegrías, las seguiriyas, las soleares y el taranto. Son palos fundamentales, dadas sus estructuras coreográficas complejas y los componentes musicales de su acompañamiento instrumental. Son pues, los palos principales que un guitarrista acompañante precisa conocer y manejar y prueba de ello es el hecho de que son los exigidos para las pruebas de acceso al Grado Superior de guitarra flamenca en los Conservatorios superiores españoles.

## **1.2. Objetivos**

El objetivo último de esta investigación es elaborar una sistematización de los códigos de comunicación que existen entre la guitarra acompañante y el baile, aportando propuestas de acompañamiento alternativas a las usuales. De esta manera, se pretende proporcionar a los guitarristas acompañantes un conocimiento sólido de las estructuras del baile y del acompañamiento, a la vez que dotarlos de autonomía para que, sobre la base de dicho conocimiento, puedan elaborar sus propias propuestas de acompañamiento.

Alcanzar este objetivo ha conllevado un proceso de estudio y recopilación de los materiales bibliográficos existentes y de las herramientas prácticas con las que contamos en la actualidad para dicho acompañamiento guitarrístico. La recopilación ha supuesto un objetivo paralelo a nuestro objetivo principal, pero también de gran importancia; esta recopilación supone una organización del material existente en forma de base de datos, útil para el conocimiento de los futuros guitarristas interesados en el acompañamiento al baile.

Ha sido también nuestra intención añadir a los códigos conocidos que existen y que han existido tradicionalmente, aquellos códigos gestuales y visuales aún no sistematizados ni “teorizados”, proponiendo recursos técnicos novedosos, como la aplicación de códigos QR para una mejor visualización de las explicaciones teóricas y, por tanto, para una mejor interiorización de la materia que abordamos.

La consecución de este objetivo principal pasa por un exhaustivo proceso metodológico que requiere un estudio previo y una clasificación de los bailes flamencos, abordando la estructura del baile (salida, llamadas al cante, escobillas etc.), la estructura musical asociada en la guitarra flamenca y la estructura lírica y melódica de los cantes, para cada estiloailable. Este estudio viene avalado por el material audiovisual pertinente, el cual permite el conocimiento de la estructuraailable y guitarrística de los bailes abordados, no solo desde un punto de vista teórico, sino también específicamente musical.

## **1.3. Planteamiento del problema**

El principal problema en el aprendizaje de la guitarra como acompañamiento al baile es que su enseñanza se basa principalmente en la transmisión oral por imitación. La imitación ha sido la base de la transmisión del flamenco durante siglos, como música de tradición oral que es. Esta forma de enseñanza, que se basa en la experiencia práctica y en la retención memorística y que

requiere del paso del tiempo para madurar, ha sido y es imprescindible en la transmisión de músicas ágrafas como el flamenco; sin su ayuda, no habrían llegado hasta la actualidad.

En el presente las cosas han cambiado y no solo se aprende a través de la transmisión oral y la imitación. La guitarra flamenca, al igual que la música clásico-académica, permite la instrucción personal con libros, con métodos y mediante la grafía de la música. La teoría ha ido quedando organizada de manera que no solo ha recogido conceptualmente el proceso práctico, sino que se ha convertido a la vez en un punto de partida para su transformación en práctica interpretativa.

El problema que encontramos en el caso concreto del acompañamiento al baile flamenco es que no existen métodos específicos de guitarra como acompañante. Tal como hemos expuesto en la presentación, sobre la guitarra de concierto y la de acompañamiento al cante, contamos con abundante material en diferentes formatos didácticos (libros, DVD, CD). Sin embargo, sobre guitarra flamenca para el acompañamiento al baile, existe poco material; las publicaciones didácticas son escasas y casi siempre sin el orden y progresión de contenidos que sería deseable: se limitan a incluir falsetas sueltas, secuencias de un baile flamenco, tipos de rasgueos, o estudios teóricos parciales. Por esto entendemos que se hace necesaria una organización del acompañamiento de la guitarra flamenca al baile, de manera que los guitarristas, llegado el momento de enfrentarse al acompañamiento de cualquier baile flamenco, conozcan y manejen la totalidad de elementos que intervienen en la realización exitosa de dicho acompañamiento.

## **1.4. Justificación**

Los guitarristas flamencos actuales no deberían aprender solo por imitación o como consecuencia de la práctica de su trabajo diario, sino que también deben contar con unas herramientas didácticas apropiadas. Nuestro convencimiento de partida a la hora de abordar esta investigación es que la guitarra flamenca como acompañante al baile, es susceptible de estudio, de la misma manera que se estudian otras disciplinas prácticas, como la guitarra solista o de acompañamiento al cante. Solo es necesario organizar el material didáctico existente, incorporando nuevas propuestas didácticas si es necesario.

En el acompañamiento al baile, al igual que en el acompañamiento al cante, la comunicación directa o transmisión oral es imprescindible en la interpretación, para perfilar y pulir el conocimiento. Pero de partida, contar con una fuente fidedigna de información teórica es muy importante. El mito de que el flamenco no se estudia está prácticamente olvidado; tanto para el

acompañamiento al baile como para cualquier disciplina de la guitarra flamenca, son necesarias muchas horas de dedicación.

Los códigos de conocimiento que participan en el acompañamiento al baile no son solo musicales, sino también de comunicación extra-musical. Por ello, es necesario que la sistematización de dichos códigos que proponemos abarque, además de las músicas asociadas a secuencias paradigmáticas del baile, las estructuras de los bailes y los códigos de comunicación gestual y visual que existen entre los intérpretes, imprescindibles para la realización del acompañamiento. De esta forma, el acompañamiento al baile se abordará desde una perspectiva “informada” porque, como ya hemos expuesto, la información actual sobre la guitarra flamenca de acompañamiento al baile flamenco con la que contamos, necesita de una mayor organización teórica y estructural.

Confiamos en que la investigación que aquí presentamos venga a cubrir esa necesidad detectada y que la propuesta resultante pase a ser un referente imprescindible para el acompañamiento de la guitarra al baile flamenco.

## **1.5. Estado de la cuestión**

El escaso material dedicado al acompañamiento al baile flamenco con el que contamos en la actualidad es más de tipo teórico-divulgativo que práctico; es decir, no profundiza en la aplicación interpretativa, sino que se remite casi exclusivamente a la teoría.

Hemos ordenado estos materiales en función de las disciplinas que abordan: acompañamiento al cante, acompañamiento al cante y baile, y acompañamiento al baile.

### **1.5.1. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al cante**

Las publicaciones sobre el acompañamiento al cante son notablemente más abundantes que las del acompañamiento al baile. Contamos con métodos didácticos en partituras, con los CD de acompañamiento correspondiente, en los que se analiza uno o más cantes flamencos. Estos métodos se acompañan de la partitura musical con la letra escrita bajo el pentagrama correspondiente, con los cambios de acordes específicos de cada cante, con los clichés melódicos del acompañamiento en la guitarra y los ritmos del acompañamiento en la mano derecha. En el CD correspondiente, está registrado en dos pistas todo lo escrito en la partitura; en una de las pistas el cante, la guitarra y la percusión y en la segunda, solo el cante, de manera que el estudiante puede ejecutar la guitarra con el audio del cante, tal como viene en la partitura

anexa. Se ofrece también la posibilidad de improvisar a partir de los acordes que se incluyen para el acompañamiento del cante.

Uno de los primeros trabajos específicos sobre el acompañamiento al cante, *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba* (Edge & Jundt, 2000), con un libro y vídeo VHS, fue presentado por la editorial Encuentro Production. Este audiovisual muestra una serie de variados estilos flamencos transcritos en música y cifra.

Años más tarde, aparece un nuevo formato pedagógico para estudiar el acompañamiento del cante, en el *Manual Didáctico de guitarra flamenca volumen 4* de Manuel Granados (Granados, Manual didáctico de la guitarra flamenca, 2004). Este manual ofrece la práctica del acompañamiento de tres cantes a compás (seguiriyas, soleá y tientos) y tres cantes de estilos libres (granaínas, fandangos naturales y malagueñas). Bien estructurado, presenta un enfoque muy didáctico para el guitarrista, aunque no aporta información sobre el porqué de la selección de los estilos flamencos que aborda.

Valiéndose de las prestaciones que ofrecen los reproductores de DVD –que ofrecen un menú interactivo–, Óscar Herrero presenta dos DVD de acompañamiento al cante flamenco, dentro de una serie de nueve DVD: uno de ellos dedicado a la familia de las soleares y otro al de las alegrías. Sus títulos son: *guitarra flamenca Paso a Paso volumen 6. Acompañamiento al Cante por Soleá* (Herrero, 2003) y *guitarra flamenca Paso a Paso volumen 9. Acompañamiento al Cante por Alegrías* (Herrero, 2004). Ambos métodos ofrecen posibilidades novedosas, con la peculiaridad de que, a través del menú interactivo, se pueden seleccionar diferentes opciones, como la eliminación del cante o la guitarra, por ejemplo. La principal novedad es que se pueden visualizar en pantalla gestos del cante y posiciones de la guitarra, algo que los métodos en CD no pueden proporcionar. Ambos trabajos de Óscar Herrero abordan de manera más específica que otras publicaciones las variantes de un estilo concreto. Por ejemplo, en el grupo de las soleares, se incluye la soleá de Alcalá y la de Cádiz, además de estilos como la caña y el polo con ritmo de soleares. En el DVD de alegrías aparecen las alegrías propiamente dichas<sup>1</sup>, las romeras, los caracoles y el mirabrás.

El trabajo de Herrero amplía las dimensiones en el campo del acompañamiento al cante flamenco, con la innovación de que, a través del menú interactivo, se pueden eliminar las

---

<sup>1</sup> Ya que el término alegrías se utiliza a veces para designar a todo el grupo de las cantiñas, aclaramos que nos referimos aquí a las alegrías como tales, o sea, la variante más conocida de las cantiñas o cantes de Cádiz.

distintas partes que configuran el acompañamiento al cante, lo que permite al intérprete trabajar como si formase parte del cuadro. Cada DVD viene acompañado de un libro de partituras y una guía donde se exponen los compases y los cambios de acordes de cada uno de los cantes expuestos en los vídeos.

En el año 2012, David Leiva inicia la edición de una serie de DVD con el mismo sistema que ya utilizó Óscar Herrero, pero abordando más variedades de cante dentro de una misma familia. Son extractos cortos de cantes, con falsetas y con solo una letra<sup>2</sup>. El acompañamiento del toque de la guitarra se presenta en función de las peculiaridades de estilo de diversos guitarristas flamencos; es decir, la seguiriya de Jerez, según el toque de Moraíto; una bulería, según el toque de Paco de Lucía, etc. Estas publicaciones sí tienen la opción, en el menú interactivo, de seleccionar o eliminar el cante, la guitarra o la percusión, así como la opción de combinar unos y otros.

Los DVD que conforman esta colección son los siguientes:

- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Seguiriyas (1 y 2) (2012)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Soleá (1 y 2) (2012)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Tientos (2012)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Alegrías (2012)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Fandangos Naturales (2013)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Tangos (2013)*
- *Tratado de Acompañamiento al Cante- Bulerías (2013)*

Cada uno de los DVD se complementa con un pequeño libro con la música correspondiente al DVD: falsetas, adornos, cambios de acordes, etc.

### **1.5.2. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al cante y baile**

Entre los autores de métodos guitarrísticos que incorporan el título del acompañamiento al baile, destaca Juan Serrano (2000), quien publica un DVD específico de baile flamenco titulado *The Art of Accompanying Flamenco Dance*. Aunque a primera vista parece un método para acompañar al baile, no lo es en realidad, ya que muestra un pequeño ejemplo de distintos bailes flamencos acompañados con la guitarra, sin cante ni percusión. No existe ningún tipo de

---

<sup>2</sup> Utilizamos el término “letra” como sinónimo de estrofa completa. Este es el uso que tiene en el argot flamenco.

didáctica sobre el toque de la guitarra para acompañar al baile, solo se proporcionan ejemplos para imitar.

Andrés Batista publica en 2003 el libro titulado *El Flamenco y su Vibrante Mundo*. En la introducción, escribe lo siguiente: «He escrito este libro guiado por el deseo de compartir los conocimientos adquiridos durante años de experiencia profesional como acompañante al Cante y al Baile y también como Concertista y Profesor» (Batista Francisco, 2003, pág. 7).

El libro consta de varios apartados teóricos. El capítulo 1, “La Guitarra” (de la página 32 a la 36), contiene un apartado titulado “Acompañar al Cante y al Baile”. En el mismo, Batista proporciona una serie de consejos sobre detalles a tener en cuenta durante el acompañamiento al cante y al baile, en los que nos detenemos más adelante.

El *Método de Cante y Baile Flamenco y su Acompañamiento* de David Leiva (2008) consta de cuatro volúmenes, cada uno con su CD correspondiente. Leiva reproduce en estos CDS el procedimiento utilizado en sus DVD: audios con guitarra y cante y audios solo con cante. Esta publicación es anterior a la colección *Tratado de Acompañamiento al Cante* en DVD, mencionada en el apartado anterior.

En lo que concierne al baile, estos cuatro volúmenes solo se limitan a reflejar en partitura y en audio un pequeño montaje de un baile. No nos parece óptimo como método para la enseñanza del acompañamiento al baile, ya que no contempla el elemento fundamental de la visualización de una parte práctica, un reflejo verdadero de lo que es el acompañamiento al baile flamenco. A continuación se muestra un ejemplo de acompañamiento al baile por seguiriyas extraído del volumen I del citado método. Como se puede observar, hay una introducción, una llamada al cante y una escobilla. Esta escobilla no se corresponde en su totalidad con la música original de la escobilla de seguiriya usada tradicionalmente<sup>3</sup>; el autor solo expone un breve fragmento, pero no el desarrollo musical completo de la escobilla.

---

<sup>3</sup> Ver capítulo de la escobilla.

## BAILE DE SIGUIRIYA

Introducción / Introduction  
 Letra / Lyric  
 Escobilla  
 Subida y cierre



♩ = 120      Intro

Llamada al cante

LLAMADA Y LETRA  
 (SIGUIRIYA DE JEREZ O DE ARCOS)

ESCOBILLA

♩ = 180      Subida de escobilla para rematar

(1)      (2)      (3)      (4)      (5)

Cierre

Nota. Tomada de (Leiva, 2008, págs. 118-120)

Figura 1.1: Baile de seguiriya

Andrés Batista (2008), en su libro *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)*, presenta un análisis de la guitarra flamenca para el acompañamiento al baile, abordando algunas secuencias aplicables al baile, como son los rasgueos y las falsetas, sin llegar a desarrollar una enseñanza práctica sistematizada con la que poder acompañar un baile con autonomía. A continuación, se muestra un ejemplo sobre el acompañamiento del baile por alegrías, extraído del libro de Batista:

The image displays musical notation for flamenco guitar accompaniment, organized into four main sections:

- ALEGRÍAS DE BAILE:** Shows two basic rhythms (Ritmos básicos) in 3/4 time. The first rhythm (1) features a sequence of chords (Mi7, La M, Re M, La M) and rhythmic patterns (pei, eami, p, e i). The second rhythm (2) includes chords (La M, Mi7, La M, Mi7, La M) and patterns (pei, p m i, p e i p e i p e i).
- Paseillo o Castellanas:** Shows basic rhythms (Ritmos básicos) with three variations (1ª vez, 2ª vez, 3ª vez) and a 'Final' section. Chords include La M, Mi 7, La M, and La 7. Rhythmic patterns consist of 'pei p m' and 'pei p e i p e i'.
- Llamada ①:** A specific rhythmic pattern starting with 'La M' and 'Mi 7' chords, followed by 'm' and 'eami' patterns.
- Llamada ②:** Another specific rhythmic pattern starting with 'La M' and 'Mi 7' chords, followed by 'p m' and 'pei p e i p e i' patterns.
- Desplante:** Shows a sequence of chords (La M, Re M, La M, Mi 7, La M) and rhythmic patterns (p M p, M p M, M p M p, M p M p).

Nota. Tomada de (Batista Francisco, 2008, págs. 191-192)

Figura 1.2: Alegrías de baile

En 2011-2012 se publican cuatro volúmenes de Andrés Batista titulados *Apuntes Flamencos: Acompañamiento al Cante y al Baile*, con obras y estudios para guitarra solista. Cada volumen está compilado en un CD. Observamos que las palabras “acompañamiento al baile” vuelven a aparecer en el título; sin embargo, la realidad es que, en el interior del libro, el perfil de acompañamiento al baile no nos parece lo suficientemente desarrollado como para considerarlo un método. Por el subtítulo de la publicación, *Acompañamiento al Cante y al Baile*, se intuye que las obras transcritas pueden ser aplicables al cante y al baile, pero no se especifica de qué

modo. Es el caso del siguiente ejemplo extraído de la obra titulada *Cadencias* (volumen 2) del mismo autor. Se trata de la transcripción de una caña flamenca. En el extracto, observamos que queda recogida la parte musical de la escobilla de la caña para el baile, pero este dato no se indica en ningún momento.

Nota. Tomada de (Batista Francisco, 2011, págs. 52-53)

Figura 1.3: Falseta de la escobilla de la caña

Los métodos de Juan Martín, a pesar de reunirse bajo el título de *Essential Flamenco Guitar*, volumen 1 (2014) y volumen 2 (2015), acompañados ambos con un DVD, solo muestran falsetas y algunos recursos para el baile flamenco por alegrías, como el compás, la escobilla y el silencio. El resto son toques de otros palos para guitarra solista o de concierto. En la parte trasera del libro se puede leer: «The second DVD progresses to demonstrations of the Soleá and Alegrías, including music for the soloist and the guitar accompanying the dancing and

singing»<sup>4</sup>. Como decimos, no son obras completas sino fragmentos breves, sin que exista una didáctica del acompañamiento al baile como tal.

Curiosamente, en el sentido que nos interesa –que exista una didáctica y organización del acompañamiento al baile con ejemplos visuales–, encontramos publicado un método de percusión para cajón flamenco titulado *Aprende el Cajón Flamenco*, de Guillermo McGill (2004). Este trabajo cuenta con una opción de menú interactivo. En el menú se incluyen unos ejemplos visuales de baile a cargo de una bailaora flamenca. Estos ejemplos aportan unos recursos didácticos muy valiosos a la hora de practicar el acompañamiento al baile. En el segundo de los dos volúmenes que componen el método, se aborda el estudio de los ritmos en el cajón para acompañar al baile flamenco, a su vez acompañado de guitarra y cante. A través del menú interactivo, podemos seleccionar la opción de que solo aparezca la bailaora y el sonido que ella realiza, para así poder trabajar la práctica del cajón como acompañamiento al baile. Se cuenta con la opción de añadir el sonido de la guitarra y del cante. Aquí radica la importancia de este método: no solo muestra visualmente el baile, sino que brinda la opción de acompañarlo y de observar algunos de los códigos de comunicación presentes en el acompañamiento de un baile flamenco.

Estos métodos de acompañamiento al cante y al baile han representado un avance didáctico y novedoso. Desafortunadamente, este avance no se ha dado de manera paralela en la didáctica del acompañamiento del baile flamenco, disciplina en la que aún existe una laguna importante. Los guitarristas flamencos siguen necesitados de unas herramientas y recursos específicos que les ayuden a entender y asimilar la práctica de la guitarra como acompañante al baile.

### **1.5.3. Publicaciones didácticas sobre el acompañamiento al baile**

No existen métodos específicos para el acompañamiento de la guitarra al baile flamenco, aunque los títulos de los métodos incluyan esta denominación. Lo que hemos podido observar en los libros a los que nos referimos, es que solo muestran aproximaciones y ejemplos. El acompañamiento al cante se halla desarrollado y elaborado, siendo escaso el espacio dedicado al aprendizaje del acompañamiento al baile. A nuestro parecer, para una interiorización del acompañamiento al baile, es necesario conocer el acompañamiento de las letras del cante que dicho baile incluya, el estilo, los diferentes tipos de rasgueos con su correspondiente aplicación

---

<sup>4</sup> «El segundo DVD avanza hacia demostraciones de la soleá y alegrías, incluyendo música para el solista y la guitarra acompañando el baile y el cante». Traducción: Jacobo Góngora.

y las diferentes falsetas; así como conocer las músicas de las escobillas. Todo esto unido a los códigos de comunicación visual y gestual que están presentes durante un baile flamenco, esenciales en la interpretación colectiva. Sin embargo, esta comunicación visual a la que nos referimos no está presente en los tratados y métodos de guitarra flamenca en cuyos títulos aparece la expresión “acompañamiento al baile”.

Tomemos el ejemplo de una de las secuencias más importantes del baile flamenco: la escobilla. La escobilla es lo que proporciona la “subida”<sup>5</sup> del palo y el paso a otro baile de un tiempo más rápido. Algunas de estas escobillas, según el estilo, vienen determinadas por unas melodías específicas en la guitarra, como pueden ser la de caña, soleá, taranto o alegrías.

Existen métodos de guitarra flamenca que incluyen las músicas y las estructuras de todas las escobillas del baile flamenco. Estas escobillas se presentan como falsetas, cumpliendo una doble funcionalidad: la de falseta y la de escobilla de un estilo determinado. Pero no existe nada publicado que recopile la música y la estructura de todas las escobillas del baile flamenco, a excepción de algunas publicaciones sueltas como, por ejemplo, *Taranto con Variaciones* de Manuel Cano (1964). Esta obra está compuesta por una serie de falsetas y entre ellas, se incluye una similar a la melodía de la escobilla del taranto, pero no queda recogida ni presentada como escobilla, sino como una falseta más de la obra.

Hay publicados algunos estudios específicos sobre el baile flamenco, como la tesis de Estefanía Brao Martín (2014) *Baile Flamenco: Observación y Análisis del Taranto en los Ámbitos Profesional y Académicos* o la de Inmaculada Morales Peinado (2017) *Aspectos Evolutivos de la guitarra flamenca en el Siglo XX: Interacción con el Cante y el Baile* donde la autora realiza un análisis musical exhaustivo de la escobilla de la alegría desde el punto de vista de un guitarrista.

Teresa Martínez de la Peña, en su libro *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* (1969), realiza un análisis de los zapateados en el flamenco, incluyendo una partitura adaptada a ellos. Los zapatos están dibujados con gráficos específicos para el tacón, la punta o la planta. A continuación, mostramos un par de ejemplos extraídos del libro ya mencionado:

---

<sup>5</sup> En el argot flamenco, “subida del palo” es equivalente en música a aceleración. Esta aceleración se produce de un modo progresivo.

**Los pies: sus claves**

La acción de los pies se presenta gráficamente por medio de unas claves que consisten en un dibujo de la huella que deja el pie al apoyarse contra el suelo, marcando en negro la parte que apoya.

Así, por ejemplo, si apoya solamente la punta, vendrá indicado por este dibujo:



Si apoya el tacón:



Si apoya todo el pie:



Nota. Tomada de (Martínez de la Peña, 1969, pág. 85)

Figura 1.4: Gráfico del apoyo del pie

Para determinar cuál es el pie que trabaja, se indica dentro del dibujo con la inicial que le corresponde:

Los pies se dibujan encima de la medida musical, colocando cada uno sobre el tiempo que debe actuar:

A veces un tiempo de la música no tiene acción de los pies, en cuyo caso no existe dibujo encima; en cambio, en otras ocasiones, en un mismo tiempo se efectúan varios movimientos, en cuyo caso se dibujan dos o más símbolos encima de un mismo número.

**Dirección de los pies**  
La dirección que lleva el pie se indica debajo de la medida:

Cuando no se indica nada, significa que el pie marca en el sitio donde se encuentra:

86

Nota. Tomada de (Martínez de la Peña, 1969, pág. 86)

Figura 1.5: Gráfico del zapateado

Las transcripciones de los pies flamencos no son muy comunes, pero a partir de esta publicación de Martínez de la Peña, surgieron otras como el *Método Pedagógico de Interacción Música-Danza* de Pedro Alarcón Aljado (2004), el de José Luis Navarro y Eulalia Pablo (2007) *Figuras, Pasos y Mudanzas. Claves para Conocer el Baile Flamenco* (2007) y el *Método de Zapateado Flamenco* de Rosa de las Heras (2012), compuesto de tres libros-DVD.

Diferentes autores han intentado trasladar a partitura los zapateados y taconeos flamencos, al igual que se traslada al papel la forma de tocar la guitarra flamenca. Esta escritura a veces se complica, ya que en el flamenco juega un papel crucial la improvisación, muy presente durante la interpretación de un toque, un baile o un cante. Es raro y difícil que un baile, toque o cante se realice dos veces igual. Por ello, la escritura en la partitura solo puede representar una base desde la cual se crea la improvisación posterior. Este hecho es igual para las tres disciplinas de la guitarra flamenca: el cante, el baile y el toque.

Martínez de la Peña, en *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* (1969), aborda la situación de la transcripción del baile flamenco con el siguiente texto:

Sobre el flamenco, el más interesante y difundido, no existe nada, y precisamente es el más fácil de transcribir; en primer lugar, porque es un baile individual, y esto descarta la dificultad que supone indicar los cambios de parejas y combinaciones que lleva consigo el baile colectivo. En segundo lugar, porque sus desplazamientos son mínimos: casi todo el tiempo transcurre la acción en un punto fijo; y, por último, porque la música se reduce a la repetición de un compás durante todo el baile, y dentro de él hay que seguir solamente el ritmo, sin preocuparse de la melodía. (pág. 84)

Ángeles Arranz del Barrio (2012), en su libro *Baile Flamenco* (2012), dedica una página a los códigos de comunicación del baile propiamente dicho, y otro apartado a exclamaciones y expresiones, con un total de 21 palabras. No todas las expresiones son específicas del baile, algunas son aplicables al flamenco en general: «ole, a ha, arsa, vámonos, está pasao...» (Arranz del Barrio, 2012, pág. 117).

## **1.6. Metodología. Estructura de la tesis**

Para la realización de esta tesis se han combinado diversas metodologías: cuantitativa o deductiva, analítica, metodología de encuesta y metodología participante o experimental.

El proceso de elaboración del marco teórico y de la propuesta de sistematización del diálogo entre acompañamiento y baile, ha pasado por las actuaciones siguientes:

- Realizar un estudio de la evolución del acompañamiento de la guitarra al baile flamenco.
- Analizar las variedades del flamenco bailable y exponer cómo han evolucionado desde su origen hasta la actualidad.
- Actualizar las clasificaciones tradicionales de los estilos bailables flamencos existentes.

- Determinar las secciones de las que se compone un baile flamenco.
- Exponer las componentes musicales de los palos flamencos en general y de alegrías, soleares, taranto y seguiriya en particular, así como transcripciones musicales de dichos estilos flamencos.
- Elaborar propuestas de acompañamiento guitarrístico para los bailes de alegrías, soleares, taranto y seguiriya, analizando a su vez los códigos de comunicación entre guitarra, cante y baile en dichos estilos flamencos.
- Proponer secuencias y falsetas alternativas para el acompañamiento de los bailes abordados.

La metodología cuantitativa, entendida también como descriptiva, ha sido aplicada en lo que concierne a la recopilación de datos (bibliográficos, históricos, didácticos, discográficos, etc.), al establecimiento de un orden de los estilos flamencos bailables, compilando musicalmente los estilos según su cronología y posteriormente, a la organización de las partes musicales en un baile flamenco. También en lo referido a la selección de partituras de guitarra flamenca de los diferentes estilos flamencos y autores. Estas partituras contienen aspectos referentes a las melodías, ritmos y tonalidades que serán posteriormente aplicados al acompañamiento al baile flamenco. Las partituras se han utilizado posteriormente en los vídeos propuestos como alternativa a los acompañamientos de los vídeos originales, mostrando así, cómo las músicas representadas en las partituras se han integrado en el acompañamiento guitarrístico al baile flamenco.

La metodología analítica ha radicado en la observación y análisis de las estructuras, tanto musicales como bailables, además de la interacción entre ambas. Se han seleccionado obras de guitarristas flamencos “clásicos” como Paco Peña o Manuel Cano, debido a que sus obras contienen falsetas más tradicionales que las de guitarristas más contemporáneos como Vicente Amigo o Gerardo Núñez, con la excepción del guitarrista Chicuelo de quién hemos tomado un silencio de alegrías<sup>6</sup> con el fin de mostrar un silencio largo que estuviese recogido y publicado en partitura. Este silencio muestra un estilo de toque más contemporáneo en comparación con el otro silencio, que también mostramos en este trabajo y que pertenece al guitarrista Juan Martín.

La metodología de encuesta viene dada por el instrumento que se aplicó a cinco guitarristas míticos de la historia de la guitarra flamenca por su trayectoria profesional enfocada al

---

<sup>6</sup> El concepto de silencio de alegrías se explica oportunamente más adelante.

acompañamiento al baile. Estos guitarristas son Andrés Batista, Perico del Lunar Hijo, Miguel Pérez, Curro de María y Dani de Morón. Además de su trayectoria profesional se han tenido en cuenta las edades de los guitarristas, con el fin de observar si el parámetro de la edad suponía un rasgo diferenciador en las respuestas. El rango de edad lo encabeza el guitarrista Andrés Batista con 87 años y como guitarrista más joven, Dani de Morón con 43 años.

La metodología participante ha sido aplicada en la propuesta de sistematización del acompañamiento, que pretende mejorar y completar lo existente hasta el momento actual. La herramienta para esta propuesta ha sido el conjunto de audiovisuales que han servido de partida, para posteriormente ser analizados, así como las transcripciones de algunas de sus secuencias de acompañamiento. Por último, se proponen alternativas con partituras extraídas de diferentes métodos de guitarra, así como con partituras de autoría propia.

Para el tratamiento de los vídeos que se muestran en la propuesta de sistematización se ha utilizado el programa *Wondershare Video Converter*. Con este programa se ha extraído la pista del vídeo del baile completo de cada uno de los DVD correspondientes de la colección *El Baile Flamenco*. Con excepción del vídeo del taranto, los demás vídeos contienen una introducción en la que se enumeran las secciones del baile completo que se presentará después. La denominación de las secciones del baile del taranto la hemos realizado nosotros a partir del análisis del vídeo completo de su baile.

El vídeo del baile completo se ha cortado separándolo en dos archivos. Uno de los archivos contiene el vídeo en el que se enumeran las secciones del baile a visualizar y que hemos denominado *vídeo introductorio de las secciones del baile*, seguido del nombre del palo. El otro archivo contiene el vídeo del baile completo, al que hemos denominado *baile completo*, con el nombre del palo correspondiente.

Mediante el programa *Imovie* hemos seccionado el vídeo del *baile completo* en cada una de las secciones enumeradas en el vídeo de introducción. A cada uno de los vídeos resultantes lo hemos denominado *vídeo original* con el añadido del nombre de la sección que le corresponde.

Posteriormente, al vídeo del *baile completo* se le han extraído las pistas de audio mediante el programa *Moises.ai*. Las pistas de audio extraídas han sido tres: una con la percusión, compuesta del zapateado, palmas y golpes de la guitarra, otra pista con el canto y una tercera con el acompañamiento de la guitarra. De las tres pistas de audio se han seleccionado las que corresponden al canto y a la percusión, eliminando la pista de la guitarra.

A continuación, a través del programa *Imovie*, se ha silenciado el sonido del vídeo del *baile completo* e insertado las pistas de audios correspondientes a la percusión y al canto que fueron extraídas con el programa *Moises.ai*. Mediante este procedimiento se crea un vídeo en el que no aparece la música original de la guitarra, escuchándose solo el canto y las percusiones que incluía el vídeo del *baile completo*.

Con este vídeo final hemos trabajado nuestra propuesta de acompañamiento, elaborando lo que hemos denominado *vídeo propuesto*. Con el programa *Imovie* se han cortado en el vídeo final cada una de las secciones correspondientes en cada baile. A continuación, procedemos a grabar la guitarra para cada una de dichas secciones. Para ello, se abre el archivo de uno de los vídeos y mediante una tarjeta de sonido y una guitarra enchufada se realizan las grabaciones de la guitarra.

Cuando tenemos el archivo final del *vídeo propuesto* con la grabación de nuestra guitarra, se inserta el nombre de la sección del baile que le corresponde junto con los términos –ya sean propios del baile o de la guitarra– que han ido apareciendo durante esa sección del baile.

El resultado final es pues, la obtención de dos vídeos comparativos para el estudio de cada una las secciones de cada baile.

- Primero, un *vídeo original* producto de cortar el vídeo del *baile completo* en cada una de las secciones que corresponden al baile flamenco y con los términos propios de guitarra y baile insertados.
- Segundo, un *vídeo propuesto* que presenta el mismo vídeo que el *vídeo original*, con los mismos términos técnicos insertados, pero con la excepción de que la guitarra que suena es la nuestra.

De esta forma, hemos pretendido avalar con la práctica, la tesis que defendemos sobre cómo para un mismo baile podemos realizar diferentes tipos de acompañamientos no afectando ni alterando la interpretación del baile.

Una vez culminada la realización de los vídeos, hemos creado un canal de *Youtube*, generado con la web <https://www.qrcode-monkey.com/>, que hemos privatizado y titulado *Tesis doctoral Jacobo Góngora*, al cual accedemos a través de los códigos QR que se insertan en la propuesta de sistematización de este trabajo.

Las partituras han sido creadas con el programa *Musescore*, intentando aportar transcripciones que sean lo más fieles posible al acompañamiento que los vídeos contienen, teniendo en cuenta

la dificultad que supone transcribir ciertas secuencias como son, por ejemplo, los rasgueos para un acompa1amiento al baile.

## 2. Marco teórico y contextual

### 2.1. La guitarra flamenca como instrumento de acompañamiento. Fuentes, origen y evolución

#### 2.1.1. Siglos XVI y XVII: el arte de rasguear

La utilización de la guitarra como instrumento de acompañamiento se remonta, según las investigaciones, al siglo XVI. En su obra *Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*, Ignacio Ramos Altamira (2017) aborda el tema de la desvinculación de la vihuela de las cortes y los palacios:

Desde finales del siglo XVI, cuando la cultura renacentista daba paso al Barroco, el surgimiento de la nueva guitarra de cinco órdenes y su repentino y desbordante éxito como acompañante ideal de las danzas cortesanas que se empezaban a poner de moda entre la aristocracia desplazó fulgurantemente a la vihuela de las Cortes y palacios. (pág. 28)

En la época, el rasgueado era la técnica básica que se utilizaba para acompañar. Esta técnica ha contribuido en gran medida a definir la identidad de la guitarra en el contexto flamenco. El acompañamiento, como función principal del instrumento, significa que la guitarra tiene un papel supeditado al canto o, en el caso que nos concierne, al baile. Al acompañar, el guitarrista flamenco tiene un papel subordinado a estas disciplinas que son las que predominan durante el proceso creativo. El uso del rasgueo en el contexto del baile se convierte en una de las principales técnicas para resaltar el zapateado y los movimientos rítmicos del baile. Cuando la guitarra evoluciona morfológica y técnicamente, en ocasiones se comienza a sustituir el rasgueo por pequeñas variaciones musicales, que más adelante se denominarán falsetas<sup>7</sup>, las cuales han aportado un componente melódico al proceso de acompañamiento del canto y el baile.

---

<sup>7</sup> «Sección principal de la música que realiza la guitarra flamenca, en la que el intérprete crea o recrea una breve composición con un sentido musical autónomo. El repertorio de falsetas es muy amplio y con ellas los guitarristas suelen añadir al canto una pieza de inspiración propia si es compuesta por ellos, o bien, tomada del repertorio de algún maestro clásico. En el baile la falseta corresponde con una sección en la que el intérprete recrea coreográficamente la música interpretada por el guitarrista. La etimología de la palabra puede provenir de falsete de la voz, queriendo referirse a la parte en la que el guitarrista estiliza las variaciones. Algunas falsetas son muy populares y suelen estar asociadas al guitarrista que las compuso. Así en la guitarra flamenca solista las obras

En el acompañamiento al cante, y en especial al baile, se requiere mucho del empleo de la técnica del rasgueado. Desde los últimos años del siglo XVI hasta principios del siglo XVII, este rasgueado era utilizado como técnica en la guitarra de cinco órdenes<sup>8</sup> y ejecutado sobre una secuencia de acordes. Israel Salvador Vázquez Zerecero (2015) en su tesis doctoral *La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán* recoge las siguientes palabras:

Con la adición de un orden más a la guitarra a finales del siglo XVI, vino también una nueva forma de tocar que empleaba tablas de acordes conocidas como *alfabetos*, *abecedarios* o *estilos* en las cuales de diferentes maneras se mostraban posiciones de la mano izquierda sobre la guitarra, predispuestas e identificadas con letras, números y signos o la combinación de todos. La función de la mano izquierda consistía en encontrar los acordes ilustrados en dichas tablas; mientras que la mano derecha, tenía que ejecutar todas las cuerdas de esa posición con la técnica del rasgueado. (pág. 52)

Sería la guitarra de cinco órdenes la que se propagaría entre la clase popular, siendo muy demandada en la danza y en el teatro. Finalmente, en el siglo XVIII, se añade la sexta cuerda a la guitarra<sup>9</sup>: «adición de un orden de cuerdas hacia la mitad del siglo XVIII y conversión de los órdenes en cuerdas simples muy a finales del mismo siglo o muy a principios del XIX» (Bordas & Arriaga, 1993, pág. 77).

