

## 4. Propuesta de sistematización

### 4.1. Introducción

La propuesta personal que presentamos en este capítulo está dedicada al aprendizaje sistemático del acompañamiento guitarrístico a los bailes seleccionados: las alegrías, la soleá, el taranto y la seguiriya. Tal y como hemos justificado a lo largo del trabajo, estos cuatro bailes son fundamentales para el guitarrista flamenco. Los bailes se presentan en dos grupos diferentes de material audiovisual: uno que incluye los vídeos que denominamos originales –cuya autoría exponemos en el siguiente párrafo– y otro en el que han sido manipulados con fines didácticos, proponiendo un acompañamiento diferente al presentado en el vídeo original. Se ha procurado que la modificación se limite únicamente al acompañamiento guitarrístico, manteniendo intactos el resto de elementos originales como son el baile, el canto y las palmas. Cada vídeo corresponde a un baile concreto, que se ha dividido en sus secciones correspondientes para facilitar su posterior análisis.

### 4.2. Material audiovisual

Para la elaboración de la presente propuesta se han utilizado una serie de vídeos didácticos recogidos por Manuel Salado bajo el título *El Baile Flamenco*. Los vídeos han sido editados por la compañía Magnesound, que ha cedido los derechos de imagen para la realización de este trabajo y cuyo contrato de conformidad queda recogido en el Anexo I. Concretamente, se utilizan extractos de los vídeos correspondientes a los números 1 (Bulería-Taranto), 13 (Caña-Soleá), 16 (Alegrías-Martinete) y 20 (Seguiriyas-Tangos de Málaga).

Esta colección de vídeos tiene como objetivo enseñar el baile flamenco estudiando cada estilo de baile de forma individual. Cada vídeo contiene una representación completa de un baile flamenco, la cual analizamos posteriormente por secciones. El material audiovisual incluye el acompañamiento de la guitarra, el canto y las palmas. El propósito principal de la colección es la enseñanza de los diversos elementos que componen el baile flamenco, con ejercicios de pies y de cuerpo entero.

### 4.3. Proceso

El procedimiento utilizado en esta propuesta de aprendizaje del acompañamiento guitarrístico consta de los pasos siguientes:

1. En primer lugar, se presenta un código QR que permite acceder a un vídeo que enumera las secciones del baile que se va a tratar, al cual hemos denominado “vídeo introductorio de las secciones del baile”. Esta denominación de las secciones solo se atribuye a los vídeos originales de los bailes de alegrías, soleá y seguiriya. La denominación de las secciones del baile del taranto la hemos realizado nosotros a partir del análisis del vídeo completo de su baile.
2. A continuación, se presenta un código QR que permite acceder al vídeo íntegro del baile tratado, al cual denominamos “baile completo”. A este vídeo se le han insertado los nombres de cada una de las secciones que incluía el vídeo de introducción.
3. Posteriormente, el baile se desglosa en sus distintas secciones, con sus respectivos vídeos. A cada vídeo se accede mediante un código QR que lleva el nombre de la sección en cuestión, seguido de las palabras “vídeo original”. Después de analizar el vídeo original, otro código QR lleva a la misma sección del vídeo original, con la modificación realizada en el acompañamiento guitarrístico al baile. Este vídeo lleva el nombre de la sección seguido de las palabras “vídeo propuesto”.

Orden de los códigos QR:

1. Vídeo introductorio de las secciones del baile
2. Baile completo
3. Desglose del baile por secciones:
  - 3.1. Vídeo original
  - 3.2. Vídeo propuesto

### 4.4. El baile de alegrías

#### 4.4.1. Tonalidad/sistema

La tonalidad real en la que suena la guitarra en el vídeo de alegrías es fa# mayor, aunque el acompañamiento se realiza con los acordes correspondientes a la tonalidad de mi mayor; debido a que el guitarrista utiliza la cejilla en el traste 2 de la guitarra, el resultado es fa# mayor. Las alegrías suelen tocarse en la guitarra tanto en las posiciones de mi mayor como de do mayor y

la mayor. Pero para baile las tonalidades más comunes son mi mayor y la mayor. En este caso, utilizaremos las posiciones de mi mayor o lo que se conoce en el argot flamenco como “tocar por arriba”.

La tonalidad de mi mayor está constituida por los siguientes acordes: I mi mayor (E), II fa# menor (F#m), III sol# menor (G#m), IV la mayor (A), V si séptima de dominante<sup>88</sup> (B7), VI do# menor (C#m), VII re# disminuido (D#m (5b)).

#### 4.4.2. Compás y ritmo básico

El compás de las alegrías es un ciclo de 12 tiempos de los cuales se acentúan los tiempos 3-6-8-10-12 (ver Figuras 4.1 y 4.2, infra).

Para nuestra propuesta didáctica hemos utilizado transcripciones en los compases académicos de 12/4 y 3/4, pero para utilizar con precisión el concepto de compás flamenco –en este caso, compás es igual a doce tiempos–, al nombrar un compás de alegrías nos referimos a los 12 tiempos que lo componen. Por ejemplo, al decir 3 compases de alegrías, nos referimos a un total de 36 tiempos.

El ritmo básico<sup>89</sup> de alegrías está constituido por los acordes de mi mayor (E<sup>90</sup>) (I-tónica) y si séptima de dominante (B7) (V-dominante). En el ciclo de 12 tiempos los cambios armónicos se producen sobre los tiempos 3 y 10. El tiempo 1 comienza con el acorde de tónica, en el tiempo 3 se realiza el cambio al acorde de dominante, en el que se permanece hasta llegar al tiempo 10 en el que se vuelve al acorde de tónica:

---

<sup>88</sup> La dominante no tiene por qué llevar siempre la séptima. Pero vamos a considerar a este V grado con su séptima y en adelante, le denominaremos si séptima, do# séptima, etc.

<sup>89</sup> «El ritmo básico es una secuencia guitarrística que nos hace identificar clara y rápidamente de qué palo se trata –o al menos de qué familia–. Tiene diversas funciones: Alternarse con los tercios de la voz en determinados cantes. Acompañar a la voz en determinados cantes. Introducir las falsetas. Esperar a la voz. El ritmo básico contiene el compás y los acordes fundamentales del palo, constituyendo, tras varias repeticiones, un auténtico ostinato armónico» (Fernández Marín, 2004, pág. 22).

<sup>90</sup> Como sistema de cifrado principal, para las partituras hemos utilizado el cifrado americano, por ser el más extendido actualmente. En los textos descriptivos, utilizamos el número romano del cifrado funcional que indica el grado de la escala.

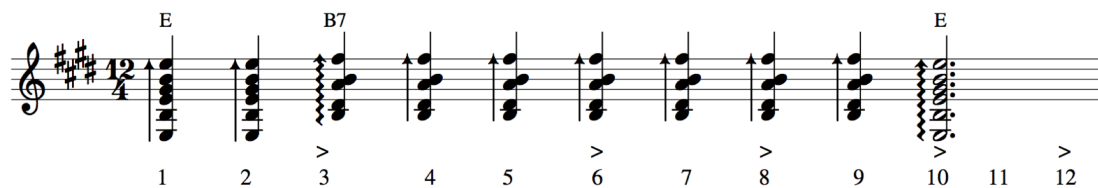


Figura 4.1: Ritmo básico de alegrías

En el toque de las alegrías los cierres de los acordes en la guitarra se realizan en los tiempos 4-5-6 y 10-11-12. Estos cierres que dividen al compás de 12 en dos partes, son muy comunes en las falsetas utilizadas para el acompañamiento de las escobillas.

También hay que destacar que, en el toque de alegrías, cuando se quiere realizar un final –de sección o total–, se realiza en el tiempo 10 del compás, sin continuidad en los tiempos 11-12 –tal y como se observa en algunos ejemplos de este capítulo–. Por lo tanto, en un final, los tiempos 11-12 suponen dos tiempos de silencio o una prolongación de dos tiempos del acorde del tiempo 10.



Figura 4.2: Ritmo básico de alegrías con final en el tiempo 10

#### 4.4.3. Estudio de las secciones en el vídeo de alegrías

El vídeo del baile de alegrías a tratar corresponde al volumen 16 de la colección *El Baile Flamenco. Alegrías-Martinete*, de Miguel Salado (2005). Antes del vídeo completo del baile, hay un vídeo previo de introducción que incluye una división de las secciones del baile. En este vídeo se aprecia que la estructura consta de las 14 secciones siguientes:

1. Salida de la guitarra
2. Salida del cante
3. Letra primera
4. Primera falseta

5. Letra segunda
6. Subida
7. Silencio
8. Coletilla del cante
9. Escobilla castellana
10. Segunda falseta
11. Primera letra por bulerías
12. Segunda letra por bulerías
13. Llamada
14. Coletilla final



Código QR 4.1: Vídeo introductorio de las secciones del baile de alegrías

A continuación, se muestra el vídeo con el baile completo de alegrías, con los términos que componen su estructura insertados en cada una de las secciones.



Código QR 4.2: Baile completo de alegrías

Seguidamente, analizamos cada una de las secciones que configuran la estructura del baile en el vídeo. Primero mostramos y comentamos cada sección que aparece en el vídeo original. Posteriormente, presentamos la misma sección con una propuesta diferente en el acompañamiento.

#### **4.4.4. Descripción de cada una de las secciones del vídeo de alegrías**

##### **4.4.4.1. Salida de la guitarra. Vídeo original**

La salida de la guitarra del vídeo original consta de 6 compases de 12 tiempos. Comienza con una falseta que ocupa los primeros cinco compases de 12 tiempos, en la que se combinan varias técnicas de la guitarra flamenca, como son arpegios y punteados. En el sexto compás se produce un cierre a través de los acordes de si séptima (V) y mi mayor (I). El baile finaliza acompañando este cierre con un desplante.



Código QR 4.3: Salida de la guitarra. Vídeo original

##### **4.4.4.2. Salida de la guitarra. Vídeo propuesto**

En el vídeo que proponemos, se ha sustituido la falseta del vídeo original por una falseta realizada sobre una progresión de acordes cuya transcripción mostramos a continuación:

Figura 4.3: Falseta propuesta para la salida de la guitarra de alegrías

Para finalizar la falseta en el compás 6, se ha realizado una secuencia de acordes algo más elaborada que en el vídeo original –que concluía en el sexto compás sobre los acordes de si séptima (V) y mi mayor (I)–. En el vídeo propuesto se ha finalizado con los seis primeros tiempos de este compás sobre la progresión de acordes do# séptima (VI), fa# menor (II), re# séptima (VII) y sol# menor (III). Los seis tiempos restantes, los concluimos con una sucesión de notas sobre los tiempos 7-8-9, para finalizar en el tiempo 10 con el acorde de mi mayor (I) como cierre del compás y final de esta sección.



Código QR 4.4: Salida de la guitarra. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.3. Salida del cante. Vídeo original

La salida del cante consta de 7 compases de 12 tiempos. Comienza con el tradicional “tirititrán”<sup>91</sup> de las alegrías, que ocupa 3 compases. Estos compases están acompañados con los acordes de mi mayor (I), fa# menor (II) y si séptima (V). Al “tirititrán” le sigue una estrofa<sup>92</sup> con la letra “a la puerta han llamao, ay no sé yo quien será”, que da forma a un cuarto compás de las alegrías.

Continúa el compás 5, que está armonizado sobre los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V). Este compás acompaña a un zapateado realizado por la bailaora. El acorde de mi mayor (I) abarca los tiempos 1-2, el cambio al acorde de si séptima (V) se produce en el tiempo 3 y se mantiene hasta el tiempo 9 incluido, concluyendo la caída del acorde de mi mayor (I) en el tiempo 10, que se alarga hasta los tiempos 11-12, dando por finalizado el compás.

En el compás 6 se realizan unos remates en la guitarra sobre los acordes do quinta (VI) y si quinta (V)<sup>93</sup>. Estos acordes se alternan desde el tiempo 1 hasta el 6 de la siguiente manera:



Figura 4.4: Remate en los acordes de do quinta y si quinta

<sup>91</sup> «Glosolalia o tarabilla propia del cante por alegrías. Es opinión generalizada, publicada ampliamente por Chano Lobato, que fue su inventor el cantaor gaditano Ignacio Espeleta, quien, durante una actuación, habiéndose olvidado de la letra que debía cantar, improvisó esta glosolalia en sustitución de la letra, y a partir de entonces se usa como salida de estos cantes» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 559).

<sup>92</sup> En flamenco se utiliza el término “letra” como sinónimo de estrofa, y tercio como sinónimo de verso: «En el cante se llama tercio a cada uno de los versos melódicos» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 596).

<sup>93</sup> Utilizamos “acorde de quinta” cuando no está la tercera del acorde, que es la nota que define su modalidad, es decir, si el acorde es mayor o menor. Estos acordes son conocidos como Power Chords: «se forman por la unión de una nota fundamental (nota que dará nombre al acorde) y otra nota a distancia de 5ª desde dicha fundamental. De ahí que el cifrado de los power chords sea E5 (formado por las notas *mi-si*), A5 (formado por las notas *la-mi*) y D5 (formado por las notas *re-la*)» (del Corral, 2021, pág. 57).

El tiempo 7 se mantiene en silencio. El tiempo 8 marca el acorde de si séptima (V), el tiempo 9 vuelve a estar en silencio y se finaliza sobre el acorde de mi mayor (I) en el tiempo 10, volviendo a marcar el mismo acorde en el tiempo 12, haciendo la función de enlace con el séptimo y último compás.

En este compás 7 la guitarra realiza la misma acción armónica y rítmica que realizó en el compás 5.



Código QR 4.5: Salida del canto. Vídeo original

#### 4.4.4.4. Salida del canto. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto se realiza la misma secuencia de acordes para el acompañamiento al canto que en el vídeo original: mi mayor (I), fa# menor (II) y si séptima (V). Esta parte de la letra ocupa 4 compases de 12 tiempos.

En el vídeo original el compás 5 se acompañaba con un ritmo básico de alegrías. Si nos detenemos en los tiempos 7-8-9 de este compás, observamos que la bailaora realiza un zapateado mientras la guitarra ejecuta el ritmo básico de alegrías. En el vídeo propuesto se ha modificado este momento sustituyendo el ritmo básico de alegrías por un ritmo en tresillos para los tiempos 7-8-9. Este ritmo se adecúa más al zapateado que realiza la bailaora. El ritmo de tresillos está realizado sobre el acorde de si séptima (V) volviendo al acorde de mi mayor (I) en el tiempo 10. Lo anterior se muestra en la siguiente transcripción:

Figura 4.5: Propuesta de ritmo con tresillos para los tiempos 7-8-9 del compás 5 de alegrías

En el compás 6 se han eliminado los remates de los tiempos 1 al 6 que aparecían en el vídeo original y que estaban formados por los acordes de do quinta (VI) y si quinta (V). En su lugar

se ha continuado con la realización del ritmo básico de alegrías. El compás 7 lo finalizamos con un corte en la guitarra sobre el acorde de do quinta (VI) ejecutado entre los tiempos 6-7 y el acorde de si séptima (V) entre los tiempos 8-9. Finalmente, se realiza un remate con la guitarra en el tiempo 10, sobre el acorde de mi mayor (I).