### 2.1.2. El “toque barbero”

En *Historia Cultural del Flamenco*, Alberto del Campo y Rafael Cáceres (2013) explican que esta peculiaridad de rasguear la guitarra proviene del denominado “toque barbero”.

Durante los siglos XVI y XVII, los barberos no solo se dedicaban a la barbería, sino que también desempeñaban funciones de enfermeros y dentistas. Las barberías fueron lugar de encuentro de fiestas e incluso se instalaban en ellas academias para aprender a tocar la guitarra. La sonanta era un instrumento de fácil adquisición, sencilla de aprender, válida para acompañar canciones y de uso callejero. De su uso como instrumento de la calle –se tocaba de pie o caminando–,

---

solían basarse en una serie de falsetas unidas entre sí formando una pieza de concierto» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 240).

<sup>8</sup> «Amat menciona la guitarra de cinco órdenes con el primer orden simple (la cuerda llamada prima), y los cuatro restantes dobles, afinados el 2º y 3º al unísono y el 4º y el 5º en octavas. Además, ofrece afinaciones en doce notas diferentes, para adecuarse al distinto tono de voz de cada cantante» (Ramos Altamira, 2017, pág. 36).

<sup>9</sup> El sonido que producía la sexta cuerda, que constituye el denominado bordón, sería la nota mi grave, formando las posiciones del tono denominado “por arriba”, correspondientes a la tonalidad de mi en sus diferentes modalidades: frigio, flamenco, mayor, menor.

proviene la forma de sostener la guitarra en posición horizontal. Alberto del Campo y Rafael Cáceres (2013) comentan en el libro algunas cuestiones respecto a dichos barberos:

Si, según Cristóbal Suárez de Figueroa, los barberos «en general cantan mal todos» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v)<sup>10</sup>, el típico toque de los barberos –el rasgueado– se consideró igualmente desaliñado y simplón, propio de aficionados ligeros de cascos, mientras sus bailes contrastaban con las refinadas maneras de la aristocracia. (pág. 57)

Tan conocido fue el toque barbero que hasta Luis de Góngora le dedicó unos versos en sus romances:

En mi aposento otras veces  
una guitarrilla tomo,  
que como barbero templo,  
y como bárbaro toco.

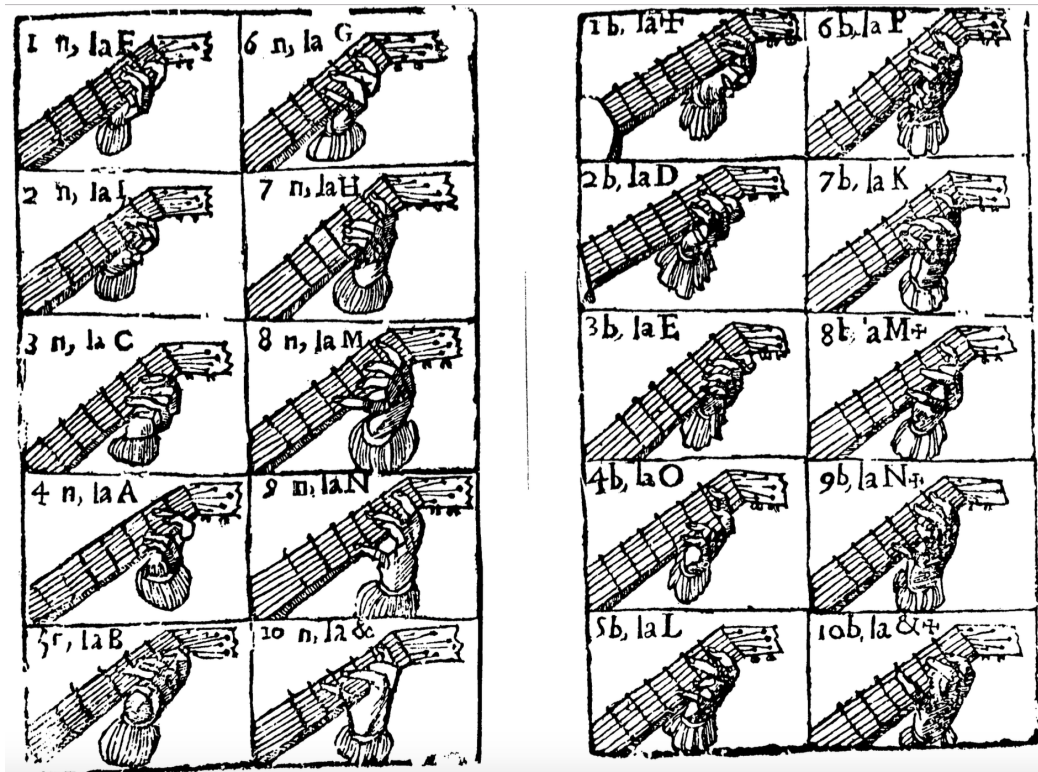
(Carreño, 2023, pág. 323)

Los barberos fueron desapareciendo poco a poco en la segunda mitad del siglo XX. Como recogen del Campo y Cáceres (2013, pág. 150), además de la guitarra, otros instrumentos como las castañuelas, panderetas y bandurria, estaban asociados al acompañamiento de los bailes de las clases populares. Por otro lado, el clave, el oboe o el violín, estaban vinculados a bailes como la contradanza o el minué, preferidos por las clases altas pudientes.

### **2.1.3. Los primeros métodos de guitarra como instrumento acompañante. La técnica del punteado y el rasgueado**

Debido a esta afición popular por el instrumento, que se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y a la demanda cada vez mayor de un método sencillo para guitarra, Joan Carles Amat (1980) escribió el primer tratado para guitarra. Se imprimió en 1595 y debido al éxito, se volvió a editar en Lérida en 1627. Tiene por título *La Guitarra Española y Bandola en dos Maneras de Guitarra Castellana y Catalana de Cinco Órdenes*. En su tratado, Carles Amat no explicaba la técnica específica del rasgueado, sino que se limitaba a identificar cada acorde con un número y con dibujos que representaban las posiciones de los dedos de la mano izquierda para crear el acorde.

<sup>10</sup> La cita hace referencia a la publicación en 1615 de Cristóbal Suárez de Figueroa titulada *Plaza Universal de Todas Ciencias y Artes*.



Nota. Tomada de (Amat, 1980, págs. 44-45)

Figura 2.1: Tabla de acordes

En el siglo XVII, Luis de Briceño (1626) editó un método titulado *Método muy Facilísimo para Aprender a Tañer la Guitarra*. Con este método se pretendía popularizar la técnica del rasgueado, que ya era considerada como una técnica española.

Cristina Bordas y Gerardo Arriaga (1993), en el capítulo “La Guitarra desde el Barroco ca. 1950” del libro *La Guitarra Española*, citan la fecha de 1630 como un momento crucial de la combinación en la guitarra de la técnica del punteado y del rasgueado:

En la década de 1630 ocurre una innovación fundamental en el arte de tañer la guitarra, por obra del italiano Giovanni Paolo Foscari: la mezcla del estilo de rasgueado con el de punteado. Foscari, que era tiorbista, laudista, compositor, teórico musical y, por supuesto, guitarrista, introduce este estilo mixto en sus libros de rasgueado como una curiosidad, a imitación de la música de laúd, tal vez sin llegar a sospechar que su invento habría de convertirse, en lo sucesivo, en la característica fundamental de la música de guitarra. (pág. 72)

Gaspar Sanz (2011) publica en 1674 su método titulado *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española; y Método de sus Primeros Rudimentos, hasta Tañerlo con Destreza. Con dos Laberintos Ingeniosos, Variedad de Sones, y Dances de Rasgueado, y Punteado, al Estilo Español, Italiano, Francés e Inglés*. El libro contiene un apartado sobre la técnica del rasgueado, otro sobre el punteado<sup>11</sup> y un tercero sobre el acompañamiento.

#### 2.1.4. El siglo XVIII: un siglo de descubrimiento

De 1714 data el método *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, de Santiago de Murcia, que consta de dos tratados. El primer tratado aborda el uso de los diferentes signos naturales y accidentales en diversas partes del diapasón de la guitarra. El segundo se enfoca hacia un repertorio de danzas, contradanzas francesas, minuets y canciones, todas escritas en cifras.

Inmersos ya en el siglo XVIII, en los años 1740-1750 se publica el *Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que Escribió el Bachiller Revoltoso para que no se Imprimiera*. En dicho libro, encontramos información sobre las fiestas y los gitanos de Triana: «Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta» (Castro A. , 1995, pág. 21).

En el texto se puede apreciar que la guitarra estuvo presente como instrumento de acompañamiento desde la década de 1740-1750. Sobre este libro, José Luis Navarro comenta lo siguiente: «Lo firmaba Jerónimo de Alba y Diéguez y con él saltaban por los aires, hechos añicos, los últimos resquicios de los hermetismos y las patrañas en las que se basaba todavía más de un “investigador” en los orígenes del Flamenco» (Navarro, 2018, pág. 24).

Estos métodos mencionados estaban realizados para guitarra de cinco órdenes, cuya funcionalidad era solo la de instrumento acompañante. El rasgueo no era bien visto por algunos tratadistas del siglo XVIII, por estar vinculado a la gente común del pueblo y para quienes su único fin era el acompañamiento de canciones con la guitarra. La guitarra se consideraba un instrumento de pobres, no estando aceptado su uso para la música religiosa ni para la de cámara. La técnica del rasgueado se asociaba al gusto popular de la plebe. El libro *Historia Cultural del*

---

<sup>11</sup> «Acción de pulsar las cuerdas de la guitarra con una púa para interpretar melodías. En la guitarra flamenca, sin embargo, el punteo o *punteado* se conoce también como picado y se realiza, normalmente, alternando el ataque con los dedos índice y anular» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 463).

*Flamenco* de del Campo y Cáceres (2013), expone lo siguiente sobre las técnicas del rasgueado y punteado:

Tocar a lo barbero era sinónimo de estilo y propósito jaranero, festivo, populachero, algo asociado al rasgueado, frente al punteado. El Diccionario de Autoridades, de 1737, designa el rasgueado de la guitarra como un toque menos considerado que el punteado: Rasgar. Significa, asimismo, tocar la guitarra, u otro instrumento semejante, arrastrando toda la mano por las cuerdas, formando un sonido menos apacible que cuando se puntea. En esta acepción dicen algunos, rasgear. (pág. 242)

Con el objetivo de separar esta técnica del gusto popular de la guitarra de concierto, Fernando Ferandiere publicó en 1799 su método *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*, destinado a la guitarra de seis órdenes. Con su método, Ferandiere pretende que la guitarra también fuese considerada un instrumento de concierto, además de una herramienta de acompañamiento.

De acuerdo con los datos presentados, podemos concluir que el rasgueado y el punteado coexistieron durante la primera mitad del siglo XVIII, pero en la segunda mitad del siglo se separaron. A partir de esta segunda mitad, el punteado se convirtió en una tarea propia de los guitarristas instruidos, mientras que el rasgueado quedó relegado a las clases sociales más humildes, siendo utilizado únicamente para el acompañamiento de canciones y desestimado por los tratadistas musicales.

Las citas expuestas nos permiten observar la evolución de la guitarra como instrumento de acompañamiento a través de las diversas fechas proporcionadas por diferentes investigadores. Sin embargo, es importante destacar que los estudiosos no siempre coinciden en las fechas exactas de esta evolución. Según el *Libro de la Gitanería de Triana de los Años 1740 a 1750* (Castro A. , 1995), ya mencionado, podemos concluir que la guitarra ya se utilizaba como acompañamiento al baile y al cante en fechas anteriores a las establecidas, por ejemplo, por Antonio Mairena y Ricardo Molina, autores a los que nos referimos más adelante.

### **2.1.5. Primeras décadas del siglo XIX: Francisco Rodríguez Murciano**

Según Manuel Iglesias Segura (2008), en *La Barbería de las Sonantas*, se atribuye a Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848) el ser el primer guitarrista flamenco reconocido:

Es el primer guitarrista flamenco del que se tienen referencias y nos han llegado suficientes noticias para situar a Paco “el Murciano” en Granada entre finales del XVIII y mediados del XIX, siendo pues contemporáneo del Planeta y del Fillo. (pág. 41)

En 1874 se publicó una biografía sobre el guitarrista “el Murciano”, incluida en el libro *Colección de Aires Nacionales para Guitarra* (Inzenga). Eusebio Rioja (2013, pág. 5), en su artículo “*La Malagueña o Rondeña para Guitarra de Francisco Rodríguez Murciano*”, atribuye un gran valor a la figura de este guitarrista: «Y es conveniente insistir en que es la única biografía de un guitarrista popular, que conocemos redactada en esa época, lo que agiganta su valor»<sup>12</sup>.

Cabe destacar que esta biografía es la única existente sobre un guitarrista de la época, lo que le confiere una importancia especial para el estudio y comprensión de la historia de la música flamenca.

La biografía de Francisco “el Murciano” proporciona una valiosa información sobre su estilo de acompañamiento a la guitarra. En el artículo mencionado, Rioja (2013, pág. 7) destaca este perfil del intérprete: «Los más renombrados cantaores de toda Andalucía proclaman unánimemente que la manera de acompañar de “el Murciano” no tenía semejante por la riqueza y novedad de los ritmos y el sorprendente encadenamiento de acordes».

En estos apuntes biográficos se menciona la conexión entre el compositor ruso Mijail Ivanovich Glinka (1804-1857) y Francisco “el Murciano”. Se narra que Glinka pasó un tiempo en Granada donde tuvo la oportunidad de escuchar a “el Murciano” interpretar rondeña, fandangos y jota aragonesa. El libro editado por Antonio Álvarez Cañibano (1996) titulado *Los Papeles Españoles de Glinka*, recoge el siguiente texto relacionado con la guitarra y su función como instrumento de acompañamiento:

En una ocasión, me encontré con una bonita gitana y le pregunté si sabía cantar y bailar; me contestó que sí y la invité esa tarde a mi casa con sus amigos. Murciano los dirigía y tocaba la guitarra. Bailaron dos gitanas jóvenes y un viejo gitano, tan moreno que parecía africano; él bailaba muy bien pero demasiado obscenamente. Yo mismo intenté aprender a bailar con Pello, bailador de allí; las piernas me obedecían, pero no pude llegar a tocar las castañuelas. (pág. 36)

---

<sup>12</sup> Rioja comenta respecto a esta biografía: «Se encuentra en los *apuntes biográficos* que publicó el músico José Inzenga con el número uno de su *Colección de Aires Nacionales para Guitarra*, número editado por J. Campo y Castro en Madrid en 1874» (Rioja, 2013, pág. 5).

Las notas de Glinka nos llevan a deducir que, durante la primera mitad del siglo XIX, la guitarra ya se utilizaba tanto para el cante como para el baile. Y parece claro que, en las primeras décadas de este siglo, la guitarra comienza a volverse un instrumento imprescindible para el acompañamiento al baile y al flamenco en general.

### **2.1.6. Teorías sobre el origen de la guitarra de acompañamiento**

Hay teorías que establecen el origen de la guitarra de acompañamiento hacia mediados del siglo XIX, aunque está documentado y así lo hemos expuesto, que la guitarra acompañó a las danzas desde el siglo XVI. Revisamos algunas de las teorías vertidas en diversos escritos sobre la guitarra acompañante, yendo hacia atrás en el tiempo, partiendo desde el siglo XX hacia fechas más tardías. La controversia existente entre las diversas teorías que sitúan cronológicamente la guitarra como un instrumento de acompañamiento, sugiere la conveniencia de presentar esta cronología de manera descendente. Esto se debe a que, en épocas anteriores, las formulaciones teóricas se realizaban sin una investigación exhaustiva y a menudo se basaban en experiencias personales o intereses particulares. La limitada accesibilidad a la información, la dificultad para viajar y la falta de ingresos económicos para gestionar una investigación, contribuyeron a la proliferación de teorías que, en muchos casos resultan ser erróneas o desfasadas en la actualidad. Sin embargo, hoy en día hay una evolución en ese sentido, el desarrollo en los estudios y las investigaciones han permitido la aparición de documentos antiguos que desafían y reevalúan las fechas y teorías propuestas en trabajos más recientes que, en su momento, fueron considerados como no válidos o no se tenía acceso a ellos con tanta facilidad, como el caso del *Libro de la Gitanería de Triana de los Años 1740 a 1750 que Escribió el Bachiller Revoltoso para que no se Imprimiera*, anteriormente mencionado.

Tomamos como punto de partida el ensayo *Mundo y Formas del Cante Flamenco* de Antonio Mairena y Ricardo Molina (2004), publicado originalmente en 1963, en el que se hace referencia al acompañamiento de la guitarra flamenca exclusivamente para el cante, sin destacar la importancia y relevancia del acompañamiento en la integridad del flamenco:

La guitarra flamenca o andaluza aparece históricamente como acompañamiento único y propio del cante hacia mediados del siglo XIX. De las dos grandes provincias del cante en la primera mitad de ese siglo los cantes andaluces propios solían acompañarse bien de un conjunto de instrumentos (dos guitarras y mandolinas; violín, guitarra y

castañuelas, bandurrias y guitarras, etc.), bien de un solo instrumento. Por lo general, guitarra o bandurria.

Los cantes flamencos primitivos, esto es, los gitanos puros, inicialmente no se acompañaron de guitarra. Esta se le asocia después y su simbiosis con el cante gitano debió iniciarse allá por el 1850, fomentada por los acontecimientos que transformaron poco a poco el cante en espectáculo, o al menos, en arte que se exhibe en fiestas privadas primero, en Cafés del Cante más tarde.

Las tonás (martinete, debla, carcelera, etc.), las seguiriyas, los cantes de jaleo o festeros, los bailes primitivos gitanos de la Baja Andalucía, no llevaban al principio, otro acompañamiento que “el son” o palmas, el golpear rítmico, el zapateo o taconeo. Todavía en las bodas gitanas de la provincia de Sevilla y Cádiz no es costumbre que se utilicen las guitarras y el ritmo de esos cantes, llevado por las manos —golpeando en una mesa, por ejemplo, con los nudillos—, es diferente del marcado por las guitarras.

No obstante, tenemos referencias históricas de tocaores nacidos en el último tercio del siglo XVIII, que seguramente acompañaban los cantos folclóricos de su tierra natal con una pequeña guitarra llamada “tiple”. Tal Francisco Rodríguez “el Murciano” (nacido en Granada en 1795 y muerto en 1848) al que oyó varias veces Glinka durante su estancia en Andalucía (1847). (págs. 140-141)

Como observamos, en el texto no se hace alusión al acompañamiento del baile, ateniéndose solamente al cante. Tal y como explica Miguel Ángel Berlanga (2012):

El protagonismo excesivo que la flamencología ha otorgado al cante, ha motivado que muchas historias del flamenco se reduzcan a la narración de hechos y anécdotas referidas a la vida de los cantaores, ignorando casi por completo el baile, que es el foco en el que confluye toda la expresión flamenca: música y danza. (pág. 105)

Efectivamente, según apuntan Antonio Mairena y Ricardo Molina (2004), el año 1850 supuso un hito importante en el acompañamiento guitarrístico del flamenco.

En *La Tierra de Santa María*, Benito Mas y Prat (2007) incluye un capítulo titulado “Costumbres Andaluzas. Bailes de Palillos y Flamencos”. Este capítulo contiene una información valiosa sobre el acompañamiento al baile flamenco. En uno de los párrafos se destacan las diferencias entre el baile flamenco y el baile de palillos:

El primero se baila generalmente por una persona sola; se acompaña con *palmas*, y no se permiten saltos, trenzados ni batimanes; hállase limitado el terreno que se ha de recorrer, y predomina la línea recta del movimiento: el segundo se baila ordinariamente por parejas provistas de palillos o castañuelas; se presta a todos los primores de la danza gimnástica; demanda la figura, el trenzado y el batimán; marca todas las curvas propicias en el espacio, y acepta la vertical muy pocas veces. (pág. 132)

En su trabajo “El Baile Flamenco. Antecedentes y Primer Desarrollo. 1780-1890”, incluido en el libro *El Flamenco: Baile, Música y Lirica: Precedentes Históricos-Culturales y Primer Desarrollo (1780-1890)*, Miguel Ángel Berlanga (2020) comenta las palabras de Mas y Prat sobre los recursos acompañantes del baile:

“Suprimidos los palillos, se hacen indispensables las palmas y los cantes”. En efecto, los palillos o las castañuelas, que este autor considera característicos de otras tradiciones de baile/danza en Andalucía, fueron desapareciendo progresivamente en el baile flamenco, sustituidos por el chasquido de los dedos, las palmas y el zapateado con que se marca el compás. Y señala por fin el acompañamiento habitual de la guitarra: solo ella (...) “puede acompañar dignamente al sentido cante gitano y al baile flamenco”. (pág. 50)

Las referencias constatan la existencia de un acompañamiento de guitarra, palmas, chasquidos de los dedos y zapateado, para el cante y el baile flamenco. A finales del siglo XIX, estarán ya presentes todos los elementos que acompañan a un baile flamenco. Es lo que se conoce actualmente como cuadro flamenco.

### **2.1.7. Fuentes iconográficas**

Las fuentes iconográficas son también de gran ayuda para concluir sobre cuestiones técnicas, escenográficas y coreográficas en el baile flamenco acompañado (la forma de coger el instrumento, las vestimentas, las posiciones en el baile, etc.)

En su trabajo de investigación anteriormente citado, Miguel Ángel Berlanga (2020) recoge una serie de imágenes que son ilustrativas de algunas características del baile flamenco de la época.

Estas suponen una importante aportación, ya que no solo queda plasmada en ellas la presencia de la guitarra como acompañante del baile, sino también la forma de sostener el instrumento<sup>13</sup>.

Tal es el caso del óleo de John Singer Sargent, de 1882, titulado *El Jaleo*, en el cual se contemplan palmas, cante, guitarra y baile flamenco. La pintura fue realizada a partir de un viaje de cinco meses que Sargent efectuó por España y el norte de África en 1879.



*Nota.* Sargent, John Singer (1882). *El Jaleo* [Óleo sobre lienzo]. Museo Isabel Stewart Gardner de Boston. Tomada de Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_jaleo#/media/Archivo:EL\\_JALEO-SINGER.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_jaleo#/media/Archivo:EL_JALEO-SINGER.jpg))

Figura 2.2: El Jaleo

Retrocediendo unos años, concretamente a 1854, contamos con el óleo sobre lienzo de Manuel Cabral Aguado-Bejarano, con el título *Jaleando a la Puerta del Cortijo*. En él se observa a un cantaor tocando las palmas, a una bailaora y a una guitarrista acompañante.

---

<sup>13</sup> Las que se muestran a continuación son imágenes recogidas por Berlanga en *El Baile Flamenco. Antecedentes y Primer Desarrollo. 1780-1890*. Para efectos del presente trabajo, dichas imágenes han sido obtenidas de diversas fuentes, las cuales se encuentran debidamente referenciadas en cada caso.



*Nota.* Cabral Aguado-Bejarano, Manuel (1854). *Jaleando a la Puerta del Cortijo* [Óleo sobre lienzo]. Museo Carmen Thyssen de Málaga, Colección Carmen Thyssen-Bornemiza. Tomada del catálogo virtual del museo (<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/jaleando-a-la-puerta-del-cortijo>)

Figura 2.3: Jaleando a la Puerta del Cortijo

En la litografía *El Ole*, de Federico González, se aprecian los mismos elementos que en las imágenes anteriores (palmas, cante y guitarra), a los que se añade un pandero como instrumento de percusión. El ole fue un estilo muy popular en la primera mitad del siglo XIX.



*Nota.* González, Federico (s.18--). *El Ole* [Litografía]. Biblioteca de Andalucía. Tomada de la Biblioteca Digital de Andalucía (<https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1002841>)

Figura 2.4: El Ole

En las imágenes también se aprecia la posición horizontal de la guitarra correspondiente al toque barbero comentado anteriormente.



Nota. Cabral Aguado-Bejarano, Manuel (1860). *Baile en una Caseta de Sevilla* [Óleo sobre lienzo]. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Tomada de Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Baile\\_en\\_una\\_caseta\\_de\\_feria,\\_de\\_Manuel\\_Cabral\\_Aguado\\_\(Museo\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_de\\_Sevilla\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Baile_en_una_caseta_de_feria,_de_Manuel_Cabral_Aguado_(Museo_de_Bellas_Artes_de_Sevilla).jpg))<sup>14</sup>

Figura 2.5: Baile en una Caseta de Sevilla

A partir de estos cuadros, concluimos que la guitarra no solo tuvo su presencia como instrumento acompañante, sino que el escaso grado de dificultad que implica su ejecución, la hacía accesible a la gente del pueblo.

Miguel Ángel Berlanga (2020) cita un pequeño párrafo del capítulo “El Pueblo Andaluz” del libro *Un Baile de Candil* de 1870, del escritor José María Gutiérrez de Alba. En dicho capítulo se hace referencia al jaleo cantado, acompañado por las palmas y la guitarra rasgueada:

Que lo baile, repiten varias voces; y la moza, dirigiendo una mirada de fuego y una sonrisa suplicante a un terne, que con el calañés sobre el ojo la contempla: cántame tú, Pepillo, le dice; y sin aguardar otra invitación, *toma la guitarra, y al compás de un cadencioso rasgueo*, que la moza sigue con sus movimientos voluptuosos, canta con voz firme y sonora *ésta u otra copla* (...): En medio de mis fatigas / por vivir quise dormirme; / Que el que vive como yo, / cuando duerme e cuando vive. Y las palmas suenan, y sigue el jaleo, y el mozo hace resonar las cuerdas de la guitarra. (pág. 62)

---

<sup>14</sup> Esta imagen no se encuentra recogida en el trabajo de Berlanga. Constituye una aportación propia como una muestra más de cómo el toque barbero se refleja en las obras pictóricas de la época.

El propio Berlanga (2020) extrae la siguiente conclusión sobre el texto anterior:

Se señala de forma explícita que el jaleo se canta y se baila. Con el término “ésta u otra copla”, el autor alude a coplas cantadas a solo, coplas cuya letra se solía improvisar según las circunstancias del momento sugirieran. Detalla su acompañamiento con guitarra rasgueada y palmas. En resumen, está describiendo como *jaleo* un baile a solo de mujer con cante de coplas, palmas y guitarra. (pág. 62)

El mismo autor cita también el texto de un viajero francés, Émile Guimet, con fecha de 1862, en el que Guimet describe, en una carta a su madre, la asistencia al baile de unos jaleos en Sevilla: «El jaleo! (...) Una bailarina sola, no ya acompañada por el violín y las castañuelas, sino por un cantante, una guitarra y las manos de todos los espectadores que marcan el ritmo tocando las palmas» (Berlanga, *El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890*, 2020, pág. 63).

La mención que se hace en el texto de la ausencia del violín y las castañuelas como instrumentos de acompañamiento, es una muestra de que estos instrumentos eran frecuentes en las escenas de la composición de los bailes en épocas anteriores. El violín, teniendo influencia extranjera, estuvo presente en los bailes de la clase alta como instrumento indispensable. Los Barberos también se aficionaron al violín debido a que su empleo estaba presente en las danzas del siglo XVIII. Alberto del Campo y Rafael Cáceres en *Historia Cultural de Flamenco* comentan lo siguiente respecto al uso del violín: «Si nunca llegó a alcanzar la popularidad de la guitarra, constituyó un instrumento muy frecuente entre ciertos grupos, como los ciegos, incluso los Barberos» (del Campo & Cáceres, 2013, pág. 304).

Al configurarse, la estética flamenca excluye estos instrumentos que permanecerán ausentes del flamenco durante décadas, pero que se están incorporando a este en la actualidad.

En su proyecto *El Violín Canta Flamenco*, el violinista Miguel Martín Ortega (2019) expone las cualidades que hacían del violín un instrumento idóneo para el flamenco:

Que este instrumento pueda “cantar” o incluso “llorar” son características que se le han atribuido por su afinidad con la voz humana, por ser cuerdas las que vibran en ambos casos –instrumento y persona- y por ser un instrumento no temperado que puede desplegar toda la gama de tonalidades sin saltos entre unas y otras. (pág. 2)

Al asociarse con las clases más altas, el uso del violín fue desapareciendo de los toques populares y fue destinado para el empleo exclusivo en otros tipos de músicas.

### 2.1.8. Del siglo XIX hasta la actualidad

Durante el siglo XIX, los cafés cantantes fueron fundamentales para el desarrollo de las diferentes disciplinas del flamenco tales como el cante, el baile y la guitarra (ver apartado 2.3.2.5). Rafael Silva Martínez (2002), en su libro *El Arte Jondo. Identidad y Sentimiento*, describe la importancia del periodo de los cafés cantantes para la evolución y consolidación del flamenco: «Es la época donde se configuran y toman cuerpo definitivo la inmensa mayoría de los cantes, donde las bailaoras asimilan las coreografías más completas, y donde los tocaores despliegan las técnicas de acompañamiento más acordes a cada cante» (pág. 470).

La etapa de los cafés cantantes se convirtió en una época de esplendor para la configuración del toque guitarrístico como acompañante, tanto para el baile como para el cante. En este contexto, la presencia de la sonanta<sup>15</sup> se hizo indispensable para acompañar al baile.

El siglo XX tiene relevancia porque es aquí cuando se asientan los bailes flamencos que ya venían siendo coreografiados desde el siglo anterior y se configuran coreografías para otros palos flamencos que tradicionalmente no se habían bailado, como es el caso de la seguiriya y el taranto. Es en este siglo cuando se establecen y definen los bailes que son objeto de estudio en esta investigación: las alegrías, las soleares, el taranto y la seguiriya.

Durante el siglo XX los acompañamientos guitarrísticos experimentan una notable evolución, incorporando falsetas cada vez más elaboradas y extensas en sus composiciones melódicas y armónicas. El proceso de enriquecimiento armónico en la guitarra flamenca ha sido gradual a lo largo de los años y ha estado influenciado por la incorporación de diversas armonías provenientes de géneros musicales como el jazz. Uno de los protagonistas de este avance ha sido Paco de Lucía, quien, al establecer contacto directo con otros estilos musicales amplió las posibilidades expresivas de la guitarra flamenca. Su colaboración con los músicos Al di Meola y John McLaughlin, con quienes grabó los álbumes *Friday Night at San Francisco* en 1981 y *Passion, Grace & Fire* en 1983, resultó fundamental en este proceso evolutivo. La fusión entre el flamenco y el jazz, influenciada además por grupos pertenecientes a la corriente del “Rock Andaluz” como Triana, Medina Sidonia, Alameda, el grupo Pata Negra o el cantante Kiko

---

<sup>15</sup> Nombre por el que también es conocida la guitarra. En una gacetilla del periódico El Imparcial, con fecha 4/9/1898, recogida por Faustino Núñez (2018, pág. 377) y publicada en su libro *El Afinador de Noticias*, la guitarra es denominada con tres nombres diferentes: «lució sus habilidades en la tiorba, sonanta o bajañí que es como llaman los flamencos a la guitarra». En el libro *La Barbería de las Sonantas*, Manuel Iglesias Segura (2008, pág. 33) hace mención a que, en el mundo del flamenco, la guitarra era conocida como “la sonanta” y los gitanos la denominaban “la bajañí”.

Veneno han influido notablemente en las melodías y estructuras compositivas de la guitarra flamenca.

José Antonio Rico (2018), en su artículo *La Evolución Armónica de la guitarra flamenca. Análisis de la Obra de Paco de Lucía desde 1960 hasta 1990*, analiza el papel de las influencias musicales externas en el desarrollo del flamenco:

El flamenco sigue bebiendo de otras fuentes musicales, y ahora los ritmos, melodías, armonías, y arreglos instrumentales son diferentes a los de hace 40 años. Las influencias musicales sobre las que se apoya el flamenco actual son distintas, ahora llaman más la atención las denominadas músicas modernas: jazz, rock, blues, funk, pop... Los cantes flamencos ahora se acompañan de otra forma, los guitarristas utilizan acordes con mayor número de tensiones, que en variadas ocasiones se utilizan de una forma colorativa, y no como apoyaturas melódicas que precisan resolver. Este tratamiento armónico es empleado sobre todo en el jazz, y hoy en día es bastante empleado en los guitarristas flamencos, tanto en el acompañamiento al cante como en sus composiciones. (pág. 44)

## **2.2. Las técnicas de la guitarra flamenca en el acompañamiento**

La música que acompaña al baile y al cante flamenco, así como la música interpretada en la guitarra de concierto, se configuran mediante la combinación de diversas técnicas propias de la guitarra flamenca.

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (RAE, 2021), define la palabra “técnica” de diversas maneras, y entre ellas incluye: «Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte» y «Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo».

Varias son las técnicas que se han manejado a lo largo de la evolución del toque de guitarra para el acompañamiento, las cuales enumeramos a continuación:

### **2.2.1. La guitarra punteada o morisca**

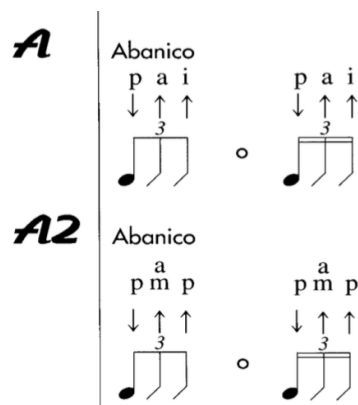
Este tipo de técnica está compuesta por diferentes destrezas guitarrísticas, como son los trémolos, picados y arpeggios. Se trata de tres formas diferentes de puntear una cuerda, pero disfrazadas por algunos efectos según la fisonomía de la mano derecha y la aplicación y combinación de otras técnicas de la mano izquierda, como los ligados, bending, etc. De esta

manera, se logra que sonidos iguales, adquieran una calidad distinta según la técnica empleada. Con estas combinaciones se consigue crear falsetas introductorias que definen la tonalidad, facilitando así el asentamiento del cante en un baile flamenco.

### 2.2.2. La guitarra rasgueada o castellana

El rasgueo es un recurso muy utilizado para el baile flamenco, el cual da impulso y fuerza en determinados momentos estratégicos. Como técnica, es de gran ayuda cuando el taconeo y el zapateado del baile están acelerados y con fuerza, alcanzando una gran velocidad. El rasgueo permite que la guitarra se iguale en rapidez con el baile. Para lograrlo, se requiere la energía y rapidez del antebrazo, junto con la tensión ejercida por los dedos de la mano derecha. La mano se convierte en un instrumento percusivo, mientras que los pies del baile marcan el ritmo, lo que exige ingenio y destreza al guitarrista para acompañar los momentos de fuerza y velocidad.

Existen diversas combinaciones de rasgueos, pero la técnica más popular para el baile es conocida como “molinillo” o abanico. Esta técnica ofrece varias formas de ejecución. Extraemos el siguiente ejemplo de abanico, del libro didáctico *La guitarra flamenca de Moraíto* (Edge & Jundt, 1998), perteneciente a la colección Encuentro Production, que recopila obras de diferentes guitarristas flamencos.



Nota. Tomada de (Edge & Jundt, 1998, pág. 18)

Figura 2.6: Rasgueo de abanico

Un guitarrista destacado en el ámbito del rasgueado, es Juan Maya “Marote” (1936-2002), reconocido por su especialización en la guitarra flamenca de acompañamiento al baile. Marote desarrolló una técnica de rasgueo innovadora –debido a la ausencia de una falange en su dedo meñique de la mano derecha–, que le permitió producir un sonido enérgico e intenso. En la

imagen anterior se muestra su rasgueo característico, P-AM-P, el cual luego fue adoptado por otros guitarristas con la variante P-M-P. En una entrevista publicada en el blog *Flamenco* (Zatania, Entrevista Juan Maya Marote, 2001), Marote explicó personalmente su técnica de rasgueo:

Es que me faltaba un cacho de dedo [extiende las manos para que las examine, y efectivamente, le falta la primera articulación en ambos meñiques] (...) Tengo los dedos así de nacimiento, ¡y mi niño igual! Entonces vi como todo el mundo rasgueaba con cuatro dedos, y le salía redondo, pero como yo no podía, pues inventé aquello...para superarlo ¿sabes? Y me alegro de haber tenido esa dificultad porque al menos he dejado una cosa mía... Y todo el mundo entero toca ese rasgueado...y además tiene nombre, “el rasgueo de Marote”.

### **2.2.3. La guitarra como instrumento de percusión**

La percusión que se realiza sobre la guitarra flamenca desempeña varias funciones: refuerza el marcaje del compás, ayuda a aumentar la velocidad y resalta pasajes específicos, contribuyendo así a intensificar el acompañamiento de un cante o un baile flamenco. Existen varias maneras de generar percusión en la guitarra:

1. **Cuerdas sordas:** la mano izquierda se apoya sobre las cuerdas en el mástil sin realizar presión sobre ellas mientras la mano derecha hace un determinado compás sobre las cuerdas, según el estilo que se interprete en ese momento, de tal manera que no se producen sonidos afinados.
2. **Golpes en la caja:** estos golpes se realizan en dos partes diferentes de la guitarra.
 

En la parte inferior: pueden ser sueltos o combinados con la técnica de pulgar, alzapúa o rasgueos. Se realizan con la mano derecha. Los dedos más comunes a utilizar son el dedo anular o dedo medio y anular simultáneamente. Otra forma de percusión, utilizada normalmente en las bulerías, es situar la mano derecha en forma de puño y marcar tres tiempos, el primero, golpeando en conjunto los dedos medio, anular y meñique; los dos tiempos restantes, con el dedo índice que viene despedido por un apoyo previo en el pulgar, de manera que el dedo índice sale lanzado.

En la parte superior: golpeo en la parte superior de la caja con el dedo índice de la mano derecha, lanzándolo mediante un apoyo previo en el dedo pulgar. Normalmente se ejecuta a la vez que un acorde, para darle más peso y presencia.

Se puede decir que, el conjunto de estos tres grupos compone la orquesta musical en un baile flamenco, bien combinados entre sí o ejecutados individualmente.

En el libro *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*, Teresa Martínez de la Peña (1969) dedica un apartado a la música que acompaña al baile, diferenciando dos estilos de ejecución para el acompañamiento al baile flamenco: el punteado y el rasgueado. Al punteado lo cataloga como falseta que debe combinarse con el rasgueado y comenta lo siguiente sobre ambos conceptos:

Falseta y rasgueados se combinan libremente en el flamenco, pero deben adaptarse a la medida básica, o compás. Así, por ejemplo, las falsetas se pueden alargar a capricho del guitarrista y “bailaor”, pero deben contener un número completo de compases.

La guitarra se compenetra de tal forma con el baile que existen pasos que requieren del acompañamiento de falsetas, mientras que otros requieren acompañamientos de rasgueados. El guitarrista debe estar atento al baile para cambiar de una forma a otra cuando los pasos lo exijan. (pág. 51)

Norberto Torres (2005), en su publicación *Historia de la guitarra flamenca: el Surco, el Ritmo y el Compás*, atribuye a la guitarra flamenca tres funciones: melódica, rítmica y armónica. Estos tres conceptos se presentan como fundamentales para el acompañamiento del canto y del baile. Torres define los tres conceptos con las siguientes palabras:

El melódico se desarrolla dentro del concepto de “heterofonía” que caracteriza el acompañamiento del canto flamenco, esto es, un ligero adorno melódico que completa la melodía del canto a modo de respuesta orientativa y que los aficionados suelen llamar “contrapunto”, sin que este término tenga reacción con el contrapunto de la música polifónica.

El rítmico se desarrolla dentro de los conceptos de “compás”, es decir, de los ciclos rítmicos característicos de la música flamenca.

El armónico se desarrolla dentro de los conceptos de modalidad y tonalidad, a saber, como fondo sonoro de acordes en modo de mi o en tonalidades Mayor y menor, siguiendo las inflexiones del canto. (pág. 21)

Posteriormente, Torres (2005, pág. 23) presenta una conclusión sobre lo expuesto anteriormente: «Si tuviéramos que fijar un orden de importancia en estas funciones, el rítmico aparecería en primer lugar, que condiciona los demás».

Evidentemente, la importancia del ritmo en el acompañamiento, tanto del cante como del baile se considera fundamental. La armonía y la melodía funcionan como complemento del ritmo. La melodía y armonía que utilice un guitarrista acompañante será determinante al otorgarle una personalidad y estilo de interpretación que lo diferencien de otros. Esta diferencia crea una identidad guitarrística y musical que puede constituir la singularidad de un acompañamiento al baile o al cante.

## **2.3. El baile flamenco acompañado: origen y evolución**

### **2.3.1. Etapa preflamenca: música, guitarra y bailes**

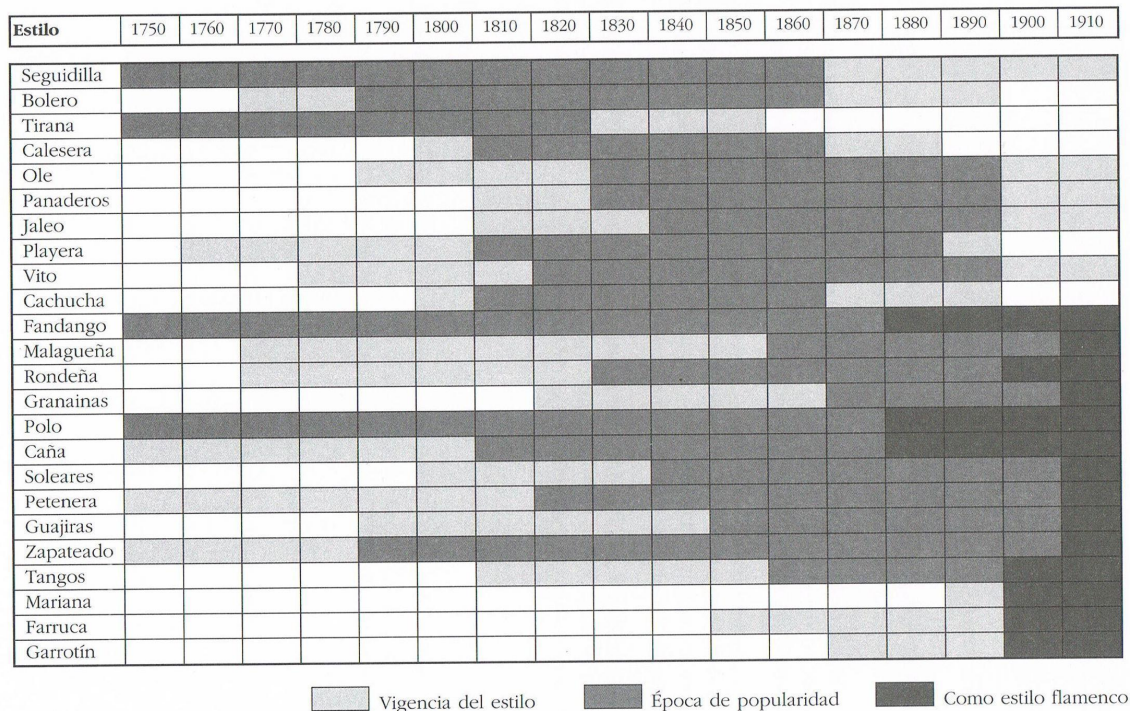
Según José Miguel Hernández Jaramillo (2002), en su publicación *La Música Preflamenca*, durante el segundo tercio del siglo XVIII, se observó un incremento de los primeros estilos preflamencos, los cuales evolucionaron y dieron paso a los conocidos estilos flamencos. Esta transformación es resumida por el autor con las siguientes palabras:

Comenzamos la investigación desde el segundo tercio del siglo XVIII, pues consideramos que es en esta época cuando comienzan a definirse y proliferar los primeros estilos que podemos considerar preflamencos, y que darían lugar, después de un proceso de evolución más o menos complejo, directamente a estilos flamencos. (pág. 13)

En su estudio, Hernández Jaramillo presenta una tabla que detalla la evolución de los estilos preflamencos y de aquellos que finalmente se consolidaron como flamencos.

La tabla no contempla una diferenciación entre las formas de baile y de cante; podemos decir que música, cante y baile, constituían un conjunto escénico-musical flamenco.

En el cuadro, el autor muestra el periodo en el cual cada estilo tiene vigencia, remarcando su época de mayor popularidad. También señala la época en la cual a ese estilo evolucionado se le puede considerar como un estilo flamenco.



Nota. Tomado de (Hernández Jaramillo, 2002, pág. 64)

Figura 2.7: Cuadro cronográfico de los estilos flamencos

Hernández Jaramillo (2002) dedica un capítulo a la evolución de la música flamenca y al fenómeno de la ralentización del ritmo en ciertos estilos. El autor expone que los estilos primitivos en su mayoría eran bailables y presentaban un ritmo vivo. El cante y el acompañamiento musical se encontraban al servicio del baile. Con el tiempo se despertó el interés por escuchar estilos independientes del baile, lo que conlleva que el factor rítmico ya no tenga tanta importancia. Esto favoreció una mayor libertad rítmica en la interpretación, que los flamencos llevarían a sus toques dando lugar a un estiramiento de las terminaciones de los cantes y mayor recreación en sus frases.

Esta libertad rítmica coincide con el comienzo de la fijación de los estilos flamencos a finales del siglo XIX. Los guitarristas se adaptaron a esta libertad interpretativa que les permitía realizar variaciones más elaboradas sin estar limitados al acompañamiento solo a través del rasgueo y pequeñas variaciones. La bajada de velocidad en el *tempo* de ciertos estilos continuará hasta los años treinta del siglo XX. La soleá será uno de los palos que se verán afectados por la ralentización rítmica. Esta ralentización de ritmo contribuirá a la ampliación de estilos flamencos, —como el ritmo de los tientos en forma de tango flamenco ralentizado—. Algunos de

estos estilos primitivos fueron desapareciendo, bien porque pasaron de moda, bien porque evolucionaron hacia otros estilos.

La figura del guitarrista flamenco Ramón Montoya (1879-1949) influyó en la evolución de la música flamenca. Montoya estableció la tonalidad de algunos palos flamencos como, por ejemplo, el de la taranta en fa#. La tonalidad de fa# flamenco<sup>16</sup> será la utilizada para el acompañamiento del baile del taranto (Hernández Jaramillo, 2002, págs. 37-39). «Con el dúo Montoya/ Antonio Chacón vemos la consolidación de otras formas hoy clásicas como el llamado toque “por granaínas” (Si modal), toque “por Levante” (Fa# modal)» (Torres Cortés, 2005, pág. 53).

### 2.3.2. Escuelas de baile y escenarios

Las primeras manifestaciones del flamenco se remontan a la primera mitad del siglo XVIII. No se puede hablar de un baile flamenco tal y como lo conocemos hoy en día, ya que en sus orígenes se mezclaron elementos de la escuela bolera, de los bailes preflamencos y de los bailes populares. Con el tiempo, el flamenco prevaleció y se enriqueció con elementos de otros géneros. A continuación, se detallan las escuelas y estilos de baile que influyeron en el desarrollo del baile preflamenco hasta su consolidación como baile flamenco propiamente dicho:

#### 2.3.2.1. La escuela bolera

En el libro *La Escuela Bolera Sevillana*, Marta Carrasco Benítez (2020) hace referencia a la escuela bolera de la siguiente manera:

La escuela bolera comienza a crearse a mediados del siglo XVI, configurándose en el XVIII y teniendo su gran época de difusión y desarrollo en el siglo XIX y principios del XX. En el siglo XVIII se denominaban “bailes de escuelas” y se encuadraban en lo que genéricamente se denominaba danza española. (pág. 18)

Respecto a los precedentes de la escuela bolera, la autora manifiesta:

Al referirnos a los orígenes no lejanos del bolero, hay que decir que el primer baile de extracción popular, que codifican o “reducen a principios y reglas sólidas” los maestros

---

<sup>16</sup> Ver el apartado de la Propuesta de sistematización 4.6.1 Tonalidad/Sistema. El baile del taranto.

de baile, es el canario, un baile de “chapene” en el que uno de sus rasgos más significativos es el zapateado. (Carrasco Benítez, 2020, pág. 18)

En relación con el baile del canario<sup>17</sup>, hay indicios de que se interpretaba ya en el siglo XVI y que, efectivamente, se caracteriza por su destacada técnica de zapateado; esta técnica es un elemento distintivo y representativo del flamenco.

Según Blas Vega (1995), la escuela bolera es anterior al flamenco:

En Andalucía es donde nace el flamenco y donde la escuela bolera o baile de palillos comienza a evolucionar, bajo la transformación y elaboración de ciertos estilos, partiendo como principal contenido de las seguidillas y del fandango, fórmulas rítmicas y musicales de implicación en ritmos y melodías típicamente andaluces. La escuela bolera, artísticamente, es anterior al flamenco. (pág. 43)

En contraste, Juan Vergillos (2021) sostiene que la escuela bolera es posterior al flamenco:

La Escuela Bolera, desde mi punto de vista, es una creación que se produce al final del siglo XIX o principios del siglo XX, una vez que los bailes flamencos se ponen de moda y eso hace que, aunque los bailes flamencos provengan de los bailes boleros muchos de estos últimos (los panaderos, la cachucha, etc.) pasen de moda. Los viejos maestros que tenían memoria de estos bailes los rescatan del olvido y los coreografían, como digo, como elementos del ballet del momento e inmediatamente anterior, quedando establecido el género de la escuela bolera. (pág. 96)

Lidia Atencia Doña (2015), en su artículo *Desarrollo Histórico y Evolutivo del Baile Flamenco: de los Bailes de Candil a las Nuevas Tendencias en el Baile Flamenco*, publicado en la revista *La Madruga*, plantea que la escuela bolera tiene una existencia previa al flamenco:

A continuación, se señalan las principales relaciones que estas dos escuelas tuvieron a lo largo de la historia, las cuales han sido vitales para la formación del baile flamenco. Teóricos como Cairón (1820), Estébanez (1847) y Rodríguez (1807) apuntan que ambos estilos tienen origen andaluz y que es donde en esta región nace el flamenco y donde la escuela bolera o baile de palillos comienza a evolucionar bajo la transformación y elaboración de ciertos estilos, partiendo como principal contenido de las seguidillas y del fandango, fórmulas rítmicas y musicales típicamente andaluzas. Blas (1992) señala

---

<sup>17</sup> «Baile renacentista inspirado en una danza autóctona de las Islas Canarias que se hizo popular en toda Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII» (Hernández, s.f.)

cómo ciertos pasos y formas de interpretarlos, determinantes en la escuela bolera y originarios de Andalucía, terminaron acoplándose al flamenco, transformación decisiva para su formación: su compás, el bien parado (como desplante o cierre flamenco), taconeos, movimientos y combinación de pies, brazos y castañuelas. Todos ellos se realizaban bajo una misma estética, manifestándose con la utilización de mantillas, pañuelos, sombreros y otros adornos. Según las investigaciones de Blas (1992) y Arrebola (1990), se atribuyen al maestro de baile Don Pedro de la Rosa el establecimiento de las reglas fundamentales del fandango y las seguidillas. (págs. 142-143)

### 2.3.2.2. Los bailes de jaleo

El segundo volumen de la *Historia del Flamenco*, incluye un capítulo titulado *Jaleos*, escrito por Eulalia Pablo Lozano (1995) de donde extraemos los siguientes datos referentes al jaleo:

Los bailes de jaleos se empiezan a conocer a finales del siglo XVIII y aparecerán como estilo musical en el siglo XX. Se identifican como bailes alegres con movimientos seductores y audaces.

Los jaleos son ubicados como herederos de las danzas de cascabel, con coplas compuestas por el propio pueblo y con el acompañamiento de guitarras, panderos, bandurrias, sonajas, etc.

Pasan de ser bailados y cantados en el pueblo, a los teatros y academias de baile, donde acaban estructurándose.

En la prensa del momento, se registran jaleos con diversos títulos: el jaleo de Cádiz, el jaleo de la Macarena, jaleos andaluces, el “jitano”, el jaleo de Jerez, considerado este último como el más famoso. Estos jaleos serían los antecedentes de las cantiñas, soleares y con el tiempo, de las bulerías. (págs. 55-58)

Rafael Marín (1902, pág. 176) amplía la información sobre la interconexión entre el jaleo y el cante y baile de soleá y alegrías: «Se ha llamado, ó [sic] todavía se llama, *jaleo* por Andalucía al cante por *soleares*, y aun al baile por *alegría*».

En respuesta a esta afirmación de Marín, Guillermo Castro (2014) ofrece un comentario sobre la estrecha relación entre los estilos de soleá y alegrías: «lo que supone tener que admitir que

algunos jaleos fueron también la base para la configuración del baile y el toque por alegrías» (pág. 1224).

Eulalia Pablo Lozano (1995) recoge una noticia relevante del periódico *El Porvenir*<sup>18</sup>, fechada el 14 de abril de 1850:

Anoche hubo ensayos públicos en la acreditada academia que dirige D. Miguel Barrera, calle Tarifa Núm.1, al que asistieron las mejores discípulas de dicho director y aficionadas de esta ciudad. Además de los bailes nacionales, se bailaron por varias parejas, los panaderos, el Vito y jaleo de Cádiz, cantado y tocado a la guitarra. (pág. 66)

La noticia nos proporciona el dato de que, en 1850, los jaleos comenzaron a ser acompañados únicamente por guitarra y cante.

Berlanga (2020), en su publicación *El Baile Flamenco. Antecedentes y Primer Desarrollo. 1780-1890*, presenta una cita del escritor José María Gutiérrez de Alba que describe el jaleo, la cual está incluida en el libro *El Pueblo Andaluz*.

¿Qué se canta? *El Jaleo*, y que lo vale esa moza que tiene la sal de las sales en ese cuerpo sandunguero. Esto dicen dirigiéndose a una moza morena de ojos negros y garboso talle. Que lo baile, repiten varias voces; y la moza, dirigiendo una mirada de fuego y una sonrisa suplicante a un terne, que con el calañés sobre el ojo la contempla: cántame tú, Pepillo, le dice; y sin guardar otra invitación, *toma la guitarra y al compás de un cadencioso rasgueo*, que la moza sigue con sus movimientos voluptuosos, canta con voz firme y sonora *ésta u otra copla (...): En medio de mis fatigas / por vivir quise dormirme; / Que el que vive como yo, / cuando duerme es cuando vive. Y las palmas suenan, y sigue el jaleo, y el mozo hace resonar las cuerdas de la guitarra...* (pág. 62)

El texto resalta el uso de la guitarra rasgueada como instrumento acompañante, así como el compás de las palmas y el baile individual femenino.

En su página web *Flamencópolis*, Faustino Núñez (s.f.) ubica al jaleo alrededor del año 1808. En el texto, el autor presenta algunas características de este estilo y proporciona posibles referencias cronológicas para los jaleos, basándose en reportes de diversos periódicos de la época:

---

<sup>18</sup> Periódico publicado en Sevilla entre 1848 y 1909.

Veinte años después continúa en ascenso la moda de los jaleos y el 10 de Diciembre [sic] de 1823 aparecen las Boleras del Jaleo. O el 15 de Diciembre [sic] de 1830 que se interpreta *el sainete nuevo Los aleseros de Cádiz o el jaleo de los americanos en el ventorrillo de Isabel*. A partir de los años treinta los jaleos serán de todas clases y con todo tipo de caracteres y títulos, comenzarán a desaparecer en los cincuenta, una vez que las cantiñas, alegrías o no, y las soleares entran en acción. Y más tarde la bulería. (...) Las referencias a jaleos muestran como más que un género musical en sí mismo era una forma de hacer las diferentes músicas a las que se le añadía el atributo de jaleo. En esta lista ordenada cronológicamente podemos apreciar dicha variedad presente en la cartelera gaditana del XIX (fuentes: Diario Mercantil, El Nacional y El Comercio):

- Boleros del jaleo
- Jaleo de los americanos en el ventorrillo de Isabel (sainete nuevo)
- Boleras jaleadas
- Jaleo del arandito (con acompañamiento de guitarra)
- Jaleo andaluz a la guitarra
- El jaleo (bailado)
- Jaleo con variaciones de la Cachucha (T. Huertas)
- Boleras nuevas con el jaleo de la canción de los peregrinitos de José Rojo (...)

### **2.3.2.3. Los bailes de candil**

Los bailes de candil tienen un origen anterior a la aparición de los cafés cantantes y son considerados precursores del flamenco. Su nombre se debe a que se llevaban a cabo bajo la luz de la luna, iluminados por candiles colgados en las paredes o el techo. Se realizaban en encuentros familiares o entre vecinos. Por lo general, se bailaban en parejas y los escenarios solían ser tabernas o patios comunitarios.

Contamos con referencias a los bailes de candil, desde los siglos XVIII y XIX, debido a los escritos de extranjeros y algunas obras de nacionales como: la de Estébanez Calderón, *Dos Escenas Andaluzas*, o los sainetes de González del Castillo (Atencia Doña, 2015, pág. 140).

En referencia al repertorio de los bailes de candil, Lidia Atencia (2015) comenta:

El fandango fue el baile protagonista de estas reuniones donde destacaba el taconeo en la interpretación del mismo, hecho fundamental en su paso del fandango popular al fandango flamenco. Otros bailes fueron, según Espada (1997): el zapateado, baile vivo realizado fundamentalmente por mujeres donde se alternaban pasitos menudos de escuela con el típico taconeo; el polo y la caña, palos flamencos con aire de ritmo libre difíciles para bailar; el zorongo, baile que al igual que el fandango gozaba de gran popularidad; el tango, con respecto a este baile Otero (1987) diferencia entre el tango gitano, que gozaba de gran flamencura, y el tango de las vecindonas o de las corraleras; y las rondeñas, que formaban parte del repertorio de los bailes de candil. (pág. 141)

#### **2.3.2.4. Las academias de baile**

En la cuarta década del siglo XIX, se empezaron a crear representaciones dancísticas en las academias de bailes, debido a la gran demanda de los bailes que los mismos directores de las academias enseñaban. Estas academias serán también antecesoras de los cafés cantantes y tendrán relevancia especialmente en Sevilla. En ellas, estarán fusionados los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos.

Gracias a esta convivencia y préstamos de conocimiento, los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos, irán asentando los patrones de lo que se definirá con el tiempo como baile flamenco. José Luis Navarro García (2002), en su libro *De Telethusa a la Macarrona. Bailes Andaluces y Flamencos*, expone:

Las gitanas aprenderían la técnica y, sobre todo, la elegancia de las boleras; las boleras la frescura y el temperamento de las gitanas. Y entre todas irán configurando las bases de lo que muy poco después empezó a ser conocido como baile flamenco. (pág. 221)

#### **2.3.2.5. Los cafés cantantes**

Los cafés cantantes desempeñaron un papel crucial en el desarrollo del flamenco. Según Blas Vega (1995), su periodo de mayor auge abarca desde 1850 hasta 1920, una época conocida como la edad de oro del flamenco. Durante esta etapa, afirma Vega, se dieron los hechos siguientes:

- El nacimiento del flamenco como un género artístico que se consolida.

- Definición técnica de escuelas y estilos.
- A través del profesionalismo, enriquecimiento artístico que fijan los elementos básicos.
- Nacimiento de las grandes figuras que lo impulsan y desarrollan.
- Conquista de nuevos escenarios en derivación hacia un público más numeroso, o sea, el espectáculo como manifestación plena, con sus ventajas y posibles inconvenientes. (pág. 227)

En la época de los cafés cantantes, comenzó el auténtico desarrollo del flamenco y de la guitarra como acompañante al baile flamenco. La guitarra se enriquece musicalmente, creando estructuras fijas para los acompañamientos al baile, no solo en los rasgueados sino también en los desarrollos melódicos.

Los cafés cantantes empezaron a contar con escenarios, pareciéndose a los teatros, lo que permitía contar con un espacio cómodo para que en el baile se pudiesen realizar los movimientos necesarios en la ejecución. El escenario permitía incorporar los planos de perfil y de frente en el baile.

En los cafés se empieza a configurar lo que es el llamado “cuadro flamenco”. La bailaora aparece en el centro, el guitarrista al fondo y el resto de acompañantes desplegados en semicírculo, quedando la imagen del baile como figura clave y central del espectáculo; llegando a tener más importancia que el propio cante.

Blas Vega (1995) enfatiza la importancia que los cafés cantantes han tenido en la configuración del flamenco:

A lo largo de esos sesenta años de historia de los cafés cantantes, podemos decir que en su seno ocurrió de todo. Estos cafés no fueron mucho menos como los tenemos idealizados, porque las exigencias del público y del propio espectáculo ante el acontecer diario los fueron forjando, y ante esos hechos, los artistas no pueden rebelarse. Para la historia del flamenco, creemos que el hecho es positivo, no sólo por su evolución, sino por su limitación al definir bien los géneros que integran el espectáculo. Por un lado, la escuela bolera, y por otro lo autóctono andaluz al integrarse en el nuevo género flamenco, con estilos que se crean y perfeccionan, quedando la guitarra como instrumento único y definitivo. Y eliminando hasta casi el olvido algunos estilos

musicales, canciones andaluzas y ciertos instrumentos de acompañamiento: panderetas, violines, panderos, bandurrias... (pág. 229)

Este autor expone que los cafés cantantes coexisten con los espectáculos de la escuela bolera y generan cambios significativos en la configuración del flamenco. Uno de estos cambios es la consolidación de la guitarra como instrumento exclusivo y fundamental para el acompañamiento.

A medida que se entrelazan las danzas de la escuela bolera con los bailes de jaleos y los bailes de academias, comienza a emerger el baile flamenco. Mediante la interacción entre estas diversas disciplinas, el baile flamenco se desliga de sus orígenes y adquiere una identidad única y distintiva.

Alberto del Campo y Rafael Cáceres (2013, pág. 435), en su publicación *Historia Cultural del Flamenco*, plantean que el artista, en el flamenco, surge principalmente como *cantaor*. En cambio, es más difícil precisar cuáles son los comienzos del baile flamenco como modalidad diferenciada de otros bailes populares.

Blas Vega (1995) señala que en los bailes de los cafés cantantes se incorporaron elementos novedosos que, con el transcurso del tiempo, se han convertido en parte esencial de la estética e identidad del flamenco y su baile:

Con los cafés cantantes apareció sobre el tablao la bata de cola, creándose una nueva estética, adornándose además con mantón y sombrero de ala ancha, traje completamente opuesto a la vestimenta de las boleras. Se diferencia el baile de hombre y de mujer. Ellas mucho más expresivas de cintura para arriba con movimientos de cabeza y brazos. Ellos diestros en el manejo de los pies buscando el alarde de la ejecución difícil. (pág. 229)

A la vez, se abandonan otros elementos que se habían utilizado anteriormente, como son las castañuelas. La técnica se complica y se busca una precisión aún mayor en cuanto al ritmo. Se comienza a diferenciar también entre el baile de hombre y el de mujer. El baile de hombre se centra en los pies, con pocos desplazamientos por el escenario; el de mujer se caracteriza por la utilización de brazos, cadera y cabeza.

En lo referente a los estilos bailables, van surgiendo algunos nuevos mientras otros de carácter más folclórico van desapareciendo. No obstante, con el transcurso del tiempo, algunos de estos estilos serán recuperados en el repertorio, como es el caso de las rondeñas, la malagueña y el fandango.

Blas Vega (1995) indica qué bailes flamencos fueron de mayor importancia en los cafés cantantes, y señala a las alegrías como uno de ellos:

En cuanto al baile, dan una clara preferencia al grupo de los juguetillos o cantiñas, los llamados cantes para bailar, que eran los que daban gracia, ritmo y colorido en los cafés. A este grupo pertenecen las alegrías, aranditos, panaderos, la romera, los caracoles, el mirabrás, el Torrijo, la contrabandista, el almorano... cantes que tienen un origen netamente gaditano. (pág. 231)

Por su parte, Manuel Ríos Ruiz (2002) incide en resaltar la importancia de las cantiñas en los cafés cantantes:

Muchos estudiosos e investigadores del arte flamenco coinciden en lo siguiente: en un principio las cantiñas<sup>19</sup> fueron simples cantes para bailar. Eran, pues, imprescindibles en toda fiesta flamenca y, a medida que fueron imponiéndose en los cafés cantantes, afirmaron su presencia hasta constituir la gracia y la alegría de los cuadros flamencos durante muchos años, porque a mediados del siglo XIX todavía no se practicaban asiduamente las bulerías y empezaban a ejecutarse los giros arrumbados. Por ellos a compás de cantiñas hicieron sus mejores patas y desplantes las grandes bailaoras de la época. (pág. 188)

En el siglo XX, el proceso creativo y el intercambio de conocimiento que se produce en los cafés cantantes, da lugar a nuevas melodías que amplían la expresividad de estilos como la soleá y de otras formas incorporadas más tardíamente, como la guajira, la milonga, la farruca o el garrotín. Pero observamos que tal y como indica Ríos Ruiz (2002), la preferencia del público se inclina hacia el grupo de las cantiñas. Concretamente, hacia el baile de alegrías, que servirá de base para la configuración y organización de los demás bailes flamencos, y que se hace indispensable en los cafés cantantes, tanto para el bailar como para la bailaora.

---

<sup>19</sup> «Ya en una de las primeras noticias que tenemos de alegrías, del año 1869, se refiere a éstas como cantiñas, nombre genérico que incluye todos estos cantes que nos ocupan. Cantiña es todo el repertorio que responde al modelo jaleo en tono mayor, aire de solea acompañando en el modo mayor, propio de jotas, fandangos y seguidillas. Las primeras noticias de alegrías se refieren al estilo como canto alegre (1866) o bien cantar por alegre (1869). Ya en los setenta la denominación común será la de alegrías» (Núñez, s.f.).

### 2.3.3. De los cafés cantantes a la actualidad. Configuración de las alegrías, la soleá, el taranto y la seguriya

Los cafés cantantes llegaron a un gran público y sirvieron como plataforma de lanzamiento para numerosos artistas que, sin estos espacios, habrían permanecido en el anonimato. Cuando los cafés cantantes entran en decadencia, los empresarios apuestan por un cambio de escenario para el flamenco, llevándolo a los grandes teatros y grandes espacios. Este periodo de la historia del flamenco ha sido denominado por ciertos flamencólogos como la etapa de la ópera flamenca<sup>20</sup>. Durante esta etapa, el cante sufrió cierta “degeneración”, como explica Rafael Silva Martínez (2002) en *El Arte Jondo. Rivalidad y Sentimiento*:

los cantes comienzan a adulterarse y a mezclarse entre sí, a constituir “suites” donde caben desde una soleá hasta un pregón, desde un fandango a una milonga, desde una bulería hasta un recitado, y donde las coplas destilan un sabor folletinesco de lo más vulgar e insípido. (pág. 500)

Se va produciendo una gradual desaparición de los estilos tradicionales a favor de nuevos géneros como los cantes de ida y vuelta, los fandangos o las canciones aflamencadas. Silva (2002) también comenta que la interacción entre los artistas se ve afectada por un ambiente de rivalidad y competencia. El caso contrario ocurre con el baile flamenco, donde se comienzan a coreografiar estilos que anteriormente no se bailaban.

La adaptación de algunos bailes populares al repertorio flamenco se produjo a través de las creaciones coreográficas que realizaron destacados artistas. Entre los más destacados se encuentran: Faíco<sup>21</sup> en el caso de la farruca y el garrotín, Carmen Amaya<sup>22</sup> con el taranto, Antonio Gades<sup>23</sup> con su interpretación del martinete, y Vicente Escudero<sup>24</sup> con su baile por

---

<sup>20</sup> «Se llamó ópera flamenca porque era el tiempo en que gustaba a los flamencos darse caché o tono. En realidad, la ópera flamenca tan solo consistió en espectáculos semejantes a los actuales festivales flamencos, celebrados en lugares de gran aforo». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 401)

<sup>21</sup> Francisco Mendoza Ríos, Faíco (Triana 1850-Madrid 1938). Existen varias fechas en relación con su nacimiento; José Luis Navarro (2002) lo sitúa hacia 1850 y otros en el año 1870 o 1880. Véase: (Instituto Andaluz del Flamenco, 2019) y (Cuesta Mellado & Muriel Cegarra, s.f.)

<sup>22</sup> Carmen Amaya Amaya (Barcelona, 2 de noviembre de 1913 - Bagur, Gerona, 19 de noviembre de 1963). Bailaora, cantante y actriz española.

<sup>23</sup> Antonio Esteve Ródenas (Elda, Alicante, 14 de noviembre de 1936-Madrid, 20 de julio de 2004). Bailarín y coreógrafo español. Conocido como Antonio Gades. El martinete se ejecuta prescindiendo del uso de la guitarra. En su lugar, el acompañamiento se fundamenta en instrumentos de percusión, tales como el cajón, las palmas y el empleo del bastón.

<sup>24</sup> Valladolid 27 de octubre de 1892-Barcelona 4 de diciembre de 1980.

seguriya. Del Campo y Cáceres (2013) explican cómo ciertos bailes se adecuaron a las estructuras del flamenco:

Hubo, pues, una época de transición en la que ciertos bailes se ajustaron a los cánones flamencos. Los jaleos o soleares, las alegrías o juguetillos y el zapateado, pueden ser considerados probablemente los primeros bailes flamencos. Jaleos y zapateados son bailes ambos que se asocian a los gitanos. De éstos, el único que con toda seguridad era ya un baile, pues no tiene un cante propio, es el zapateado, que se adaptará a los ritmos flamencos. También el jaleo puede ser en origen un baile del que surgirá el cante por soleá, aunque no está demostrado. (pág. 442)

Berlanga (2020) explica qué bailes flamencos se llevaban a cabo a finales del siglo XIX y principios del XX:

La decantación de los bailes flamencos a partir de los jaleos se produjo fundamentalmente en dos direcciones que configuraron lo que conocemos hoy día como cantes en *compás flamenco* de 12, en los que alternan [sic] dos células de 3 tiempos y tres de 2 tiempos, representados principalmente por las alegrías y las soleares; y, por otro lado, cantes a compás de tango o binario. (pág. 90)

A partir de lo expuesto, podemos concluir que la historia del baile flamenco sigue una trayectoria similar a la de la guitarra, por lo que es importante recurrir a fuentes iconográficas y publicaciones de viajeros, para buscar rastros del flamenco primitivo y encontrar indicios de la guitarra como acompañante al baile.

A lo largo de la historia se forjará una unión entre el baile y la guitarra que tendrá un impacto significativo en la creatividad musical del acompañamiento al baile. Esta fusión se materializa a través de la interacción entre dos géneros: la escuela bolera y el baile de origen popular. Su interacción dará lugar al intercambio de pasos y elementos musicales que influirá en el acompañamiento de la guitarra flamenca. Es preciso destacar que ambas formas de baile comparten intérpretes. En los salones de baile, los maestros desarrollaban coreografías, a menudo inspiradas en danzas populares. Esta interrelación se entrelaza con la música académica de la época, de la cual la guitarra flamenca adoptará elementos para la configuración de sus toques y falsetas. El gusto por la danza dio origen, en el siglo XIX, a un turismo que acudía a disfrutar de estos bailes, que se llevaban a cabo en viviendas particulares o en los cafés cantantes. En este periodo comienzan a desarrollarse los bailes alegres y festeros.

Las academias de baile desempeñaron un papel fundamental en la consolidación de lo que posteriormente se conocerá como baile flamenco. Esto se debe a la convivencia de los bailes gitanos y los bailes boleros andaluces. Como dice José Luis Navarro García (2002, pág. 221): «Las gitanas aprenderían la técnica y, sobre todo, la elegancia de las boleras». Tal como expone Blas Vega (1995) más adelante, en los cafés cantantes, comenzará el desarrollo del flamenco y de la guitarra acompañante que quedará como instrumento definitivo durante la que será conocida como la edad de oro del flamenco. Las alegrías será el baile más solicitado en los cafés y sus posiciones servirán como base para el resto de los bailes.

Según Miguel Ángel Berlanga (2020), los estilos iniciales que se establecieron como flamencos fueron las alegrías, las soleares y los tangos. Del Campo y Cáceres (2013) consideran a las soleares, alegrías y zapateados como los primeros bailes flamencos. Posteriormente, se suman a este repertorio las seguiriyas y el taranto. Es evidente que las alegrías y las soleares fueron fundamentales en la evolución del baile flamenco, siendo las alegrías consideradas uno de los bailes más completos en su estructura, el más solicitado en los espectáculos, y aquel cuyos pasos y movimientos son referentes para el baile de soleá. Navarro y Pablo (2010, pág. 62) así lo recogen en su libro *El Baile Flamenco*: «La soleá se alimentó además de las alegrías, de las que tomó prestados muchos pasos y movimientos».

## **2.4. El baile flamenco: clasificación de los estilos y estructura**

Antes de abordar la clasificación de los bailes flamencos, nos parece necesario exponer algunas de las clasificaciones de los palos flamencos en general, ya sea de aquellos que solo son cantables o de los que son cantables y bailables.

### **2.4.1. Clasificación de los palos flamencos**

En los estudios dedicados al flamenco se pueden encontrar diversas clasificaciones de los cantes o palos. Entre estas destacamos dos que nos parecen relevantes: la de Manuel Cano (1991)<sup>25</sup> y la de Andrés Batista (2008)<sup>26</sup>.