Código QR 4.6: Salida del cante. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.5. Primera letra. Vídeo original

La sección de la letra consta de 11 compases. El acompañamiento de la guitarra se realiza con la secuencia de acordes mi mayor (I), do# séptima (VI), fa# menor (II), si séptima (V) y mi mayor (I). Con el fin de mejorar la precisión en el cambio de acordes durante esta letra, hemos utilizado diferentes colores para los acordes y subrayado la sílaba donde se produce el cambio del acorde. Algunos de los cambios de acordes se realizan al final del verso. Por este motivo determinados acordes aparecen fuera de la letra. A continuación, se muestra la letra junto a los acordes empleados para su acompañamiento:

E    B7                    E

Por tabaco a Gibraltar,

          C#7    F#m

a Roma se va por bulas,

          B7                    E

por tabaco a Gibraltar,

                          C#7            F#m

y a por manzanilla a Sanlúcar,

          B7                    E

y a “Cai” se va por sal.

E

Eres guapa y morena

C#7 F#m

te llamas Carmen

B7

aquí están los papeles

E

para casarme

que la licencia de Roma

C#7 F#m

la tengo escrita

a esta niña la quiero

B7 E

ay, desde chiquita.



Código QR 4.7: Primera letra. Vídeo original

#### **4.4.4.6. Primera letra. Vídeo propuesto**

En el vídeo propuesto, para el acompañamiento al cante se ha realizado la misma secuencia de acordes que se realizó en el vídeo original: mi mayor (I), do# séptima (VI), fa# menor (II), si séptima (V), mi mayor (I). En los compases 4, 6 y 10, se ha realizado una modificación sustituyendo el acorde de do# séptima (VI) por una serie de bajos como adornos. En el compás 11 se ha añadido al final un corte sobre el acorde de do quinta y si séptima que ya fue añadido en el último compás<sup>94</sup> del vídeo propuesto para la salida al cante.

---

<sup>94</sup> Compás 7.



Código QR 4.8: Primera letra. Vídeo propuesto

#### **4.4.4.7. Primera falseta. Vídeo original**

En el vídeo original, la primera falseta se compone de cuatro compases de 12 tiempos. El primer compás se realiza sobre un ritmo básico de alegrías que da paso a la falseta en los tres compases siguientes. La falseta está realizada con rasgueos sobre los acordes de mi mayor (I), si séptima (V) y la mayor (V).



Código QR 4.9: Primera falseta. Vídeo original

#### **4.4.4.8. Primera Falseta. Vídeo propuesto**

La falseta que se muestra en el vídeo original, realizada sobre una progresión de acordes con el empleo de la técnica del rasgueado, se ha sustituido por otra, compuesta por el guitarrista Paco Peña (2003) y recogida en el libro *Toques Flamencos* con el título de *La Romería*. La transcripción ha sido realizada por Diana Sainsbury. Para el primer compás, repetimos el ritmo básico de alegrías mostrado en el vídeo original y a continuación, la falseta propuesta:

The image shows a musical score for a guitar piece titled 'Falseta de alegrías'. It is written in G major (one sharp) and 12/8 time. The score is divided into three systems. The first system is labeled 'CI' and the second 'CII'. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fret numbers. The guitar staff includes fingerings (1-4) and dynamic markings (p, i). The third system continues the melodic line with accents and a final cadence.

Nota. Tomada de (Peña & Sainsbury, 2003, pág. 23)

Figura 4.6: Falseta de alegrías



Código QR 4.10: Primera falseta. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.9. Segunda Letra. Vídeo original

La sección de la segunda letra ocupa 10 compases de 12 tiempos. En el compás 2 de esta letra, el canto permanece en silencio mientras la guitarra toca y el baile interpreta. A estos compases que la guitarra intercala esperando un nuevo tercio del canto, les denominamos “respuesta de la guitarra”. Se realizan con acordes o con una variación o falseta<sup>95</sup>. Por lo general, el compás de

<sup>95</sup> Estas falsetas cortas son denominadas por Oscar Herrero y Claude Worms con el término de clichés (Herrero Galán & Worms, 1997, pág. 49).



Tras el primer tercio hay una respuesta de la guitarra<sup>96</sup>, constituida por un compás de alegrías. Esta respuesta comienza con el acorde de mi mayor (I) desde el tiempo 1 al 6, los tiempos 7-8-9 se realizan sobre el acorde de si séptima (V) y en el tiempo 10 se vuelve al acorde de mi mayor (I), completando los tiempos 11-12 de este segundo compás.

Para concluir, se utiliza el acorde de mi mayor (V) en los tiempos 10-11-12. Posteriormente, continúa el canto con el acompañamiento de la guitarra.



Código QR 4.11: Segunda letra. Vídeo original

#### 4.4.4.10. Segunda Letra. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto para la segunda letra, se han utilizado los mismos acordes que en el vídeo original, pero sustituyendo en ocasiones algunos acordes por melodías en los bajos. La respuesta de la guitarra que el vídeo original mostraba con rasgueos en los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V), se ha sustituido por una variación con una melodía de bajos. La partitura de esta propuesta es la siguiente:

Figura 4.7: Propuesta de respuesta para el acompañamiento al canto de alegrías en el compás 2



Código QR 4.12: Segunda letra. Vídeo propuesto

<sup>96</sup> A esta respuesta también se le denomina compás de espera.

#### 4.4.4.11. Subida. Vídeo original

Esta sección consta de seis compases de 12 tiempos. Se realiza sobre los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V). Los cambios en ambos acordes se producen siempre en el tiempo 10 de cada compás. Por ejemplo, la subida comienza en el tiempo 1 del acorde de mi mayor y se mantiene hasta cambiar al acorde de si séptima (V) en el tiempo 10. Este acorde de si séptima (V) continúa hasta el tiempo 10 del siguiente compás, en el que se produce el cambio al acorde de mi mayor (I).

Este esquema rítmico y armónico se va repitiendo hasta completar un total de 6 compases de 12 tiempos. La técnica es la utilizada en el ritmo básico de alegrías, pero incrementando progresivamente la velocidad del ritmo a partir del compás 3. Cuando se produce una subida de este tipo, es muy importante escuchar el marcaje que se realiza en el zapateado del baile, ya que ese zapateado suele marcar los acentos en los tiempos 3-6-8-10-12 de cada compás, siendo esta la clave para que el guitarrista pueda seguir el aumento de velocidad que el baile realiza.

Mostramos esta partitura indicando los cambios de acorde en los tiempos a los que hacemos referencia:

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, consisting of two systems of chords and rhythms. The first system starts with an E chord and changes to B7 at time 10. The second system starts with an E chord and changes to B7 at time 10. The score includes rhythmic notation with accents and time markers (1-12) for each measure.

Figura 4.8: Subida para el baile de alegrías con el ritmo básico en los compases 1 al 4



Código QR 4.13: Subida. Vídeo original

#### 4.4.4.12. Subida. Vídeo propuesto

Los 6 compases de 12 tiempos de este apartado los hemos dividido en grupos de dos. Los dos primeros compases son acompañados con la misma rítmica que en el vídeo original, de los cuales ya hemos mostrado la transcripción.

Para los dos compases siguientes, se han sustituido los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V) por la progresión mi mayor (I), do# séptima (VI), fa# m (II), si séptima (V). Los dos acordes que se han añadido son do# séptima (VI) y fa# menor (II). El acorde de do# séptima (VI) se realiza en los tiempos 7-8-9 y el acorde de fa# menor (II) desde el tiempo 10 al tiempo 6 del siguiente compás. En los tiempos 7-8-9 se vuelve al acorde si séptima (V), concluyendo este compás en el tiempo 10 con el acorde de mi mayor (I):

Figura 4.9: Propuesta de secuencia de acordes para la subida de alegrías en los compases 1 al 4

A continuación, el compás 5 se ha realizado igual que el compás 1, es decir comienza con el acorde de mi mayor (I) produciéndose el cambio al acorde de si séptima (V) en el tiempo 10.

En el compás 6 añadimos en el tiempo 3 el acorde de do quinta (VI) y en el tiempo 6 se cambia al acorde de si séptima (V), finalizando este compás 6 en el tiempo 10 con el acorde de mi mayor (I) y un desplante del baile.



Código QR 4.14: Subida. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.13. Silencio. Vídeo original

En el vídeo original, el silencio<sup>97</sup> está en la tonalidad de mi menor y se corresponde con lo que se define como “silencio corto”<sup>98</sup>. Al analizarlo, percibimos un error de estructura musical. Consiste en no completar los 6 compases correspondientes a un silencio corto, realizando solo 5 compases y medio. Auditiva y visualmente, sí parece estar bien ejecutado, pero al analizarlo de forma pormenorizada, se percibe que no es así. Por un lado, puede ser considerado un error, ya que no respeta el patrón de los 12 tiempos de un compás de alegrías, pero por otro, en el flamenco es común que se den este tipo de medidas en las que no se completa el compás. A los seis tiempos de un compás de doce se le denomina “medio compás”. Existen ciclos de doce tiempos que se configuran a base de dos medios compases<sup>99</sup>. Pero en el caso de este silencio, el último compás de 12 finaliza en el tiempo 6, sin llegar a completarse con otro medio compás.



Código QR 4.15: Silencio. Vídeo original

#### 4.4.4.14. Silencio. Vídeo propuesto

Para sustituir el silencio del vídeo original, se ha elegido un silencio de Juan Martín (2014) incluido en su *Essential Flamenco Guitar volumen 1*, que está también en la tonalidad de mi mayor y contiene un cierre sobre el acorde de mi mayor (I) en los tiempos 4-5-6 del compás 6, encajando bien como final para el silencio del vídeo original.

El silencio está escrito en compás de 3/4. Cada compás de alegrías (4 cc. de 3/4) ocupa un pentagrama. La partitura completa del silencio se compone de 6 compases de 12 tiempos. En el último pentagrama, concretamente en los tiempos 4-5-6 del compás 6, se produce un cierre armónico sobre el acorde de mi mayor (I). Este acorde viene a completar el medio compás que le faltaba al silencio del vídeo original. Mostramos la partitura del silencio de Juan Martín señalando los 12 tiempos del compás 6 y el lugar donde finaliza este silencio en el vídeo original:

---

<sup>97</sup> Del silencio de alegrías hablamos en el apartado 3.6.1.1 de esta tesis. En las entrevistas a diferentes guitarristas que se recogen en el anexo, la pregunta número 7 trata sobre el silencio de las alegrías.

<sup>98</sup> Silencio de 6 compases de 12 tiempos.

<sup>99</sup> Ver apartado 3.5.4. La escobilla de alegrías.

**Silencio** (1st version demonstrated)

Final del silencio

Nota. Tomada de (Martín, 2014, pág. 107)

Figura 4.10: Silencio de alegrías

En el vídeo propuesto se muestra el silencio de Juan Martín con la finalización del silencio donde le correspondería según la estructura que presenta el vídeo original y que ha sido señalado en la partitura como “final del silencio”.

También se ha incluido una segunda propuesta de vídeo con el silencio íntegro de la partitura de Juan Martín sobre el vídeo original para completar este silencio.



Código QR 4.16: Silencio según el vídeo original. Vídeo propuesto



Código QR 4.17: Silencio completo de Juan Martín sobre el vídeo original. Vídeo propuesto

#### **4.4.4.15. Coletilla del cante. Vídeo original**

Aunque esta sección viene denominada en el vídeo original como coletilla del cante, en el baile por alegrías se le denomina paseo de la castellana<sup>100</sup>.

El fragmento ocupa un total de 5 compases de 12 tiempos. Los cuatro primeros compases corresponden a la sección de la letra y el quinto compás a un remate con un corte final de la guitarra en el tiempo 10 sobre el acorde de mi mayor (I).

El acompañamiento de la coletilla<sup>101</sup> del cante está realizado con ritmo de alegrías sobre los acordes de la tonalidad de los tercios que hace el cantaor. La transcripción de la letra con los acordes es la siguiente:

E

Tarde de mayo sería

C#7 F#m

tarde de mayo sería

---

<sup>100</sup> «Sección del baile por alegrías que se interpreta entre el silencio y la escobilla. Suele tener una extensión de cuatro compases y es fácilmente identificable, ya que siempre se realiza mientras el cante interpreta un jugueteo característico del cante por alegrías, donde predomina el braceo, el paseo y sin zapateo. Tiene un acompañamiento de guitarra que sirve de preludio a la escobilla» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 128).

<sup>101</sup> «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. II Sección conclusiva de todo o parte de un baile flamenco» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 155).

B7

mi niña blanca de espuma

E

y morena de alegría

A G#

y morena de alegría

C7 F#m

y morena de alegría

B7

mi niña blanca de espuma

E

tarde de mayo sería



Código QR 4.18: Coletilla del cante. Vídeo original

#### **4.4.4.16. Coletilla del cante. Vídeo propuesto**

En este apartado se han añadido unos bajos de adorno en forma de notas de paso entre las notas del acorde de fa# menor (II) del segundo tercío “tarde de mayo sería”.

También hemos modificado los acordes del quinto tercío “y morena de alegría”. En el audio original se utilizan los acordes de la mayor (IV) y sol# mayor (III). Nosotros hemos optado por la continuidad del acompañamiento en el acorde de mi mayor (I), como sustitución de los acordes de la mayor (IV) y sol# mayor (III), siguiendo después la secuencia de los acordes de do# séptima (VI) y fa# menor (II) mostrada en el sexto tercío.

Para concluir, utilizamos un remate final que ya usamos en los vídeos propuestos de la salida del cante y de la primera letra.



Código QR 4.19: Coletilla del cante. Vídeo propuesto

#### **4.4.4.17. Escobilla. Vídeo original**

La escobilla que presenta el vídeo original consta de 24 compases de 12 tiempos.

Los 8 primeros compases están compuestos sobre la falseta tradicional utilizada para el acompañamiento de la escobilla (ver apartado 3.5.4. La escobilla de alegrías y Figura 3.28, supra).

La guitarra inicia la falseta de la escobilla y en el tiempo 3 se inicia el primer zapateado del baile. La falseta continúa durante 8 compases, con una subida progresiva del ritmo por parte del baile a la que el guitarrista acompaña según la velocidad que le va proponiendo el baile. Esta subida se va incrementando cada dos compases hasta completar un total de 8 compases.

Los 16 compases restantes de la escobilla están acompañados con los acordes mi mayor (I) y si séptima (V), finalizando el compás 24 con un remate y un desplante. Esta forma de acompañar la escobilla mediante acordes se muestra en la partitura que se incluye en el apartado de la subida (ver apartado 4.4.4.11. Subida. Vídeo original y Figura 4.8, supra).