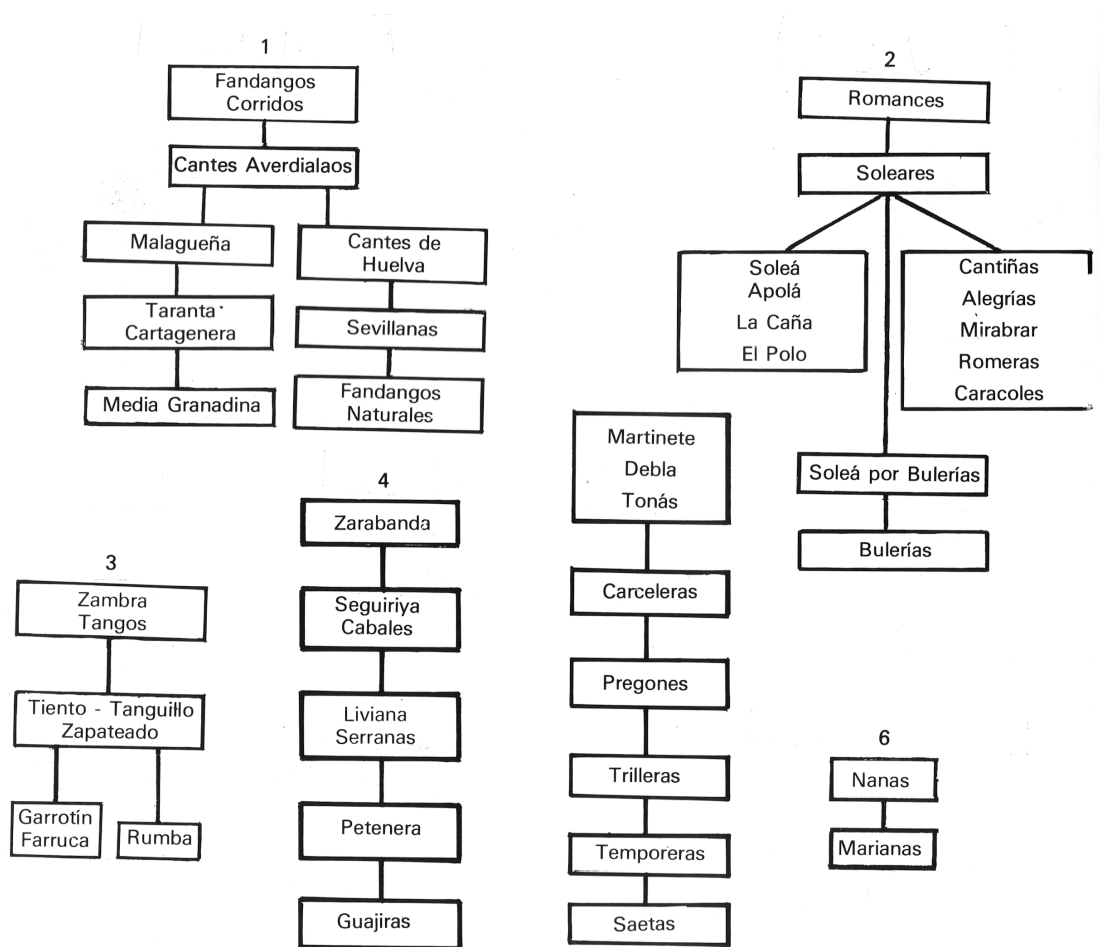
En su obra *La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*, Manuel Cano (1991, pág. 98) realiza una valiosa contribución al ofrecer una clasificación de los estilos flamencos: «Clasificación y descripción de los diferentes estilos flamencos, que partiendo de

---

<sup>25</sup> Manuel Cano Tamayo (Granada 23/2/1925-12/1/1990). Guitarrista flamenco y profesor.

<sup>26</sup> Andrés Batista (Barcelona 12-10-1937). Guitarrista flamenco y profesor.

los ritmos de origen en el romancero popular y con derivaciones de los mismos son adaptados y recreados por el arte flamenco e incluidos posteriormente en la guitarra».



Nota. Tomada de (Cano, La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco, 1991, pág. 98)

Figura 2.8: Gráfico de clasificación de los estilos flamencos

La mayoría de los estilos expuestos en el cuadro de Hernández Jaramillo (2002) (2.3.1 Etapa preflamenca: música, guitarra y bailes. Figura 2.7) está presente también en el esquema de Manuel Cano. Este es el caso de los fandangos, el polo, la caña o los tangos; es decir, todos aquellos que se consideraron estilos flamencos según Hernández Jaramillo. Observamos que en

el esquema de Cano no se incluyen las guajiras<sup>27</sup> ni las marianas<sup>28</sup>, lo que nos lleva a suponer que el autor no las concibe como estilos flamencos, aunque hayan sido incorporadas por el toque flamenco.

El guitarrista Andrés Batista (2008), en su libro *Arte Flamenco*, agrupa los cantes de acuerdo a diversos criterios:

1. Canciones primitivas: romance, corridas, endecha, jácara, jarchyas, plañidera, playeras, zarandillo, zéjel.
2. Estilos antiguos en desuso: bambas, bamberas, bándolas, palmarés, roas, temporeras.
3. Cantes sin acompañamiento de guitarra: toná, debla, martinete, carceleras, saeta, la trilla, nana, pregón, caleseras, cante de galeras.
4. Cantes con acompañamiento de guitarra:
  - a. Siguiriyas: siguiriyas, cabales, livianas, serranas.
  - b. Soleá: soleá, caña, el polo, alboreás, jaleo, bulerías.
  - c. Tangos: tangos, tientos, tanguillo, zapateado.
  - d. Cantiñas: cantiñas, alegrías, mirabrás, romeras, caracoles.
  - e. Fandangos: fandango, fandango de Huelva, fandangos naturales o libres, fandangos verdiales, rondeña, jibera.
  - f. Estilos derivados del fandango: taranta, taranto, cartagenera, mineras, granaínas y medias granaínas, malagueña.
  - g. Estilos folklóricos aflamencados: peteneras, zapateado, catalán, garrotín, farruca, alboradas, marianas, sevillanas, villancicos, campanilleros.
  - h. Estilos de ida y vuelta: guajiras, colombiana, milonga, danzón, rumba, vidalita, triste. (págs. 25-51)

Como hemos indicado, existen otras clasificaciones de los estilos flamencos, pero hemos optado por las que aquí se han incluido debido a que están elaboradas por autores que, además

---

<sup>27</sup> Esta ausencia de las guajiras y las marianas puede deberse a que se consideran más como tipos de canciones que como palos flamencos propiamente dichos. En este sentido, queremos destacar la figura del guitarrista Yago Santos (Bilbao 1985), quien ha compuesto en 2022 la primera obra de guitarra solista en el estilo de mariana, titulada *Mi bohemia* (2022).

<sup>28</sup> «Estilo flamenco que surge como variante de los tangos (más bien de los tientos), que alcanzó popularidad en los años 20 del pasado siglo. Se originó al aflamencar una canción-danza, al parecer de origen tirolés o alemán, llegada a España por la repoblación que llevó a cabo Carlos III con elemento humano procedente de Centroeuropa, en la cual sendos personajes asumen los papeles de una osa –llamada Mariana- y su domador» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 354).

de haber teorizado sobre el flamenco, son guitarristas reconocidos, tanto por su labor como intérpretes, como por ser docentes en su campo. No descartamos que otras clasificaciones sean igualmente válidas.

## **2.4.2. Clasificación de los bailes flamencos: dos puntos de vista**

Dado que nuestra investigación contempla la interacción entre guitarra y baile, resulta importante contar con los dos enfoques sobre la clasificación de los bailes flamencos –según la óptica del baile o la del guitarrista–, que se han registrado, unas desde la óptica del baile y otras desde la perspectiva del guitarrista flamenco. Se observa un desequilibrio entre ambos puntos de vista, ya que existe un gran número de publicaciones que incluyen clasificaciones realizadas por especialistas en baile, pero un número menor realizadas por especialistas del toque flamenco. Andrés Batista es uno de los guitarristas que más ha contribuido al conocimiento teórico sobre el acompañamiento del baile flamenco, pero la carencia de información sobre este tema sigue siendo notable.

### **2.4.2.1. Clasificación desde la perspectiva del baile**

Para el estudio del acompañamiento guitarrístico desde la óptica del baile flamenco, nos hemos basado en dos manuales que contienen clasificaciones de los bailes flamencos. Estos manuales son:

1. *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* de Teresa Martínez de la Peña (1969)
2. *Tradición y Experimentos en el Baile Flamenco* de Nadine Cordowinus (2008)

Teresa Martínez de la Peña, en la obra referida anteriormente, realiza una clasificación de los bailes en tres grupos: baile gitano, andaluz y flamenco. Tras detallar una serie de movimientos únicos del baile, hace la siguiente definición de baile flamenco:

Para que un baile pueda considerarse flamenco, debe contener todos los tipos de movimientos descritos antes, exceptuando aquellos que son exclusivos del hombre o la mujer, y que realiza cada sexo por separado. Si falta alguno de estos elementos, el baile no puede considerarse como tal. (pág. 77)

Estos movimientos que Martínez de la Peña considera definitorios para que un baile sea considerado flamenco, son: los desplantes<sup>29</sup>, los movimientos convulsivos<sup>30</sup> y que el baile que se realiza sea individual, sin que requiera la necesidad de una pareja.

Los términos de baile gitano, andaluz y flamenco están definidos de la siguiente forma:

- Baile gitano: está integrado exclusivamente por elementos gitanos.
- Baile andaluz: está integrado exclusivamente por elementos andaluces.
- Baile flamenco: está integrado por una serie variada de elementos gitanos y andaluces, pero ninguno de ellos por separado le define plenamente. (Martínez de la Peña, 1969, pág. 77)

Martínez de la Peña (1969), explica:

La denominación de baile andaluz es válida para el flamenco, puesto que es un baile originario de Andalucía y contiene algunos tipos de movimientos genuinos de esta región; pero sería impreciso llamarle solamente con este nombre, puesto que contiene otros elementos extraños.

Lo mismo puede decirse con el término gitano. Una parte muy importante de sus pasos y movimientos son de inspiración gitana, pero sería incompleto denominarle únicamente con este término, ya que contiene otros elementos ajenos a esta raza. (pág. 77)

Y finaliza aclarando que, si el baile no es andaluz o gitano, el término exacto de ese baile sería el de flamenco.

Como ejemplo de este concepto de flamenco, la autora se refiere a bailes de pareja, como son los verdiales, las sevillanas y los fandangos. Estos bailes, que necesitan de una pareja, carecen de desplantes y de movimientos convulsivos.

En el apartado final, Martínez de la Peña (1969) considera que los bailes de alboreás y roás son bailes flamencos y gitanos, destacando la ausencia de influencias andaluzas en estos estilos.

---

<sup>29</sup> «Paso de baile. Uno de tantos términos que compartimos con la tauromaquia. Si en tal disciplina el desplante, ese gesto altivo, lo hace el torero frente a la cara del toro, en el flamenco lo hace el bailar o bailaora ante el público al rematar algún momento de actuación. El abuso de los desplantes es una de las actitudes más criticadas por los antiguos frente a la nueva escuela de baile flamenco, muy proclive a la realización de continuos desplantes a fin de arrancar cuantos más aplausos mejor.» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 198)

<sup>30</sup> «Tipo de movimiento de la danza flamenca en el que, como su nombre indica, el cuerpo se inclina hacia delante y hacia atrás» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 171).

Ambos bailes los define como: «Bailes rituales que practicaban los gitanos en las bodas y en fiestas secretas; sin contaminación exterior» (pág. 78).

Además, Martínez de la Peña (1969) también hace una distinción de los estilos en función de los elementos de etnia y geográficos:

1. Baile más gitano: bailes con mayor número de desplantes y movimientos convulsivos. Estos serían: bailes canasteros, rumba gitana, bulerías, zorongo.
2. Baile más andaluz: bailes donde prevalecen los paseos, punteados, mudanzas y movimientos menos violentos. Serían los siguientes: alegrías, caracoles, garrotín, mirabrás, romeras, rosas, tanguillo.
3. Bailes más flamencos: bailes donde entra por igual el elemento gitano y el elemento andaluz. Los llama también como bailes más auténticos. Son: aña, polo, seguiriya, soleares. (pág. 79)

A continuación, la autora agrupa todos los bailes mencionados en dos categorías:

1. Baile jondo y baile grande: aquel que produce mayor impacto en el espectador; es también aquel que mantiene la proporción perfecta de sus elementos.
2. Baile chico: más ligero, más superficial, es aquel donde predomina un tipo de movimiento, ya sean gitanos o andaluces, bailes sencillos de ejecución. (Martínez de la Peña, 1969, pág. 80)

Martínez de la Peña (1969) destaca la relevancia de la música que acompaña a estos bailes:

La música viene a determinar la misma estructura que el baile. Cuanto mayor proporción exista entre sus partes –falsetas y rasgueados–, más auténtica será. Cuanta más variación de acentos y más complicada sea su medida, tendrá más categoría de grande, y servirá de acompañamiento a los bailes grandes. Si, por el contrario, el ritmo es sencillo, acompañará a los bailes chicos. (pág. 80)

La autora ofrece una conclusión relevante acerca del acompañamiento musical, un aspecto que no se aborda en ningún otro método o estudio de baile flamenco de la época:

Música y baile unidos pueden completar la clasificación general de los estilos flamencos, determinando a qué categoría pertenecen aquellos bailes que, por su estructura imprecisa, no se han podido englobar en la clasificación general. (Martínez de la Peña, 1969, pág. 80)

Por su parte, Nadine Cordowinus (2008), en *Tradición y Experimentos en el Baile Flamenco*, clasifica los bailes bajo los mismos criterios que lo hizo Martínez de la Peña, pero de manera aún más esclarecedora y aportando nuevas categorías de baile. Concretamente propone cinco categorías:

A grandes rasgos se puede diferenciar de antemano entre los bailes gitanos y los bailes andaluces. Mientras los bailes gitanos se caracterizan por movimientos de staccato y ritmos fuertes, los bailes andaluces se distinguen por sus extensos movimientos de impulso más bien lento y armónico. Ambas formas se funden en las seguiriyas y las soleares.

La primera categoría es el baile grande o también llamado cante jondo. A este pertenecen por ejemplo la soleá, seguiriya, los tientos o tarantos.

En la segunda categoría tenemos la modalidad del baile chico, como las bulerías, los tangos, los tanguillos, las alegrías y el garrotín. Generalmente, el baile chico es más rápido y más movido que el baile jondo. Sin embargo, lo más importante del baile chico es la gracia, emparejado con humor natural.

La categoría tres son los bailes andaluces: las sevillanas, los fandangos de Huelva, las rondeñas, los verdiales y el vito.

En la cuarta categoría figuran los bailes con influencia árabe como la zambra y la danza mora.

A la quinta categoría pertenecen los bailes con influencias sudamericanas: la rumba, la guajira y las colombianas. (pág. 54)

#### **2.4.2.2. Clasificación desde la perspectiva de la guitarra**

Como apuntamos previamente, el estudio de la guitarra flamenca como acompañamiento al baile, ha sido poco explorado. No existe ningún libro que defina claramente cuáles son los bailes más importantes ni que explique el criterio seguido en ciertos métodos de guitarra flamenca para la elección de los bailes en los que se basan sus estudios. El único baile que la mayor parte de los métodos presentan completamente estructurado es el de las alegrías, en concordancia con la importancia que, tal y como venimos indicando, este estilo tiene en el baile flamenco.

Los primeros métodos que exponen la estructura del acompañamiento al baile de alegrías en partitura son: *Flamenco Guitar Basic Technique* de Juan Serrano (1979) e *Historia y Técnica*

*de la guitarra flamenca* de Rogelio Reguera (1990). Ambas partituras se encuentran recogidas en el apartado 3.6.1 de este trabajo (El baile por alegrías); las alegrías de Rogelio Reguera (Figura 3.61) y las de Juan Serrano (Figura 3.62).

Andrés Batista (2008), en su libro *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)*, presenta los ritmos, las llamadas, los desplantes y cierres de tres bailes: alegrías, farrucas y bulerías. Sin embargo, no proporciona una justificación clara para la elección de estos bailes. Además, la información que proporciona sobre los bailes es limitada, sin llegar a reflejar instrucciones detalladas para la práctica del acompañamiento.

Por otra parte, David Leiva (2009), en su *Método de Cante y Baile Flamenco y su Acompañamiento*, aporta un enfoque sobre el acompañamiento al baile flamenco, proporcionando partituras de las llamadas, escobillas y cierres de los bailes de soleá, seguiriyas, alegrías, tientos-tangos, fandangos, guajira y taranto. La información ofrece una idea general del acompañamiento, pero a nuestro parecer, no profundiza lo suficiente, ya que no establece una vinculación directa con la aplicación práctica de este.

En los dos volúmenes de su publicación *Essential Flamenco Guitar*, Juan Martín (2014-2015) presenta los bailes de soleá, alegrías, bulerías, tangos y seguiriyas. Algunos de estos bailes se muestran con partituras y vídeo, mientras que otros, como la bulería o la seguiriya, solo se presentan en formato audiovisual.

Si observamos las clasificaciones de los bailes que realizan Martínez de La Peña y Cordowinus, percibimos que ambas inciden especialmente en el baile de alegrías, coincidiendo en la importancia que este estilo tiene para el conjunto del baile flamenco. Algunos autores han transcrito bailes completos de alegrías para guitarra, como es el caso de Juan Serrano y Rogelio Reguera. Incluso Rafael Marín (1902), en su *Método de la Guitarra por Música y Cifras. Aires Andaluces*, de 1902, expone que todos ellos se reducían a efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las alegrías (pág. 177).

Igualmente se observa que otro de los bailes destacados por los autores es la soleá, –rítmicamente similar a las alegrías, aunque de “tempo” más lento–. En contraste con las alegrías, que son tonales –modo mayor, excepcionalmente, menor– la soleá es modal –modo flamenco–. Ambos bailes, alegrías y soleá, finalizan con bulerías. Es importante señalar que realizar un baile completo de bulerías es algo poco usual, ya que generalmente se interpretan añadidas a otros estilos, como la soleá o las alegrías.

Las bailaoras Martínez de la Peña y Cordowinus y los guitarristas Andrés Batista, Juan Martín y David Leiva, se refieren también a bailes como la farruca, los tientos-tangos o los fandangos. No obstante, las referencias expuestas indican que la guitarra flamenca se adaptaría principalmente a dos bailes, la seguiriya y el taranto, que fueron coreografiados por Vicente Escudero y por Carmen Amaya, respectivamente.

Es por eso que los bailes de la soleá, las alegrías, el taranto y la seguiriya, son el objeto de estudio de esta investigación, por ser los más representativos para el acompañamiento de la guitarra flamenca, debido a que contienen el grueso rítmico y armónico del flamenco. Las alegrías y soleá son representativas del denominado compás de 12 tiempos anacrúsico y de los sistemas tonal (modo mayor de las alegrías) y flamenco (modo de la soleá). La seguiriya es representativa de una de las modalidades del compás flamenco de doce tético y el taranto, además de utilizar la rítmica binaria de los palos de la familia de los tangos, se trata de una taranta coreografiada y adaptada al ritmo binario. Además, estos cuatro estilos destacan por la falseta que se emplea en la sección de la escobilla, parte esencial del baile, la cual se ha transmitido oralmente y que ofrece al toque flamenco una identidad distintiva y reconocible.

Las pruebas de acceso al grado superior de guitarra flamenca en los conservatorios españoles, requieren el acompañamiento de los cuatros bailes mencionados: soleá, alegrías, taranto y seguiriyas, por ser considerados los más completos debido a su estructura y variedad, tanto en el baile como en el acompañamiento instrumental.

## 3. El acompañamiento guitarrístico al baile flamenco

### 3.1. La perspectiva del bailaor y la bailaora sobre el acompañamiento guitarrístico al baile

Para el estudio de la guitarra flamenca como acompañante al baile, resulta fundamental que el intérprete acompañante conozca cuál es la perspectiva que el bailarín tiene del acompañamiento guitarrístico; qué es lo que su baile requiere de la guitarra y de qué manera lo incorpora a su creación. Para ello, los códigos de comunicación establecidos en la interacción y la comunicación no verbal entre el guitarrista y el bailarín deben ser objeto de estudio desde la literatura científica.

Teresa Martínez de la Peña es una de las primeras bailaoras que teoriza y pone de relieve la importancia del acompañamiento de la guitarra al baile flamenco. Un acompañamiento que responda a la estructura musical del palo que se interprete y en consonancia con el esquema de baile que se esté ejecutando. Según la autora, la percepción del acompañamiento varía dependiendo de si es ejecutada desde el punto de vista del baile o desde la perspectiva del acompañamiento instrumental, la guitarra en este caso.

Ana Belén Fernández García (2021), en su artículo *Las Dificultades Presentes en el Estudio del Acompañamiento al Baile Flamenco en las Enseñanzas Profesionales de Música*, confirma la necesidad de conocer, desde la evidencia científica, el papel de la guitarra flamenca como acompañamiento al baile, con el objeto de mejorar la transmisión de conocimientos en las enseñanzas –ahora regladas– vinculadas con la especialidad de guitarra flamenca.

Para ello contamos con dos libros que abordan los contenidos teóricos y prácticos esenciales en la práctica del flamenco, desde la perspectiva de la danza. Estos libros son, por un lado, *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* de Martínez de la Peña (1969) y por otro, *El Baile Flamenco* de Ángeles Arranz del Barrio (2012). Ambas autoras, ya mencionadas anteriormente, son bailaoras, pero en sus obras exponen también sus criterios sobre cómo debe ser el acompañamiento al baile. Se trata de dos obras en las que se refleja, a través de la experimentación y el ejemplo, la percepción del bailaor sobre el papel y la importancia del

acompañamiento, lo cual resulta de utilidad para reforzar el punto de encuentro entre los guitarristas y los bailaroes en el intercambio comunicativo.

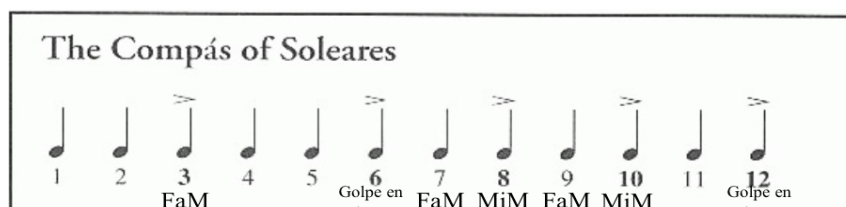
En *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*, Teresa Martínez de la Peña (1969) dedica un apartado a la música del acompañamiento del baile, diferenciando dos técnicas básicas de ejecución guitarrística: el punteado y el rasgueado. A la técnica del punteado la define como falseta: «el punteado consiste en hacer vibrar las cuerdas arañándolas con las puntas de los dedos, hiriendo cada cuerda con un solo dedo. Recibe en el flamenco el nombre de Falseta» (pág. 50).

Martínez de la Peña (1969) entiende, como bailaora, que una secuencia de punteado es una falseta reaccionando a la misma a través del movimiento. Además, la autora propone unas pautas para la combinación de estas técnicas en el acompañamiento de un baile flamenco:

Falsetas y rasgueado se combinan libremente en el flamenco, pero deben adaptarse a la medida básica, o compás. Así, por ejemplo, las falsetas se pueden alargar a capricho del guitarrista y “bailaor”, pero deben contener un número completo de compases (pág. 51).

Para Martínez de la Peña (1969, pág. 51) los acentos del compás se señalan en la guitarra por la introducción de “tonos bajos”, por una inflexión en la música o simplemente por un aumento de intensidad al pulsar las cuerdas.

La autora propone tres maneras de señalar el compás, “tonos bajos”, inflexión del compás o intensidad al pulsar las cuerdas de la guitarra. Desde una perspectiva personal, se interpreta que esta indicación estaría presente en los acentos fuertes de cada compás donde se producirían cambios de acordes. Por ejemplo, en una soleá en el tiempo 3 con el cambio al acorde de fa mayor, el tiempo 6 con un golpe en la tapa armónica de la guitarra, tiempo 7 con el acorde de fa mayor, tiempo 8 en el acorde de mi mayor, tiempo 9 acorde de fa mayor, tiempo 10 acorde de mi mayor y tiempo 12 golpe en la tapa armónica de la guitarra. A continuación mostramos un gráfico que recoge los tiempos los acordes y golpes en la tapa mencionados:



Nota. Tomada de (Koster, 2002, pág. 7).

Figura 3.1: Compás de soleares

Sin embargo, Martínez de la Peña (1969) señala que:

(...) A veces, el compás queda oculto en las falsetas, debido a los adornos melódicos. Es preciso que el “bailaor” esté muy habituado a seguir la guitarra y llevar en su interior la medida básica para no perderse.

(...) a la oscuridad del punteado sigue la acentuación clara del ritmo en el rasgueado. (pág. 51)

La autora se refiere a la existencia de momentos en el baile en el que el instrumento no define esos compases de forma clara porque son interpretados como falsetas melódicas, por lo tanto, se pierden esas acentuaciones o aparecen acentuaciones a contratiempo. De allí que se refiera en el texto “a la oscuridad del punteado”. Posteriormente cuando se reproduce de nuevo el ritmo sí aparece esa acentuación. Aunque el compás no quede definido en los acentos en la falseta, lo que sí se respeta es el ciclo de tiempos que constituyen el palo flamenco. Por ejemplo, en la soleá la falseta quedaría desarrollada en los ciclos de 12 tiempos que le corresponden a este estilo.

La guitarra se compenetra de tal forma con el baile que existen pasos que requieren el acompañamiento de falsetas, mientras que otros requieren acompañamientos de rasgueados. El guitarrista debe estar atento al baile para cambiar de una forma a otra cuando los pasos lo exijan. Es necesario, pues, tener práctica de acompañar al baile para adaptarse a los continuos cambios del “bailaor”. (Martínez de la Peña, 1969, pág. 51)

Martínez de la Peña (1969) hace referencia a que el guitarrista debe tener recursos de falsetas y rasgueados durante el acompañamiento. Si el baile se llena de fuerza y energía el guitarrista se centrará en hacer una rueda de acordes a la misma velocidad y fuerza que los pasos del baile. En cambio, si el baile es más de braceo y sin tanta energía en los pies, el guitarrista empleará las falsetas para su acompañamiento.

El libro *El Baile Flamenco*, de Arranz del Barrio (2012), incluye un capítulo titulado *El Toque para Baile*, en el que la autora expone algunas generalidades sobre el tema:

El toque para baile, a diferencia del cante, no es tan variado en lo relacionado a estilo dentro de un mismo “Palo”. (...) Lo que diferencia a un toque de otro dentro de la misma medida rítmica es el cante y los tonos característicos que se utilizan para acompañar al cantaor, los acentos y matices, así como la personalidad del guitarrista. Podemos decir que el Mirabrás, los Caracoles, Las Cantiñas, Romeras, Rosas son toques por Alegrías.

Nos permitimos asegurar al respecto que el bailar que sabe bailar por Alegrías fácilmente puede bailar los otros “palos”. (pág. 85)

La autora hace referencia a que, dentro de un mismo palo, existen diferentes estilos, el guitarrista debe tocar en el tono que corresponde a cada estilo de cante, mientras que el baile se ciñe a interpretar a través del movimiento la letra que se interprete en ese momento, no importando tanto si se comienza por una soleá de Triana como por una soleá de Alcalá.

Por su parte, Arranz del Barrio (2012) puntualiza que el guitarrista debe conocer el carácter del baile que se va a interpretar. A esto lo denomina “rasgo” o “matiz” y señala lo siguiente:

En el Flamenco se entiende por “matiz” el rasgo especial que se incorpora en algunos toques. Este rasgo puede ser característico de otro toque, por ejemplo, el rasgo arrumbao se incorpora al toque de Tangos. El rasgo o matiz se incorpora a través de acento que el guitarrista da al toque “sin salirse”, dentro de la medida del compás. El matiz abandolao y el averdialao se utiliza en los fandangos; es un rasgo rítmico típico de los Verdiales. (...) El matiz depende del carácter que dé al toque el guitarrista. El guitarrista es libre de dar el acento donde quiera (dentro de la medida del compás) siempre que se corresponda con el cante y se compagine con el baile, todo ello de acuerdo con el bailar. (págs. 85-86)

Sopesando las dos perspectivas desde las que se analiza la guitarra como acompañante del baile, se comprueba que son efectuadas desde la visión de dos bailaroras que expresan cómo debe ser, bajo su punto de vista, la formación de un guitarrista acompañante al baile.

### **3.2. La perspectiva del/de la guitarrista sobre el acompañamiento guitarrístico al baile**

Andrés Batista (2008), en su libro *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)* ofrece una serie de conceptos generales sobre el acompañamiento de la guitarra flamenca, tanto al cante como al baile. Reproducimos las ideas referidas específicamente al baile:

- En el baile, el volumen y la velocidad han de realizarse en los momentos justos de la coreografía, siguiendo los deseos e indicaciones del intérprete.
- Cada estilo de cante y baile posee unas peculiaridades propias (además de las que puede aportar el intérprete). El evitar mezclar las falsetas o variaciones, ritmos y acordes de

distintos estilos entre sí, dará claridad de carácter y sentimiento a cada uno de ellos, logrando una riqueza y variedad, tanto al interpretarlos como al oírlos.

- Una variación o falseta puede ser bonita y flamenca; pero no la adecuada al estilo de cante o baile o sentimiento personal del artista que se acompañe. No olvidar que hay variaciones “Cantaoras”, y otras que son “Bailaoras”. Se llama falseta “Cantaora”, a la que facilita la afinación e inspiración (Pellizco) del cantaor, y “Bailaora”, a la que marca con claridad el ritmo y los acentos del baile, facilitando “los arranques”, y “expresividad” de quien esté bailando.
- El intercambiar opiniones entre los profesionales del cante, baile y guitarra, puede dar a conocer detalles y sugerencias que ayuden a perfeccionar el acompañamiento. (págs. 144-145)

Al igual que la bailaora Arranz del Barrio (2012, págs. 85-86) teoriza sobre cómo debe ser el acompañamiento de la guitarra flamenca al baile, Batista (2008) presenta unos consejos destinados a los que bailan:

1. Procurar que la coreografía o montaje de un baile esté dosificado de posturas, braceo y combinaciones de zapateado, dentro del estilo característico del baile.
2. La belleza de los movimientos (plasticidad) debe cuidarse. La armoniosa colocación de los brazos y cabeza, proporcionará gracia y estilo.
3. Analizar las combinaciones rítmicas de los grupos de zapateado, buscando un interés en su desarrollo tanto musical como flamenco.
4. Las llamadas y desplantes para indicar las entradas del cante y la guitarra, han de ser claras y concisas.
5. Escoger los vestidos y combinaciones de colores que ayuden a resaltar la línea y que sean cómodos para realizar los movimientos. (pág. 146)

### **3.3. Estructura de un baile flamenco**

Desde sus orígenes, el baile se presentaba como una expresión de emociones y del sentir que recurre a la improvisación, sin una estructura clara que lo defina. Con el paso del tiempo, los bailaores/as han ido configurando unas estructuras para el baile flamenco; unos códigos con los que perfilar un orden y un lenguaje de comunicación con el cante y la guitarra. Aunque la improvisación esté presente en ciertas secciones internas del baile (llamada, salida,

escobilla...), existe una base estructural, implantada con el paso del tiempo, a la que se atienen los intérpretes. Irene Baena-Chicón (2018), en su artículo *El Uso de la Llamada y el Remate en la Coreografía de una Letra por Alegrías de Cádiz*, hace referencia a este fenómeno:

La improvisación. El bailar o bailaora se deja llevar por la inspiración del momento en cada actuación, siguiendo un plan de diseño como referencia para los músicos. Es por ello, que el baile flamenco es una síntesis de la espontaneidad y la planificación previa. Aunque los músicos conozcan la propuesta de baile flamenco, es solo una guía. El bailar o bailaora podrá comunicarse con ellos para avisar de sus intenciones y de la parte del baile que sugiere que vaya a continuación. Se hace mediante códigos integrados en la coreografía. (pág. 13)

Baena-Chicón (2018) hace referencia a una planificación previa, una guía, un modo que permita al baile comunicarse con los músicos y deducir qué es lo que vendrá después; lo que la autora denomina “códigos integrados en la coreografía”. Algo parecido se puede leer en el artículo *Estructura Básica del Baile Flamenco*, de Mónica González Sánchez (2011). La autora aclara que las partes que dan forma al baile se han ido definiendo más por su repetición que por un acuerdo entre los intérpretes:

El hecho de que existan diversas posibilidades en su estructura se debe, entre otras cosas, a la gran riqueza del flamenco, pero también a la ausencia de unificación entre los profesionales, ya que el baile flamenco se ha ido conformando a través de las aportaciones de sus intérpretes, y a lo largo de los tres siglos que lo documentan se han ido definiendo en cierta manera sus partes, más por la repetición de las mismas que por un consenso consciente entre los intérpretes. (pág. 26)

Lo anteriormente expuesto permite deducir que, actualmente, el código comunicativo entre la guitarra de acompañamiento y el baile flamenco se mantiene en la confección de las estructuras de un baile. Un ejemplo de las interacciones existentes entre guitarra y baile puede ser el momento en el que al realizar un baile el intérprete comunica a los músicos el siguiente mensaje: voy a hacer una salida, luego una subida con una llamada al cante y remato la letra. Este ejemplo podría ser una introducción del comienzo de un baile flamenco. Los términos salida, remate o llamada, son iguales para el cante y la guitarra. La diferencia radica en cómo el guitarrista acompañante lo plantee y lleve a cabo, ya que es el único que mantiene una presencia constante en todo el baile, por lo general, de principio a fin sosteniendo toda la parte musical. El cante

hace su aparición en momentos puntuales, como en las salidas o en las letras que se vayan a interpretar.

Para la correcta sistematización de dichos códigos de comunicación, nos parece importante exponer previamente y a continuación, la estructura general de cualquier baile flamenco.

### **3.4. Secciones de un baile flamenco**

Teresa Martínez de la Peña (1969), en *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*, describe la estructura general de un baile flamenco:

1. Entrada al escenario. Generalmente con pasos de punteado. Primero un paseo y se continúa con Mudanzas. Exhibición de la figura y predominio de la expresión...
2. Desplante, para cortar esta primera parte.
3. Punteados, bien en el sitio o desplazándose a derecha e izquierda, creando una inmensa variedad de figuras...
4. Desplante, para cortar esta segunda parte.
5. Escobilla. Aquí termina la exhibición de brazos y troncos para dar paso al virtuosismo de los pies. La escobilla va aumentando la velocidad hasta terminar con un desplante...
6. Desplante, para cortar la escobilla.
7. Final. Se suele terminar el baile con una Salida, semejante a la Entrada, o bien se continúa el baile en el mismo sitio, añadiendo un ritmo ligero, casi siempre de Bulerías o de Rumba, para dar un efecto más dinámico... (págs. 58-63)

Mónica González (2011), en su artículo *Estructura Básica del Baile Flamenco*, contempla una composición de baile más elaborada:

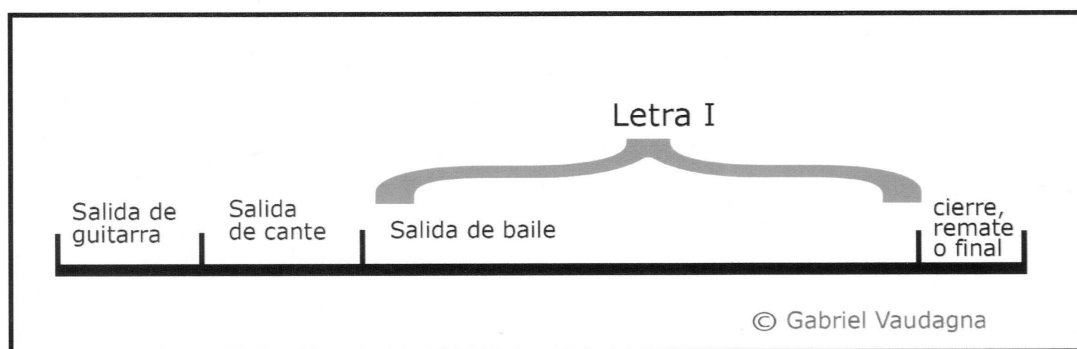
Tabla 3.1: Estructura del baile flamenco

	BAILE	CANTE	GUIARRA
Introducción		Temple	Acordes de introducción. Falseta
Salida	Salida del baile	Salida del cante, según el palo podrá ser: Ay/ Lere / Tiri ti trán	Acompañamiento rítmico
	Subida + Remate o llamada + cierre		Acompañamiento Rítmico + llamada + cierre
Letra 1ª	1ª Letra: Marcaje/Paseo /Remate de letra (opcional)	1ª Letra Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada + remate+ cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
	Escobilla (opc.)		Falseta
	Falseta (opc.)		Acompañamiento
Letra 2ª	2ª Letra + Remate de letra opcional	2ª Letra + viva Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
Escobilla	Escobilla		Acompañamiento rítmico Falseta
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento
Final	Final	La letra final tendrá diferentes nominaciones, según el palo que se realice (macho, estribillo, coletilla, bulerías, tangos, etc.)	Acompañamiento

Nota. Siglas utilizadas en la tabla: opc. = opcional; comp. = compás/es. Tomada de (González Sánchez, 2011, pág. 28).