Código QR 4.20: Escobilla. Vídeo original

#### **4.4.4.18. Escobilla. Vídeo propuesto**

Para el inicio de la escobilla, en este vídeo se ha propuesto que la guitarra solo realice el cierre armónico en los tiempos 4-5-6 y 10-11-12. En el primer compás, los tiempos 4-5-6 estarán constituidos sobre el acorde de mi mayor (I) y los tiempos 10-11-12 por el acorde de si séptima (V).

En el segundo compás, el cierre se vuelve a realizar sobre el acorde de si séptima (V) en los tiempos 4-5-6, y el siguiente cierre sobre el acorde de mi mayor (I) en los tiempos 10-11-12.

Mostramos en la siguiente partitura los compases en silencio y los compases con el cierre en los acordes a los que hacemos referencia:

The musical score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 12. Measures 1, 2, 7, 8, and 9 are marked with a 'z' symbol, indicating rests. Measures 3, 6, 8, 10, 11, and 12 have an accent (>) above them. Above measure 4 is the chord 'E', and above measure 10 is 'B7'. Both measure 4 and measure 10 contain a triplet of eighth notes. The second staff contains measures 5 through 12. Measures 5, 6, 7, 8, 9, 11, and 12 have an accent (>) above them. Above measure 10 is the chord 'E', and above measure 11 is 'B7'. Both measure 10 and measure 11 contain a triplet of eighth notes.

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

Continuamos con los compases 3 y 4, que son acompañados con la falseta tradicional para el acompañamiento de la escobilla de alegrías.

Los compases del 5 al 8 se acompañan también con la falseta tradicional para la escobilla, pero modificando los cierres de los compases 6 y 8. Esta modificación consiste en sustituir los arpeggios usados en los cierres armónicos de los tiempos 4-5-6 y 10-11-12, por una secuencia rítmica sobre esos acordes:

The musical score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 9. Measures 1, 2, 4, 5, 7, and 8 are marked with a 'z' symbol. Measures 3, 6, and 8 have an accent (>) above them. Above measure 1 is the chord 'E'. The second staff contains measures 10 through 6. Measures 10, 11, 12, 3, 4, 5, and 6 have an accent (>) above them. Above measure 10 is the chord 'B7/F#'. The third staff contains measures 7 through 12. Measures 7, 8, 9, 10, 11, and 12 have an accent (>) above them. Above measure 10 is the chord 'E'.

Figura 4.12: Escobilla de alegrías con ritmo en los cierres de los acordes en los compases del 5 al 8

A partir del compás 9, la escobilla aparece en el vídeo original acompañada por los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V). En nuestra propuesta, estos acordes han sido sustituidos por una progresión formada por mi mayor (I), fa# menor (II) y si séptima (V). Los cambios armónicos se van produciendo en los tiempos 3 y 10 de los compases 9 al 12 de alegrías. Comienza con el acorde de mi mayor (I), cambiando en el tiempo 10 al acorde de fa# menor (II). Posteriormente, en el tiempo 3 del siguiente compás, se realiza el cambio al acorde de si séptima (V) para volver a cambiar en el tiempo 10 al acorde de mi mayor (I) e iniciar una nueva rueda de estos acordes con los cambios en los tiempos 3 y 10<sup>102</sup>.

Esta progresión de acordes se utiliza para acompañar los compases del 9 al 12. La partitura es la siguiente:

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and A major. It consists of two staves. The first staff covers measures 9 to 12. Above the first measure is the chord symbol 'E', and above the tenth measure is 'F#m'. Below the first staff, measures 1 through 12 are numbered. Accents (>) are placed above measures 3, 6, 8, 10, and 12. The second staff also covers measures 9 to 12. Above the sixth measure is the chord symbol 'B11', and above the tenth measure is 'E'. Below the second staff, measures 1 through 12 are numbered. Accents (>) are placed above measures 3, 6, 8, 10, and 12.

Figura 4.13: Progresión de acordes para el acompañamiento de la subida en la escobilla de alegrías en los compases 9 al 12

Desde el compás 13 hasta el 20, en vez de continuar con la secuencia de acordes anterior, se ha vuelto a la melodía de la falseta de la escobilla, pero realizando melodía y ritmo a la vez. Es el mismo efecto rítmico usado anteriormente en los compases 4 y 6 y que consistía en sustituir los arpeggios como cierre de los acordes por rasgueos. A continuación, se muestra la partitura que completaría los compases del 13 al 20:

<sup>102</sup> Para el acompañamiento de la subida de las alegrías se han mostrado dos propuestas que también son válidas para el acompañamiento de la escobilla al que estamos haciendo referencia (ver Figura 4.9, supra).

The musical score consists of four systems of music, each with six measures. The first system is labeled 'E' and the second 'B7/F#'. The third and fourth systems are labeled 'E'. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, typical of flamenco guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Figura 4.14: Melodía de la escobilla de alegrías con ritmo en los cierres de los acordes para los compases 13 al 20

Los compases restantes, del 21 al 24, continúan con los acordes de mi mayor (I), fa# menor (II), si séptima (V).



Código QR 4.21: Escobilla. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.19. Segunda Falseta. Vídeo original

La segunda falseta del vídeo original consta de 9 compases. Esta falseta comienza en anacrusa, es decir en el tiempo 12 del compás 8. Se articula sobre un ritmo de bulerías, pero sin ningún tipo de acompañamiento añadido como, por ejemplo, las palmas de los vídeos anteriores; todo el peso rítmico recae en la melodía que ejecuta el guitarrista.

En el compás 2 la bailaora realiza un pequeño remate<sup>103</sup> a la falseta, continuando posteriormente con el baile.

En el compás 9 se realiza un remate final mediante unos cortes en la guitarra que dan paso al cante por bulerías.



Código QR 4.22: Segunda falseta. Vídeo original

#### **4.4.4.20. Segunda Falseta. Vídeo propuesto**

Para el vídeo propuesto, se ha sustituido la falseta de bulerías del vídeo original por una de autoría propia. Esta falseta comienza con la técnica guitarrística de la alzapúa. El remate que se produce en el compás 2 se ha realizado igual que en el vídeo original, ajustándolo a su falseta, ya que el baile es el que propone el remate de una forma muy acentuada y el guitarrista debe responder al remate del baile.

Esta primera parte de la falseta, que se realiza con la técnica de la alzapúa, se extiende hasta el final del compás 4. A partir del compás 5, continúa una secuencia de arpeggios que se alarga hasta el final del compás 8.

En el compás 9 se han acentuado los acordes en la guitarra para dar fuerza a la ejecución del baile.

---

<sup>103</sup> «Ejercicio de pies que se utiliza para adornar los silencios entre las estrofas» (Salado, El baile flamenco. Alegrías-martinete, 2005, pág. 9).

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music, each with guitar tablature below it. The first staff (measures 1-4) has a key signature change to two sharps (F#, C#). The second staff (measures 5-8) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a B7/F# chord. The third staff (measures 9-11) continues the melodic line. The fourth staff (measures 12-15) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to an E5 chord. The fifth staff (measures 16-20) includes a key signature change to one sharp (F#) and features several chords: F#m, G#m, A, B, C, B, C, B, and E5. The tablature uses numbers 1-12 to indicate fret positions and includes various techniques like accents (>) and slurs.

Figura 4.15: Propuesta de la segunda falseta de alegrías de 9 compases



Código QR 4.23: Segunda falseta. Vídeo propuesto

#### 4.4.4.21. Letra de bulería y coletilla final. Vídeo original

En este apartado hemos unido las secciones de la primera y la segunda letra por bulerías a la llamada y la coletilla final, para no cortar la continuidad en el acompañamiento de la guitarra y así poder mostrar otras modificaciones.

Al ser esta una sección de baile sobre una letra por bulerías, el acompañamiento de la guitarra está basado en ejecutar los acordes necesarios en la tonalidad que marca el cante.

El estilo de bulería que se interpreta al final de unas alegrías es el de Cádiz. El acompañamiento de estas bulerías se basa en los acordes de tónica mi mayor (I), si séptima (V) y la mayor (IV). En este vídeo original, la guitarra va realizando el ritmo por bulerías sin realizar ninguna pausa o falseta.

El vídeo se compone de 26 compases de 12 tiempos. La primera letra de bulerías está constituida por un total de 8 compases. Durante el transcurso del primer tercio, la guitarra se mantiene en silencio y rasguea en el tiempo 10 del primer compás sobre el acorde de mi mayor (I). A partir de entonces, el guitarrista continúa haciendo ritmo de bulerías con los acordes correspondientes a los tercios que se interpretan.

A continuación se transcribe la primera letra con los acordes de su acompañamiento:

E

Dicen que tienes buen pelo

B7 E

ay que te haces prima mía buen roete

E7 A

y yo digo que es mentira

B7 E

que son trapos que te metes

ay alza y toma pá que te las comas

B7 E

traigo aceiunas partías mi niña

E7 A

que las vende un gitano aquí en Cai

B7 E

ay ole prima del barrio la viña.

Después de tres cortes<sup>104</sup> de la bailaora, que ocupan 3 compases, en los que la guitarra permanece en el acompañamiento por bulerías, continúa una segunda letra compuesta por 8 compases, con el siguiente texto:

E

ay cómo quieres que te abra

B7

la puertecita de mi bujío

si está dentro mi mulato

E

dueño del corazón mío

ay con el caray caray caray caray caray

B7

E

que mire usted que gracia que tienen en Cai

E7

A

pero y las hambre que las vamos a sentir

B7

E

que mire usted que gracia tiene este país.

A esta segunda letra le sigue una llamada<sup>105</sup> de la guitarra, de 2 compases de duración, con un ritmo de bulerías sobre los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V). Seguidamente, continúa la coletilla del cante compuesta por 4 compases, con la siguiente letra y acordes:

---

<sup>104</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).

<sup>105</sup> «La llamada en las alegrías es una de las fórmulas de cierre o remate armónico con las que la guitarra finaliza su sección e invita al cante a entrar. Esta invitación es reconocida inmediatamente por el/la cantaor/a para comenzar el cante.

En el baile existe el mismo concepto de llamada: un aviso a los músicos para cambiar de sección. Su duración es también la de un compás de alegrías en el que se realiza un zapateado característico con mucha fuerza y carácter final» (Fernández Marín, 2012, pág. 54).

E

Dice que se va

C#7

dice que se va

F#m

para La Gomera

B7

dice que se va

E

dice que se va

pero no me lleva

pero no me lleva

C#7

pero no me leva

F#m

pero no me leva

dice que se va

B7

dice que se va

E

para La Gomera.

Después de la coletilla, el baile finaliza con un compás completo de bulerías realizado con la progresión de acordes la mayor (IV), mi mayor (I), si séptima (V) y mi mayor (I).



Código QR 4.24: Letra de bulerías y coletilla final. Vídeo original

#### **4.4.4.22. Letra de bulería y coletilla final. Vídeo propuesto**

En el acompañamiento a la primera letra del vídeo propuesto se utilizan los mismos acordes que se emplearon en el vídeo original, incluyendo el comienzo de la letra con el rasgueo en el tiempo 10 del primer compás, sobre el acorde de mi mayor (I).

En el vídeo original, al finalizar esta letra, concretamente a partir del tiempo 12 del compás 8, la bailaora realiza tres pequeños remates que la guitarra acompaña con ritmo de bulerías, ejecutando los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V). En el vídeo que proponemos se han sustituido esos tres remates del baile por unos remates de la guitarra sobre diferentes acordes. En el compás 8, el primero de los remates está realizado sobre el acorde de mi mayor (I) en el tiempo 12 del compás; el segundo remate sobre el acorde de fa# menor (II) en el tiempo 6 del compás 9; y el tercer remate sobre el acorde de si séptima (V) en el tiempo 12 de este mismo compás. En el compás 10 se realiza una espera de la guitarra dejando sonar el acorde de si séptima (V) en los 6 primeros tiempos, continuando el ritmo en los tiempos 7-8-9 sobre el acorde de si séptima (V) y finalizando con el cambio al acorde de mi mayor (I) sobre el tiempo 10 del compás 10.

El compás 11 se realiza con ritmo de bulerías, al que le hemos añadido una melodía en los bajos en los tiempos 9-10-11-12.

Continúa la segunda letra, compuesta por 8 compases, a la que tampoco se le ha añadido ninguna modificación, ya que el acompañamiento a la letra está sujeto a los acordes que le corresponden.

En el vídeo original, los compases 20 y 21 siguientes estaban acompañados con los acordes de mi mayor (I) y si séptima (V), sobre el ritmo de bulerías. En este vídeo propuesto hemos sustituido esos ritmos por una falseta de dos compases sobre los bajos de la guitarra:



Figura 4.16: Falseta de dos compases como sustitución del ritmo de bulerías de los compases 20 y 21

Posteriormente, continúa la coletilla del canto, compuesta por 4 compases, acompañada en la guitarra por la armonía que marca la tonalidad del canto.

Para concluir el baile, el último compás del vídeo original se realiza sobre la secuencia de acordes la mayor (IV), mi mayor (I), si séptima (V) y mi mayor (I). En el vídeo propuesto hemos utilizado una secuencia de acordes más elaborada, constituida por los acordes fa# menor (II), sol# menor (III), la mayor (IV), la# mayor (IV), si mayor (V) y mi quinta (I).



Código QR 4.25: Letra de bulerías y coletilla final. Vídeo propuesto

## 4.5. El baile de soleá

### 4.5.1. Tonalidad/Sistema

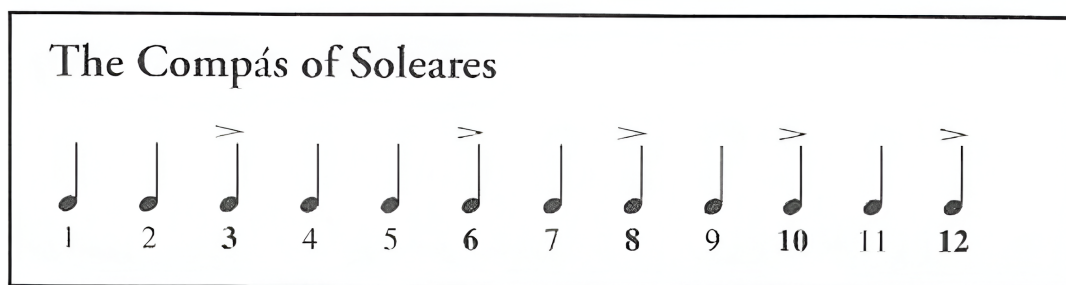
En este vídeo, la tonalidad real establecida en la guitarra es la# flamenco. El guitarrista sitúa la cejilla en el traste 6 y acompaña la soleá utilizando los acordes correspondientes a la tonalidad de mi mayor flamenco (I), lo que en el ámbito flamenco se conoce como “tocar por arriba”. Los acordes correspondientes a la tonalidad de mi mayor flamenco son:

I mi mayor (E), II fa mayor (F), III sol mayor (G), IV la menor (Am), V si semi-disminuido (ø), VI do mayor (C), VII re menor (Dm).

La cadencia andaluza<sup>106</sup> de esta tonalidad está formada por los acordes: IV la menor (Am), III sol mayor (G), II fa mayor (F) y I mi mayor (E)

#### 4.5.2. Compás y ritmo básico

El compás de la soleá está expuesto en el apartado 3.1. de este trabajo. Mostramos nuevamente la imagen del compás de soleá que incluye Dennis Koster (2002) en su libro *Atlas: Flamenco Guitare*:



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

Figura 4.17: Compás de soleá

El ritmo básico de las soleá, junto con los acordes utilizados en la guitarra, son los siguientes:



Figura 4.18: Ritmo básico de soleá sobre los acordes mi mayor (I) y fa mayor (II)

Al igual que las alegrías, los cambios de acorde en la soleá se producen en los tiempos 3 y 10. Como observamos en la partitura anterior, en el tiempo 3 se produce el cambio al acorde de fa mayor (II) y en el tiempo 10 el cambio al acorde de mi mayor (I).

<sup>106</sup> «En la práctica, seis de los siete acordes del modo (I, II, III, IV, V, VI) quedan normalmente sintetizados en los acordes del primer tetracordo, constituyendo la cadencia flamenca o cadencia andaluza. Esta cadencia es la base del acompañamiento de los cantos modales» (Fernández Marín, 2017, pág. 14).

El cierre en los tiempos 10-11-12 sobre el acorde de mi mayor (I)<sup>107</sup>, sirve como nexo para enlazar diferentes falsetas o ritmos durante el toque de las soleá. También se produce una sensación de final de compás.

Otra posibilidad es utilizar el tercer grado (sol mayor) en los tiempos 10-11-12 como cierre del compás de soleá, generando este acorde una sensación de prolongación. Esta opción se resuelve realizando un nuevo compás de soleá en el que el acorde de mi mayor (I) se sustituye por el de sol mayor (III) en los tiempos 1-2 del nuevo compás.

The figure displays two staves of musical notation in 3/4 time, representing the final of a soleá compás. The first staff shows a sequence of chords: E (beats 1-2), F (beats 3-5), and G (beats 6-12). The second staff shows a sequence of chords: G (beats 1-2), F (beats 3-5), and E (beats 6-12). Accents (>) are placed above beats 3, 6, 9, and 12 in both staves.

Figura 4.19: Final del compás de soleá en el acorde de sol mayor

Existen variaciones que enriquecen los ritmos básicos de soleá y que también pueden clasificarse como ritmos básicos. Una de estas variaciones consiste en arpeggiar los tiempos 7-8-9 sobre los acordes de fa mayor (II) y mi mayor (I). Los tiempos 10-11-12 concluyen con un arpeggio en el acorde mi mayor (I) como cierre de ese compás. A continuación, se muestra este tipo de ritmo básico:

The figure displays a single staff of musical notation in 3/4 time, representing a basic soleá rhythm with arpeggios. The first six beats are chords E (beats 1-2), F (beats 3-5), and F (beats 6-6). Beats 7-9 are arpeggiated chords Fmaj7, E, and Fmaj7. Beats 10-12 are an arpeggiated chord E. Accents (>) are placed above beats 3, 6, 9, and 12.

Figura 4.20: Ritmo básico de soleá con arpeggios en los tiempos 7-8-9-10-11-12

<sup>107</sup> Óscar Herrero y Claude Worms (1997, pág. 15) definen como conclusión armónica el cierre del compás en el acorde de mi mayor.

Otra opción sería usar los acordes la menor (IV), sol mayor (III), fa mayor (II) en los tiempos 7-8-9, o sustituir el acorde anterior la menor (IV), por el acorde fa mayor (II). Los tiempos 10-11-12 finalizan en el acorde de mi mayor (I). Este tipo de ritmo es muy frecuente durante el acompañamiento al canto. Seguidamente, se muestran las partituras de ambos ritmos:

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

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

A continuación mostramos la unión de los dos ritmos básicos de soleá expuestos anteriormente, añadiendo como cierre del primer compás el acorde de sol mayor (III). Con este ejemplo se demuestra cómo se pueden unir dos ritmos entre sí, sin crear una sensación de final en los tiempos 10-11-12.

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

### 4.5.3. Estudio de las secciones en el vídeo de la soleá

El vídeo que se va a analizar ahora corresponde al volumen 13 de la colección *El Baile Flamenco. Caña, Soleá*, de Miguel Salado (2005). Antes de mostrar el vídeo del baile principal, se presenta el vídeo introductorio que muestra la estructura de las diferentes secciones en las que se dividirá este baile. Según esta organización, el baile de soleá consta de las 10 secciones siguientes:

1. Falseta de salida
2. Salida del cante
3. Juego de pies
4. Primera letra
5. Primera escobilla
6. Segunda letra
7. Falseta
8. Segunda escobilla
9. Letra por bulerías
10. Coletilla final



Código QR 4.26: Vídeo introductorio de las secciones del baile de soleá

Seguidamente, se presenta el vídeo del baile completo de la soleá posicionando cada sección en el lugar correspondiente, tal como se muestra en el vídeo anterior.



Código QR 4.27: Baile completo de soleá

## 4.5.4. Descripción de cada una de las secciones del vídeo de soleá

### 4.5.4.1. Falseta de salida. Vídeo original

El vídeo original de la falseta de salida se estructura en 6 compases de soleá. La falseta ocupa los primeros 5 compases. En el vídeo, esta sección se denomina “falseta de salida” aunque en realidad se compone de diferentes falsetas que pueden categorizarse como variaciones tradicionales de soleá o clichés, y que funcionan como introducción de este estilo. En total, se presentan cinco falsetas, las cuales concluyen con el cierre en el acorde de mi mayor (I) en los tiempos 10-11-12. Finalmente, el sexto compás se completa con un ritmo básico de soleá.



Código QR 4.28: Falseta de salida. Vídeo original

### 4.5.4.2. Falseta de salida. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto, se ha presentado una sucesión de cinco variaciones tradicionales similares a las del vídeo original. Cada una de estas variaciones concluye con el cierre en el acorde de mi mayor (I).

Para finalizar, en el sexto compás se ha ejecutado un ritmo básico diferente al mostrado en el vídeo original. Este ritmo acompaña el movimiento que realiza la bailaora con la cabeza en el tiempo 3 mediante un acento de la guitarra en el acorde de fa mayor (II). Este mismo acento se vuelve a ejecutar acompañando al movimiento de la mano derecha de la bailaora en el tiempo 6 de este mismo compás.

Se observa que el baile va marcando dos de los acentos de la soleá: el del tiempo 3 y el del tiempo 6; es la comunicación que se produce entre guitarra y baile. En esta comunicación, es un recurso muy común apoyar y resaltar los marcajes<sup>108</sup> con el acompañamiento del baile.

<sup>108</sup> «Se dice del momento del baile en el que el bailar realiza diferentes pasos y braceos. Cada estilo tiene su marcaje particular y se suele realizar en el sitio sin desplazarse y después de un **paseillo** o un **desplante**; es una de las secciones más distendidas de un baile flamenco, aunque también donde se puede ver la preparación del intérprete, ya que, lejos de ser sencillo, marcar un baile es mucho más complicado de lo que a primera vista se puede pensar» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 352).

The musical score is divided into five staves. The first four staves show rhythmic patterns with accents (>) and fingerings (1-3, 4-6, 7-9, 10-12). The fifth staff includes a barre at the 11th fret (F7(11)) and ends with a 'Cierre en E' (Close in E).

Figura 4.24: Variaciones para la falseta de salida



Código QR 4.29: Falseta de salida. Vídeo propuesto

#### 4.5.4.3. Salida del cante. Vídeo original

El vídeo original de la salida del cante está formado por 5 compases. La cantora inicia la salida del cante interpretando los “ayes” característicos.

El primer compás comienza con el “ay”, en cambio en el segundo compás no hay intervención de la cantora, momento en el que el guitarrista completa este compás ejecutando un ritmo básico de soleá. A partir del tercer compás y hasta el quinto compás, la cantora continúa con los “ayes”.

El acompañamiento que presenta la guitarra en este vídeo está enfocado al acompañamiento de los “ayes” a través del ritmo de soleá, que se repite de manera constante, comenzando en el acorde de mi mayor (I) y ocupando los tiempos 1-2. En el tiempo 3 se realiza el cambio al acorde de fa mayor (II) que se extiende hasta el tiempo 6 incluido. Los tiempos 7-8-9 se arpeggian con los acordes de fa séptima mayor (II), mi mayor (I) y fa séptima mayor (II), finalizando con el cierre del compás en el acorde de mi mayor (I) en los tiempos 10-11-12. Esta secuencia se expuso en el numeral 4.5.2 Compás y ritmo básico del apartado 4.5 de este capítulo: El baile de soleá.

The musical notation shows a sequence of chords and arpeggios over 12 measures. The chords are labeled above the staff: E, F, Fmaj7, E, Fmaj7, E. The measures are numbered 1 through 12 below the staff. Arpeggios are indicated by a greater-than sign (>) above the notes in measures 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12.

Figura 4.25: Ritmo básico de soleá con arpeggios en los tiempos 7-8-9-10-11-12



Código QR 4.30: Salida del cante. Vídeo original

#### 4.5.4.4. Salida del cante. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto, se ha realizado un acompañamiento diferente para cada uno de los 5 compases que configuran esta sección. Dicho acompañamiento es el siguiente:

**COMPÁS 1**

**COMPÁS 2**

**COMPÁS 3**

**COMPÁS 4**

**COMPÁS 5**

Figura 4.26: Acompañamiento de la salida del cante de soleá



Código QR 4.31: Salida del cante. Vídeo propuesto

#### 4.5.4.5. Juego de pies. Vídeo original

Este vídeo incluye 3 compases de soleá. El acompañamiento de la guitarra está basado en la técnica guitarrística del rasgueo en “abanico”, que se ejecuta en los 6 primeros tiempos de cada uno de los tres compases. A su vez, estos 6 tiempos se subdividen en dos grupos de tres tiempos.

En los tiempos 1-2-3 se realiza un rasgueo de “abanico” y en los tiempos 4-5-6 se lleva a cabo otro.



Código QR 4.32: Juego de pies. Vídeo original

#### 4.5.4.6. Juego de pies. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto, hemos realizado un patrón de acompañamiento distinto al del vídeo original. Este patrón, que se muestra a continuación, se repite en cada uno de los 3 compases que componen el acompañamiento<sup>109</sup>:

The figure displays three measures of musical notation for guitar accompaniment, labeled COMPÁS 1, COMPÁS 2, and COMPÁS 3. Each measure is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The notation includes rhythmic patterns with up-bow and down-bow strokes, and guitar chords. Measure 1 (COMPÁS 1) starts with an Fmaj7 chord and ends with a C chord. Measure 2 (COMPÁS 2) starts with an Fmaj7 chord and ends with an E chord. Measure 3 (COMPÁS 3) starts with an Fmaj7 chord and ends with an E chord. The bass line in measure 3 shows chords G, Gb, F, and E. The notation includes accents (>) and dynamic markings (v) to indicate specific rhythmic and tonal effects.

Figura 4.27: Propuesta de ritmos y acordes de soleá para el grupo de pie

<sup>109</sup> En los tiempos 10-11-12 del compás 1, se ha realizado el cierre en el acorde de sol mayor (III), creando el efecto de prolongación al que nos hemos referido en el apartado 4.5.1 Tonalidad/Sistema.



Código QR 4.33: Juego de pies. Vídeo propuesto

#### **4.5.4.7. Primera letra. Vídeo original**

Este vídeo consta de 9 compases. Para una mejor comprensión, en relación con su armonía, dividimos el acompañamiento a la letra en dos secciones. La primera sección está en el tono de mi flamenco y la segunda sección realiza una breve inflexión a la tonalidad de do mayor (VI), para volver enseguida al tono original. Esta inflexión a do mayor (VI) es habitual y se corresponde con el tercer y cuarto tercio de la soleá. Esta inflexión a la tonalidad de do mayor se realiza a través del acorde de su dominante (sol séptima), III grado del tono de mi flamenco.

En esta primera sección, los dos primeros compases corresponden a los dos primeros tercios de la letra: “En un tiempo yo había ‘sío’, de tu padre el cimiento”. En el primer compás, el tercio comienza en el acorde de mi mayor (I). En el tercer tiempo<sup>110</sup> de este compás, la bailaora realiza un giro con la cabeza y el guitarrista acompaña ese momento reforzando el acorde de fa mayor (II) con un rasgueo. El acorde de la menor (IV) en el tiempo 10 completa este primer compás. El acorde se alarga completando los tiempos 11-12.

En el segundo compás se realiza la progresión de acordes fa mayor (II), sol mayor (III) y fa mayor (II), marcando los tiempos 1-2-3, respectivamente. En el tercer tiempo de este segundo compás, la bailaora repite el giro de cabeza, pero de una forma más pausada que la vez anterior. Nuevamente, se observa la importancia del tercer tiempo compás de soleá en la comunicación e interacción entre baile y guitarra.

En el tercer compás se produce una respuesta de la guitarra al cante, en la que el baile realiza una serie de movimientos de hombros y brazos, finalizando con un marcaje de pies en los tiempos 7-8-9 y rematando el compás en el tiempo 10 con un golpe seco del pie. Para esta respuesta el guitarrista usa un acompañamiento de acordes mediante el rasgueo en “abanico”

---

<sup>110</sup> El tercer tiempo es muy relevante porque es el primer tiempo acentuado del compás de soleá. En la llamada de la soleá, este acento está reforzado por el cambio al acorde de fa mayor (II), por lo que este tiempo es de vital importancia en la comunicación entre baile y guitarra: «Además de servir para “llamar” al cante, la llamada de soleá se utiliza también para acompañar a ciertos tercios vocales. Básicamente está construida con los grados I y II. Tiene la particularidad de que el primer cambio de acorde se produce en el primer acento, coincidiendo el acento rítmico con el acento armónico. El acorde del II en el tiempo *tres* (...) viene precedido del I, normalmente reforzado con la séptima de dominante» (Fernández Marín, 2008, pág. 31).

en los tiempos 1-2-3-4-5-6<sup>111</sup>. Para los tiempos 7-8-9-10 se realiza la progresión de acordes sol mayor (III), fa# mayor (II), fa mayor (II) y mi novena mayor (I). En el acorde de mi novena mayor (I), el guitarrista realiza un rasgueo como cierre en el tiempo 10.

En los compases 4 y 5 continúa el cante de la letra. En estos compases se repite el mismo acompañamiento que en los tercios anteriores. Lo que no se repite es la respuesta o cliché que ocupaba todo el compás 3. A continuación se expone la letra y los acordes de acompañamiento de esta primera sección:

E Am

Y en un tiempo yo había “sío”,

F G F E

de tu pare el cimiento,

Cliché o respuesta

E Am

de tu padre el cimiento,

F G F E

de tu pare el cimiento,

En la segunda sección se emplean los acordes de sol séptima (III) y do mayor (VI) para el acompañamiento de los tercios 1 y 3.