Tanto en el esquema de Martínez de La Peña como en el de González se utilizan los términos entrada y salida para una misma acción, la del comienzo de un baile. Se observa cómo la estructura que propone la primera de las autoras está realizada desde la óptica de una bailaora, ya que los términos que emplea son propios del baile como entrada al escenario, desplante o escobilla. A diferencia de esta, los términos que utiliza Mónica González, aunque sean propios del baile, con alguna excepción, como el término falseta –característico de la guitarra o el término temple, propio del cante–, también son utilizados como comunicación entre el cante y la guitarra. Por ejemplo, el término remate puede referirse al remate del baile, remate del cante o remate de la guitarra.

Gabriel Vaudagna Arango (2020), en su trabajo titulado *Bailar al Cante: Deconstrucción y Estructura* (2020), incluye el siguiente gráfico para describir la estructura general de un baile:

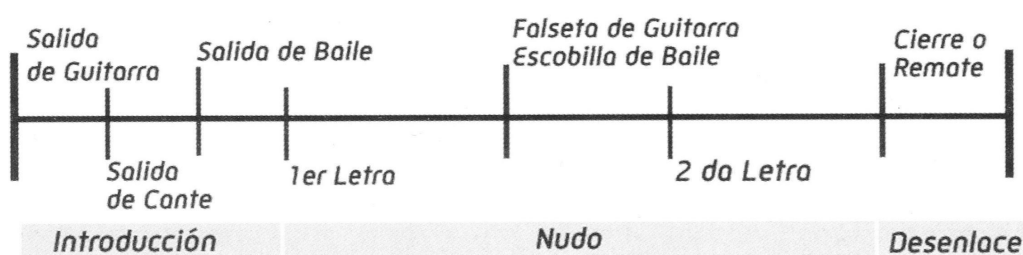


Nota. Tomada de (Vaudagna Arango, 2020, pág. 16)

Figura 3.2: Estructura de un baile

En otro de sus estudios, titulado *Post Flamenco. Vanguardia y Ruptura en el Baile*, Vaudagna (2015) realiza una aportación sobre la secuencia de introducción, nudo y desenlace:

La mayoría de los estilos o palos flamencos podemos generalizarlos con la siguiente estructura base: introducción, nudo y desenlace, luego cada uno en particular tendrá sus variantes, ejemplo: la introducción es el comienzo y la aparición de los componentes, guitarra, cante y baile; el nudo es el medio, la copla propiamente dicha, y el desenlace es lo que llamamos el cierre, subida o final. Cada una de estas partes tiene un nombre dentro del código flamenco: *salida de guitarra, salida de cante, salida de baile, primera letra, falseta, escobilla, cierre o remate*. (pág. 60)



Nota. Tomada de (Vaudagna Arango, 2015, pág. 62)

Figura 3.3: Partes de un baile flamenco

En *El Flamenco y su Vibrante Mundo*, Andrés Batista (2003) presenta un esquema general del baile que incluye algunos conceptos ya expuestos por Martínez de La Peña, González y



La evolución, necesaria en todo arte vivo como es el flamenco, y quizá el vivir una época de excesivo tecnicismo, va introduciendo cambios con mayor o menor fortuna; en unos casos, enriquecen los aspectos técnicos, en otros, sin embargo, llegan a desequilibrar, como ya hemos apuntado, la misma estructura del baile, empobreciendo algunas de sus partes, hasta el punto de hacerlas casi desaparecer. (pág. 133)

A continuación, analizamos detalladamente los términos que los autores mencionados proponen para la configuración de un baile flamenco.

### 3.4.1. La salida o entrada

Se denomina salida<sup>31</sup> o entrada<sup>32</sup> al momento en el que el baile entra en escena después de una introducción o falseta de la guitarra. Esta introducción también puede realizarla la voz del cante acompañada de la guitarra o sin el acompañamiento de esta. Hay que puntualizar que, incluso en el argot flamenco, salida es una palabra polisémica. En el baile significa la salida del baile y en el cante hace referencia a los ayeos<sup>33</sup> que usualmente la voz introduce en el cante a interpretar. Eulalia Pablo y José Luis Navarro (2007) plantean lo siguiente respecto a la salida:

La salida es el comienzo del baile. La guitarra hace una introducción musical que suele dar paso a la entrada del intérprete en escena y al comienzo del cante (...) La salida del bailar suele consistir en un paseo acompasado por el escenario, rematado con un zapateado corto y un “cierre”. Hay artistas que inician esta salida sentados. Las bailaoras suelen levantarse poco a poco, a compás, después de un airoso braceo, y los bailarines tras un breve zapateado, aunque, desde luego, esta forma de levantarse no es exclusiva de los varones. (pág. 131)

---

<sup>31</sup> «Salida. Curiosamente, y como suele ser bastante común en el flamenco, puede tener el mismo significado que entrada, según se entienda, de entrada en el escenario o en la música, o salida a escena por parte de un bailar. En la guitarra, como decimos, la salida indica la acción de comenzar a tocar; así se dice: *salió tocando por soleá*». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 503)

<sup>32</sup> «Entrada. Introducción de un determinado baile flamenco. Corresponde con los primeros pasos de un baile, que suelen comenzar tras una introducción de la música y sirven de preparación al baile. Curiosamente, en algunos ámbitos es sinónimo de **salida**, en referencia a *salir del escenario*». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 220)

<sup>33</sup> «Término que se refiere a la acción de ayeo. La serie de construcciones melódicas resueltas sobre la lamentosa, la quejumbrosa interjección *¡ay!*, que sirven de pórtico al cante. García Blanco, destacado orientalista, afirmaba que la interjección procedía del hebreo, como ese *ya, ya, hui* que, transformado en *ya, yai*, completaría la serie del primitivo ayeo. También se conoce como *ayeo* la reiteración de ayes en cualquier otro momento del cante». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 49)

Durante la salida, la función del guitarrista es la de realizar una secuencia de acordes que marquen el ritmo, o una falseta que pertenezca al estilo que se esté interpretando en ese momento. Tras la salida, el baile transita a la sección denominada subida.

### **3.4.2. La subida**

En el baile flamenco, la subida es una breve aceleración del ritmo. Para Gabriel Vaudagna (2020, pág. 13) es «una aceleración del compás para finalizar un baile o una parte. A veces se le dice subida y cambio a bulerías que es como se suelen terminar hoy algunos estilos».

El baile establece de manera gradual la velocidad y el punto máximo de aceleración al que se llegue, ya que en esta disciplina el ejecutante es quien lleva el mando rítmico. La función del guitarrista es acompañar y acelerar progresivamente el ritmo marcado por el baile durante la subida. Para ello, empleará los acordes que pertenezcan a la tonalidad del palo que se esté interpretando.

### **3.4.3. La llamada**

El término llamada se utiliza tanto en el baile como en la guitarra. Farzad Amirani (2008) la define como:

Una señal entre el guitarrista y el cantaor, y si se trata de baile, el bailaor. Al tocar la “Llamada”, el guitarrista da la señal a el cantaor de que [sic] falseta ha acabado [sic] le invita a seguir con el cante. Inmediatamente después de la Llamada, el cantaor comienza a cantar. En las piezas de “Solo” de guitarra también, se toca la “llamada” antes (y, a veces, después) de una falseta. (pág. 15)

Eulalia Pablo y José Luis Navarro (2007) incluyen una muestra gráfica de la llamada del zapateado:



### 3.4.4. El cierre

Para José Manuel Gamboa y Faustino Núñez (2007, pág. 149), el cierre es un tipo de cadencia rítmica o melódica que tiene la función específica de concluir un número o la sección de un número, sirviendo bien de punto de reposo o como final de una pieza. Todos los estilos flamencos tienen unas pautas características que se realizan como cierre. También denominan cierre a un tipo específico de llamada, precisamente aquella que se realiza para poner fin a una sección de baile.

Andrés Batista (2008, pág. 91), en *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)*, asimila el concepto de cierre al de llamada: «En los bailes de la “farruca” y el “zapateado”, la llamada, que se efectúa (con un solo golpe) para terminar una sección o grupo de baile, se denomina “cierre”».

Observamos pues, que en un mismo concepto pueden aparecer integrados otros. El concepto de cierre engloba otros como el de llamada o según Gabriel Vaudagna (2015), el de remate:

*Cierre o remate.* A finalizar la subida vendrá un remate o cierre fuerte para terminar el baile. En algunos bailes suele acelerarse el compás y pasarlo a bulerías para cerrar, otros bailes suelen terminar por tangos como subida y también hay posibilidades de que los bailes terminen en el mismo compás que se empieza. (pág. 61)

Para el guitarrista, el uso en la práctica de los términos cierre y remate sí están diferenciados. El remate en la guitarra se estructura mediante una progresión de acordes. Durante su realización, se tiene en cuenta el pasaje musical y a dónde se quiere llegar, si a continuar o a finalizar el baile.

El cierre se presenta como una finalización del baile y, por consiguiente, el final del toque realizado con la caída al acorde de tónica del estilo que estemos interpretando. Este cierre puede interpretarse como el final del baile o el paso a una nueva sección, como la llamada al cante o una falseta.

Tanto los términos remate como cierre se complementan con el término corte<sup>34</sup>. El corte es utilizado como recurso en la guitarra durante el acompañamiento al baile. Forma parte de un contexto musical, pero se produce en un tiempo concreto del palo que se está interpretando. La técnica consiste en acentuar uno o varios tiempos marcando con fuerza un acorde. En el baile,

---

<sup>34</sup> «Cada una de las modificaciones que se realizan sobre los esquemas rítmicos y coreográficos clásicos de las estructuras flamencas; cada una de las paradas que a su conveniencia artística monta un creador». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 177)

es común escuchar, por ejemplo, la frase “me haces un corte en el tiempo 8 y luego otro en el 10”. El corte puede producirse durante la ejecución del remate de la guitarra o como final de un cierre, acentuando, por ejemplo, los tiempos 7-8-9-10 de la soleá, sobre un mismo acorde o en una progresión de acordes.

### 3.4.5. El remate

El remate es un zapateado o ejercicio de pies que cumple la función de finalizar un tramo de coreografía. También se suele usar para adornar los silencios del cantaor o cantaora, aprovechando que descansa para respirar (Baena-Chicón, 2018, pág. 15).

Para Eulalia Pablo y José Luis Navarro (2007, pág. 133) «El remate es el final del baile. El cante se hace más vivo y el artista se coloca en una esquina, para hacer el mutis diagonal, o lo remata con un desplante en el centro del escenario».

Por su parte, Andrés Batista (2008, pág. 93), en *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)*, considera que la terminación remate aparece en un glosario de terminología general: «Conclusión de una frase o grupo, con fuerza y de una manera concreta».

En el libro *Bailar al Cante: Deconstrucción y Estructura*, Gabriel Vaudagna (2020, pág. 13) plantea que la palabra remate viene del mundo del toreo, cuando se cierra o remata una acción.

A esta relación de términos entre el flamenco y el toreo se refieren Gamboa y Núñez (2007) en *Flamenco de la A a la Z*:

[Remate] Paso de baile. Uno de tantos términos que compartimos con la tauromaquia. Si en tal disciplina el desplante, ese gesto altivo, lo hace el torero frente a la cara del toro, en el flamenco lo hace el bailaor o la bailaora ante el público al rematar algún momento de su actuación. (pág. 198)

Observamos cómo los autores relacionan términos entre sí, en este caso remate con desplante. El término desplante también es propio del baile flamenco, entendiéndose para el guitarrista como un cierre del baile.

### 3.4.6. El desplante

El desplante es una actitud congelada, un corte o una parada en seco con la que se remata un zapateado o una serie de escobillas. Marca, por tanto, el final de una fase o momento del baile. El bailaor o bailaora queda inmóvil en una figura de tiempo airosa y provocadora, garbosa y

arrogante. Tiene su origen en el bien parado que se hacía en el bolero. Es muy corriente que el bailar quede con un brazo en alto y el otro en la cadera o con los dos en alto (Navarro & Pablo Lozano, 2007, pág. 129).

Martínez de la Peña (1969) explica que el desplante es un conjunto de golpes fuertes, ejercidos por el pie sin ningún tipo de matiz o sutileza:

Se denomina desplante a una serie de golpes fuertes del pie, dados contra el suelo sin ningún refinamiento ni matiz, lo que, refiriéndose a las danzas primitivas, se denomina pateo, pero que en el flamenco recibe este nombre especial. (...) El desplante pone fin de forma violenta a la serenidad de un punteado o al virtuosismo de un zapateado. De una forma más amplia, los desplantes sirven también como remate a una parte completa del baile. El desplante se corresponde en la guitarra con los rasgueos sencillos que van al final de la melodía. (pág. 56)

Observamos que Martínez de la Peña señala el lugar donde iría el desplante en el acompañamiento de la guitarra, así como la función de la guitarra en ese instante: la de realizar unos rasgueos sencillos.

A lo largo de los años, las secciones generales de un baile flamenco que hemos expuesto hasta ahora no han experimentado cambios significativos en la forma de ser interpretadas con la guitarra; su técnica se basa principalmente en rasgueos y acordes. Hemos presentado las estructuras clásicas que, en ocasiones, pueden ser modificadas por los bailarines/as más contemporáneos, innovando algún movimiento o cambiando alguna parte de la sección. Es posible, por ejemplo, que el bailar/a indique al guitarrista en camerinos que en un cierre haga un doble cierre. La función del guitarrista será acompañar esta nueva estructura mediante rasgueos y acordes.

Consideramos que ninguna sección de un baile flamenco tiene una relevancia histórica similar a la de la escobilla. En el caso del baile, la escobilla se utiliza para mostrar la habilidad con los pies, mientras que para el guitarrista implica ejecutar con el instrumento una secuencia melódica típica, normalmente asociada a una determinada escobilla, transmitida oralmente de generación en generación pero también y desde hace mucho, reflejada en partituras; motivos por los cuales hemos dedicado un capítulo a esta sección del acompañamiento, en los cuatro bailes objeto de nuestro estudio: soleá, alegrías, taranto y seguiriyas.

### 3.4.7. La escobilla

La escobilla de baile es una secuencia de zapateados que incluyen algunos bailes flamencos, que, de cierta manera resulta de obligada interpretación. Andrés Batista (2008, pág. 91) especifica que las más usuales son las de soleá y alegrías. La guitarra flamenca acompaña a estos zapateados con unas secuencias llamadas también escobillas, pertenecientes en su mayoría al repertorio de las denominadas “falsetas”. Ambas escobillas, la guitarrística y la de baile a la que acompaña, han quedado fijadas a lo largo de generaciones, mediante la transmisión oral. Trataremos la escobilla guitarrística en un apartado posterior.

Teresa Martínez de la Peña (1969), en su libro *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*, se refería a la escobilla de la manera siguiente:

Pero cuando el zapateado y el redoble se combinan y juntos prolongan su acción durante una parte completa del baile, entonces esta combinación recibe el nombre de Escobilla. Escobilla, por tanto, es el nombre específico de una parte del baile durante la cual se puede prescindir de la actuación de brazos y demás partes del cuerpo para centrar el interés en el sonido rítmico de los pies. La escobilla comienza por zapateados fáciles y continúa con otros más complicados, al mismo tiempo que aumenta progresivamente la velocidad. (pág. 56)

Previo a la definición de escobilla, la autora se refiere a dos tipos de zapateados: el redoble y el taconeo. «Cuando el zapateado es de breve duración, se llama Redoble, nombre dado porque se asemeja al redoble de un tambor (...) y el zapateado o taconeo: cuando el zapateado se prolonga durante un tiempo bastante largo» (Martínez de la Peña, 1969, pág. 56).

Contamos con otras definiciones de la escobilla de baile, siempre desde el punto de vista de los intérpretes de baile. En *Figuras, Pasos y Mudanzas*, el término escobilla aparece también asociado al de zapateado:

El zapateado o “escobilla” es la sección dedicada al lucimiento de la técnica de pies. Aunque se suelen emplear ambos términos de manera indiferenciada, las “escobillas” son, en sentido estricto, grupos de zapateados. Deben hacerse por pares o completos, es decir, con ambos pies, primero con uno y luego con el otro. Así se demuestra la pericia de los dos. Durante su ejecución se puede subir o bajar el ritmo, hacerlo más vivo o más lento, pero esto debe de hacerse de una forma progresiva, sin cambios bruscos, “sin

alterar el compás”, como dicen los flamencos. (Navarro & Pablo Lozano, Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco, 2007, pág. 133)

Y en *Bailar al Cante: Deconstrucción y Estructura*, Gabriel Vaudagna (2020, pág. 13) la define como «combinación con varios zapateos de una duración determinada, mínimo 4 compases. (...) La escobilla debe tener una evolución en la combinación de zapateos, un desarrollo que terminará con un cierre».

Sobre la base de las referencias expuestas, podemos concluir que la escobilla de baile es una combinación larga de zapateados, en la que se muestra la fuerza, virtuosismo y precisión del bailar/a. Observamos también que ninguno de los autores, excepto Andrés Batista, se refiere a la escobilla de un palo flamenco en concreto, sino a una manera de ejecutar los movimientos de los pies en el baile.

### 3.5. Las escobillas en el toque flamenco

Cotejando métodos de guitarra y referencias que aborden el estudio de las escobillas en el toque flamenco, se observa que solo algunos autores denominan escobilla a las variaciones que actualmente se utilizan para acompañar las escobillas (véanse ejemplos de Amirani, Jared o Koster). Otros autores, aunque incluyen las falsetas correspondientes en sus publicaciones, no las denominan con el nombre específico (Emilio Medina, o Juan Grecos, por ejemplo). Sin embargo, en el conocimiento de los guitarristas flamencos sí está presente que determinadas secuencias son las que se ejecutan en las escobillas de los bailes. Por esta razón, para este trabajo se ha tenido en cuenta a autores que han catalogado como escobillas a las melodías y secuencias que tratamos, aunque no sean especialmente conocidos en los ámbitos flamencos. Además, existen publicaciones que incluyen variaciones personales, creadas o modificadas por los autores, pero no las variaciones tradicionales objeto de nuestro estudio<sup>35</sup>.

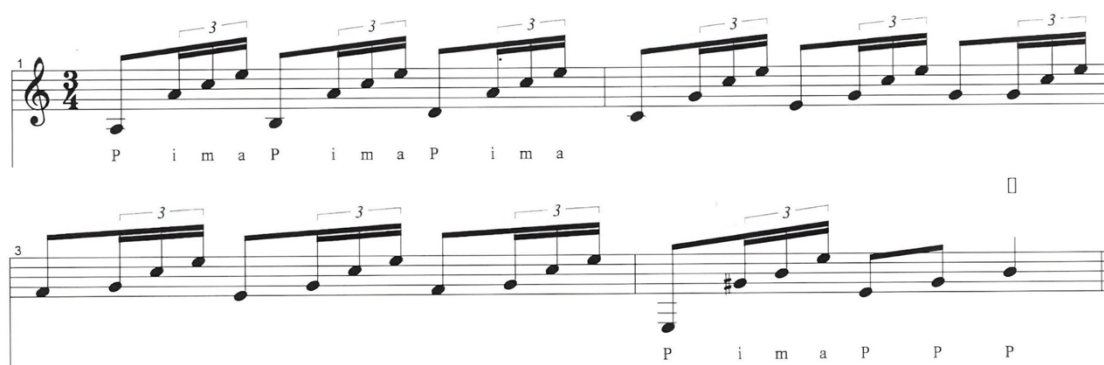
En el volumen II del método de guitarra *Falsetas Collection*, Farzad Amirani (2008) describe la escobilla de baile, especificando cómo la guitarra acompaña a dicha parte bailable. El autor dedica un apartado a la escobilla de soleá, con la siguiente aclaración:

---

<sup>35</sup> Es el caso de David Leiva (2009, págs. 115, 119, 120 y 126), quien, en su *Método de Cante y Baile Flamenco y su Acompañamiento*, en la sección de la escobilla, incluye falsetas diferentes a las usadas tradicionalmente –aunque igualmente válidas para su función–. Por ejemplo, en el volumen 1, como escobilla de soleá, en su primera parte, utiliza la falseta empleada normalmente en la caña. Ocurre algo similar en las propuestas para escobilla de seguriya o de taranto del volumen 4; para la primera propone una melodía diferente de la tradicional y una secuencia de acordes para el segundo.

La escobilla, en realidad se refiere a una parte del baile, donde el bailarín muestra sus habilidades con los pies. Es especialmente utilizada en Alegrías y Soleá donde también el guitarrista toca una parte rítmica que se encuentra en armonía con el pie del bailarín. (pág. 29)

Seguidamente, Amirani (2008) expone la falseta para la escobilla de la soleá, a la que nos referimos también más adelante.



Nota. Tomada de (Amirani, 2008, pág. 29)

Figura 3.5: Escobilla de soleá

Aunque Amirani (2008, pág. 29) se refiere en concreto a los palos de alegrías y soleá, nos parecen válidas las palabras del autor: «el guitarrista toca una parte rítmica que se encuentra en armonía con el pie del bailarín», para describir el acompañamiento a la escobilla de cualquier baile flamenco que la contenga.

En el toque guitarrístico que acompaña al baile, existen dos tipos de escobillas<sup>36</sup>:

- a. Escobillas en las que se emplean falsetas tradicionales del toque flamenco.
- b. Escobillas que se acompañan solo con acordes.

Ambos tipos de toque pueden combinarse ya que, si la velocidad del baile lo requiere, en las escobillas melódicas como las de soleá y alegrías que aquí abordamos, esta aceleración del baile va acompañada de una aceleración del acompañamiento, que puede llevar a transitar de la parte eminentemente melódica a una sección de acordes sustancialmente rítmica.

<sup>36</sup> Estas dos maneras de acompañar están en el conocimiento de los guitarristas que acompañan al baile, quienes las han adquirido a través de la práctica y transmisión oral.

### 3.5.1. Escobillas en las que se emplean falsetas tradicionales del toque flamenco

Los estilos flamencos de la caña, el taranto, la seguiriya, las soleares<sup>37</sup> y las alegrías, utilizan melodías concretas para el acompañamiento de la escobilla. Estas melodías están catalogadas como falsetas en algunas obras y estudios de guitarra flamenca y, efectivamente, responden a las características de las falsetas guitarrísticas. Es el caso de Dennis Koster (2002, pág. 2), quien en su publicación *Atlas: Flamenco Guitare*, agrupa «Escobillas por Alegrías, por Soleares y por Bulerías» en la lección 9 denominada «Falsetas de Arpegio»<sup>38</sup>. Abordaremos estas escobillas más adelante.

En el toque flamenco, las falsetas son interludios instrumentales que se alternan con las estrofas vocales y que pueden servir además como introducción del cante. En su interpretación existe cierta libertad para cambiar de compás o de lenguaje armónico. Según Lola Fernández (2004, pág. 47), «una falseta es una especie de micro-composición creada por el instrumentista, que es retenida en su memoria y que forma parte del repertorio personal que hace singular a cada instrumentista flamenco». En la misma línea, para José Manuel Gamboa y Faustino Núñez (2007, pág. 240) «la falseta es la sección principal de la música que realiza la guitarra flamenca, en la que el intérprete crea o recrea una breve composición con un sentido musical autónomo». Andrés Batista (Sii Music, 2021) considera que la falseta es heredera de la variación instrumental<sup>39</sup>: «Cuando empezó el flamenco, la guitarra lo que hacía eran acordes y ritmos. Poco a poco empezaron a hacerse las variaciones (...) que eran las falsetas».

Algunos ejemplos de falsetas que se utilizan para las escobillas de ciertos estilos flamencos son las que se enumeran a continuación,

- Falseta para la escobilla de seguiriyas:

Mostramos la falseta de seguiriya que incluye Jared (2008) en su libro *A New Anthology of Falsetas for Flamenco Guitar* con las siguientes palabras:

---

<sup>37</sup> Utilizamos los términos *soleares* y *soleá* indistintamente, ya que en el vocabulario flamenco significan lo mismo.

<sup>38</sup> Traducción propia. Si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones corresponden al autor.

<sup>39</sup> «Las variaciones –o diferencias, como se llamaron en España– aparecieron referenciadas por primera vez en 1538, en “Los seys libros del Delphin, de música de cifras para tañer vihuela” de Luys de Narváez (...) recurso musical sencillo e intuitivo (utilizar un tema con transformaciones sucesivas, ya fueran de tipo melódico, rítmico u otro)». (Artero Badenes, 2018)

El ritmo de las seguiriyas es esquivo y difícil de asimilar, para los que no nacimos en él; además, las falsetas para *seguiriyas* presentan mayor complejidad cuando se extienden sobre dos o más *compases*, como suele ocurrir. Así que, a modo de introducción, aquí está la melodía tradicional de *escobilla* para seguiriyas, con la cuenta de "cinco tiempos" como se describe anteriormente. La frigia es la tonalidad habitual de las seguiriyas, siendo la frigia Mi una variante tradicional; los ejecutantes de hoy también utilizan la afinación rondeñas (C# phrygian), una clave cuyas voces de acordes complejas y disonantes expresan con elocuencia el más *jondo* de los *palos*. (pág. 14)



Nota. Tomada de (Jared Newman, 2008, pág. 14)

Figura 3.6: Falsetas por seguiriyas

- Falseta para la escobilla del taranto:

Alfredo Mesa (2020), en su *Análisis de la Escobilla Tradicional del Taranto*, expone la transcripción de la falseta para la escobilla del taranto:

Escobilla Taranto  
(Versión corta)

Tradicional



Nota. Tomada de (Mesa Martínez, 2020, pág. 10)

Figura 3.7: Escobilla de taranto

La escobilla de la caña<sup>40</sup> se acompaña también con una falseta típica y reconocible melódicamente, descrita así por Inmaculada Morales Peinado (2017):

Después de la segunda parte de la copla de la caña encontramos una escobilla de pies, que está dividida en dos secciones. Dichas secciones serán el germen de lo que actualmente se conoce como los dos tipos de escobillas para el baile de la caña. (pág. 120)

Mostramos los primeros compases de cada una de las secciones o falsetas:

---

<sup>40</sup> En la escobilla de la caña apreciamos una interesante hibridación armónica y melódica que consideramos merecedora de un estudio independiente y posterior.

**Primera falseta de la escobilla de la caña.**

**II Segunda falseta de la escobilla de la caña.**

Nota. Tomada de (Martín, 2014, págs. 83-84)

Figura 3.8: Primera y segunda falseta de la escobilla de la caña

En los ejemplos de falsetas de escobillas de seguriya, taranto y caña expuestos, se puede apreciar el concepto de falseta como desarrollo de una idea melódica, por contraposición al acompañamiento eminentemente rítmico sobre la base de una secuencia de acordes.

### 3.5.2. Escobillas que se acompañan solo con acordes

En estilos flamencos como los tientos, tangos, bulerías, garrotín, soleá por bulerías y otros, no existe una falseta típica para el acompañamiento de la escobilla, sino que esta se acompaña solamente con secuencias rítmicas, realizando una serie de acordes. Estas secuencias rítmicas pueden constituir también el final de escobillas que se acompañan con falsetas melódicas, especialmente cuando el baile acelera. La aceleración del baile obliga a transitar de la melodía de la falseta a las secuencias puramente rítmicas.

En el siguiente ejemplo, tomado del ya mencionado método de Farzad Amirani (2008), el autor transcribe una escobilla de soleá de Eduardo Rebollar<sup>41</sup>, acompañada a base de acordes.

**Escobilla de Soleá**  
Eduardo Rebollar  
Transcripción: Farzad Amirani

Tracks 53-54

Capo. 2 fret

P P MA P P MA P P MA P P

Nota. Tomada de (Amirani, 2008, pág. 31)

Figura 3.9: Ritmo de la escobilla de soleá

<sup>41</sup> Eduardo Rebollar Peinado (Sevilla, 1966). Guitarrista flamenco.

Esta otra imagen pertenece al acompañamiento rítmico de la escobilla de un baile por tangos, extraída del libro de Juan Martín (2015, pág. 122) *Raquel Dances Tangos*, que el propio autor incorpora en un DVD que acompaña a dicho método:



Nota. Tomada de (Martín, 2015, pág. 122)

Figura 3.10: Escobilla de tangos

### 3.5.3. La escobilla guitarrística de soleá

La soleá es un palo cantable y bailable, cuya modalidad musical matriz es el modo flamenco<sup>42</sup>. Rítmicamente, se articula en ciclos de doce partes o tiempos. Estos tiempos se transcriben normalmente con la figura musical de negra, pero hay quienes lo transcriben con corcheas. El ciclo se acentúa internamente de manera irregular o alterna, originando dos grupos de tres tiempos y tres grupos de dos.



Nota. Tomada de (Martín, 2014, pág. 51)

Figura 3.11: Compás de soleares

<sup>42</sup> «Cuando el modo frigio se armoniza para el acompañamiento instrumental al cante, la *mayorización* de la tercera está presente en el acorde de tónica, constituyéndose así el *modo flamenco* (...) Las melodías de los cantos cuyo acompañamiento está basado en los acordes del modo flamenco, se desenvuelven en modo frigio, por ser este el modo a partir del que surge el modo flamenco, pero a menudo presentan la tercera mayorizada, como corresponde al acorde de tónica flamenca (frigio mayorizado). (...) Esta tercera no es siempre mayor, se alterna con la tercera menor propia del modo frigio, sobre todo en movimientos melódicos descendentes hacia la nota tónica, produciéndose así, a veces, un choque entre la tercera menor de la melodía y la tercera mayor del acompañamiento, rasgo característico de la estética flamenca». (Fernández Marín, Teoría musical del flamenco, 2004, pág. 68)

Cada transcriptor utiliza un compás académico<sup>43</sup> diferente. Para la transcripción musical con la negra como figura de tiempo, hay quien coloca los acentos sobre una base regular de cuatro compases de 3/4, hay quienes utilizan la amalgama de dos compases de 3/4 más tres de 2/4, y hay quienes usan un solo compás de 12/4.

Como muestra de transcripción a corcheas nos remitimos a los ejemplos musicales que aparecen en las Figuras 3.17 y 3.18 (infra). Ambos están escritos en compás regular, sin amalgamas, pero el segundo de ellos, al tener un comienzo anacrúsico, hace coincidir los acentos 3, 6 y 12 de la soleá, con los ictus del compás. Hay una tercera forma de transcripción en corcheas que, además de tener comienzo anacrúsico, utiliza la amalgama 3/4 más 6/8:



Figura 3.12: Transcripción del compás de soleá con la corchea como tiempo

La soleá tradicional<sup>44</sup> se toca con las posiciones guitarrísticas de mi flamenco. Lo que en el argot flamenco se denomina “por arriba”<sup>45</sup>. Los tres últimos pulsos del compás de soleá (10-11-12) se realizan sobre el acorde de tónica y configuran el “cierre”<sup>46</sup> del compás de soleá. A este cierre también se le denomina “remate”<sup>47</sup>.

De las cuerdas graves de la guitarra, en el toque de la escobilla de la soleá, se desprende una melodía fácilmente reconocible. Como exponemos en el siguiente apartado, esta melodía evolucionó hasta quedar tal y como mostramos en la siguiente partitura –en su estructura más simple–, extraída del *Manual Didáctico de la guitarra flamenca volumen I*, de Manuel Granados (2000).

<sup>43</sup> En el argot flamenco el término compás no tiene el mismo significado que en la música académica, sino que hace alusión a un ciclo rítmico completo. Estos ciclos varían internamente dependiendo del palo que se interprete.

<sup>44</sup> Desde hace tiempo y en la actualidad, los guitarristas cambian los tonos en la que tocan ciertos tonos flamencos que fueron establecidos como tradicionales.

<sup>45</sup> Esta expresión es debida a la posición de los dedos de la mano izquierda, que se sitúa en la parte superior del mástil.

<sup>46</sup> «Tanto en el cante como en el toque o el baile, el cierre, como su nombre indica, se refiere a un tipo de cadencia rítmica o melódica que tiene la función específica de concluir un número o la sección del número, sirviendo bien de punto de reposo o como final de una pieza». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 149)

<sup>47</sup> «Paso de baile para concluir una serie. Cadencia rítmica melódica o armónica. El cierre, el punto final de una obra o de cada una de las partes que la componen». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 480)



Nota. Tomada de (Granados, 2000, pág. 16)

Figura 3.13: Melodía de la escobilla de la soleá

Observamos la misma melodía, pero con los acordes desplegados, en el ya mencionado *volumen II* del método *Falsetas Collection* de Farzad Amirani (2008) (ver imagen 3.14).

Esta falseta que exponemos en la Figura 3.14 (infra) es una de las secuencias o clichés típicos del acompañamiento al canto por soleá. Es un cliché propio de la guitarra, no se usa para acompañar a la voz, sino como interludio guitarrístico. Del bajo de la guitarra se desprende una melodía sencilla, reconocible como típica de soleá, la misma del *Manual Didáctico de la guitarra flamenca* de Manuel Granados (2000) que se muestra en la Figura 3.13 (supra). La secuencia es denominada por algunos autores “Secuencia en La menor”. Es el caso de Lola Fernández (2008) en su método *Flamenco al Piano 1: Soleá* o el de Óscar Herrero y Claude Worms (1997) en su *Traité de Guitare Flamenca, volumen 3*:

**Secuencia típica que comienza con el acorde de Lam**

Esta secuencia típica de soleá funciona a modo de llamada secundaria pero no se usa para acompañar a la voz sino como una especie de estribillo instrumental. Su estructura armónica es la siguiente:

Am		(G7)	C		F	(E)	(F)	E	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2									1
IV		III <sup>7</sup>	VI			II			I

Se indica un III grado con séptima en el tercer tiempo porque aunque el arpeggio en las cuerdas agudas de la guitarra se mantiene en el acorde de Lam durante los tres primeros pulsos, el bajo realiza una melodía con notas del acorde del III grado, funcionando como dominante secundaria del VI. Sobre este bajo se arpeggian los acordes de diversas maneras.

*Bajo característico:*



Nota. Tomada de (Fernández Marín, 2008, pág. 35)

Figura 3.14: Secuencia típica con el acorde de La m

**B) Secuencias A menor (o G Mayor / G7) / C Mayor (o 7) / F Mayor / E Mayor**

*Estos clichés derivan de una de las variantes de la llamada (véase: capítulo 1E5, ejemplos nº 8 y 9) pero la secuencia E Mayor/E7/ F Mayor está sustituida por el acorde de A menor (ejemplos nº 1 a 5) o el acorde de G Mayor (o 7) (ejemplos nº 6 a 10) en los tres primeros tiempos. Encontraremos entonces unos fraseos de tipo 1 como para la llamada (ejemplos 1 a 6) o unos fraseos de tipo 3 armónico que corresponden a la construcción siguiente: un acorde para tres tiempos (ejemplos nº 7 a 10).*

*N.B.: después de este tipo de clichés se suele tocar una llamada.*

*Nota.* Tomada de (Herrero Galán & Worms, 1997, pág. 53)

Figura 3.15: Secuencias A menor

Presentamos la escobilla de soleá que recoge Dennis Koster (2002) en su método *Atlas: Flamenco Guitare*, en la lección 9, titulada *Arpeggios Falsetas*, con el texto introductorio del autor. En dicha lección se muestran, para su estudio, las escobillas de soleá y alegrías. El ejemplo corresponde a la falseta para la escobilla de soleá:



*Nota.* Tomada de (Koster, 2002, pág. 27)

Figura 3.16: Falseta para la escobilla de soleá

Refiriéndose a este patrón musical de la escobilla de soleá, Koster explica (2002, pág. 27): «This example demonstrates two different versions of the most traditional of all soleares falsetas» [Este ejemplo muestra dos versiones diferentes de la más tradicional de todas las falsetas de soleares].

Observamos que es la misma secuencia o falseta recogida por Amirani (Figura 3.5) pero embellecida con notas de adorno, similar a la variación del bajo con nota de paso de Fernández Marín (Figura 3.14).

A través del código QR que se presenta a continuación, mostramos un vídeo de la escobilla de soleá extraído de la colección *El Baile Flamenco. Volumen 8. Soleá y Caña* (Salado, 2003), al que le hemos insertado una falseta de autoría propia para el acompañamiento de la escobilla:



Código QR 3.1: Escobilla de soleá

### 3.5.3.1. Origen y evolución de la escobilla guitarrística de soleá

En el siglo XIX, importantes creadores-recopiladores de la música popular tradicional, como Sebastián Iradier (1809-1865), Eduardo Ocón (1833-1901), o Julián Arcas (1832-1882), recogieron obras que incluían la melodía que, con el transcurso del tiempo, quedaría fijada como falseta de la escobilla para el baile de soleá.