Los tercios 2 y 4 se acompañan con la misma secuencia de acordes que los tercios 2 y 4 de la sección anterior.

G7 C

y ahora soy un esconchao,

F G F E

que se lo llevaba el viento,

G7 C

y ahora soy un esconchao

F G F E

que se lo llevaba el viento,

<sup>111</sup> Este patrón de acompañamiento ya se mencionó en el apartado 4.5.4.5 Juego de pies. Vídeo original.



Código QR 4.34: Primera letra. Vídeo original

**4.5.4.8. Primera letra. Vídeo propuesto**

En el acompañamiento del vídeo propuesto se ha modificado el ritmo de los acordes con respecto a los del vídeo original. Para estos ritmos hemos combinado los rasgueos con adornos. También se ha reemplazado la progresión de acordes utilizada en los tiempos 7-8-9. En su lugar, se realizan los acordes de la menor (IV), sol mayor (III) y fa mayor (II), como sustitución de los acordes de fa mayor (II), sol mayor (III) y fa mayor (II) que se mostraban en el vídeo original.

Para la respuesta al cante del compás 3, se ha incorporado una variación sustituta del acompañamiento con acordes que se realizan en el vídeo original. La variación es la siguiente:



Figura 4.28: Primera variación para la respuesta del cante de soleá



Código QR 4.35: Primera letra. Vídeo propuesto

**4.5.4.9. Primera escobilla. Vídeo original**

El vídeo original de la primera escobilla consta de 18 compases de soleá. Esta escobilla se puede subdividir en dos partes, debido a que entre los compases 12 y 14 la bailaora deja de realizar la escobilla, tomándola de nuevo a partir del compás 15. De este modo, la primera escobilla se extenderá desde el compás 2 hasta el compás 11 y la segunda escobilla desde el compás 15 hasta el compás 18.

Comenzamos por la primera parte de esta escobilla. El primer compás se presenta con un silencio por parte de todos los intérpretes, el cual la bailaora emplea como preparación para dar inicio a la escobilla. Esta comienza en el compás 2 con el zapateado de la bailaora. Desde el compás 2 hasta el compás 9, la guitarra mantiene una secuencia repetitiva sobre los acordes de fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I)<sup>112</sup>. En el compás 10, el guitarrista realiza unos rasgueos sobre el acorde de mi novena mayor, comunicando así que se va a producir el cierre de la escobilla. Este cierre tendrá lugar en el compás 11 con la secuencia de acordes mi mayor (I), fa mayor (II), sol mayor (III), fa# mayor (II), fa mayor (II) y mi mayor (I).

Como preparación de la segunda escobilla se inicia un ritmo de bulerías en el compás 12, utilizando los acordes de mi mayor (I) y fa mayor (II). La secuencia de acordes fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I), se emplea de nuevo para los compases 13 y 14, marcando así el inicio de la segunda parte de la escobilla. Esta división de la escobilla es determinada por el baile, el cual determina cuándo inicia y concluye cada escobilla.

La segunda escobilla tiene 4 compases, desde el compás 15 al 18. El guitarrista repite la misma secuencia utilizada al final de la primera escobilla.

Para los compases 15 y 16, se realiza la secuencia fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I). En el compás 17 se ejecuta el acorde de mi mayor (I), y el compás 18 concluye con la secuencia mi mayor (I), fa mayor (II), sol mayor (III), fa# mayor (II), fa mayor (II) y mi mayor (I).



Código QR 4.36: Primera escobilla. Vídeo original

#### **4.5.4.10. Primera escobilla. Vídeo propuesto**

Para facilitar la comprensión del vídeo propuesto, seguiremos la misma estructura que se empleó en el vídeo original, dividiendo la escobilla en dos secciones.

---

<sup>112</sup> La Figura 4.27 Propuesta de ritmos y acordes de soleá para el grupo de pie (supra), muestra el esquema rítmico y armónico utilizado en los compases de esta escobilla.

El primer compás permanece igual que en el vídeo original, incluyendo el tiempo de preparación que la bailaora realiza antes de comenzar la escobilla.

Entre los compases 2 y 4 se ha incorporado la falseta característica de la escobilla de soleá, reemplazando los acordes que presentaba el vídeo original. La partitura correspondiente a esta sección es la siguiente:

The figure shows three measures of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature.   
**COMPÁS 1:** Starts with a quarter rest, followed by eighth notes in measures 1 and 2. Measure 3 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 4 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 5 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 6 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 7 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 8 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 9 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 10 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 11 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. Measure 12 has a quarter note with an accent, followed by eighth notes. The measure ends with a triplet of eighth notes.   
**COMPÁS 2:** Similar structure to COMPÁS 1, but the final triplet is in G major.   
**COMPÁS 3:** Similar structure to COMPÁS 1, but the final triplet is in E major.   
 A '6' is written above the staff in each measure, indicating a sixteenth-note pattern. Accents (>) are placed over notes in measures 1, 2, and 3. Measure numbers 1-12 are written below the staff for each measure.

Figura 4.29: Falseta de la escobilla tradicional de soleá en los compases 2 y 4

Para los compases 5 y 6 se ha añadido una falseta de arpeggios como sustitución de la falseta tradicional, proponiendo así una variación diferente para el acompañamiento de la escobilla.

En esta falseta hemos anticipado el cierre armónico de los compases al tiempo 9, con la intención de mostrar una perspectiva más contemporánea del acompañamiento al baile. Esta propuesta es igualmente válida que las mostradas anteriormente cuyo cierre finalizaba en el tiempo 10 del compás, tal y como dicta la forma tradicional en este estilo flamenco. La falseta es la siguiente:

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is labeled 'Cierre en G' and the second 'Cierre en E'. Both staves show a sequence of 12 measures with rhythmic markings and accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols at the end of each staff.

Figura 4.30: Falseta para la escobilla de soleá en los compases 5 y 6

En los compases 7, 8, 9 y 10, se ha mantenido la secuencia de acordes fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I), que se utilizó en la escobilla del vídeo original desde el compás 2 hasta el compás 9. En el vídeo original esta secuencia concluía al finalizar el compás 9 y en el vídeo propuesto se extiende hasta el compás 10.

Los acordes del compás 11 del vídeo original han sido reemplazados por la progresión mi mayor (I), la menor (IV), sol mayor (III), fa mayor (II) y mi mayor (I).

Para los compases 12, 13 y 14 se realiza el ritmo de bulerías, dando paso a la segunda escobilla que comienza en el compás 15 con el acorde de fa mayor (II) para los tiempos 1-2-3 y el acorde de do mayor (VI) para los tiempos 7-8-9. En el compás 16 vuelve a repetirse el acorde de fa mayor (II) para los tiempos 1-2-3-4-5-6-7-8-9, concluyendo la guitarra en el tiempo 10 con el acorde de mi mayor (I).

Para concluir, el compás 17 se acompaña con la secuencia de acordes fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I), que ya han sido utilizados anteriormente.

Para el compás 18 se han utilizado los acordes de mi mayor (I), fa mayor (II), sol mayor (III) y mi mayor (I). Este compás finaliza con un desplante y el cierre.



Código QR 4.37: Primera escobilla. Vídeo propuesto

**4.5.4.11. Segunda letra. Vídeo original**

El vídeo original de la segunda letra tiene un total de 9 compases. Al igual que en el vídeo original de la primera letra, cada tercio corresponde a un compás de la soleá. También se ha dividido en dos secciones por presentar una armonía similar a la primera letra. El acompañamiento de esta letra es parecido al del vídeo original, a excepción de los tercios 1 y 3 que están acompañados con los acordes de mi mayor (I) y sol mayor (III), en lugar de mi mayor (I) y la menor (IV) que se utilizaron para los tercios 1 y 3 de la primera letra del vídeo original.

En el compás 3 la respuesta de la guitarra al cante también se realiza después del segundo tercio, como ya ocurrió en la primera letra del vídeo original y con el uso de los acordes de mi mayor (I), sol mayor (III), fa# mayor (II), fa mayor (II) y mi mayor (I). A continuación se presenta la segunda letra con sus acordes correspondientes:

E G

Y hasta la fe del bautismo,

F-G F E

Que yo lo había “empeñaíto” por tu querer,

Respuesta de la guitarra

E G

Por tu querer la “empeñao”,

F-G F E

Que yo lo había “empeñaíto” por tu querer,

G7 C

Y ahora te vas y “ma” abadona,

F-G F E

Ay que te castigue undibel,

G7 C

Y hasta la fe del bautismo,

F G F E

Ay había “empeñaíto” por tu querer.



Código QR 4.38: Segunda letra. Vídeo original

#### 4.5.4.12. Segunda letra. Vídeo propuesto

El vídeo propuesto se inicia con un rasgueo de “abanico” que concluye en el tiempo 3 del primer compás, justo al efectuar la bailaora un giro de cabeza. Al final de este compás se omite el acorde de sol mayor (III) que se realiza en el acompañamiento del vídeo original. En su lugar, se deja sonando el acorde de mi mayor (I).

Para la respuesta del compás 3 se ha incluido una variación o cliché diferente al que se propuso para la primera letra. El cliché es el siguiente:



Figura 4.31: Segunda variación para la respuesta del canto de soleá

Los dos siguientes tercios, que ocupan los compases 4 y 5 se ejecutan con los mismos acordes que en el vídeo original.

En la segunda sección de la letra, para los tercios 5 y 7, se ha realizado un acompañamiento mediante el adorno de unos bajos sobre los acordes de sol séptima (III) y do mayor (VI).



Código QR 4.39: Segunda letra. Vídeo propuesto

#### 4.5.4.13. Falseta. Vídeo original

La falseta que presenta el vídeo original muestra una transición hacia el estilo de las bulerías. Está formada por 8 compases, caracterizados por un aumento en la velocidad que es propio de las bulerías. La falseta está íntegramente ejecutada por el guitarrista con la técnica del arpeggio.

En el tiempo 10 del primer compás se puede observar una desaceleración del ritmo. Esto puede deberse, bien a la ausencia de una percusión externa –lo que hace que la música se inicie a una velocidad inadecuada–, bien a un acuerdo previo entre el guitarrista y la bailaora. En una situación así, el guitarrista tiene que acompañar amoldándose al ritmo que el baile le está marcando.

En el vídeo observamos cómo la bailaora comienza moviendo la cintura y las muñecas, sin definir un ritmo claro hasta el tercer compás. Más adelante, en el compás 5 se escucha el sonido de las palmas marcando el compás.

Hay que recordar que el guitarrista ha pasado directamente de la segunda letra de la soleá, desarrollada en un tiempo más lento, a la falseta de la bulería, con un tiempo más rápido.



Código QR 4.40: Falseta. Vídeo original

#### **4.5.4.14. Falseta. Vídeo propuesto**

En el vídeo propuesto se han utilizado dos falsetas para el acompañamiento. Estas falsetas son de autoría propia y basadas en variaciones tradicionales de los toques de soleá y bulerías por arriba –en mi flamenco–. Ambas falsetas comienzan en el tiempo 12 del compás. Las dos falsetas utilizadas son las siguientes:

1ª Falseta

2ª Falseta Cierre en E

Figura 4.32: Falsetas propuestas para la subida del baile de soleá

La primera falseta, al tener un tiempo muy marcado, ayuda a que se capte mejor la bajada del ritmo que se produce en el tiempo 10 del primer compás, a la cual ya hicimos mención en el apartado anterior.



Código QR 4.41: Falseta. Vídeo propuesto

#### **4.5.4.15. Segunda escobilla. Vídeo original**

El vídeo original correspondiente a la segunda escobilla presenta un total de 20 compases. En el primer compás la guitarra inicia una secuencia de acordes con el mismo acompañamiento utilizado en la primera escobilla del vídeo original: fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I). A diferencia de la primera escobilla del vídeo original, que comenzaba con un silencio por parte de todos los intérpretes, esta segunda escobilla comienza con el toque de guitarra y las palmas, estableciendo el ritmo y velocidad para que en el compás 2, la bailaora comience la realización de la escobilla. Del compás 2 al 17 se continúa con el esquema rítmico y la secuencia de acordes utilizados en la primera escobilla: fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I).

El compás 18 se mantiene en el ritmo de bulerías sobre el acorde de mi novena (I). En el compás 19 se produce el cierre de la escobilla, para continuar en el compás 20 con el ritmo de bulerías, donde la bailaora comienza la llamada al cante.



Código QR 4.42: Segunda escobilla. Vídeo original

#### **4.5.4.16. Segunda escobilla. Vídeo propuesto**

En el vídeo propuesto se ha mantenido el primer compás igual que en el vídeo original, ejecutando la secuencia de acordes fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I).

Para los compases 2 y 3 se ha hecho una modificación. En estos dos compases el baile realiza un zapateado en los tiempos 1-2-3 y 7-8-9, manteniendo un silencio en los tiempos 4-5-6 y 10-11-12. En estos tiempos en los que se produce el silencio, hemos llevado a cabo un rasgueo, estableciendo así un diálogo sonoro entre guitarra y zapateado. El rasgueo se utiliza para los tiempos 4-5-6 y 10-11-12 de este compás de soleá. El detalle de lo anterior se presenta en la siguiente partitura:

The musical score shows two staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1-12 with chords Fmaj7 and C. The second staff contains measures 1-12 with chords Fmaj7 and E. Fingerings are indicated by numbers 1-12 below the notes, with accents (>) over measures 3, 6, 8, 10, and 12.

Figura 4.33: Propuesta de acompañamiento de la escobilla de soleá

En los compases 4 y 5 se retoma la secuencia de acordes utilizada tanto en la primera escobilla como en la segunda del vídeo original: fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I).

Desde el compás 6 hasta el 11 se han sustituido los rasgueados que presentaba el vídeo original por dos falsetas<sup>113</sup> a ritmo de bulerías, las cuales mostramos en la siguiente partitura:

The musical score shows three staves of music in 3/4 time. The first staff is labeled '1º Falseta' and 'Cierre en E'. The second and third staves are labeled '2º Falseta' and 'Cierre en E'. Fingerings are indicated by numbers 1-12 below the notes, with accents (>) over measures 3, 6, 8, 10, and 12.

Figura 4.34: Variaciones a ritmo de bulerías para la escobilla de soleá

<sup>113</sup> La segunda falseta se utilizó en el apartado 4.5.4.14 Falseta. Vídeo propuesto. Se repite de nuevo esta falseta para ver su aplicación como falseta independiente y como falseta de acompañamiento a la escobilla.

En los compases 12 y 13 repetimos la secuencia de acordes utilizada en los compases 4 y 5: fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I). En esta ocasión, en lugar de concluir con el acorde de mi mayor (I), finalizamos con el acorde de sol séptima (III), permitiendo así una nueva repetición de la secuencia de acordes.

Desde los compases 14 hasta el 17, se vuelve a realizar la secuencia de acordes de los compases 4 y 5, pero alargando la duración de los acordes de manera que cada secuencia, en vez de completar un compás de 12 tiempos –como viene ocurriendo en los ejemplos anteriores–, ocupa 2 compases de soleá. Para lograr esto, cada acorde tiene una duración de 6 tiempos en vez de 3, como ocurría en los ejemplos anteriores<sup>114</sup>. En la siguiente partitura se muestra el acompañamiento de 6 tiempos por acorde al que hacemos referencia:

Figura 4.35: Rasgueos de 6 tiempos por acorde para el acompañamiento de la escobilla de soleá

En el compás 18 se repite nuevamente la secuencia de acordes fa mayor (II), do mayor (VI), fa mayor (II) y mi mayor (I), pero ejecutada de la forma utilizada en los compases 4, 5, 12 y 13 (ver Figura 4.27 Propuesta de ritmos y acordes de soleá para el grupo de pie).

En los tiempos 19-20 realizamos un remate y el cierre por bulerías, ya que la bailaora está finalizando esta sección con unos movimientos más intensos, empleando el cuerpo entero a través de giros y marcajes, dando paso a la llamada al cante.

<sup>114</sup> En el compás 1 y 2 de la partitura del apartado 4.5.4.6 Juego de pies. Vídeo propuesto, se muestra un ejemplo de este ritmo, realizado cada 3 tiempos por acorde.



Código QR 4.43: Segunda escobilla. Vídeo propuesto

#### **4.5.4.17. Letra por bulerías y coletilla final. Vídeo original**

En este vídeo original se han agrupado las dos secciones del vídeo introductorio definidas como “letra por bulerías” y “coletilla final”; la primera para la sección 9 y la segunda para la sección 10. Hemos propuesto unir estas secciones debido a que la coletilla de la letra de bulerías tiene carácter de final del baile.

Con esta unión, el vídeo consta de un total de 16 compases. Casi todos ellos corresponden al acompañamiento de la letra, a excepción del compás 3, en el cual el baile realiza un remate a la letra que el guitarrista acompaña mediante una respuesta realizada con los acordes de la menor (IV) y mi séptima mayor (I). El acorde de la menor (IV) ocupa los tiempos 1-2 y el acorde de mi séptima mayor (I) los tiempos 3-4-5-6-7-8-9. El compás de respuesta concluye en el tiempo 10 con la caída al acorde de la menor (IV), que se mantiene para los tiempos 11-12. En el compás 16 finaliza el baile por bulerías, ejecutando el guitarrista la secuencia de acordes la menor (IV), sol# mayor (III), sol mayor (III), fa# mayor (II), fa mayor (II) y mi mayor (I). Cada uno de estos acordes acompaña los movimientos realizados por la bailaora. En total se presentan 6 acordes; cada uno de ellos se corresponde con los cortes que realiza la bailaora en los 6 primeros tiempos del compás 16. En los tiempos 7-8-9 de este mismo compás, la bailaora permanece quieta, rematando y cerrando el baile en el tiempo 10.

A continuación mostramos la letra, junto con los acordes usados durante el acompañamiento:

E

Y esta noche mando yo

E7

Am

Y mañana mande quien quiera

Respuesta baile y guitarra

E7

Y esta noche voy a poner

Am

Por la esquina bandera

G F E

Por la esquina bandera

E E7

Lo tienes tó

Lo tienes tó

F G F E

Pero flamenca te gano yo

E

Con lo que tú fuiste

Lo que tú eras

G

No te conozco

F G

Ay Dios mío que pena

F E

Dios mío que pena

E

Con lo que tú fuiste

G

Lo que tú eras

F

No te conozco

F G

Ay Dios mío que pena

F E

Dios mío que pena



Código QR 4.44: Letra por bulerías-Coletilla. Vídeo original

#### **4.5.4.18. Letra por bulerías-coletilla. Vídeo propuesto**

En esta letra por bulerías y su coletilla, el acompañamiento es el principal protagonista. La única propuesta planteada consiste en ejecutar unos bordones con la guitarra en los tiempos 7-8-9-10, como respuesta de la guitarra al canto en el compás 3.

Para la conclusión del baile del compás 16, nos hemos ceñido a acompañar los movimientos de la bailaora como se acompañan en el vídeo original, debido a que estos movimientos del baile deben marcarse con los acordes en la guitarra. La única modificación ha sido enlazar los dos acordes finales sin detener el ritmo de la mano derecha en la guitarra. Si el baile acentúa unos tiempos determinados, como en este caso, el guitarrista acompañante debe marcar los tiempos que dicta el baile mediante acordes para reforzar musicalmente esta situación. La secuencia de acordes es indiferente, aunque siempre se intentará que sea lo menos repetitiva posible.



Código QR 4.45: Letra por bulerías-Coletilla. Vídeo propuesto

## **4.6. El baile del taranto**

### **4.6.1. Tonalidad/Sistema**

La tonalidad real en la que suena la guitarra en el vídeo es sol# flamenco. Aunque el acompañamiento se realiza con los acordes de la tonalidad de fa# flamenco, el guitarrista utiliza la cejilla en el traste 2 de la guitarra.

El acompañamiento del canto se realiza en re mayor, o sea, en el III grado o relativo mayor de fa# flamenco. Es por este motivo por el que, para una gran parte de los flamencólogos, el taranto

es considerado un estilo bimodal<sup>115</sup>, ya que alterna de manera sucesiva, dos tonalidades: fa# flamenco como tono matriz, utilizado para las partes instrumentales, y re mayor para el acompañamiento de las letras vocales.

La tonalidad de fa# flamenco está constituida por los siguientes acordes: I fa# mayor<sup>116</sup> (F#), II sol menor (Gm), III la mayor (A), IV si menor (Bm), V do# semi-disminuido (C#<sup>o</sup>), VI re mayor (D) y VII mi menor (Em).

La cadencia andaluza en la tonalidad de fa# flamenco está formada por los acordes: IV si menor (Bm), III la mayor (A), II sol mayor (G), I fa# mayor (F).

Su relativo mayor, re mayor, está constituido por los acordes siguientes:

I re mayor (D), II mi menor (E), III fa# menor (Fm#), IV sol mayor (G), V la mayor (A), VI si menor (Bm), VII do# disminuido (C#<sup>o</sup>).

#### 4.6.2. Compás y ritmo básico

El taranto es la adaptación de la taranta al baile, mediante la inclusión de un compás binario, el compás de tientos y tangos. La taranta está clasificada como uno de los cantes de Levante, cuya estructura es similar a la estructura general que comparten todas las formas de fandango, pero sin compás explícito<sup>117</sup>. La ausencia de compás explícito es un rasgo de los cantes de Levante.

En cada sección musical identificamos el ritmo básico tradicional del taranto, propio de la singularidad estilística de este palo flamenco.

---

<sup>115</sup> «El término bimodalidad se usa en flamenco referido normalmente a la sucesión Modo flamenco / Modo mayor que se da en los cantes de la familia de los Fandangos y de los Cantes de Levante. En estos cantes se sucede alternativamente un estribillo instrumental en modo flamenco y una estrofa vocal -también acompañada instrumentalmente- en el tono mayor del IV grado del modo flamenco. Por ejemplo, si el estribillo está en el Modo flamenco de Mi, la estrofa está en el tono de Do mayor.

La relación que existe entre la tónica flamenca y su IV grado es la equivalente en música tonal a la existente entre una tónica menor y su III grado o relativo mayor: Relativo mayor de La menor = Do mayor. Relativo mayor de Mi flamenco = Do mayor» (Fernández Marín, 2004, pág. 90).

<sup>116</sup> En este acorde de fa# mayor se omite la tercera. Es un acorde muy disonante, compuesto por las siguientes notas (desde la sexta cuerda de la guitarra hasta la primera): F#-C#-F#-G-B-E.

<sup>117</sup> «La Taranta es el cante principal dentro del grupo de cantes de las minas, o cantes de Levante. La Taranta es un cante virtuoso y de difícil ejecución y constituye otra variante del fandango libre de ritmo.

Cuando don Antonio Chacón asume el repertorio minero, lo engrandece musicalmente de una forma magistral. Lo mismo hará en la configuración guitarrística su acompañante habitual, el madrileño Ramón Montoya, quien acabará de matizar la tonalidad definitiva que hoy día seguimos utilizando para el acompañamiento al cante minero y el concierto de guitarra flamenca. Esta tonalidad es el Modo flamenco en Fa#» (Leiva, 2011, pág. 66).

### 4.6.3. Estudio de las secciones en el vídeo del taranto

El vídeo del baile del taranto que se aborda corresponde al volumen 1 de la colección *El baile de flamenco. Bulería-Taranto*, de Manuel Salado (2003). Este audiovisual no incluye el vídeo introductorio con los nombres de las secciones de los bailes. Por lo tanto, el material posterior se ha organizado en seis secciones distintas, que se corresponden con las seis partes del baile del vídeo original. Cada una de estas secciones se analiza de manera separada para su posterior estudio. La estructura del baile es la siguiente:

1. Introducción de guitarra. Entrada-salida del baile y falseta
2. Subida. Grupos de pies
3. Letra del taranto
4. Falseta
5. Escobilla
6. Cambio a tangos

A continuación, se presenta el vídeo original del baile del taranto con los nombres de las secciones del baile. Luego se procede a realizar un análisis detallado de cada una de los fragmentos en los que se ha dividido el baile.



Código QR 4.46: Baile completo del taranto

Durante el desarrollo del taranto, la tonalidad predominante es *fa# flamenco*, salvo en el apartado 3. Letra del taranto, donde se transita a la tonalidad de *re mayor* para el acompañamiento de la letra.

En cada sección del baile, la guitarra concluye con el ritmo básico del taranto, evidenciando la identidad estilística de este palo. Este ritmo básico se basa en los acordes de *sol mayor (II)* y *fa# mayor (I)*. Está formado por dos compases de 4 tiempos  $-4/4$  o  $2/4$ , según la transcripción–; el primer compás corresponde al acorde de *sol mayor (II)* y el segundo compás al de *fa# mayor (I)*. Hay que destacar la relevancia de este ritmo básico en la interconexión entre las diferentes secciones del taranto, facilitando la cohesión estructural con el baile. Existen diversas variantes

de dicho patrón guitarrístico y su interpretación puede variar según la inspiración del intérprete. Presentamos un ejemplo de desarrollo melódico de un ritmo básico del taranto:

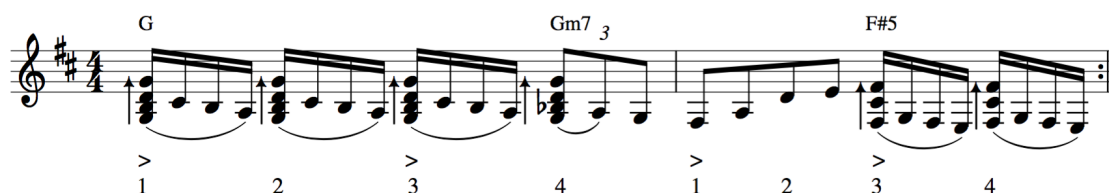


Figura 4.36: Desarrollo melódico de un ritmo básico de taranto

#### 4.6.4. Descripción de cada una de las secciones del vídeo del taranto

##### 4.6.4.1. Introducción de guitarra. Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo original

El vídeo original se inicia con una falseta de la guitarra, libre de compás<sup>118</sup>. El baile espera la resolución de la falseta para entrar a escena pausadamente mientras se produce el temple del cante<sup>119</sup>. La guitarra intercala breves adornos entre las secciones del temple. Esta sección culmina con la palabra “taranto” ejecutada por el cantaor.

A continuación, se ejecuta una falseta a ritmo de taranto (compás binario). Esta falseta se divide en 8 compases de cuatro tiempos. Al finalizar el compás 8 de la falseta, la guitarra sola añade dos compases de ritmo básico, los compases 9 y 10.



Código QR 4.47: Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo original

##### 4.6.4.2. Introducción de guitarra. Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo propuesto

El vídeo de nuestra propuesta comienza con una falseta distinta a la del vídeo original, también libre de compás. Utilizando como recurso esa ausencia de compás, pero no de ritmo, en el

<sup>118</sup> Las falsetas de introducción que se muestran en el vídeo original y vídeo propuesto, también son aplicables al estilo de las tarantas, ya que estas no tienen compás: «Las tarantas, como buena parte de los cantes de las provincias orientales andaluzas se cantan sin una métrica determinada, lo que en el flamenco se llama cante libre, libre de compás que no de ritmo, ya que la rítmica resulta de la comunión entre cantaor y guitarrista» (Núñez, s.f.).

<sup>119</sup> «Preparación que hace el cantaor o cantaora antes de iniciar el cante propiamente dicho, para coger el tono y el tempo, y que suele consistir en una serie de quejíos o bien glosolalias» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 550).

temple del cante se introduce el ritmo básico del taranto para su acompañamiento, utilizando los acordes correspondientes al cante que se realiza.

En el vídeo original, la salida del cante era libre y en el vídeo propuesto, se le ha insertado el ritmo de taranto.

Al introducir el cambio de medir una secuencia libre de compás, la sección de la salida del cante no queda constituida por un número total de compases de 4 tiempos; son 12 compases de cuatro tiempos, más uno de dos, el compás 13.

Para concluir, se propone una falseta de taranto de autoría propia, con una melodía diferente a la del vídeo original.

The musical score is presented in four staves, all in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The top staff shows a melodic line with sixteenth-note patterns, often beamed in groups of six (labeled '6'). Fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (>) are indicated below the notes. The second and third staves continue this melodic line with similar patterns and fingerings. The fourth staff shows the bass line, which includes chords and a final chord labeled 'F#7b9(11)'. Fingerings and accents are also present in the bass line.

Figura 4.37: Propuesta de falseta de taranto

En este caso, se ha respetado el número de compases correspondientes a la falseta del vídeo original (8 compases), pero doblándole el tiempo, lo que genera un efecto de velocidad conocida en el argot flamenco como “doblar el tiempo”<sup>120</sup>.

Para culminar, esta sección se concluye con el ritmo básico de taranto como transición a la subida.



Código QR 4.48: Entrada-salida del baile y falseta. Vídeo propuesto

#### 4.6.4.3. Subida. Grupos de pies. Vídeo original

Esta sección consta de 18 compases de 4/4. El acompañamiento de la guitarra se caracteriza por su simplicidad armónica, basándose únicamente en los acordes de sol mayor (II) y fa# flamenco (I).