*La soledad de los barquitos y la malagueña: canción árabe*, de Sebastián Iradier (1863), incluye una secuencia muy similar a la melodía utilizada actualmente para la escobilla de soleá:



*Nota.* Tomada de (Iradier, 1863, pág. 4)

Figura 3.17: Extracto de *La soledad de los barquitos y la malagueña: canción árabe*

Esta obra de Iradier está escrita en 3/8. La secuencia está constituida por doce partes con valor de corchea. Como podemos apreciar, la línea de la melodía del bajo se corresponde con la que se utiliza en la soleá durante la escobilla (Figura 3.5 de Amirani, Figura 3.16 de Koster, Figura 3.21 de Medina, Figura 3.22 de Grecos, Figura 3.23 de Granados) a excepción del tercer

compás<sup>48</sup>, en el que el bajo está variado. Observamos que los acentos que se han establecido como estándar para la soleá (tiempos 3-6-8-10-12) no están presentes en la Soledad de Iradier, sino que se trata de una secuencia ternaria tética.

Eduardo Ocón (1874) recoge la misma melodía en su obra *Soledad*, escrita en 3/8 y publicada en *Cantos Españoles. Colección de Aires Nacionales y Populares*. En la partitura aparece la siguiente anotación: «Este canto es casi tan popular como el Fandango, siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conoce» (pág. 89). La melodía es la misma que en la versión de Sebastián Iradier pero, en este caso, los compases que contienen la melodía de escobilla comienzan con el cierre del acorde de mi mayor y es en el segundo tiempo del compás donde se inicia la secuencia melódica.<sup>49</sup> Como ya hemos indicado, actualmente este cierre en el acorde de mi mayor se ejecuta en la parte final de la falseta.



Nota. Tomada de (Ocón, 1874, pág. 90)

Figura 3.18: Extracto de *Soledad*

En su libro *Génesis Musical del Cante Flamenco volumen II*, Castro Buendía (2014) opina que la Soledad de los barquitos y la malagueña de Iradier (Figura 3.17) «Es el antecedente directo de la composición para guitarra de Julián Arcas» (pág. 1103), en referencia a la *Soleá* de Julián Arcas (1832-1882) fechada en 1867.

En su libro *Génesis musical del Cante Flamenco volumen II*, Castro Buendía (2014, pág. 1103) opina que la *Soledad* de Iradier (ver Figura 3.17, supra) es el antecedente directo de la composición para guitarra de Julián Arcas<sup>50</sup> (en referencia a la *Soleá* de este autor fechada en

<sup>48</sup> Tiempos 7-8-9 de la soleá.

<sup>49</sup> Este hecho se debe probablemente a que, al ser una música transcrita desde la escucha, el autor estableció auditivamente el punto de comienzo donde verdaderamente era el final.

<sup>50</sup> Julián Gavino Arcas Lacal. Guitarrista, concertista y compositor almeriense (1832-1882).

1867). Analizando la obra *Soleá* de Julián Arcas (1891, pág. 3), en una de sus variaciones (cc. 105-108) observamos la melodía de la escobilla de soleá que más se parece a la utilizada actualmente. La secuencia completa está compuesta por el ciclo de los 12 tiempos de la soleá, pero acentuados téticamente y sin la alternancia ternario+binario, característica de la soleá actual. Sin embargo, el cierre de la secuencia sí se sitúa al final de la frase (tiempos 10-11-12), tal y como se transcribe en la actualidad (véanse Figuras 3.5 y 3.16 supra y 3.23 infra).



Nota. Tomada de (Rodríguez, 1993, pág. 3)

Figura 3.19: Extracto de Soleá

José Otero, en su *Tratado de Bailes* de 1912, dedica uno de los apartados a los “Bailes Regionales Españoles” e incluye un baile titulado *Soleares de Arcas*<sup>51</sup>. Esta soleá se consideró tan importante en la época, que José Otero (1912) describe una coreografía para su ejecución, proponiendo la obra de Arcas como acompañamiento del baile denominado *Soleares de Arcas*. Para su baile, Otero propone acompañarse con dos coplas de la *Soleá* de Arcas: «Pasaré á [sic] describir las dos coplas que es costumbre enseñar, que me resultan un poco largas de bailar las dos, pero se puede bailar una y variar la primera y la segunda y resulta menos cansado y tiene más variación» (pág. 156).

En relación a Julián Arcas y su soleá, Otero (1912) comenta lo siguiente:

pues casi me atrevo á [sic] asegurar que las Soleares de Julián Arcas, que así se llama el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos los conceptos, por ser las personas que lo han dado á [sic] conocer de los más reputados maestros y artistas. (...) Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocares actuales, cuando ejecutan alguna composición en la

---

<sup>51</sup> La *Soleá* de Arcas influyó en el toque de otros guitarristas de la época y sirvió como música de baile para artistas como Trinidad Huertas Cuenca “La Cuenca” (Málaga, 1857–La Habana, 1890). Bailaora y guitarrista de flamenco: «De probable estilo bolero en sus inicios, fue aflamencada [la soleá] por La Cuenca antes de 1890. Después, su estilo fue “academizado” para baile de palillos en las academias de Málaga y Sevilla por maestros del baile andaluz como Eduardo Vázquez. Por ello, no podemos pensar en un solo estilo de baile, sino en tres formas: boleras, flamencas y de palillos». (Castro Buendía, Jaleos y soleares. *La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco*, 2013, pág. 27)

guitarra, para que los escuchen, dice: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas. (pág. 153)

Rafael Marín (1902), en su *Método de Guitarra*, incluye un apartado titulado “Acompañamiento de Algunos Bailes”. El autor presenta una partitura titulada *Soleá de Arcas*, escrita en 3/4, en el tono de la flamenco/re menor,<sup>52</sup> con la 6ª cuerda afinada en “re”.<sup>53</sup> La describe como “baile de palillos”<sup>54</sup>, de lo que se deduce que esta soleá se bailaba con el uso de las castañuelas:

En el acompañamiento de bailes me limito á [sic] poner algunos de palillos (castañuelas), por ser los similares del flamenco. (...) No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á [sic] tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente. Así como los bailes de palillos tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no; siempre se bailan a capricho. (págs. 176-177)



Nota. Tomada de (Marín, 1902, págs. 205-207)

Figura 3.20 Extracto de Soleá de Arcas

<sup>52</sup> Contemplamos ambos sistemas, en función de si se considera tónica a Re o a su dominante La. En este último caso, el modo correspondiente sería el denominado modo flamenco.

<sup>53</sup> «Esta soleá, aun presentando en el comienzo un motivo melódico en *la frigio*, está armonizada desde el punto de vista de *re menor* con semicadencia sobre la dominante, y con final en modo *menor*». (Castro Buendía, Génesis musical del cante flamenco, 2014, pág. 1103)

<sup>54</sup> «Se emplea el término “palillos” en Andalucía para designar a las castañuelas, un instrumento musical que forma hoy parte del patrimonio cultural de cuantos pueblos habitan España. Tiene su origen en los antiguos crótalos, llamados así por el sonido que se podía sacar de ellos, parecido al ruido producido por los cascos de los caballos». (Navarro & Pablo Lozano, Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco, 2007, págs. 119-120)

Curiosamente, esta soleá de Marín, aunque expuesta como soleá de Arcas, no incluye la secuencia melódica de la escobilla que sí está presente en la soleá original de Julián Arcas (ver Figura 3.19, supra). Entendemos que esta parte musical aún no había llegado a convertirse en paradigma de la soleá, especialmente en el baile. El momento en que se incorpora al baile como parte identificativa es aún desconocido. En una entrevista verbal concedida para este artículo, sobre la aplicación de la melodía que tratamos a la escobilla de baile, el guitarrista flamenco Andrés Batista (2021) comenta:

Eso son variaciones que ya existían y hacían los guitarristas más antiguos, como Manolo de Huelva<sup>55</sup>. Probablemente vengan de esa época y se han quedado establecidas. En mi época esas falsetas ya existían y se utilizaban como melodías también en las escobillas de los bailes flamencos.

Aunque hemos expuesto que la soleá se toca en el tono y posiciones de mi flamenco (por arriba)<sup>56</sup>, se observa que las partituras que mostramos no están en el tono de mi, sino en un re menor tonal con tendencia a cadenciar en el acorde de la dominante (la mayor). Entendiendo este acorde como tónica de un modo flamenco, podemos determinar que, desde la óptica flamenca, las piezas están en modo de la flamenco (por medio en la guitarra). Al respecto de estos cambios de tonos en el flamenco, Norberto Torres (2005) explica:

La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado el público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque “por medio” para la seguiriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías, el toque “por arriba” para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías; el toque “por granaína” para las granaínas y medias granaínas, el toque “por Levante” para los estilos mineros etc., hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público. Así, para el oído de la mayoría de los aficionados no cabe una seguiriya acompañada con el toque “por Levante”, o una malagueña acompañada “por medio”, por ejemplo. Estas reglas han

---

<sup>55</sup> Manuel Gómez Vélez (Minas de Riotinto, 16 de noviembre de 1892 - Sevilla, 12 de mayo de 1976).

<sup>56</sup> «Tradicionalmente, los tocaores para interpretar estilos sobre la escala andaluza han utilizado dos acordes básicos: *mi* mayor y *la* mayor, y es lo que se viene llamando toque por arriba y por medio, respectivamente. Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón de la guitarra al pisar el acorde; por arriba en la parte superior del diapasón, sobre los bordones, y por medio en la parte central». (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 448)

marcado todo el siglo XX y están muy interiorizadas en la educación y percepción de “lo flamenco”. (pág. 53)

En el *Método de guitarra flamenca. Sus Antecedentes, su Escuela, su Aprendizaje*, de Emilio Medina, publicado en 1958, observamos que la melodía que estamos considerando típica de la escobilla de soleá, aparece en el bajo armonizada con acordes por las cuerdas superiores:



Nota. Tomada de (Medina, 1958, pág. 83)

Figura 3.21: Falseta aplicable para la escobilla extraída de las lecciones de soleares

De 1973 data el método *La guitarra flamenca* por Juan Grecos, que incluye un extracto de la falseta que se utilizará posteriormente para el acompañamiento de la escobilla en la soleá:



Nota. Tomada de (Grecos, 1973, pág. 88)

Figura 3.22: Falseta de la escobilla de soleá

Revisando los diferentes métodos de guitarra flamenca que se han publicado desde Rafael Marín hasta la actualidad, constatamos que a partir de los métodos de Emilio Medina (1958) y Juan Grecos (1973), se empieza a reflejar la melodía de la escobilla de soleá tal y como se

ejecuta hoy en día. Aunque son escasos los métodos que especifican que sea la falseta utilizada para el baile; la mayoría la etiquetan como una variación instrumental de soleá.

El *Manual Didáctico de la guitarra flamenca*, de Manuel Granados (2000), presenta un ejercicio partiendo de esta melodía como base y ajustando las notas al ciclo de 12 tiempos, con sus correspondientes acentos. La melodía está enriquecida con distintas armonías. En el volumen 1 del método se muestra el siguiente ejercicio sobre la melodía de la escobilla de soleá:

Nota. Tomada de (Granados, 2000, pág. 16)

Figura 3.23: Estudio de soleá con la melodía de la escobilla

La falseta recogida por Manuel Granados, y las variaciones mostradas en los ejemplos de Amirani (Figura 3.5), Koster (Figura 3.16), Medina (Figura 3.21) y Grecos (Figura 3.22), son las secuencias que han quedado registradas en el acompañamiento al baile flamenco como falsetas para la escobilla de la soleá. Estas falsetas se han utilizado durante décadas; aunque no siempre se hayan catalogado como escobillas<sup>57</sup>, en el ámbito flamenco sí se reconocen como tales.

### 3.5.4. La escobilla de alegrías

Las alegrías<sup>58</sup> son un palo cantable y bailable vinculado a la ciudad de Cádiz. Se tocan en la tonalidad de mi mayor<sup>59</sup>, con algunas excepciones, como las alegrías de Córdoba que presentan

<sup>57</sup> Koster (2002) y Amirani (2008) sí la denominan escobilla.

<sup>58</sup> Aunque se trata de una modalidad de estilo perteneciente al grupo de las cantiñas o cantes de Cádiz, en el flamenco se utiliza el nombre en plural.

<sup>59</sup> Además de en mi mayor, las alegrías se tocan también en los tonos de do mayor y la mayor.

modulaciones a la tonalidad homónima menor y al modo flamenco de su dominante (mi menor y si flamenco). El compás es similar al de la soleá, pero con la velocidad incrementada.

La estructura rítmica y la técnica guitarrística<sup>60</sup> de la escobilla de alegría, es prácticamente la misma que la de la soleá, con la diferencia de que el sistema musical matriz de las alegrías es la tonalidad mayor y el de la soleá, el modo flamenco. Rítmicamente, las dos escobillas coinciden en que usan el mismo esquema cíclico de 12 tiempos. También ambas presentan el cierre en el tiempo 10 del ciclo. Como apuntamos más adelante, el bailar o la bailaora podrán usar los mismos pasos para hacer una escobilla de soleares que de alegrías<sup>61</sup>, al igual que el guitarrista usará la misma rítmica y la misma técnica para las falsetas de ambas escobillas, pero respetando la velocidad, tonalidad y melodías que corresponden a cada uno de los palos<sup>62</sup>.

Juan Grecos (1973, pág. 91) destaca la importancia de la escobilla de alegrías apuntando que «consiste en una serie de melodías y arpegios basados en los acordes de tónica y dominante. Estos acordes se alternan cambiándose al final de cada *compás*. Se repite así un número indefinido de veces».

A continuación referenciamos y analizamos, en orden cronológico, algunos libros didácticos sobre guitarra flamenca, que recogen secuencias de escobillas por alegrías. Todas se encuentran en la tonalidad de la mayor, la cual se utilizaba tradicionalmente para el acompañamiento del baile: «Tradicionalmente, las Alegrías por Medio se usaban sólo para acompañar el baile y las Alegrías por arriba para acompañar el cante» (Serrano Rodríguez, 1998, pág. 71).

1. Rafael Marín (1902), en su método, ya recoge algunas variaciones sobre la estructura armónica y rítmica de la melodía de la escobilla de alegrías, aunque el autor no denomina con ese término a las secuencias. Mostramos dos de las variaciones. Se trata de dos secuencias de doce corcheas, organizadas en cuatro compases de 3/8. Se corresponden con dos compases de alegrías, entendiendo compás como ciclo de 12 partes.

---

<sup>60</sup> La técnica de la escobilla de alegrías y de soleá se basa en la ejecución de acordes arpegiados en las cuerdas agudas, acompañando al bajo, en el que suena la melodía principal (véanse las imágenes de escobillas de soleá).

<sup>61</sup> Las escobillas de las alegrías también tienen cabida en montajes coreográficos de estilos adscritos tradicionalmente a las cantinas como son los caracoles, las romeras, o el mirabrás.

<sup>62</sup> Teniendo en cuenta, no obstante, que como la velocidad y la melodía de ambas escobillas es distinta, el intérprete “jugará” con los tiempos y la acentuación de manera diferente, siempre sobre la base del compás de 12 tiempos. En la soleá, debido a su tempo más lento, el zapateado suele utilizar más figuras rítmicas y, a medida que sube la velocidad, retoma el ritmo y acentuación que comparte con las alegrías.



Nota. Tomada de (Marín, 1902, págs. 98-103)

Figura 3.24: Alegría de Rafael Marín

La armonía que sustenta todas las variaciones, es la misma: tres compases de tónica y uno de dominante, que son respondidos con tres compases de dominante y uno de tónica (I/ I/ I/ V/ V/ V/V/I). Es lo que en el discurso musical se denomina pregunta-respuesta; en este caso, la pregunta-respuesta más básica, que se articula con los grados I y V de la tonalidad.

La primera variación se estructura en lo que en flamenco se denominan “medios compases”<sup>63</sup>. Comienza con una pequeña variación melódica formada por seis corcheas (correspondientes a la cuenta flamenca del 1 al 6) de las que las tres últimas constituyen el cierre en el acorde tónica. Vuelve a repetirse la misma estructura, presentando en los tiempos 7-8-9 una variación melódica para volver a realizar el remate en los tiempos 10-11-12. Es decir, se produce el cierre del acorde de tónica (la mayor) en los tiempos 4-5-6<sup>64</sup> y el cierre en el acorde de dominante (mi mayor) en los tiempos 10-11-12. Esta variación continúa con una escala que finaliza con el cierre en la tónica en los tiempos 10-11-12.

<sup>63</sup> El concepto de “medio compás” está descrito por Óscar Herrero y Claude Worms en su *Traité de la guitare flamenca*: «Se trata de unas falsetas elaboradas en seis tiempos en vez de doce (...) basta con volver a tocar los seis tiempos del medio compás para obtener un compás completo de doce tiempos» (Herrero Galán & Worms, 1997, pág. 18).

<sup>64</sup> Medio tiempo de alegrías y denominado “medio remate”.

En la segunda y tercera variación, se observa mejor lo que denominamos “medios compases”. Estas dos variaciones presentan una estructura melódica similar, sus cierres se producen cada seis tiempos, quedando configurados con las armonías siguientes: tónica/ dominante/ dominante/ tónica. Si observamos las variaciones cuatro y cinco, comprobamos que siguen prácticamente el mismo esquema rítmico y melódico que las anteriores variaciones.



Nota. Tomada de (Marín, 1902, pág. 98)

Figura 3.25: Tercera variación de la escobilla de alegrías

2. En el método *La guitarra flamenca* por Juan Grecos (1973), aparece el término escobilla sobre una de sus secuencias musicales. Esta escobilla posee una estructura musical definida, estructurada en cuatro compases de 12 tiempos. Comparándola con la escobilla de Rafael Marín, observamos que tienen elementos rítmicos, melódicos y armónicos en común: armonía de pregunta-respuesta, los “medios compases” comentados anteriormente, cierres en los tiempos 4-5-6 (tónica) y 10-11-12 (dominante). Se observa una modificación en el compás 12, que consiste en un cierre sobre el acorde de subdominante (re mayor)<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Las alegrías, a diferencia de la jota, que solo se articula con tónica y dominante, incorporan un IV grado como conclusión armónica en determinados finales.



Nota. Tomada de (Grecos, 1973, págs. 95-96)

Figura 3.26: Alegrías (en la mayor). Escobilla

Recordemos que, en el método de Marín, no aparece en ningún momento el término escobilla, pero sí se repite constantemente la melodía de la escobilla con diferentes armonizaciones.

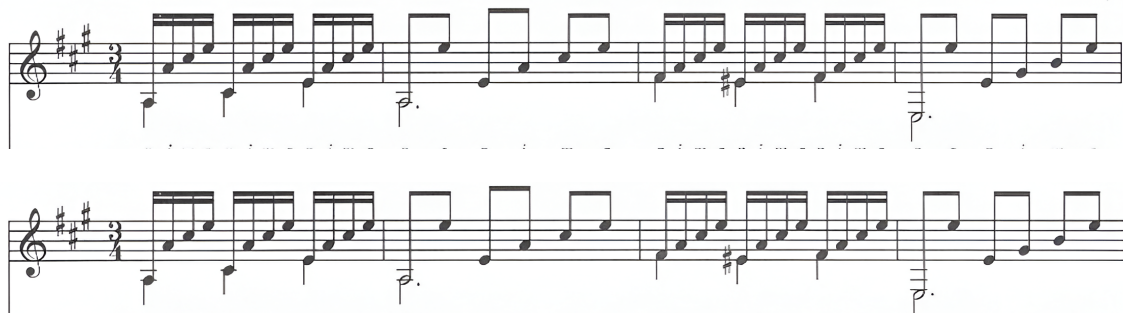
3. Juan Serrano (1979), en su publicación *Flamenco Guitar*, expone una escobilla de alegrías constituida por 12 corcheas, agrupadas en cuatro compases de 3/4, con una estructura diferente a la anteriormente expuesta. Los dos primeros ciclos de 12 están subdivididos en dos partes de 6, con su correspondiente remate o cierre. Los siguientes dos ciclos de 12 presentan la melodía en el bajo, acompañada de la nota mi como pedal agudo, para finalizar con el cierre en los tiempos 10-11-12.



Nota. Tomada de (Serrano Rodríguez, 1979, pág. 90)

Figura 3.27: Alegrías para baile. Escobilla

4. Dennis Koster (2002), en *Guitar Atlas Flamenco*, incluye un apartado sobre la escobilla y muestra un ejemplo de dos ciclos de 12 partes. El autor señala que «the importance of thumb apoyando carries over into arpeggio falsetas (...) as in example 24. Example 24 is the most traditional accompaniment to escobillas. The melody is played entirely with apoyando thumb strokes» [la importancia de apoyar el pulgar se traslada a las falsetas de arpeggio (...) como en el ejemplo 24. El ejemplo 24 es el acompañamiento más tradicional de las escobillas. La melodía se toca íntegramente con golpes de pulgar apoyando] (pág. 26).



Nota. Tomada de (Koster, 2002, págs. 26-27)

Figura 3.28: Escobillas por alegrías

Estos clichés melódicos que hemos expuesto, recopilados por los autores referenciados, son los que han quedado fijados y se utilizan actualmente como base musical para la escobilla de alegrías.

A través del QR siguiente, mostramos un vídeo de la escobilla de alegrías extraído de la colección *El Baile Flamenco volumen 16, Alegrías-Martinete*, al que le hemos insertado una falseta de autoría propia para el acompañamiento de la escobilla:



Código QR 3.2: Escobilla de alegrías

#### **3.5.4.1. Las alegrías de Cádiz y la jota aragonesa**

La jota aragonesa ha influido notablemente en la configuración de las alegrías. Miguel Ortiz (2010), en la página web Flamencoviejo, comenta lo siguiente sobre esta vinculación entre la jota y las alegrías:

En su origen, podemos observar las influencias de varios estilos, como las coplas romanceadas, los panaderos, seguiriyas, los viejos fandangos de Cádiz, las rosas (otro tipo de cantiñas) y jaleos, pero es la jota la que tiene mayor participación e importancia en la creación de las alegrías, tanto como para decir que son su base fundamental. (...) Se cree firmemente que la configuración musical de las alegrías empieza a formarse en el primer cuarto del siglo XIX; en la emigración de los aragoneses a Cádiz con el motivo de la Guerra de la Independencia. De esta convivencia de aragoneses y gaditanos, hermanados en una lucha contra del invasor común francés, salió un cante conocido como “*jota de Cádiz*”. (...) Posteriormente, a mediados del siglo XIX, (coincidiendo con el nacimiento de la soleá en Triana en 1850), los flamencos empiezan a aflamencar estas jotas de Cádiz, adaptándolas al ritmo de la soleá.

Faustino Núñez (s.f.) opina que las alegrías no son otra cosa que jotas adaptadas al compás de la *soleá al golpe*<sup>66</sup>, aflamencando la melodía cantable y con aireailable:

En referencia al flamenco la jota, en el plano rítmico, aportó una serie de acentuaciones que se conservan en géneros como las cantiñas, aunque fue en el armónico donde ha dejado una huella más profunda, precisamente en la alternancia de tónica y dominante

---

<sup>66</sup> «Acción y efecto de acompañar un cante –aunque bien podría ser un baile– haciendo son, marcando con percusión el compás y sin mayores adornos» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 20).

que pervive como bajo ostinato en buena parte de los estilos flamencos realizados en los modos armónicos, mayor y menor.

Por nuestra parte, queremos ampliar estas referencias indicando que, en la jota aragonesa y las alegrías, como en cualquier otra forma popular o flamenca, es importante diferenciar la parte puramente instrumental de la parte vocal. Tanto en la jota<sup>67</sup> como en las alegrías, se utilizan los acordes de tónica (I) y dominante (V) –a excepción del IV grado usado en las alegrías para finalizar algunas secciones–, pero las estructuras no son iguales en la secuencia de espera a la voz que en la de acompañamiento a la voz. Las coplas de alegrías y de jota son iguales y responden a la armonía siguiente<sup>68</sup>:

Primer tercio o verso: V/ V/ V/ I

Segundo tercio o verso: I/ I/ I/ V

Tercer tercio o verso: V/ V/ V/ I

Cuarto tercio o verso: I/ I/ I/ V

Quinto tercio o verso: V/ V/ V/ I

La copla de jota se alterna con interludios instrumentales en los que los instrumentos realizan variaciones melódicas sobre la misma armonía. La estructura es la misma de la escobilla de alegrías que hemos expuesto en un párrafo anterior: la pregunta-respuesta I/ I/ I/ V/ V/ V/ V/ I. Antes de dar paso al interludio instrumental, las coplas de alegrías enlazan directamente con un estribillo vocal denominado también “coletilla”<sup>69</sup> o “juguetillo”<sup>70</sup> de la letra. La primera parte de este estribillo es armónicamente igual que la típica “salida”<sup>71</sup> o entrada de la voz sobre las sílabas ti-ri-ti-trán. Y exactamente igual a los interludios instrumentales que en la jota se alternan con la voz.

Salida típica de alegrías en Do mayor:

---

<sup>67</sup> Nos referimos siempre a la jota aragonesa, cuyo modelo musical es diferente de algunas formas populares de distintas zonas de España que también se denominan jotas pero que no responden exactamente al modelo aragonés.

<sup>68</sup> Exponemos la armonía básica, que puede ser enriquecida con acordes secundarios.

<sup>69</sup> «Coletilla: Elemento formal del cante flamenco que corresponde a una sección añadida a la línea melódica de carácter cadencial, a modo de estribillo. Suele tratarse de versos añadidos a la última letra, o bien letras que se interpretan al final del cante, por ejemplo, en las bulerías de Cádiz, que se cantan, a modo de coletilla, al final de las alegrías» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 155).

<sup>70</sup> «Juguetes o juguetillos: Estrofas cortas que, a modo de estribillos de tres o cuatro versos, se intercalan en ciertos cantes festeros, sobre todo en cantiñas (las alegrías son una modalidad de cantiñas)» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 316).

<sup>71</sup> «La “salida” vocal en el flamenco es una preparación de la voz para situarse en el tono mediante la entonación de una serie de sílabas sin significado» (Fernández Marín, 2004, pág. 24).

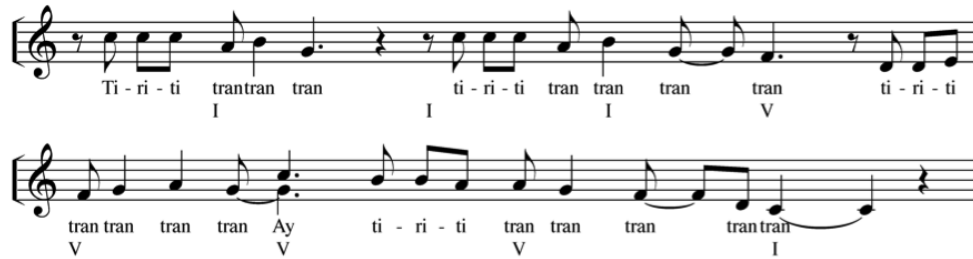


Figura 3.29: Salida del canto de alegrías

Primera parte del estribillo típico de alegrías en Do mayor:



Figura 3.30: Primera parte del estribillo de alegrías

La escobilla de alegrías se corresponde en acordes y duración con la parte instrumental de la jota, por lo tanto, también con la salida y la primera parte del estribillo de alegrías: la secuencia armónica de pregunta-respuesta I/ I/ V/ V/ V/ V/ I.

Julián Ribera y Tarragó (1928) en su libro *La música de la Jota Aragonesa: Ensayo Histórico*, incluye un capítulo denominado “Lo que Ejecutan los Instrumentos”, del cual extraemos la siguiente partitura que permite observar la similitud con la variación instrumental de la jota, y en el que también se refieren algunos otros ejemplos: «A primera vista, se destaca un hecho muy característico: el que los instrumentos se sujeten a una pauta armónica, rígida, invariable: cuatro compases de acorde de tónica, seguidos de cuatro de acorde de dominante, repitiéndose la combinación indefinidamente» (pág. 57).





Nota. Tomada de (Rodríguez, 1993, pág. 208)

Figura 3.33: Jota aragonesa de Arcas

En las escobillas de Rafael Marín (1902, págs. 98-99) (véanse Figuras 3.24 y 3.25, supra) y Juan Serrano (1979, pág. 90) (ver Figura 3.27, supra), ambas en la mayor, y la que se muestra a continuación de Juan Martín (2014, pág. 108), en mi mayor, la estructura armónica es similar a la ya expuesta: tres compases de tónica y uno de dominante, seguidos de tres de dominante y uno de tónica.



Nota. Tomada de (Martín, 2014, pág. 108)

Figura 3.34: Escobilla

### 3.5.5. Relación entre las escobillas de soleá y alegrías

Es sabido por los intérpretes flamencos, que los pasos del baile de las escobillas de soleá y alegrías son intercambiables; es decir, un bailar o bailaora puede ejecutar los mismos pasos en

una escobilla o en otra<sup>73</sup>. Esto significa que ambas escobillas tienen que compartir elementos musicales, especialmente el rítmico.

Aunque las melodías de las escobillas de soleá y alegrías están armonizadas cada una en su tonalidad correspondiente –soleá en el modo flamenco y alegrías en modo mayor–, ambas presentan una rítmica parecida, al estar estructuradas sobre compás flamenco 12 tiempos, anacrúsico. Por lo tanto, si las escobillas de alegría y de soleá se ejecutan simultáneamente, cerrando ambas en el tiempo 10, encajan perfectamente. La diferencia radica en la armonía y en la velocidad que se imprime a cada una de ellas (mayor velocidad en las alegrías). En el caso de la escobilla de soleá, la melodía siempre presenta un cierre del acorde en los tiempos 10-11-12, y en las alegrías, el cierre del acorde también se sitúa en los tiempos 10-11-12 y/o en los tiempos 4-5-6 (medios cierres).

A continuación, mostramos una falseta de escobilla de soleá junto con una de escobilla de alegría. Ambas se encuentran en tonalidad de mi, la de soleá en mi flamenco y la de alegría en mi mayor. Las dos se configuran en el ciclo de 12 tiempos y presentan la melodía en el bajo. La falseta de soleá abarca un ciclo de 12 tiempos, mientras que la falseta de alegrías abarca dos ciclos de 12 tiempos. Obsérvese el cierre entre los tiempos 10 y 12, desplegando el acorde de manera similar. En la ejecución de ambas falsetas, cada una para sus bailes respectivos, las dos se repiten en bucle hasta que se produce la aceleración del baile, instante en el cual se transita a un acompañamiento a base de acordes en rasgueados.



Nota. Tomada de (Granados, 2000, pág. 16)

Figura 3.35: Extracto del estudio de soleá con la melodía de la escobilla

<sup>73</sup> En referencia a esto, Rafael Marín (1902, pág. 177) comenta: «Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *soleares* y *seguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á [sic] poco, puesto que todos ellos se reducían á [sic] efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aires* de ellos eran bastantes más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*».



Nota. Tomada de (Martín, 2014, pág. 108)

Figura 3.36: Extracto de la escobilla de Juan Martín

A continuación mostramos el vídeo de la escobilla de soleá (Código QR 3.1) manteniendo los mismos zapateados, pero sustituyendo la falseta de acompañamiento de la escobilla de soleá por la de alegrías:

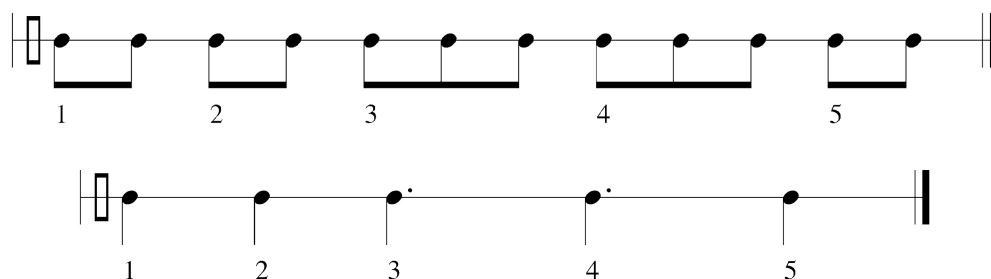


Código QR 3.3: Escobilla de alegrías en pasos de soleá

### 3.5.6. La escobilla de seguriya

Al igual que la soleá, la seguriya es un palo perteneciente al grupo de los cantes modales (modo flamenco) con acompañamiento de guitarra. Tradicionalmente ha sido una forma solo cantable, no bailada, hasta que el bailar Vicente Escudero realizó su coreografía en el año 1940. El sistema musical con el que se acompaña es el modo flamenco de La, –“por medio” en la guitarra–. En la actualidad se utilizan también otras alturas para el mismo modo.

Rítmicamente, la seguriya se articula en ciclos de doce partes. Estas partes se transcriben normalmente con la figura musical de corchea, aunque hay quienes utilizan otras figuras para la transcripción. El ciclo tiene acentos alternos, agrupados de la siguiente manera: dos grupos de dos, dos grupos de tres y un grupo de 2. El resultado son cinco pulsos o tiempos irregulares. Así los representa Lola Fernández Marín en su libro *Flamenco al Piano 5: Seguriya*:



Nota. Tomada de (Fernández Marín, 2017, pág. 10)

Figura 3.37: Compás de seguiriya

Esta transcripción de 12 corcheas sin indicación de quebrado de compás, es la que utiliza Jared (2008) en la falseta de escobilla (Figura 3.39). Sin embargo, hay transcriptores que encajan las doce partes en la amalgama  $\frac{3}{4} + \frac{6}{8}$ , como observamos en la falseta de seguiriya de Juan Grecos (1973) (Figura 3.40). La transcripción con amalgama contradice fuertemente el ciclo armónico de la seguiriya, ya que coloca el primer tiempo en la segunda parte (parte débil) del  $\frac{3}{4}$  y el último tiempo en la primera parte del  $\frac{3}{4}$  (parte fuerte).

«Etimológicamente, se supone que seguiriya deriva de seguidilla; es una corrupción fonética que deforma en diferentes términos: seguiriya, siguriya, seguirilla o siguerilla» (Seguriya, s.f.)

Asimismo, en un artículo publicado en *El País* con el título *La RAE se Arranca por “Seguiriyas”* (Molina, 2013), se recogen unas palabras de Rodríguez Almodóvar catedrático de Lengua y Literatura:

Hay ausencias tan significativas como *toná*, “una de las madres del cante flamenco”; la de los adjetivos relativos a la voz *rajo* y *afillá*; o *seguiriya*, “recogida como seguidilla con una ortografía todavía deudora de la castellano-manchea”, dice el estudioso, que también es catedrático de Lengua y Literatura.

Lola Fernández (2017, pág. 9), en *Flamenco al Piano 5: Seguriya* aclara que el término seguiriya es una deformación del vocablo seguidilla, pero en lo musical no tienen nada que ver. La seguiriya flamenca, a través de una evolución compleja, supuso un cambio radical con respecto a la seguidilla tonal de baile que le precedió.

### 3.5.6.1. La falseta de escobilla en la seguiriya

Al igual que en la soleá, la escobilla de las seguiriyas, en su forma más básica, es una melodía concreta, constituida por cuatro ciclos de doce partes. No tenemos datos sobre la autoría de esta falseta que ha quedado fijada para el acompañamiento del baile, pero sí contamos con las transcripciones que varios guitarristas han ido recogiendo en sus publicaciones, catalogadas como “estudio” o como “falseta tradicional”.

En un artículo publicado en la revista *Sinfonía Virtual*, titulado *Sabicas, Concertista Internacional de guitarra flamenca*, Norberto Torres (2020) dedica un párrafo a la autoría de las falsetas, como consecuencia de un análisis de los registros sonoros en la primera mitad del siglo XX:

Resulta interesante aquí reflexionar sobre la función de los primeros registros sonoros y ver quizá que han tenido todo el viso de ser “textos poéticos cantados”, más que registros musicales, siendo una especie de difusión moderna de la transmisión oral de la literatura de cordel. También en la conferencia referida, vimos que Niño Ricardo en su primer periodo interpretaba falsetas grabadas en la misma época por otros tocaores y que en las dos primeras décadas del siglo XX existía como un fondo común de falsetas, intercambiables entre guitarristas. El concepto de “autoría” y menos aún de “derechos de autor” era casi inexistente y poco importaba grabar lo que era de otros, o grabar siempre las mismas variaciones. (pág. 15)

En la tradición oral, la melodía que surge de la falseta guitarrística tradicional, con sus diversas variaciones, es comúnmente atribuida al reconocido guitarrista Niño Ricardo<sup>74</sup>.

La melodía es la siguiente:



Figura 3.38: Melodía de la falseta de seguiriya

<sup>74</sup> Ver apartado 3.5.6.3. Origen de la falseta de escobilla de seguiriya.

Mostramos a continuación varias falsetas con la melodía que se ha hecho popular en el “toque por seguiriyas”, observando las variaciones que se han ido realizando para su ejecución.

Una de las falsetas seleccionadas se incluye en el libro *A New Anthology of Falsetas for Flamenco Guitar*, del guitarrista Paul Jared (2008). Esta imagen se ha mostrado en la Figura 3.6: Falseta por seguiriyas.

## Falsetas por Siguiriyas

The final chapter of this collection is devoted to *siguiriyas*, exemplar of the most profound family of *palos*. The trance-like, circular *compás* of *siguiriyas* can be felt in twelve beats, as if it were *soleares* beginning on the eighth beat: **8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7**. However, in this author's experience most flamencos prefer to feel (and count) the *compás* in **five**, notwithstanding the irregular beat groupings of twos and threes, as follows: **1** and **2** and **3** and a **4** and a **5** and.

Either way the rhythm of *siguiriyas* is an elusive and difficult one to absorb, for those of us not born to it; moreover, *falsetas por seguiriyas* present one with further complexities when they extend over two or more *compases*, as often occurs.

So by way of introduction, here is the traditional *escobilla* melody for *siguiriyas*, with the “five beat” count as described above. Phrygian A is the customary tonality for *siguiriyas*, with E phrygian a traditional variant; today's players also utilize the *rondeñas* tuning (C# phrygian), a key whose dissonant, complex chord voicings eloquently express this most *jondo* of *palos*.

[El último capítulo de esta colección está dedicado a las *siguiriyas*, ejemplar de la familia de *palos* más profunda. El *compás* circular de trance de las *siguiriyas* se puede sentir en doce tiempos, como si fueran *soleares* a partir del octavo tiempo: **8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7**. Sin embargo, según la experiencia de este autor, la mayoría de los flamencos prefieren sentir (y contar) el *compás* de a **cinco**, a pesar de los agrupamientos irregulares de dos y tres, de la siguiente manera: **1** y **2** y **3** y un **4** y un **5**.

De cualquier forma, el ritmo de las *siguiriyas* es esquivo y difícil de asimilar, para los que no nacimos en él; además, las falsetas para *siguiriyas* presentan mayor complejidad cuando se extienden sobre dos o más *compases*, como suele ocurrir.

Así que, a modo de introducción, aquí está la melodía tradicional de *escobilla* para *siguiriyas*, con la cuenta de “cinco tiempos” como se describe anteriormente. La frigia es la tonalidad habitual de las *siguiriyas*, siendo la frigia Mi una variante tradicional; los ejecutantes de hoy también utilizan la afinación *rondeñas* (do# frigio), una clave cuyas voces de acordes complejas y disonantes expresan con elocuencia el más *jondo* de los *palos*.]



Nota. Tomada de (Jared Newman, 2008, pág. 14)

Figura 3.39: Falsetas por Siguiriyas

Como se puede leer en el texto, Jared expone que esta falseta es la melodía tradicional de la escobilla para seguiriyas, no atribuyéndola a ningún autor.

Otros métodos también recogen esta melodía con algunas variaciones finales, sin especificar, una vez más, que es la falseta que ha quedado estipulada para su uso en la ejecución de la escobilla del baile por seguiriyas. A continuación, se muestra la falseta de la escobilla de la seguiriya recogida por Juan Grecos (1973):



Nota. Tomada de (Grecos, 1973, págs. 99-100)

Figura 3.40: Siguiriyas

Otras falsetas con la melodía de la escobilla de seguiriya se encuentran en el método *guitarra flamenca I* de Antonio Francisco Serra (1979). La falseta presenta una modificación en los últimos compases, a modo de remate, al igual que la falseta anterior de Juan Grecos:

**Comienzo de la escobilla**

**Final del escobilla**

Nota. Tomada de (Serra, 1979, págs. 14-15)

Figura 3.41: Seguiriya

Charles Keyser (1986) publicó una colección de falsetas con el título de *Falsetas Collection 1*, pertenecientes a diversos palos flamencos, en la que se hace referencia a varios compositores. En el apartado de la seguiriya, clasifica a la falseta número uno como tradicional, con un texto

previo sobre su aplicación en el acompañamiento del canto o del baile, incluyendo en ella la melodía característica de la escobilla en este palo. Mostramos la falseta tradicional marcada en color rojo, y una variación de esta falseta, con la misma estructura rítmica en color verde:

Siguiriyas Falsetas

Siguiriyas Falseta 1 (Source: Traditional):

Siguiriyas 01

This is a series of “filler” falsetas that can be used between letras (sung verses) of the cante, or for the accompaniment of the taconeo sections of the dance. Note the use of alza pua (up/down thumb strokes) on the Bb chord, and the emphasis on thumb/index finger combinations in the last part of the falseta.

[Se trata de una serie de "falsetas de relleno" que se pueden utilizar entre letras (versos cantados) del cante, o para acompañar las secciones de taconeo del baile. Nótese el uso de alza púa (golpes de pulgar arriba/abajo) en el acorde de Sib, y el énfasis en las combinaciones de los dedos pulgar/índice en la última parte de la falseta].

Nota. Tomada de (Keyser, 1986, págs. 98-100)

Figura 3.42: Siguiriyas falsetas

En el estudio número 7 de la colección de estudios de Óscar Herrero (2004), *24 Estudios para guitarra flamenca. Nivel Medio*, en el que se trabaja la técnica de la alzapúa, encontramos esta melodía de la escobilla de seguiriya. Nuevamente, no se especifica que sea la melodía utilizada para el baile de seguiriya:

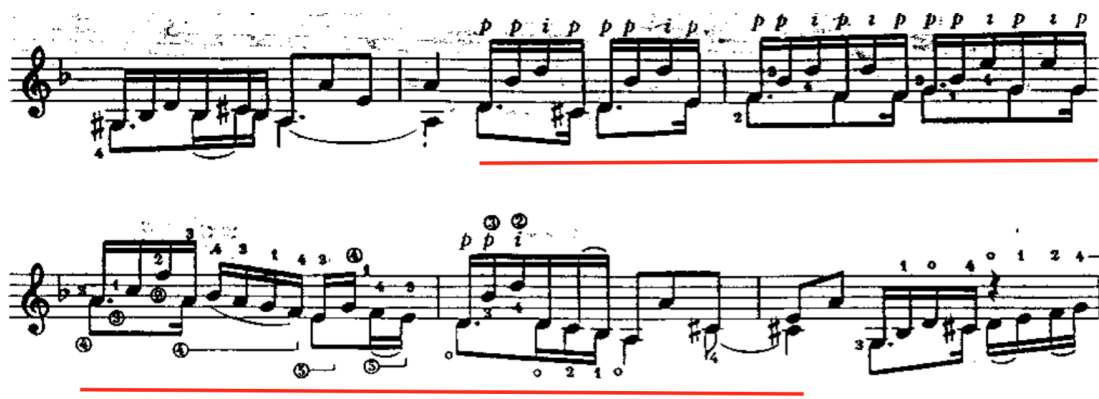
The image shows a musical score for guitar study number 27, consisting of four systems of music. The first system (measures 4-6) is in G minor (Gm) and features a melodic line with alzapúa (double grace notes) and a bass line with a specific rhythmic pattern. The second system (measures 7-9) continues the melody in Gm. The third system (measures 10-12) introduces new chords: Bb(add #11), C7(9), and Bb9(b5). The fourth system (measures 13-15) features C7(9), C#7(9), and C7(9) chords, ending with a 1/2 II chord structure (B/G, D). The score includes detailed fingering for both hands and specific guitar techniques like alzapúa.

Nota. Tomada de (Herrero, 2004, págs. 33-34)

Figura 3.43: Estudio número 27

Podemos encontrar otras falsetas con el mismo patrón rítmico<sup>75</sup> que las presentadas por Charles Kyser y Óscar Herrero, que también pueden ser utilizadas para la escobilla de seguiriya, aunque contengan una melodía diferente a la tradicional. Tal es el caso de un extracto de la seguiriya de Mario Escudero (1975), *Romance Gitano*, transcrita por Joseph Trotter y que subrayamos en color rojo:

<sup>75</sup> Los elementos que definen las características propias de un determinado estilo musical. En el flamenco los patrones rítmicos tienen una especial importancia y sobre ellos se realizan una buena parte de las variantes que enriquecen el discurso musical. Los patrones pueden ser además melódicos o armónicos, y son los que definen las características propias de un determinado estilo (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 420).



Nota. Tomada de (Escudero & Trotter, 1975, pág. 3)

Figura 3.44: Romance gitano

Como se puede observar, las diversas publicaciones presentan diferencias en sus propuestas de variaciones melódicas para la escobilla de seguiriya. En algunas, aparecen catalogadas como falseta tradicional. La falseta de Mario Escudero (1975), incluida en la obra *Romance Gitano*, se muestra como una composición propia, aunque no deja de ser una variación melódica de las muchas existentes. Esta falseta de Escudero utiliza el mismo patrón rítmico que la falseta de la escobilla de seguiriya que hemos definido como tradicional (ver Figura 3.44).

Seguidamente, mostramos en código QR un extracto del vídeo de la escobilla de seguiriya extraído de la colección *El Baile Flamenco. Volumen 6. Seguiriyas-Serranas* (Salado, 2003). A este vídeo le hemos insertado la falseta de acompañamiento para la escobilla de seguiriya:



Código QR 3.4: Escobilla de seguiriya

### 3.5.6.2. El compás de la seguiriya y su transcripción a partitura

En relación con la traducción del compás de seguiriya a partitura, cabe mencionar que los autores han utilizado diversas formas de transcripción. Sirvan como ejemplo las partituras de escobilla que se han expuesto en el apartado anterior.

En la transcripción que realiza Paul Jared Newman (2008) (ver Figura 3.45, infra), el compás de la seguiriya queda explicado en su texto. El autor no inserta un quebrado de compás al inicio del pentagrama, ya que los cinco grupos de corcheas son irregulares. Esta es la opción que nos

parece más indicada para la transcripción de la seguiriya. Traemos aquí de nuevo una cita de Jared (2008, pág. 14):

El *compás* circular, de trance, de las seguiriyas se siente en doce tiempos, como si fueran soleares a partir del octavo: **8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7**.

Sin embargo, según la experiencia de este autor, la mayoría de los flamencos prefieren sentir (y contar) el *compás* de a cinco, a pesar de las agrupaciones irregulares de dos y tres, de la siguiente manera: **1 y 2 y 3 y un 4 y un 5** (ver Figura 3.45 a continuación). (pág. 42).

En la partitura, Jared coloca estos cinco números al comienzo de la falseta y tal como mencionamos al comienzo, no utiliza quebrados de compás:



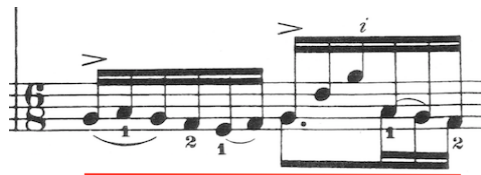


Tiempo: 1      2

*Nota.* Tomada de (Grecos, 1973, pág. 99)

Figura 3.46: Extracto de siguiரியas

En el compás de 6/8, sí coinciden los acentos naturales de la sigui-riya –tiempos 3 y 4– con el principio de los grupos ternarios:



Tiempo: 3      4

*Nota.* Tomada de (Grecos, 1973, pág. 99)

Figura 3.47: Extracto de sigui-riya

El tiempo 5 de la sigui-riya en el primer tiempo del 3/4 vuelve a suponer una contradicción, ya que uno es final de ciclo y otro principio de compás escrito:



Tiempo: 5

*Nota.* Tomada de (Grecos, 1973, pág. 99)

Figura 3.48: Extracto de sigui-riya

Por consiguiente, una opción de compás para la transcripción de la sigui-riya podría ser 2/4+6/8+1/4; comienza el tiempo 1 en el primer tiempo del compás de 2/4 y concluye el tiempo 5 en el único tiempo del 1/4. En la transcripción en 3/4+6/8 se observa que el 3/4 comienza en

la nota la, nota que no tiene ningún sentido melódico al aparecer suelta. Dicha nota corresponde al final del compás de seguiriya, o sea, el tiempo 5. Esta misma opción de transcripción aparece en las falsetas de Antonio Serra, Charles Keyser y Mario Escudero. La falseta de estudio de Óscar Herrero (Figura 3.43, supra) sí está escrita en un compás que consideramos apropiado, el de 12/8, equivalente al compás de 2/4+6/8+1/4.

Esta forma de trasladar la seguiriya al pentagrama utilizando el ciclo 2/4+6/8+1/4, también la defiende el guitarrista Norman Paul Kliman en su página web Cante y Toque (Kliman, Compás de soleares, 2020):

Históricamente, la seguiriya no se ha llevado al pentagrama con resultados muy acertados. Se suele escribir en compás alterno de tres por cuatro y seis por ocho, aunque el resultado comienza en el tiempo 5, como se ve a continuación:



*Nota.* Tomada de (Kliman, Compás de soleares, 2020)

Figura 3.49: Compás de seguiriya

Las barras de compás más gruesas en las partituras facilitan la lectura de estas y convierten el compás alterno en tripartito, con un compás de dos por cuatro (tiempos 1 y 2), un compás de seis por ocho (tiempos 3 y 4) y otro compás de uno por cuatro (tiempo 5), como se ve a continuación. (...) Así, el ritmo se representa de forma mucho más lógica y, a la vez, se evita la ruptura total con el sistema empleado hasta ahora:



*Nota.* Tomada de (Kliman, Compás de soleares, 2020)

Figura 3.50: Compás de seguiriya

### 3.5.6.3. Origen de la falseta de escobilla de seguiriya

Como comentamos al principio de este apartado, el origen de la melodía de la falseta de la seguiriya no se ha atribuido a ningún autor. Hay quienes se la atribuyen al guitarrista Nino Ricardo sobre la base de la técnica utilizada para su ejecución, tal y como aclaramos más adelante en este apartado. Para indagar en esta cuestión, debemos remitirnos al bailaor Vicente Escudero, que fue quien puso baile a la seguiriya. José Luis Navarro (2008), en el volumen II del libro *Historia del Baile Flamenco*, recoge un testimonio del propio Escudero:

Ponerle baile a la seguiriya fue una idea que acarició en el pensamiento y en el corazón durante mucho tiempo, antes de decidirse a ponerse manos a la obra.

«Como nadie hasta ahora se había decidido a bailar la “seguiriya”, yo tampoco me atrevía, temiendo cometer un sacrilegio. Más a fuerza de meditación y estudio comprendí que era labor que merecía emprenderse, pero respetando la técnica rítmica, evocando el origen y expresando en la danza la emoción y el sentimiento del cante y la guitarra, fundiendo su espíritu con la plástica arquitectónica».

Así que un día le dijo a su guitarrista, Eugenio González, que tocara por seguiriyas y él se arrancó improvisando pasos y redobles. Él lo cuenta con las palabras siguientes:

«Toca por “Seguiriya gitana” lo que quieras, yo bailaré lo que se me ocurra, y a ver cuál de los dos se equivoca antes de camino. Y la verdad fue que ninguno de los dos nos perdimos».

Luego la presentaría en 1939 en el Teatro Falla de Cádiz y en 1940 en el Teatro Español de Madrid, convirtiéndola en símbolo de su concepto del baile flamenco. (págs. 106-107)

A pie de página, José Luis Navarro (2008, pág. 106) ubica la creación del baile de seguiriya en el año 1940: «esta es la fecha que suele darse de la creación de este baile».

Navarro ofrece datos interesantes para poder rastrear la creación y uso de la falseta tradicional de la escobilla del baile de seguiriya: en primer lugar, que la creación de este baile se realiza en 1940; segundo, la mención al guitarrista Eugenio González, con quien Escudero bailó e improvisó el baile por seguiriya.

Otro de los guitarristas que acompañaron por aquellos años a Vicente Escudero, fue Mario Escudero en el año 1944. Así lo registra González Rojo (2021) en un artículo publicado en el Diario Sur el día 13-11-21, titulado *Mario Escudero. Oído al Cante*:

En Madrid estudió armonía y contrapunto y escribió sus obras más conocidas. Su debut en la capital de España fue en 1944 con Vicente Escudero, Carmita García, Ramón Montoya y Jacinto Almadén en el Teatro Español, y posteriormente viajó por toda la península formando parte de distintos elencos flamencos y acompañando a Tomás Pavón, Niña de los Peines, José Cepero, Juanito Mojama, Antonio Mairena, Pericón e Cádiz, Pepe el de la Matrona, Antonio el Sevillano, Canalejas de Puerto Real y otros muchos artistas de la época.

En otro artículo publicado por Estela Zatanía (2020), titulado *Mario Escudero, Maestro e Inspiración para Siempre*, se comenta la relación que el bailaror sostuvo con guitarristas como Niño Ricardo o Ramón Montoya, y su vinculación con el baile de Vicente Escudero:

De joven estudió con varios maestros, más notablemente Ramón Montoya y el Niño Ricardo. Mario Escudero fue el puente que comunicó la grandiosa época de Montoya, Ricardo y Sabicas con el mundo nuevo propiciado y puesto en movimiento por Paco de Lucía, que llegaría a ser el protegido de Mario. De adolescente, Mario acompañó al legendario bailaror Vicente Escudero (ninguna relación familiar), y también llegaría a tocar a José Greco, Antonio y Rosario y Carmen Amaya, con cuya hermana se casó.

Como mencionamos anteriormente, la tradición oral atribuye la autoría de la falseta de la escobilla de seguiriya a Niño Ricardo. Aunque no existe documentación que certifique esta autoría, la relación de la falseta con el guitarrista Niño Ricardo puede deberse al mecanismo técnico que utilizaba en la mano derecha durante su ejecución: pulgar-índice-pulgar. Norman Paul Kliman (2020), en un enlace de su página web titulado *La Alzapúa en la Discografía Flamenca*, dice al respecto: «Niño Ricardo (1904–1972) acompañó con este mecanismo en muchas grabaciones, sobre todo por siguiiriyas, aunque con menos frecuencia que otros tocaores de su generación».

Esta técnica (P-I-P) es conocida como la alzapúa antigua. Si se realiza repetidamente la digitación queda de la siguiente manera: P-I-P-P-I-P-P-I-P-P-I-P, etc.

Esta fórmula la desarrollaría el guitarrista Sabicas<sup>76</sup> creando así la alzapúa moderna en la cual solo se emplea el uso del pulgar, desapareciendo la utilización del dedo índice. Norman Paul Kliman (2020) comenta lo siguiente:

---

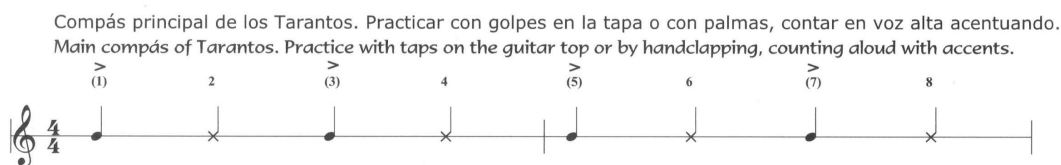
<sup>76</sup> Agustín Castellón Campos (Pamplona, Navarra, 16 de marzo de 1912-Nueva York, EE.UU., 14 de abril de 1990)

Sabicas (1912-1990) reemplazó con el pulgar el índice del mecanismo p-i-p, pulsando “roce abajo-roce arriba-bordón”. Las pulsaciones de roce producen distinto sonido al obtenido por el mecanismo p-i-p, sobre todo en la pulsación hacia arriba con el pulgar ya que cambia el nítido contrapunto rítmico en la prima por varias voces en las cuerdas más próximas a los bordones.

Si leemos la entrevista con Andrés Batista<sup>77</sup>, quién acompañó a Vicente Escudero en su última etapa, Batista comenta que él ya conocía y utilizaba las falsetas tradicionales de las escobillas, sin conocer la referencia de su autoría ni el porqué de su aplicación. Estas palabras realzan más el hecho de que muchas de las falsetas tradicionales hayan sido transmitidas oralmente sin que quede constancia de quién fue el autor. Incluso hay casos, como el del guitarrista Manolo de Huelva, que tocaba de espaldas para que no le copiasen las falsetas. De este hecho se desprende que uno de los obstáculos para una transmisión más clara de las falsetas ha radicado en la rivalidad y la precaución que prevalece entre los guitarristas.

### 3.5.7. La escobilla del taranto

El taranto es un estilo bailable que forma parte del amplio grupo de las formas de fandango, cuyo sistema musical es denominado bimodal<sup>78</sup>. Los cantes mineros y de Levante pertenecen a este grupo y dentro de estos cantes mineros, el taranto destaca por ser el único estilo que se ajusta a un compás, lo que le permite ser bailado. El baile del taranto se atribuye a la bailaora Carmen Amaya con el acompañamiento a la guitarra de Sabicas. Su sistema musical es el de fa# flamenco. El ritmo del taranto se ajusta a un compás binario estructurado en frases rítmicas de cuatro compases en el caso de un 2/4 y de dos compases si se realiza en un 4/4. Puede aparecer escrito en 2/4 o 4/4.



Nota. Tomada de (Leiva, 2011, pág. 68)

Figura 3.51: Compás de taranto

<sup>77</sup> Véase: (Batista, 2021)

<sup>78</sup> «El término bimodalidad se usa en el flamenco referido a la sucesión Modo flamenco/Modo mayor que se da en las formas del fandango (...) se sucede alternativamente un estribillo instrumental en modo flamenco y una estrofa vocal en el tono mayor del VI grado del modo flamenco» (Fernández Marín, 2004, pág. 97).

En relación con el cante del taranto, en el documental *Fosforito, una Historia del Flamenco*, Juan Vergillos (2022) realiza un análisis detallado del palo. El autor brinda información sobre el origen del taranto y se menciona la música utilizada en la escobilla del baile, definida como “la famosa falseta”:

Fosforito da a entender en el filme que el taranto es una proyección al baile, es decir, con unos arreglos rítmicos y melódicos para adaptarlo a la danza, del cante por tarantas. Algo que él hizo para cantarle a la bailaora Fernanda Romero, según declara, eso sí con mucha timidez, en la película. Lo cierto es que la palabra taranto ya aparece en la discografía flamenca en al menos cuatro ocasiones antes de que la usara Fosforito. Las dos primeras fueron: en 1953 en un disco de Los Gaditanos y en 1955 en otro de Rafael Romero. También el libro *Flamencología* de 1955, González Climent habla de los tarantos como estilo flamenco. El concepto rítmico y melódico del taranto actual, incluyendo la famosa falseta, ya estaba en el disco de Romero mencionado. Y también el repertorio de Antonio Ruiz Soler que fue acaso el creador de este concepto flamenco y el que introdujo la tendencia de acabar el baile por tarantos por tangos.

### **3.5.7.1. La falseta de escobilla en el taranto**

La falseta empleada para la escobilla del taranto es una melodía específica que, en las obras de algunos guitarristas es presentada simplemente como falseta. Se escribe en un compás de 2/4 o de 4/4. La falseta tiene un comienzo anacrúsico en el tiempo 4 del compás 4/4 o en el tiempo 8 del compás 2/4. Presenta una melodía principal compuesta de un tiempo en anacrusa más 24 tiempos en un compás de 4/4 o un tiempo en anacrusa y 12 tiempos en un compás de 2/4. La melodía de la falseta, sin adornos, es la siguiente:

Figura 3.52: Melodía principal de la falseta para la escobilla del taranto

La melodía finaliza en la nota sol del primer tiempo del compás 9. A partir de esta nota se produce la resolución mediante una escala final, que puede presentar diferentes variantes:

Primera resolución

Figura 3.53: Primera resolución para el final de la escobilla del taranto

Segunda resolución

Figura 3.54: Segunda resolución para el final de la escobilla del taranto

En esta resolución es donde se produce un descuadre con respecto al ciclo y acentos del compás de taranto –el mismo que el de tangos– que a continuación analizamos.

En el artículo *Análisis de la Escobilla Tradicional del Taranto*, Alfredo Mesa (2020, pág. 4) propone que «La melodía tradicional de la escobilla del estilo debe realizarse de manera lógica, cerrándose en un compás de 8 pulsos y coincidiendo armónicamente». Mesa expone dos falsetas para la escobilla del taranto, una en versión corta y otra en versión larga. En las dos falsetas presenta la melodía principal de la escobilla compuesta del compás de anacrusa más 24 compases junto con la nota sol en el primer tiempo del compás 13. A continuación, realiza 8 tiempos de resolución (4 compases de 2/4 o 2 compases de 4/4) para la versión corta y 16 tiempos de resolución (8 compases de 2/4 o 4 compases de 4/4) para la versión larga:

**Escobilla Taranto**  
(Versión corta)

Tradicional

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4. The melody continues with quarter and eighth notes. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective staves. The final staff contains measures 1 through 8, which are numbered below the notes.

*Nota.* Tomada de (Mesa Martínez, 2020, pág. 10)

Figura 3.55: Escobilla taranto (versión corta)

Escobilla Taranto  
(Versión larga)

Tradicional

The image shows a musical score for 'Escobilla Taranto (Versión larga)'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The score is divided into measures, with numbers 1 through 8 written below the bass staff. Measure 5 is highlighted as the tonic (F#).

Nota. Tomada de (Mesa Martínez, 2020, pág. 11)

Figura 3.56: Escobilla taranto (versión larga)

En ambas falsetas se observa como el tiempo 5 de este ciclo añadido cae en la tónica (fa#) y los siguientes tiempos permanecen sobre el acorde de fa# mayor.

A continuación se muestran algunas de las falsetas utilizadas para acompañar la escobilla de baile del taranto, extraídas de diversas obras creadas por diferentes autores.

Una de estas falsetas es la que está presente en la obra *Taranto con Variaciones*, de Manuel Cano (1964), transcrita por José Corrales. Está escrita en compás de 4/4 comenzando de manera anacrúsica en el cuarto tiempo del compás. La melodía principal va desde el compás 1 al 7. A continuación, tras la nota sol, se produce la resolución de la falseta ocupando dos compases completos de 4/4 con un total de 8 tiempos. La caída se produce en el tiempo 1 del siguiente compás y sobre la tónica (fa#). Por lo tanto, esta falseta no se corresponde con el cierre en el tiempo 5 que apuntaba Mesa.

The image displays a musical score for guitar, divided into two main sections: "Comienzo de la escobilla" and "Resolución de la escobilla".

The "Comienzo de la escobilla" section consists of three staves of music. The first staff begins with a double bar line and a dashed line above it. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music starts with a triplet of eighth notes (labeled '3') and includes various guitar techniques such as rasgueo (indicated by 'r'), mutes (indicated by 'm'), and fingerings (indicated by 'i'). A dynamic marking of 'p' (piano) is present. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings.

The "Resolución de la escobilla" section follows, starting with a double bar line and a dashed line above it. It also features a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. This section is characterized by a series of eighth-note patterns, with some notes circled in blue. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. A dynamic marking of 'p' is also present. The section concludes with a double bar line and a dashed line above it.

The bottom part of the score shows a continuation of the eighth-note patterns from the previous section, with notes numbered 5 through 8, and then 1 through 4, indicating a sequence of notes or fingerings. This section ends with a double bar line and a dashed line above it.

Nota. Tomada de (Cano & Corrales, 1964, pág. 5)

Figura 3.57: Taranto con variaciones

El taranto *Canto Minero*, que el guitarrista Juan Serrano (1993) incluye en el libro *Flamenco Guitar Solo*, contiene también la falseta de la escobilla del taranto. La falseta comienza en el

segundo tiempo del compás de 4/4. Cano la presentaba en tiempo 4 y Serrano la presenta en el tiempo 2. Si contamos el tiempo 2 como anacrusa y le sumamos 24 tiempos, la falseta es correcta según la medida de la melodía principal del taranto que hemos presentado. La falseta se completa con dos grupos de 8 tiempos (16 tiempos), estando la caída en el tiempo 8 (tiempo 16) sobre la tónica fa#. Nuevamente la falseta no termina en el tiempo 5 sobre la tónica fa#:

Nota. Tomada de (Serrano, 1993, págs. 56-57)

Figura 3.58: Canto minero

En la lección 21 de su método de guitarra *El Arte Flamenco de la Guitarra*, Juan Martín (1978) incluye la falseta de la escobilla de un taranto. Está escrita en compás de 2/4. La melodía comienza en el segundo tiempo de dicho compás. También presenta la melodía principal con la anacrusa más 24 tiempos. Para la resolución de la falseta utiliza 8 tiempos cayendo en la tónica (fa#) en el primero de ellos:

The image shows a musical score for the Taranto. It consists of four staves. The top two staves show the vocal line with the syllable 'ma' repeated. The bottom two staves show the guitar accompaniment with fret numbers and circled numbers 3, 4, 6, and 8. The score is in G major and 2/4 time. Labels 'Comienzo de la escobilla' and 'Resolución de la escobilla' are present.

Nota. Tomada de (Martín, 1978, pág. 126)

Figura 3.59: Taranto

Manuel Cano y Juan Serrano transcriben en 4/4 las falsetas de escobillas expuestas, mientras que Juan Martín la transcribe en compás de 2/4. Esto demuestra que diferentes notaciones musicales pueden conducir al mismo resultado auditivo. Las partituras expuestas tienen un comienzo anacrúsico, pero Manuel Cano sitúa el comienzo de la falseta de la escobilla en el cuarto tiempo del compás de 4/4 y Juan Serrano en el segundo tiempo del compás 4/4. Por su parte, Juan Martín lo ubica en el segundo tiempo del compás de 2/4.

Se podría excusar este error en la escobilla si partimos de la hipótesis de que el baile del taranto se creó desde la improvisación<sup>79</sup>. Un ejemplo de ello, son las distintas variaciones que hemos mostrado de la falseta utilizada para la escobilla del taranto, ofreciendo diversas modificaciones en la caída del acorde. Debido a los descuadres que muestran las variaciones que presentamos, parece tener más justificación la hipótesis de que esta falseta se haya creado a partir de la improvisación del baile, ejecutándose en relación a los pasos que se llevaban a cabo durante la interpretación del mismo. Así lo justifica Alfredo Mesa (2020, pág. 1): «Entiendo que el baile se creó a partir de la improvisación, podemos justificar este error rítmico/armónico, aunque no aprobarlo».

<sup>79</sup> Ya hemos visto como hay bailes que se han creado desde la improvisación como explica Vicente Escudero respecto al baile de seguriyas. (Ver apartado 3.5.6.3. Origen de la falseta de escobilla de seguriya)

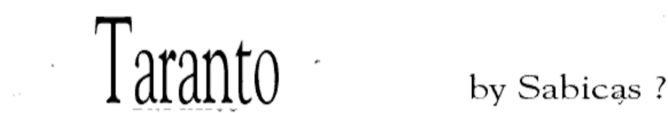
### 3.5.7.2. Posible origen de la falseta de escobilla del taranto

José Luis Navarro (2008) en el volumen II de la colección, *Historia del Baile Flamenco*, muestra los antecedentes del taranto:

Su música llevaba décadas gestándose. En 1925 Ramón Montoya había abierto el camino con su rondeña. Manuel Torre había apuntado el compás en tarantas magistrales como *¿Dónde andará mi muchacho?* y *Darme la espuela*, registradas en 1929. En 1930, El Chato de Las Ventas grababa con la denominación de taranto *Lo sabe el mundo entero*. Solo quedaba fijar unas falsetas y meterle mano al baile. (pág. 196)

En *El Baile Flamenco*, José Luis Navarro y Eulalia Pablo (2010, pág. 129) datan la primera interpretación del baile del taranto: «El 12 de enero de 1942 Carmen Amaya debutaba en el escenario más prestigiosos de Nueva York, el del Carnegie Hall. Ese día se bailó por primera vez en público el taranto». «De la guitarra se encargó Sabicas y del baile lo hizo Carmen Amaya. La bailaora ajustó el tempo y los marcajes a un compás binario, sosegado, solemne (...) y el taranto quedó en la historia» (Navarro, 2008, pág. 196).

Se ha transmitido oralmente que la falseta de la escobilla utilizada para el taranto es una creación de Sabicas. Esto puede deberse a que fue el primer guitarrista que acompañó de forma improvisada el taranto de Carmen Amaya. Dado que no existen registros audiovisuales que evidencien esta teoría, se supone que Sabicas creó esa falseta durante la actuación, quedando fijada en la historia como falseta para el acompañamiento de la escobilla del taranto. La obra original *Canto Minero*<sup>80</sup> de Juan Serrano (1993) se encuentra en diversas páginas web<sup>81</sup> con el título *Taranto* y atribuida a Sabicas con un interrogante. Suponemos que esto se debe a que contiene la falseta que la transmisión oral ha atribuido a dicho intérprete.



Nota. Tomada de (Serrano, 1993, pág. 1)

Figura 3.60: Cabecera del taranto atribuido a Sabicas y que corresponde a la obra *Canto Minero* de Juan Serrano

---

<sup>80</sup> Esta obra se encuentra editada en el libro de Juan Serrano (1993) *Flamenco Guitar Solos* en las páginas 53-59.

<sup>81</sup> Véanse, por ejemplo: <https://es.scribd.com/doc/300494098/103952779-Sabicas-Taranto-pdf#>  
<https://www.classclef.com/taranto-by-sabicas/> y <https://www.cglib.org/taranto-by-sabicas/>

La falseta también está recogida en las publicaciones de diferentes autores. En la *Minera* del guitarrista Ramón Montoya (Only Flamenco Guitar, 2017), en los minutos 0:56 y 2:44 aparece el principio de la melodía de esta falseta. En la obra de Sabicas *Rondeña Gitana* (paisrealproducoes, 2023), registrada en 1958, en el minuto 0:40 suena también esta idea musical recogida por Montoya en su *Minera*, pero con otro desarrollo y algunas semejanzas melódicas de lo que será, más adelante, la falseta utilizada para la escobilla del taranto.

Guillermo Castro (2018, pág. 34), en su artículo *Del Cómo, Cuándo y Por Qué del Toque del Taranto*, hace referencia a dos películas en las que aparece la falseta para el acompañamiento de la escobilla del taranto: *Luna de Miel* (1959), del director Michael Powell y *Los Celos y el Duende* (1967), del director Silvio Fernández Balbuena.

En la película *Luna de Miel* (Isabel y Emilio, 2020) , la falseta aparece en el minuto 3:23 y en la película *Los Celos y el Duende* (Coleccionismocinematográfico, 2017), en el minuto 3:27<sup>82</sup>.

En la escobilla del baile del taranto, la colección *El Baile Flamenco* no muestra la falseta tradicional para su acompañamiento. Por este motivo, hemos optado por exponer dicha escobilla a través de un vídeo externo a la mencionada colección. El código QR que mostramos a continuación, enlaza a un vídeo grabado para esta tesis por la bailaora Elena Chaves Fernández y al que le hemos incorporado la falseta de acompañamiento para la escobilla:



Código QR 3.5: Escobilla del taranto

### 3.6. Los bailes flamencos

Como hemos expuesto y justificado, los bailes objeto de nuestro estudio e investigación son las alegrías, la soleá, el taranto y la seguiriya. En el análisis de las escobillas hasta ahora expuestas se ha podido advertir que los bailes de alegrías y soleá han sido configurados a través de la transmisión, el préstamo, la conexión e interacción con otros estilos como los bailes de jaleo, los bailes de la escuela bolera, los bailes de las fiestas del candil y músicas de baile de escuelas

---

<sup>82</sup> La película es del año 1967. En este enlace está registrada con fecha del año 1966.

diferentes. En cambio, el taranto y la seguriya se convirtieron en formas bailables a partir de coreografías realizadas por bailaoras o bailaoras. Lo mismo ha ocurrido con otros estilos flamencos como, por ejemplo, el martinete, que fue bailado por primera vez por Antonio Gades. Este hecho quedó recogido en la película *Duende y Misterio del Flamenco* del director Edgar Neville. El hito está recogido por Ángel Álvarez Caballero (1998):

Aquel año de la ruptura, 1952, cuando Antonio está ya planeando la formación de una nueva compañía con él solo en la cabecera del cartel, Edgar Neville le llama que participe en su película *Duende y Misterio del Flamenco*, para la que le pide algo nuevo, inédito. Antonio crea el martinete, que nunca antes había sido bailado y que él interpreta en la última secuencia de la película, con el marco incomparable del puente de Ronda. Antonio hizo una creación del martinete espectacular y fulgurante. Demostró que en flamenco casi todo se puede bailar, y desde luego los estilos a palo seco, sin acompañamiento de guitarra. (págs. 272-273)

Otro caso similar lo encontramos en el bailaor Faíco, a quién se le atribuye el baile de la farruca. José Lucena (2020, pág. 148) anota sobre el baile de la farruca: «Este palo se comienza a bailar a principios de Siglo XX, fue coreografiado por *Faíco* y aunque este palo se atribuye a este gran artista consta que el creador del baile fue el *Gato*».

### 3.6.1. El baile por alegrías

Tras haber abordado la posible configuración de las alegrías como forma flamenca, a través de los textos y teorías expuestos, en este apartado nos centramos en el baile de las alegrías y en la repercusión que tuvo en otros bailes flamencos.

Partiendo de que tienen la misma rítmica que las soleares, pero con un tempo más acelerado y en tonalidad mayor, Faustino Núñez (s.f.) comenta que las alegrías se tocaban antiguamente con un aire más lento y que con el paso del tiempo, se fueron acelerando:

Todo indica que en los primeros años se bailaban y tocaban con ritmo sosegado, una suerte de soleares mayor, aunque el carácter alegre impulsó el tiempo hacia un aire que hoy encontramos en las bulerías por soleá.