El fragmento comienza con la denominada “subida”<sup>121</sup> del ritmo del taranto. Para el acompañamiento al baile, la guitarra ejecuta el ritmo básico de dicho palo, tal como se muestra en la imagen adjunta:

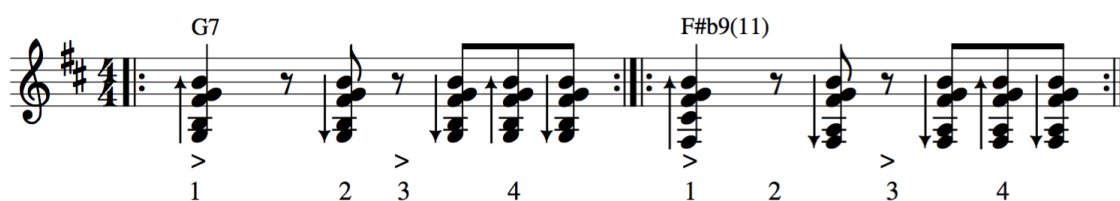


Figura 4.38: Ritmo básico u ostinato rítmico armónico del taranto

En los primeros 16 compases se tocan de forma alternada los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I), un acorde por compás.

<sup>120</sup> Al referirnos en el flamenco doblar el tiempo queremos señalar que, si un ritmo se presenta en el tiempo de negras, nosotros realizamos el ritmo en corcheas.

<sup>121</sup> Explicada en el apartado 3.4.2. La subida.

En el compás 17 la bailaora inicia un remate al que debe responder la guitarra. Para su remate el guitarrista emplea solo el acorde de sol mayor (II).

En el final del compás 18 se produce el cierre de esta sección. La bailaora lo finaliza con un desplante. Este compás está realizado sobre el acorde de fa# mayor (I).



Código QR 4.49: Subida. Grupos de pies. Vídeo original

#### 4.6.4.4. Subida. Grupos de pies. Vídeo propuesto

El vídeo propuesto se inicia con el mismo acompañamiento y acordes empleados en el vídeo original: sol mayor (II) y fa# mayor (I). Esta sucesión de acordes se repite hasta el compás 8 incluido.

En los compases 1, 3, 5 y 6, hemos propuesto un ritmo de seisillos que guarda similitudes con el ritmo del zapateado de la grabación.

Para ello, se ha ejecutado el ritmo de seisillos en el compás 1 utilizando el acorde de sol mayor (II). Posteriormente, en el compás 2, sobre el acorde de fa# mayor (I), se ha realizado el mismo ritmo que se muestra en el vídeo original. Esta secuencia de acordes y ritmos se ha repetido para los compases 3 y 4. Para los compases 5 y 6 se ha aplicado el ritmo de seisillos sobre los acordes de sol mayor (II) en el compás 5 y fa# mayor (I) en el compás 6.

A continuación, se muestra el ritmo realizado sobre el acorde de sol mayor (II) correspondiente a los compases 1, 3 y 5:

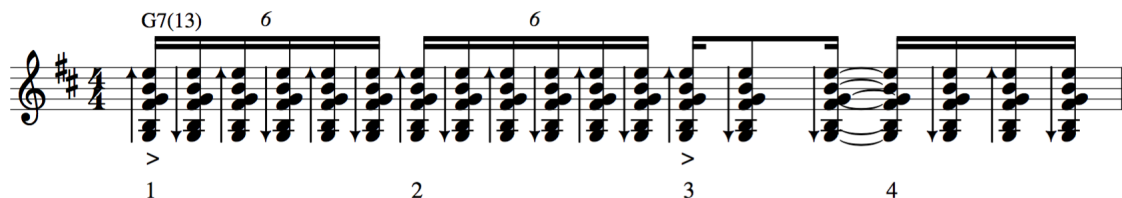


Figura 4.39: Ritmo de seisillos en sol mayor (II) para la subida del taranto

Y el ritmo de seisillos realizado en el compás 6 sobre el acorde de fa# mayor (I):

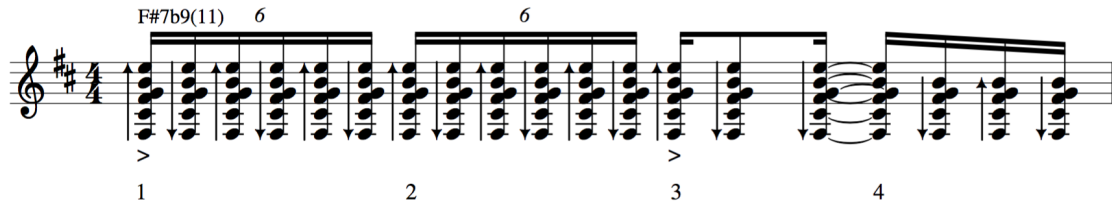


Figura 4.40; Ritmo de seisillos en fa# flamenco (I) para la subida del taranto

Desde el compás 9 hasta el 16, la guitarra acompaña al baile con los acordes de la cadencia andaluza, utilizando un acorde por compás. La secuencia de acordes es la siguiente: si menor (IV), la mayor (III), sol mayor (II), la mayor (III), si menor (IV), la mayor (III), sol mayor (II) y fa# mayor (I).

Es preciso señalar que en la secuencia de acordes del vídeo original únicamente se empleaban los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I). En el vídeo propuesto, se ha optado por la incorporación de la cadencia andaluza con el objetivo de establecer una melodía y un ritmo más adecuado al zapateado de este baile. El acompañamiento utilizado es el siguiente<sup>122</sup>:

---

<sup>122</sup> Debemos aclarar que sobre esta base rítmica se pueden realizar otros ritmos diferentes.

Compás 9 Bm

Compás 10

Compás 11 G7

Compás 12

Compás 13 Bm

Compás 14 A

Compás 15 G

Compás 16 1:#7b9(11)

Figura 4.41: Subida de taranto con la cadencia andaluza

Para concluir esta sección, en el compás 17 se utiliza el acorde de sol mayor (II), como en el vídeo original.

Para el compás 18 hemos realizado una modificación en el final, empleando como cierre la secuencia de acordes la mayor (III), sol# mayor (II) sol mayor (II) y fa# mayor (I), en vez de mantener para todo el cierre el acorde de fa# mayor (I) como ocurre en el vídeo original.



Código QR 4.50: Subida. Grupos de pies. Vídeo propuesto

#### 4.6.4.5. Letra del taranto. Vídeo original

Esta sección está formada por 34 compases. En los compases 1 y 2 la guitarra realiza el ritmo básico del taranto con los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I). Mientras se produce este ritmo básico, el baile espera la resolución de la guitarra y el comienzo de la letra.

La letra de este taranto se alarga desde el compás 3 hasta el 34. Durante este fragmento, el papel de la guitarra se centra en acompañar la letra y el baile se focaliza en bailar la letra del cante.

La letra del taranto se compone de seis tercios, al igual que las letras de las formas de fandango. La estrofa poética de partida contiene cinco versos de los que surgen seis al repetirse el primer tercio como tercero<sup>123</sup>. Entre el segundo y tercer tercio y entre el tercero y cuarto, la guitarra intercala una secuencia a modo de respuesta al cante, estableciéndose así un diálogo entre baile y guitarra. Esta respuesta es una variación o cliché que contiene una fórmula melódica que se ha hecho popular y sobre la que se realizan variaciones. La melodía básica es la siguiente:



Figura 4.42: Melodía para el acompañamiento de las dos respuestas a una letra de taranto

En otro de los tercios de la letra, en este caso el 5º tercio, se produce un zapateado del baile al que la guitarra acompaña con rasgueados realizados sobre el acorde de re séptima (VI). Este zapateado se considera un remate por lo que la guitarra responde a dicho remate.

---

<sup>123</sup> Realmente se trata de la anticipación del segundo verso de la estrofa: 2-1-2-3-4-5.

El acompañamiento del cante está en la tonalidad de re mayor y se compone de los siguientes acordes:

1. D7-G (**1ª respuesta**)
2. D7-G-E7-A
3. D7-G (**2ª respuesta**)
4. D7-E7-A
5. D7-G-D7 (**3ª remate de pies**)
6. D7-G-C#7-G-F#-F-A-G-F#

En los tercios 1, 3 y 5 de esta letra se produce un momento de interacción, en el cual la guitarra va respondiendo de forma sincronizada y complementaria al movimiento y expresión del baile. La letra del taranto, en la que hemos señalado las tres respuestas de la guitarra, es la siguiente:

D7	G	
1. y “aonde” andar <u>a</u> el capataz.		
		<b><u>1ª respuesta de guitarra</u></b>
		La respuesta finaliza en el acorde de D7
D7	G	E7 A
2. ay que en la <u>mina</u> que “aonde” yo trab <u>a</u> jo..... <u>.....</u>		
D7	G	
3. y “aonde” andar <u>a</u> el capataz.		
		<b><u>2ª respuesta de guitarra</u></b>
		La respuesta finaliza en el acorde de D7
D7	E7	A
4. y yo le <u>dije</u> a mi her <u>ma</u> no..... <u>.....</u>		
D7	G	D7
5. que me sub <u>ie</u> ra a mi jornal..... <u>.....</u> aa <u>ayyy</u>		
		<b><u>3ª remate de pies</u></b>
		El remate se realiza en el
acorde de D7		
D7	G	C#7 G F# F A G
F#		
6. <u>por</u> que si no en la <u>mi</u> na no trabajo ay ay		
ay..... <u>iiii</u> ..... <u>aaaaaa</u> ...yyyy...que...		

El cliché de respuesta de la guitarra al tercer tercio (repetición del primero), se encuentra en los compases del 5 al 7. En el vídeo original se utiliza esta misma variación para el acompañamiento de los tercios 1 y 3:



Figura 4.43: Respuesta de la guitarra a los tercios 1 y 3 del canto de taranto. Compases del 5 al 7

Entre los compases 24 y 26, el baile realiza un remate de pies. El acorde con el que se acompaña es re séptima (VI). En este caso, el guitarrista realiza un rasgueo previo antes de que se produzca el remate en el baile. La bailaora inicia este remate en el tercer tiempo del compás 24.

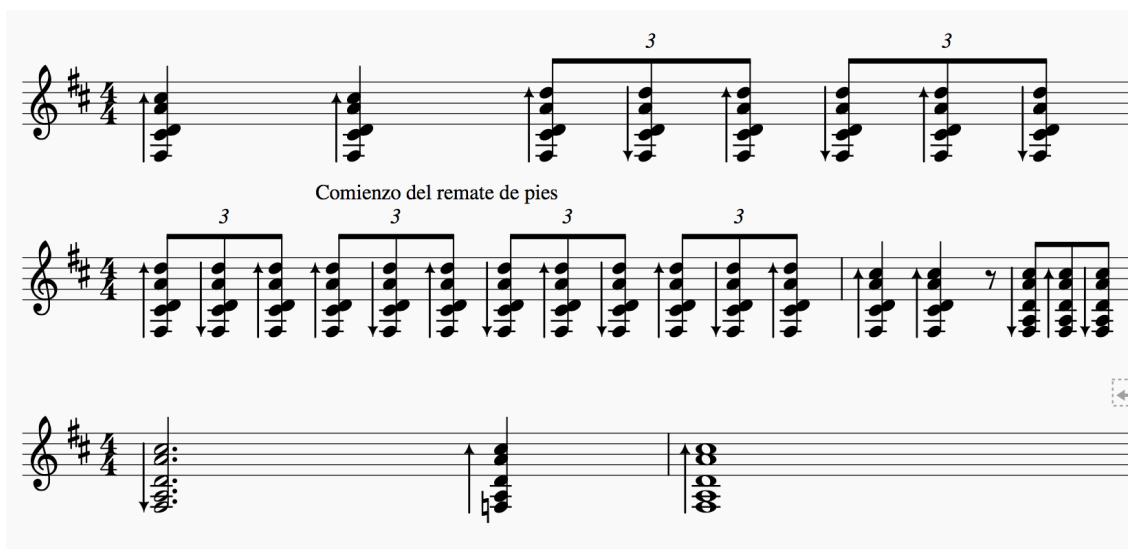


Figura 4.44: Respuesta de la guitarra para el quinto verso del taranto



Código QR 4.51: Letra del taranto. Vídeo original

#### 4.6.4.6. Letra del taranto. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto se utiliza prácticamente el mismo tipo de acompañamiento de la guitarra al canto que en el vídeo original. Solamente se ha sustituido el cliché de respuesta a los tercios 1 y 3 por uno más sencillo:

Figura 4.45: Propuesta para la respuesta de la guitarra a los tercios 1 y 3 del canto de taranto

Al cierre del cuarto tercio “y yo le dije a mi hermano”, se le ha incorporado una línea de bajo para el paso del acorde de mi séptima (VII) al acorde de la mayor (V), a diferencia del vídeo original, en el que el acompañamiento se basa en un patrón rítmico de 4/4 sobre los acordes de mi séptima (VII) y la mayor (V). Transcribimos esta línea melódica:

Figura 4.46: Línea melódica del paso del acorde E7 al acorde de A del canto del taranto

En el final del quinto tercio del vídeo original, definido como “remate de pies”, se observa un rasgueo de la guitarra, previo al inicio del zapateado de los pies.

En el vídeo propuesto, se ha intentado hacer coincidir este rasgueo al comenzar dicho zapateado. Este elemento pretende demostrar la validez de ambos tipos de acompañamiento, ya que aun siendo diferentes en el tempo, son totalmente válidos:

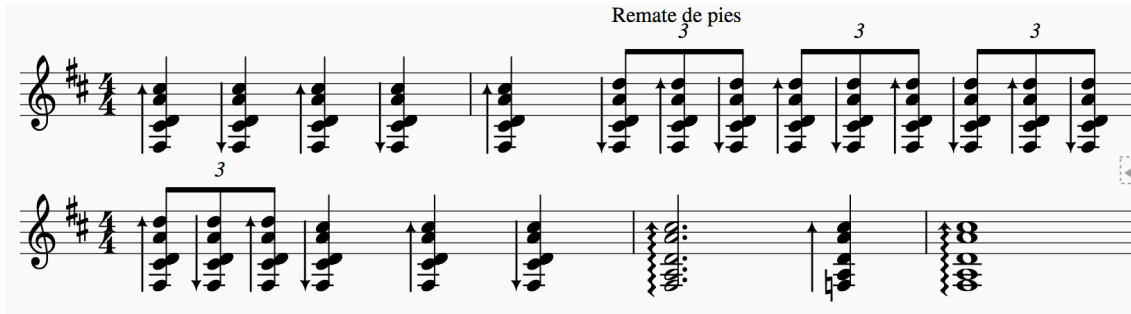


Figura 4.47: Acompañamiento del remate de pies para el quinto verso en el acorde de re séptima



Código QR 4.52: Letra del taranto. Vídeo propuesto

#### 4.6.4.7. Falseta. Vídeo original

La falseta del vídeo original se compone de 14 compases de 4/4. Hemos localizado la partitura de esta falseta recogida en el *Método de guitarra flamenca desde el Compás 2*, de David Leiva (2011). En dicho método no se hace referencia a la procedencia de la falseta ni al compositor. Aparece escrita en compás de 4/4, y tiene un total de 23 compases. La transcripción recoge la melodía, pero no la misma medida, por lo que no cuadra en compases con la falseta que presenta el vídeo original. La hemos incluido en este trabajo a modo de referencia y hemos señalado en ella el punto exacto donde se produce la subida del ritmo:

The musical score consists of five systems of guitar notation. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. It contains several measures of sixteenth-note runs, with a '6' marking above a sixteenth-note group. The second system continues with similar patterns, including a '4' marking above a group of notes. The third system begins with a double bar line and the instruction 'Subida del ritmo' (Increase tempo) above the staff, followed by a measure with a '16' above it. The fourth system includes a 'sl.' (slide) marking and a '4' marking above a group of notes. The fifth system features a '3' marking above a triplet of notes. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Nota. Tomada de (Leiva, 2011, págs. 69-70)

Figura 4.48: Falseta de taranto

La falseta del vídeo original tiene un total de 14 compases. En el compás 9 de la falseta, se observa un aumento en la velocidad del ritmo, tanto en los pasos del baile como en la ejecución de la guitarra. No se puede determinar con certeza si este incremento se debe a un acuerdo preestablecido entre baile y guitarra, o si es el resultado de un aumento espontáneo de ambos en la intensidad de la interpretación. En situaciones como esta, es común que el baile comience a acelerar su tempo y la guitarra se adapte a esta aceleración.