Este hecho que comenta Núñez lo hemos expuesto anteriormente: cuando ejecutamos en la guitarra el ritmo de alegrías, ese ritmo es igualmente aplicable a la soleá por bulería o bulería

por soleá<sup>83</sup>. La diferencia entre ambos estilos radica en la modalidad utilizada como sistema. Las alegrías están en modo mayor y la soleá por bulería o bulería por soleá en modo flamenco. Podríamos decir que alegrías y soleá por bulería o bulería comparten el mismo patrón rítmico, pero no el modo. Al compartir las soleares, las soleares por bulerías o bulerías por soleá, las alegrías y las bulerías el mismo compás de 12 tiempos, con solo disminuir o acelerar su tiempo nos situamos en un estilo u otro. En el contexto del baile flamenco, las soleares, la soleá por bulería o bulería por soleá y las alegrías, culminan en el palo de las bulerías, que es el estilo que tiene el ritmo más rápido, lo que le otorga fuerza y viveza al final de un baile.

La importancia del baile por alegrías radica principalmente en que es considerado el baile flamenco más antiguo, sirviendo como base para crear pasos para otros estilos flamencos. Así lo describen varios autores, como por ejemplo Miguel Ortiz (2010) en la web Flamencoviejo: «podemos decir que es el baile flamenco más antiguo; tanto es así, que gran parte del resto de palos flamencos se basan en las alegrías para componer su coreografía».

José Luis Navarro (2002) expone la similitud del baile por soleá con el de las alegrías:

El baile por soleá bebió además en la fuente de las alegrías, tomando muchos de sus pasos y movimientos. Sin embargo, esta similitud coreográfica con las alegrías fue, en esta época, su mayor desventaja, ya que, comparada con ese baile festero por excelencia, la soleá resultaba, en palabras de Rafael Marín, un baile *mucho más monótono y menos airoso*. Una circunstancia que hacía que se prodigase poco. (págs. 293-294)

A continuación presentamos un extracto de la entrevista realizada por Blas Vega (1978) a Aurelio de Cádiz, en la que explica la importancia del baile por alegrías:

- *¿Qué diferencia ve usted en la manera de interpretar los bailes antiguos a la manera de cómo hoy se interpreta?*
- Lo primero y principal, que no se bailaba la caña, no se bailaba la soleá, no se bailaba la seguiriya; en esa época los que se bailaba era por alegrías, y por alegrías el mejor aficionado que se ha conocido en el arte éste se llama Estampío; el que sabía llevar las manos de Estampío podía echarse a dormir porque...; el que domina el baile por alegrías de Estampío lo domina todo porque ya tiene una facilidad para todos los

---

<sup>83</sup> «Son muchos los que creen que las bulerías por soleá son diferentes a las soleá por bulerías. Se trata del único estilo que tiene dos nombres. En las primitivas placas de pizarra el estilo aparece simple y llanamente con el rótulo de bulerías, que es lo que realmente son. Recibe varios nombres alternativos: soleá por bulería, soleabulería, bulerías al golpe, y seguramente el más adecuado de bulería pa escuchar, ya que no se trata de una soleá realizada más rápido, sino de una bulería dicha al tiempo más cercano al de la soleá» (Núñez, Flamencópolis, s.f.).

bailes; ahora cuando no se salgan de lo normal, como le pasa a este muchacho, que es fenómeno, ese Antonio, pero se mete en unas cosas y está educando a la gente muy mal. ¿Usted cree que se puede decir a la gente que el baile por martinete se puede bailar? Si el martinete no se puede bailar de ninguna de las maneras, ya pueden hacer lo que quieran. (págs. 89-90)

El guitarrista Rafael Marín (1902), en su método, confirma la teoría de que los movimientos y pasos del baile por alegrías sirven como base para realizar los bailes de otros estilos flamencos:

Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunas *guajiras*, *soleares* y *seguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á [sic] poco, puesto que todos ellos se reducían á [sic] efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las alegrías, y como los aires de ellos eran bastantes más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airosos que las dichas *alegrías*. (pág. 177)

Asimismo, Mónica González (2011, pág. 25) define las alegrías como uno de los palos estructuralmente más definidos.

Las teorías expuestas nos permiten constatar que los movimientos usados en el baile de alegrías han servido de base para la configuración de otros bailes flamencos.

Diversos métodos de guitarra incluyen textos sobre el acompañamiento al baile por alegrías así como las partituras correspondientes.

Rafael Marín (1902) publica en su *Método de la Guitarra por Música y Cifras. Aires andaluces* unas pautas para acompañar el baile por alegrías. Hay que recordar que este método es de 1902 y que Marín es guitarrista, por lo que nos ilustra sobre cómo se acompañaban las alegrías en esa época, a la vez que proporciona información sobre su estructura:

Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantaor *sale* con una copla; la bailadora ó [sic] bailaor hace su *salida* y empieza á [sic] bailar. Una vez terminado el cante, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baile quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó [sic] bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman *el remate de falseta*.

Una vez terminado éste, vuelven á [sic] cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailarín dice, “vámonos”, y con unos tiempos de rasgueo termina el baile. (pág. 177)

El guitarrista Rogelio Reguera (1990) también describe la forma de acompañar el baile por alegrías y la estructura de la misma:

Se empieza rasgueando y tanto la bailarina como el guitarrista, siguen el ritmo y velocidad del que está cantando, cuando éste termina algunos versos, la bailarina hace uno o más *Desplantes*, luego, si se quiere, sigue el “cantaor” con otros versos y al volver a terminar éstos, la bailarina hace algún desplante más y cierra con uno de final. *Entrada de Falseta*: Se hacen cinco rasgueos lentos, con el pulgar de la mano derecha, un tiempo de espera y se hace alguna *Falseta*. *Las Falsetas*, al terminar éstas, entramos en *La Escobilla*, donde la bailarina hace sus *Desplantes* y adornos, así como algún zapateado, cosa que no suele hacer mientras la guitarra hace *Falsetas*. Aquí, en *La Escobilla*, nos mantenemos hasta que la bailarina nos vuelva hacer otra “llamada” para el cierre. *Paseillo*: Sólo se hace rasgueo, una vez terminado éste, vuelve hacer la “llamada” para volver otra vez a *La Escobilla*, de nuevo manteniéndonos en ésta todo el tiempo que la bailarina lo requiera, después otra “llamada” y hacemos la *Ida de Alegrías* y *Entrada de Bulerías*, que por la música se darán cuenta que son dieciséis compases, o sea, cuatro compases *Flamencos* y entramos en ritmo de *Bulerías*: Se Rasguea con gracia y bastante más aprisa (la bailarina lo irá indicando). Aquí ya es un compás de 3/8, que como es natural es más rápido. Durante este tiempo de *Bulerías*, el “cantaor” suele interpretar alguna *copla*, que más corta, suele ser la *Bulería* por *Soleá*. que [sic] los acordes que se les van dando son RE menor, DO mayor, SI bemol mayor y LA mayor, en este momento no estamos en la *Tónica* de LA mayor, como antes, sino que ahora es RE menor. Luego la bailarina vuelva [sic] a “llamar” para hacer el *Desplante* final y ahí terminamos.

Habrán observado que, al hablarles de este baile, siempre me he referido a bailarina y no a bailarín, pues, aunque ya hace muchos años que lo bailan los hombres, siempre fue baile de mujer y con “*Bata de cola*”.

En el caso de que el baile sea un hombre, es más simple el acompañamiento. Después de terminar el *Rasgueo*, entramos en *Falseta*, seguimos con *La Escobilla* hasta el final, puesto que ellos no hacen el *Paseillo*, por no poder lucir la *Bata de cola*, siendo el

motivo del por qué la mujer lo hace, los hombres se concentran más en el zapateado. Al final tampoco hacen la *ida de Alegrías* y *entrada de Bulerías*, sino que después de la *Escobilla*, hace la «llamada» y entra directamente en *Bulerías*, aquí hace los desplantes que desee seguido de la “llamada” final. Como se suele decir, no hay regla sin excepción y también, hoy en día, hacen sus arreglos dentro de estas normas y en este caso, conviene el ensayo con quien vaya a bailar. (págs. 80-81)

Este texto resulta de una importancia relevante porque Reguera expone las características del baile por alegrías diferenciando el baile de mujer y el de hombre, y anotando en cursiva, bajo su punto de vista, la estructura de un baile por alegrías. La distribución del baile que ofrece Reguera es la siguiente: desplantes (previamente debería de existir la salida del cante y del baile), entrada de falseta, falseta, escobilla, llamada y cierre, paseíllo, ida de alegrías y entrada de bulerías. Lo que Reguera llama *entrada de falseta* es la parte conocida como silencio de alegrías, que tiene la misma tonalidad, pero en modo menor.

Todo lo descrito anteriormente en el acompañamiento de un baile por alegrías lo representa el autor en una partitura titulada *Alegrías para Bailar*, en tonalidad de la mayor:

# ALEGRÍAS PARA BAILAR ALEGRÍAS FOR DANCING

D. C. ALLEGRETTO-RITMICO

RASGUEO TONO. LA. MAYOR  
KEY. A. MAJOR

1ª VEZ

DESPLANTE  
DANCING VARIATION

2ª VEZ

D.C. a 1ª VEZ SEGUIR A CIERRE DE RASGUEO  
CONTINUE TO CLOSING THE RASGUEO

CIERRE DE RASGUEO  
CLOSING THE RASGUEO

5ª VEZ

ENTRADA EN FALSETA                      TONO. LA. MENOR

ENTRY IN VARIATION                      KEY. A. MINOR

LENTO-EXPRESIVO

The score consists of seven staves of music. The first staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The second staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The third staff features a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The fifth staff features a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The sixth staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The seventh staff features a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note figure. The score is marked with 'Lento-Expresivo' and includes various performance instructions such as 'P' (piano), 'M' (marcato), and 'P I M A P' (piano, marcato, piano, marcato, piano).

ESCOBILLA TONO. LA. MAYOR  
KEY. A. MAJOR

P I P I P I P I H A P - - - -

LLAMADA PARA ENTRAR EN PASEILLO  
COLLS TO ENTRY IN PASEILLO

C I

PASEILLO

The image shows a page of guitar tablature for flamenco music, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into several systems of staves, each containing a single melodic line with rhythmic and technical markings.

- First System:** Features sixteenth-note patterns with a sixteenth rest (16va) and a sixteenth note (16na). It includes a *Rasgueo* (strummed chord) marked with a '6' and a 'P' (piano) dynamic. Below the staff, the text "P I M A P" is written with a dashed line.
- Second System:** Labeled "ESCOBILLA", it shows a melodic line with a triplet of eighth notes and a *Rasgueo* marked with a '3' and a 'P' dynamic.
- Third System:** Continues the melodic line with various rhythmic patterns and accents.
- Fourth System:** Similar to the third, featuring melodic phrases and accents.
- Fifth System:** Labeled "ENTRADA EN BULERIAS" and "ENTRY IN BULERIAS", it begins with a triplet of eighth notes and a *Rasgueo* marked with a '3' and a 'P' dynamic.
- Sixth System:** Features a melodic line with a *Rasgueo* marked with a '5' and a 'P' dynamic.
- Seventh System:** Shows a melodic line with a *Rasgueo* marked with a '5' and a 'P' dynamic.
- Eighth System:** Labeled "C II", it features a melodic line with a *Rasgueo* marked with a '5' and a 'P' dynamic.
- Ninth System:** Continues the melodic line with various rhythmic patterns and accents.

The image shows a musical score for 'Alegrijas para bailar' in G major. It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'C IV' and contains a complex rhythmic pattern. The second staff is labeled 'RASGUEO DE BULERIAS' and 'RASGUEO OF BULERIAS'. The third staff features 'RASGUEO' markings and a '5' indicating a fifth fret. The fourth staff is marked 'DESPLANTE' and 'DANCIN VARIATION', with '1ª VEZ' and '2ª VEZ' indicating first and second endings. The fifth staff continues the 'RASGUEO' pattern. The sixth staff is labeled 'REPETIR RASGUEO DE BULERIAS Y SEGUIR A FIN' and 'REPEAT RASGUEO OF BULERIAS AN CONTINUE TO THE END'. The seventh staff is marked '2ª VEZ'. The eighth and ninth staves continue the 'RASGUEO' pattern. The final staff is marked 'FIN THE END'.

Nota. Tomada de (Reguera, 1990, págs. 82-86)

Figura 3.61: Alegrías para bailar

Juan Serrano (1979), en *Flamenco Guitar Basic Technique*, incluye unas partituras de alegrías para baile en la tonalidad de la mayor. Previo a esto, realiza una pequeña introducción presentando una estructura concreta para el baile de alegrías: «Las Alegrías de baile se componen de diferentes pasajes. Cada uno de ellos es conocido por su nombre en el orden que sigue: llamada, salida, desplante, falseta, paseo, escobilla, ida y vueltas» (pág. 86).

## ALEGRÍAS—PARA BAILE

JUAN SERRANO

**LLAMADA**

**SALIDA**

**DESPLANTE**

**LLAMADA**

**FALSETA (Play this entire strain in a slower tempo lento)**

**ALEGRÍAS—PARA BAILE (CONT.)**

JUAN SERRANO

**LLAMADA**  
*a tempo*

**PASEO**

### ALEGRÍAS—PARA BAILE (CONT.)

JUAN SERRANO

A-C#  
La  
D  
Re

A  
La  
E7  
Mi  
A  
La

#### LLAMADA

E7  
Mi  
E7  
Mi  
A  
La  
E7  
Mi  
A  
La

#### ESCOBILLA

A  
La  
E7  
Mi

A  
La

E7  
Mi

A  
La

#### IDA

A  
La  
G

**ALEGRÍAS—PARA BAILE (CONT.)** JUAN SERRANO

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music. The first staff includes guitar chords: G, G, F#m, C#m, F#m, C#m, Bm, and Sim. The second staff includes guitar chords: Sol, G, Do, m, E, Mi, and G. The third staff includes guitar chords: E7, Mi, and G. The fourth staff includes guitar chords: G and A. The fifth staff includes guitar chords: E7, Mi, E7, Mi, A, La, E7, Mi, and A. The sixth staff includes guitar chords: E7, Mi, and A. The seventh staff includes guitar chords: G, E7, Mi, and A. The eighth staff includes guitar chords: G, A, G, G, E7, Mi, and A. The ninth staff includes guitar chords: G, A, G, G, E7, Mi, and A. The tenth staff includes guitar chords: G, A, G, G, E7, Mi, and A.

Nota. Tomada de (Serrano Rodríguez, 1979, págs. 88-91)

Figura 3.62: Alegrías para baile

Las partituras de alegrías para baile de Rogelio Reguera y Juan Serrano muestran las partes principales durante el acompañamiento de este baile: Desplante, llamada, falseta, silencio, escobilla...

La forma en que Reguera y Serrano presentan la sección del desplante en sus partituras puede generar confusión respecto a su acompañamiento. Reguera presenta el desplante rasgueando los tiempos 10 y 12 sobre el acorde de la mayor. Juan Serrano lo interpreta a partir del tiempo 1 también en el acorde de la mayor.

Recordemos que el desplante «es una actitud congelada, un corte o una parada en seco con la que se remata un zapateado o una serie de escobillas. Marca, por tanto, el final de una frase o momento del baile» (Navarro & Pablo Lozano, 2007, pág. 129).

Si el desplante se basa en una parada, la ejemplificación en partitura de Reguera y Serrano, mediante un acompañamiento de acordes, se trataría de un error. Casos como estos contribuyen a que la enseñanza de la guitarra acompañante al baile esté llena de confusiones.

El método de Juan Grecos (1973) *La guitarra flamenca*, contiene una obra para guitarra titulada *Alegría (en La)*, con un texto que destaca la importancia del silencio y la escobilla:

Las *Alegrías* son un toque ligero de mucha energía rítmica. Aunque tenga modulaciones a tonos menores, empieza y termina en un tono mayor. Lo más corriente son *La Mayor* y *Mi Mayor*. Después de la primera sección hay un pasaje lento y melódico en el tono relativo menor. Este pasaje se llama *silencio* o, a veces, sencillamente la *falseta*. Otra sección muy importante es la *escobilla*. Normalmente consiste en una serie de melodías y arpegios basados en los acordes de tónica y dominante. Estos acordes se alternan cambiándose al final de cada *compás*. Se repite así un número indefinido de veces. Bailada, la *escobilla* ofrece al artista una oportunidad para mostrar su maestría y sentido artístico con contratiempo y, a menudo, taconeo muy complicado. Hoy en día está de moda terminar las *Alegrías* por *Bulerías*. Nosotros hemos elegido un camino más tradicional y terminamos las *Alegrías* “por *Alegrías*”. (pág. 91)

Aunque esta partitura no esté compuesta para baile como las anteriores, se menciona la escobilla y su forma de ejecutarla, tanto en el baile como en la guitarra, demostrando así la importancia de este pasaje. Asimismo, se hace alusión a cómo es el final de unas alegrías y la tendencia de terminarlas por bulerías, hecho que ocurre en el baile, pero no tanto en la guitarra de concierto ni en el cante.

### 3.6.1.1. El silencio de las alegrías

El silencio es una parte exclusiva del baile por alegrías, que se introduce, tradicionalmente, antes de la sección denominada paseo de la castellana. Es una interacción producida entre guitarra y baile, por lo que se hace preciso un análisis del mismo. Los dos rasgos principales del silencio de alegrías son que el ritmo disminuye considerablemente y la modalidad pasa de mayor a menor. Estos cambios, rítmicos y modales, se usan como un efecto opuesto de pausa para contrarrestar la rítmica tan viva y acelerada que presentan las alegrías durante el baile.

En algunas publicaciones encontramos algunas definiciones de silencio. Por ejemplo, para Amparo Espejo Aubero y Alicia Espejo Aubero (2001, pág. 220) en *Glosario de Términos de la Danza Española*, el silencio queda definido como: «paso denominado así por ser más tenue». Por su parte, Arranz del Barrio (2012, pág. 92) lo define como «parte que corresponde al toque melódico en tono menor de la guitarra. Se compone de paseillos y marcajes. Se termina con una llamada para dar inicio a la “Castellana”».

El origen del cambio del modo mayor al menor puede ser debido a la vinculación de las alegrías con los estilos de los panaderos y las rosas, ya que ambos modulan del modo mayor al modo menor. Guillermo Castro (2014) cataloga algunas obras en las que se producen estas modulaciones al modo menor:

Ramón Montoya tiene tres grabaciones de Rosas en las que aparecen giros y secciones en modo *menor* en todas. Su catalogación es difícil por lo que, aunque indicamos referencias y años de registro pudieran no ser correctas. Una de ellas está en *Mi Mayor* sin cejilla (Gramófono AE228, 1928-1933). Otra fue grabada en París en 1936 (BAM 101) en *Mi* con cejilla III. La última de ellas, quizás la más antigua (¿1923?), se hizo para la casa Pathe en *Mi* con cejilla III.

Hay que recordar que en algún ejemplo de panaderos sí encontramos alguna sección en *modo menor* (los de Manuel del Castillo, hacia 1900), aunque eran éstos de corte bolero. (págs. 1255-1256)

Manuel Cano (1991) denomina a este cambio de modalidad con el nombre de “Rosa”:

Generalmente para bailar se emplea la tonalidad de La mayor con acordes formados por la quinta justa Mi mayor y en la cuarta Re mayor como tono de cierre, pasando la llamada “Rosa” como paso más lento dentro de la formaailable a tonos menores. Este

tono presta en su desarrollo para el baile, una mayor vivacidad en muchos momentos necesaria para el acoplamiento a la expresión y creatividad del intérprete. (pág. 169)

### **3.6.1.2. El silencio, su práctica en el baile**

El silencio comienza tras producirse una parada en el baile y en los músicos. El compás del silencio y la velocidad a la que se va a realizar el silencio lo marca el guitarrista con el rasgueo en el acorde de mi menor.

Para el baile flamenco han quedado establecidos dos tipos de silencio, el corto y el largo. El silencio corto tiene una duración de 6 compases de 12 tiempos (el ciclo rítmico de las alegrías) y el silencio largo, de 10 compases de 12 tiempos. La opción del uso de uno u otro silencio viene determinada por la decisión del bailar o bailaora. La más común es la del silencio corto. A continuación presentamos un silencio corto de Juan Martín (2014) en mi menor y un silencio largo de Chicuelo (2001) en mi menor, con su modulación a mi mayor en la sección 7:





En el baile, el silencio de alegrías puede ser concluido de dos formas:

1. A compás: el tiempo del silencio va acelerándose poco a poco, hasta estabilizarse en el tiempo de alegrías en el que partíamos, antes de iniciar el silencio.
2. Ralentizando el tempo: dejar que el ritmo de la melodía final descienda progresivamente hasta finalizar en el acorde de tónica.

El final del silencio, sea a compás o ralentizando el tiempo, da lugar a otra nueva sección del baile denominada Paseo de la Castellana.

Según las referencias escritas, al silencio se le conoció antes con el término de campanas. Gamboa (2005) cita a Matilde Coral relacionando los términos de campana y silencio:

Matilde habla de “las campanas”, que era una especialidad de Juan Sánchez Valencia, *El Estampío* [Jerez de la Frontera (Cádiz), 1879-Madrid, 1957] heredada de El Jorobao, que también aplicó a su zapateado. Digamos que “las campanas” fue una forma de dibujar con las piernas y pies “el silencio”, según moderna denominación. Es más, pensamos que esas “campanas” no eran sino un tipo de “falseta” o “variación” de baile, que es como en principio se llamó a las partes de la alegría donde la bailaora o bailaor prescindían del cante, componiendo figuras sobre las melodías que de la guitarra nacían. (pág. 327)

Gamboa (2005) recoge también unas palabras de Aurelio Sellés de la entrevista realizada por José Blas Vega. Gamboa expone una conclusión y ubica el silencio como una creación posterior al baile:

Aurelio se quejaba: “Yo no he visto en mi vida un bailaor o una bailaora que haya *guardao* la guitarra y hayan salido con los pies haciendo cosas; no se lo he visto a nadie de los antiguos”.

Tengamos en cuenta que ese mismo silencio –“falseta o las campanas”- no fue sino un invento posterior al baile en sí de la alegría –que se hacía únicamente al continuo son del cante-, una incorporación que cayó en gracia antes de pasar casi al olvido... (pág. 327)

En las entrevistas incluidas en los Anexos podemos leer cómo diferentes guitarristas ofrecen distintas definiciones sobre el término campana o silencio. Andrés Batista (2021) hace alusión a las campanas como una parte del estilo del zapateado, estilo que está configurado en el ritmo

de tanguillo que nada tiene de similar con el de las alegrías. En el libro *Historia del Baile Flamenco II* (Navarro, 2008) se puede leer un párrafo sobre unos tanguillos que hicieron Rosa Durán y Perico el del Lunar, homenajeando al bailaor El Estampío, y que titularon *Las Campanas*. Parece ser que es a lo se refería Andrés Batista (2021) con su definición de “las campanas”: «Aquellos magníficos zapateados con los que hacía honor a su maestro El Estampío, una pura filigrana musical que montaron entre ella y Perico el del Lunar, con base de los tanguillos gaditanos, y que algunas veces denominaban *Las Campanas*» (Navarro, 2008, pág. 299).

### 3.6.2. El baile por soleá

La soleá está considerada como uno de los estilos “grandes” del flamenco, siendo comúnmente calificada como “la madre del flamenco”: «es conocida por los aficionados y expertos como la Madre del Flamenco» (Serrano Rodríguez, 1979, pág. 72). «Algunos flamencólogos consideran a la soleá como el tronco genealógico del arte flamenco, consideración ésta que también compartimos nosotros» (Galindo, 1974).

Respecto a los antecedentes de la soleá y su constitución como baile, José Luis Navarro (2002) escribe:

La soleá fue el contrapunto de los bailes festeros. Un baile profundo, sentido. Un baile hermoso, pausado y elegante. En él podía desarrollar la mujer –porque la soleá era entonces un baile exclusivo de mujer– toda su creatividad artística. En este baile se fundían, acompañadas a un ritmo más reposado, reminiscencias de los antiguos jaleos con detalles de las que se conocían por Soleares de Arcas, otro eslabón imprescindible en la gestación de la soleá flamenca, especialmente la interpretación que de ellas hacía la malagueña Trinidad Huertas la Cuenca, que fue la primera que según cuenta José Otero, la aflamencó introduciéndoles el zapateado. (pág. 293)

#### 3.6.2.1. Antecedentes de la soleá

Varios testimonios nos informan sobre la procedencia de la soleá y su vinculación como estilo bailable.

Del Campo y Cáceres (2013) relacionan el origen de la soleá y su vinculación con el baile, a partir del nombre de soledad, que es como se le conocía antes de 1850:

Con este nombre nos lo encontramos antes de 1850, pero a partir de mitad de siglo se convierte en uno de los aires más divulgativos. (...) Al igual que otros géneros, debieron de ser el resultado de la evolución de un cante ya existente, los jaleos. Por eso Demófilo denomina *coplas de jaleos* a un tipo de soleares de carácter más alegre. Las soleares corresponderían al cante que acompañaba al baile de jaleo. Así parece confirmarlo una de las primeras referencias a la soleá que encontramos en la prensa sevillana en 1855: en el Teatro Principal de Sevilla, después de un melodrama, una bailarina ejecutó una soleá. (...) En el contexto flamenco, ese aire se ralentiza y se convierte en un aire para escuchar. Su nombre lo atribuyen a los informantes de Machado y Álvarez a una *cantaora* llamada Soledad. (págs. 432-433)

Berlanga (2020) recoge dos textos de la revista *La Enciclopedia*, con un testimonio de Demófilo sobre la vinculación de las soleares con los jaleos:

Estas composiciones, designadas también por el pueblo con los nombres de *soleá*, *soleaes* y *solares*, llamábense [sic] años atrás más especialmente, y aún se llaman hoy, *coplas de jaleo*. (...) Las coplas andaluzas llamadas antes *de jaleo*, forman hoy, por decirlo así, el primer eslabón de esa cadena de producciones conocidas popularmente con el nombre de cantes flamencos (pp. 340-341).

(...) La palabra *soledad* quedaría reservada para esas canciones tristes *que hoy andan confundidas con las de jaleos* cuya música tiene el compás más vivo y animado que las soledades, *por más que entre los cantaores se designan con el mismo nombre* [énfasis agregado] unas y otras coplas y una y otra música (p. 344). (págs. 55-56)

Manuel Ríos Ruiz (2002), en el volumen I de *El Gran Libro del Flamenco*, expone que la soleá pudo originarse a inicios del siglo XIX para acompañar el baile de jaleos. Para justificar esta opinión, formula cuatro argumentos que refuerzan esta teoría:

Primero: El testimonio del folklorista Rodríguez Marín que afirma que el alegre jaleo y la soleá casi siempre son tres versos; (...) se dieron la mano, acompañados de la misma música de aire ligero en las unas y lentos en la otra. Segundo: García Matos ha comprobado en antiguos jaleos, cuya notación conserva, que tienen el carácter musical de las soleares. Tercero: Las primitivas soleares son de tres versos, cuanto más antiguas son, se aprecia en su compás un aire más ligero y bailable. Cuatro: Sabemos que antiguamente cuando las soleares las bailaba una mujer se llamaban gelianas y cuando las bailaba un hombre jaleo. Por lo tanto, no tiene nada de extraño que, durante los

cuarenta primeros años del siglo XIX, no encontremos empleado el término de soleares y sí sea muy frecuente el de jaleo, mientras estuvo supeditado al baile, hasta que por el año 1850 adquiere naturaleza propia, debido a los grandes intérpretes personales. (pág. 169)

Ríos Ruiz (2002, pág. 169) muestra como antecedente de la soleá, el jaleo: «La soleá debió tomar cuerpo flamenco preciso y concreto, y definitivo, en una palabra, a partir de ser entonada para escuchar, cantada, sin destino al baile de jaleos».

Felipe Pedrell (1894, pág. 239) define al jaleo en su *Diccionario Técnico de la Música*: «Canción y baile puramente español cuya música es muy movida y animada á [sic] pesar de hallarse escrita en el tono menor y con cierto tinte melancólico». Esta misma definición de Pedrell la recoge José Luis Navarro (2008, pág. 187), añadiendo: «Hubo *jaleos andaluces, jaleos de Jerez, jaleos de Cádiz, jaleos gitanos* y, finalmente, *jaleos flamencos*. Hoy son hijos suyos la soleá y la bulería».

En su sitio web, Faustino Núñez (2009) refuerza la teoría de la conexión de las soleares con el baile de jaleos: «Los jaleos, que como estilo musical no aparecerá hasta el siglo XIX, están considerados como precedentes de cantiñas y soleares». Además, relaciona a la soleá con el olé: «Otro género emparentado con los orígenes de la soleá puede ser el Olé (tipo de soleá que se cantaba para cerrar la caña) y el cante por soleares sería entonces en correspondiente a una serie de olés sin la caña».

Guillermo Castro (2013, pág. 2) en su estudio, *Jaleos y Soleares. La Diferenciación estilística entre el Jaleo y la Soleá como Origen del Estilo Flamenco*, indica que las primeras noticias sobre la soleá se remontan a 1851, que es cuando el término aparece por primera vez dentro del ambiente teatral bolero. Lo hace como un canto y baile bajo el apelativo de Soledad.

La primera vez que encontramos la soleá bailada es en la zarzuela *Los Toros del Puerto*, obra de Federico Sánchez del Arco y de Mariano Soriano Fuertes, representada en el Circo de la Victoria de Málaga, el 17 de mayo de 1853 (Castro Buendía, 2013, pág. 12).

Guillermo Castro (2013) reflexiona también sobre la diferencia entre jaleo y soleá:

La relación entre el jaleo y la soleá ha sido señalada por numerosos estudiosos. Tenemos multitud de descripciones que han relacionado ambos estilos desde aproximadamente 1880, cuando Demófilo y Schuchardt comienzan a estudiar las peculiaridades de los cantos flamencos, siendo descritos como semejantes: “la soleá o jaleo”. El uso de una

diferente denominación nos serviría para plantear la teoría de que no fueron una misma cosa, aunque hayan podido tener características comunes. Además, el término *soleá*, aunque todavía no aplicado a un canto o baile, aparece en 1845, unos 50 años después que el de jaleo y, ya como canto: *Soledad*, en 1851. (...) Si nos remontamos a un período anterior a los escritos de Demófilo y Schuchardt, encontramos diferentes descripciones que distinguen claramente entre *jaleo*, o jaleos, y *soleá*.

En Valencia, el 9 de noviembre de 1859 dentro del “Divertimento bailable, del género andaluz, compuesto y dirigido por el primer bailarín D. Manuel Guerrero, nominado *La Perla de Cádiz*, aparece un *Jaleo andaluz* y *Soleá*. Diferenciándose claramente uno de la otra.

El 31 de octubre de 1867, en el teatro Principal de Jerez se celebra una función a beneficio de Diego García; entre lo interpretado tenemos:

(...) 3º por el Sr. Juan Fernández, conocido por el hijo de Curro Dulce, se cantará EL POLO, CAÑA, Y SEGUIDILLAS. El aplaudido Mingoli, bailará LA SOLEÁ EL JALEO Y LA VIUDITA. Remedando a un tonto, y cantará Francisco Fernández conocido por Dulce. (pág. 30)

Además, el autor aporta datos sobre un tipo especial de jaleo: «A mediados del siglo XIX tenemos descripciones de varios jaleos que han sido relacionados con la soleá. Varios estudiosos afirman que la soleá ha podido tener su origen en un jaleo bailable llamado *giliana*» (Castro Buendía, 2013, pág. 82).

Este jaleo bailable denominado *giliana*, es comentado también por Gamboa y Núñez (2007) en el *Diccionario de Términos del Flamenco*:

A la par de corridos, encontramos en Cádiz un romance particular al que dan en llamar *giliana*, *gariana* o *jelianas* (también escrito *gelianas*). De la *gariana* la referencia más antigua que poseemos se da en Cádiz en 1847, donde se refiere a que el “Jaleo de la *Gariana* será tocado y cantado por el joven Francisco Guanter”, en referencia a Paquirri el Guanté. Antonio Mairena, una vez más, fue quien presentó el estilo a la nueva afición, en 1970, y lo hizo con aire de bulería por soleá. (pág. 275)

Guillermo Castro (2013, pág. 83) recoge unas palabras de Pepe el de la Matrona que relacionan el baile de soleá, en hombre o en mujer, con diferentes términos: «antiguamente cuando las soleares las baila una mujer se llamaban “gelianas” y cuando lo hacía un hombre “jaleo”».

En la entrevista realizada por Blas Vega (1978) al cantaor Aurelio de Cádiz y publicada con el título *Conversaciones Flamencas con Aurelio de Cádiz*, Aurelio documenta la música de la giliana con una letra que cantaba Agualimpia<sup>84</sup> y que Blas (1978, pág. 79) anota su interpretación con aire de soleá para baile<sup>85</sup>:

*Moro Tarfe, moro Tarfe*

*Que el rey me mandó prender*

Rafael Marín (1902, pág. 71), en el capítulo III de su *Método de la Guitarra por Música y Cifras. Aires Andaluces*, describe a la geliana con la siguiente reseña: «Cante por alegrías muy bonito, el que no cabe duda que es moro». De lo que Guillermo Castro (2013, pág. 85) deduce que «la geliana sería alguna modalidad de cante en modo *frigio* con acompañamiento “por alegría” (...) o sea, una primitiva soleá de aire rápido (...) en modo *frigio*, que serían la base musical para soleares y bulerías».

Se justifica así la conexión existente entre los ritmos de soleá, alegrías y bulerías, así como la conexión de estos con otros estilos flamencos, como la giliana y sus derivados. Como expresó Blas Vega referente al cante del romance de Aurelio de Cádiz, éste se hizo con aire de soleá, es decir, un ritmo más vivo y comparable al de alegrías.

Faustino Núñez (2009), en su sitio web *Flamencópolis* y su blog *El Afinador de Noticias*, referencia una noticia de 1847 en Cádiz en la que sitúan al polo andaluz y al jaleo de la Gariana, como posibles antecedentes de los cantes por soleá. En la noticia se recoge que será cantado por Paquirri el Guanté y que el jaleo de la Gariana, terminará con el Olé:

(...) El precoz guitarrista y cantaor con once años se presentó en el Teatro Principal de Cádiz en 1847 cantando el polo andaluz y el jaleo de la Gariana, cantes que seguramente eran la premonición de los cuatro por soleá que legó al repertorio flamenco (...)

---

<sup>84</sup> Manuel Díaz “Agualimpia”, excelente aficionado al cante. Fue torero como su abuelo El Lavi. (Blas, 1978, pág. 79)

<sup>85</sup> Aire de soleá de baile se refiere a un ritmo más vivo que el usado para el cante.



Nota. Tomada de (Núñez, 2009)

Figura 3.65: Noticia

### 3.6.2.2. La soleá para baile del Güito

En el capítulo de la soleá se hace imprescindible reservar un apartado al bailar el Güito<sup>86</sup>. Su forma de bailar y ejecutar este palo tuvo gran influencia en el toque de la guitarra flamenca como acompañante del baile por soleá. El Güito ralentizaba tanto el tempo en el baile por soleá, que el guitarrista tuvo que crear una nueva forma de acompañamiento, doblando el tiempo de las falsetas. El resultado rítmico es comparable al del silencio de las alegrías, es decir, el pulso sigue siendo la negra, pero a la mitad de velocidad (lo que se conoce en flamenco como “doblar el tiempo”) por lo que la melodía se rellena con figuras más breves: corcheas, semicorcheas...

Un ejemplo de falseta de soleá adecuada para el acompañamiento del baile del Güito la encontramos en la colección *Encuentro* del guitarrista Chicuelo (Jundt & Mermoud, 2001). Exponemos un breve extracto de la misma:

<sup>86</sup> Eduardo Serrano Iglesias, El Güito para los flamencos, nació en el distrito madrileño de El Rastro en junio de 1942. Lo de Güito, él mismo lo explica así: «Mi hermana, que era rubia, le decía a mi madre que yo era muy “negüito”, porque yo era muy negro, y mi madre decía “Sí, hija sí, que tiene la cara de un Güito”» (Navarro, 2009, pág. 253). Y con Güito se quedó.



precisamente, a un momento determinado. Ahora la hago más lenta todavía, porque me siento reposado en el escenario, interiorizo el baile y me encuentro más asentado en todos los niveles. Es curioso y a la vez difícil de explicar, pero con otros bailes, como la seguiriya o la farruca, disfruto o me emociono, a veces me estremezco o me excito, y sin embargo lo más profundo que yo pretendo transmitir en el flamenco lo he encontrado en el baile de la soleá. (pág. 246)

Algunos artistas se han inspirado en la forma en la que el Güito bailaba la soleá. Ángel Torres comenta que la “Danza del Chivato” que se puede visionar en la película *Último Encuentro*, y bailada por Antonio Gades, pudo influenciar en la soleá de Güito (Gamboa, 2021, pág. 84 y 87).