Código QR 4.53: Falseta. Vídeo original

#### **4.6.4.8. Falseta. Vídeo propuesto**

La falseta que incluye el vídeo original ha sido reemplazada por un fragmento de una falseta del guitarrista Chicuelo<sup>124</sup>, que pertenece a una introducción de taranto extraída de la colección *Encuentro Productions* y transcrita por Bruno Jundt y Claudio Mermoud (2001).

El propósito de esta modificación es proponer una falseta diferente a la que se referencia en la partitura como una introducción de taranto. Aunque aparezca como introducción en la partitura, consideramos que esta falseta puede utilizarse en el acompañamiento al baile como falseta independiente.

Comparando esta falseta de Chicuelo con la partitura de Leiva, observamos que esta última está escrita en 4/4 y la de Chicuelo en 2/4. Ambos compases son válidos para representar el compás del taranto. Para cuadrar la falseta de Chicuelo con la mostrada en el vídeo original, hemos contado dos compases de 2/4 como uno de 4/4, por lo que la falseta de Chicuelo consta de 24 compases de 2/4 y la de Leiva de 12 de 4/4. El compás de 4/4 es el que vamos a utilizar para referirnos a ella durante el análisis. La falseta es la siguiente:

---

<sup>124</sup> Juan Ignacio Gómez Gorjón (Cornellá de Llobregat, Barcelona, 1968).

# Taranto

## Introducción

Cejilla II

**Compás 1** **Compás 2**

**Compás 3** **Compás 4**

**Compás 5** **Compás 6**

**Compás 7** **Compás 8**

**Subida del ritmo** **Compás 9** **Compás 10**

**Compás 11** **Compás 12**

Nota. Tomada de (Jundt & Mermoud, 2001, págs. 26-27)

Figura 4.49: Falseta de Chicuelo

En el compás 9 de esta falseta se realiza la subida que tiene lugar en la falseta del vídeo original. Hemos utilizado la falseta de Chicuelo hasta el compás 12, para cuadrar la música con la del vídeo original. Este compás 12 lo hemos modificado añadiéndole una resolución para finalizar la falseta. La resolución es la siguiente:

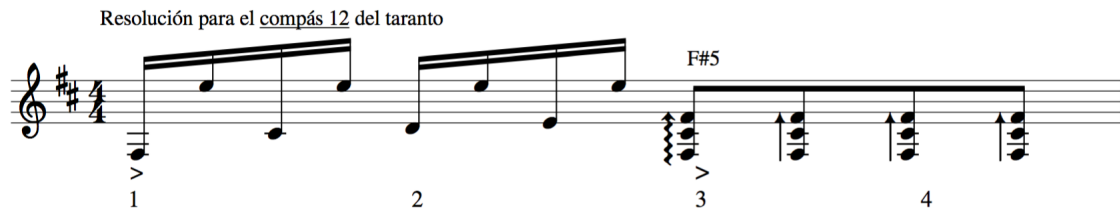


Figura 4.50: Resolución para final el final del compás 12 de la falseta de taranto de Chicuelo

Para encajar la falseta de Chicuelo con la del vídeo original, nos faltan aún dos compases, el 13 y el 14. En estos compases 13 y 14 del vídeo original la falseta continúa su melodía, pero nosotros hemos sustituido la melodía por el ritmo básico del taranto mostrando así cómo se puede suplir un fragmento melódico por un ritmo básico de igual longitud sin que afecte al transcurso del baile. Con este proceso podemos comprobar cómo una falseta puede ser modificada y adaptada a un baile flamenco, en este caso al baile del taranto. La resolución de estos compases 13 y 14 quedaría de la siguiente manera:

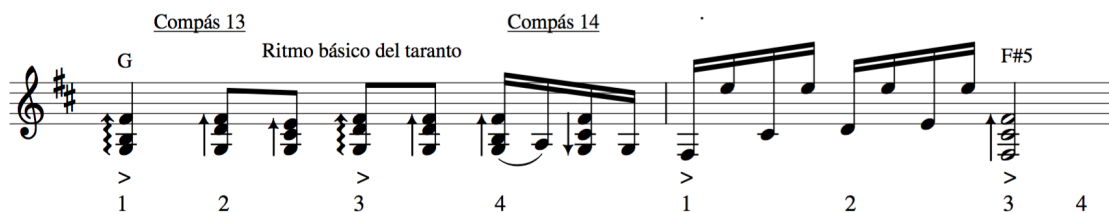


Figura 4.51: Resolución de los compases 13 y 14 con el ritmo básico del taranto

La resolución final completa de la falseta de Chicuelo para los compases 12-13-14, con nuestra propuesta añadida es la siguiente:

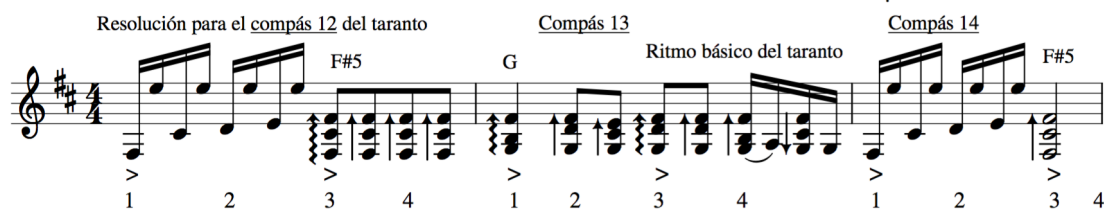


Figura 4.52: Resolución de los compases 12-13-14 de la falseta de taranto de Chicuelo



Código QR 4.54: Falseta. Vídeo propuesto

#### **4.6.4.9. Escobilla. Vídeo original**

La escobilla del vídeo original consta de 26 compases. El vídeo comienza con el ritmo básico del taranto que sirve de preparación para el inicio de la escobilla y que ocupa 2 compases.

A continuación, el baile comienza con la ejecución del zapateado que corresponde a la escobilla, la cual se acompaña con los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I) desde el compás 3 hasta el compás 24. En todo momento el acompañamiento de la guitarra realiza la estructura ya utilizada anteriormente en la subida y que consiste en la alternancia de los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I) para cada compás del 4/4.

A partir del compás 23 y hasta el final del 24, se produce una subida del ritmo.

En el compás 25 comienza un remate del baile que va dando paso a la llamada al cante del tango. El compás 26 da final a esta sección en el que la bailaora realiza un desplante.



Código QR 4.55: Escobilla. Vídeo original

#### **4.6.4.10. Escobilla. Vídeo propuesto**

El vídeo propuesto se inicia con el ritmo básico del taranto al igual que el vídeo original. Se realiza un compás sobre el acorde de sol mayor (II) y otro compás sobre el acorde de fa# mayor (I).

Para el acompañamiento de la escobilla, en vez de seguir la progresión de acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I), utilizada en el vídeo original, se ha optado por añadir otros acordes que completan la cadencia andaluza: si menor (IV), la mayor (III), sol mayor (II) y fa# mayor (I), cadencia que fue utilizada anteriormente en el vídeo propuesto de la subida del taranto. La secuencia de acordes completa es: si menor (IV), la mayor (III), sol mayor (II), la mayor (III),

si menor (IV), la mayor (III), sol mayor (II) y fa# mayor (I). Cada acorde se ejecuta en un compás de 4/4, con un total de 8 compases.

A partir del compás 11 se repite la misma secuencia de acordes, pero adornándola con melodías en los bajos. Esta secuencia, sumada a los compases anteriores, tiene un total de 16 compases.

Desde el compás 17 al 24, continúa el acompañamiento sobre los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I), un acorde por compás. En el compás 22 comienza una subida del ritmo para ir anticipando a los músicos que esta sección está llegando a su final.

La sección concluye en los compases 25 y 26 con un remate y un cierre de la guitarra respectivamente, en los que la bailaora realiza la llamada al cante mediante braceos y giros. El compás 25 comienza con el remate en los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I).

Para concluir, en el compás 26 se utiliza la misma secuencia de acordes que se usó en el cierre del apartado 4.6.4.4. Subida. Grupos de pies. Vídeo propuesto: la mayor (III), sol# mayor (II), sol mayor (II) y fa# mayor (I).



Código QR 4.56: Escobilla. Vídeo propuesto

#### **4.6.4.11. Cambio a tangos. Vídeo original**

En el vídeo original, el taranto finaliza con unos tangos, como suele ser de rigor en el final de este baile. En esta sección de cambio, el cante prescinde de la modulación al tono relativo mayor que se emplea para la letra del taranto. Se usan letras tradicionales de los tangos flamencos con su modalidad flamenca correspondiente –en este caso, fa# flamenco, ya que se mantiene la misma del taranto–.

Hemos considerado un compás de tangos a los 8 tiempos, equivalentes a sumar dos compases académicos de 4/4.

La sección comienza con una letra en la que se produce un “corte”<sup>125</sup>, tanto en el baile como en la guitarra, en el tiempo 7 del compás 1 y otro en el mismo tiempo del compás 2. Ambos cortes están ejecutados sobre el acorde de fa# mayor (I). Cuando comienza la letra del tango se

---

<sup>125</sup> «Cada una de las paradas que a su conveniencia artística monta un creador» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 177).

produce un silencio de las palmas y la guitarra, entrando el cantaor con el tercio “y tú me miras de medio lao”. Tras este tercio, el guitarrista responde con un rasgueo sobre el acorde de fa# mayor (I). En este punto se producen dos momentos a señalar con respecto al ritmo:

1. Con la interpretación de este tercio el cantaor establece la velocidad del ritmo. En este caso, más ralentizada con respecto a la sección anterior de la escobilla. También establece dónde va a ir el corte de la guitarra, pues la función del guitarrista es cortar esa letra justo al final.
2. A partir del corte en el tiempo 7 y con la ayuda del tiempo 8, que permanece en silencio, el guitarrista establece la rítmica a seguir y el conteo del compás de tangos desde el compás siguiente.

A continuación, mostramos el texto completo de la letra de esta sección con los acordes utilizados durante su acompañamiento, así como la ubicación de los cortes que se producen en la guitarra durante los dos primeros tercios:

F# (Corte de la guitarra en el I grado y tiempo 7)

Y tú me miras de medio “lao”

F# (Corte de la guitarra en el I grado y tiempo 7)

me estás mirando de medio “lao”

Bm                    A

ay ya verás las puñalaitas

G7                    F#

ay que por tu querer me han dao

Bm                    A

ay ya verás las puñalaitas

G7                    F#

ay que por tu querer me han dao

Después de esta letra, se inicia un remate compuesto de 4 compases sobre los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I); se produce desde el compás 7 hasta el compás 10 incluido. Del compás 11 hasta el 19, continúa el cante con una letra de 9 compases de duración.

Como ya ocurrió en los compases 1 y 2, los compases 11 y 12 contienen un corte cada uno en el tiempo 7. Nuevamente es el cantaor quién establece cómo va a continuar la velocidad del tango. Como ya ocurrió en los compases anteriores, la función del guitarrista es cortar el final del cante con el acorde correspondiente en el tiempo respectivo. La acción del corte también la realiza el baile. El compás 11 está compuesto por el tercio “llega la novia brilla la estrella” con el posterior corte del guitarrista en el acorde de la mayor (III) y en el tiempo 7. Le sigue el tercio “rosa temprana y pañuelillos blancos” en el compás 12 en el que el guitarrista realiza un corte en el tiempo 7 con el acorde de sol mayor (II). El cantaor ralentiza el tempo en este tercio. La forma en la que el cantaor interprete este tercio, con el posterior corte del guitarrista, será lo que establezca la nueva velocidad del compás de este tango a partir del compás 13.

En el compás 18 se produce un nuevo corte sobre el acorde de la mayor (III) en el tiempo 1, dejando los tiempos del 2 al 4 en silencio, reiniciándose el acompañamiento de la guitarra y las palmas en el tiempo 5. Tras este corte se mantiene la velocidad que corresponde al tango ya que el cantaor continúa el tercio al ritmo establecido. Los cortes en los tercios que comentamos son los siguientes:

A (Corte de la guitarra en el III grado y tiempo 1 )

Llega la novia brilla la estrella

G (Corte de la guitarra en el II grado y tiempo 5)

rosa temprana y pañuelillos blancos

G

las gitanitas bailan ya

que tangos y al compás

F#

que ay al compás de tangos

E7

A

Llega la novia brilla la estrella

D7

G

rosa temprana y pañuelillos blancos

Bb

A

(Corte de la guitarra en el III grado)

las gitanitas bailan ya

G

ay tangos y al compás

que tangos y al compás

F#

que ay al compás de tangos.

Del compás 20 al 25 incluido se produce un zapateado que la guitarra acompaña con los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I). Para este acompañamiento, la guitarra emplea un compás de 4/4 por acorde; uno para el acorde de sol mayor (II) y otro para el de fa# mayor (I). A partir del compás 22, se produce un aumento progresivo de la velocidad que vuelve a servir como aviso de que la sección va a ir finalizando.

En los compases 26 y 27 se realiza un remate de la guitarra, mientras se produce la subida del baile para llamar al estribillo del cante. Los acordes que se realizan en cada uno de los dos compases son sol mayor (II) y fa# mayor (I).

El vídeo finaliza con un estribillo o coletilla que se desarrolla durante 6 compases, desde el compás 28 al 33 incluido. El estribillo es el siguiente:

A (corte) G (Corte) G F#

Ay con el yali yali yali yali yali yali ya

A G E7 A

ay con el yali yali yali yali yali yali ya

E7 A G F#

ay con el yali yali yali yali yali yali ya.

Finalmente, en el compás 34 la guitarra remata el final del estribillo mediante unos acordes cortados que ocupan los tiempos del 1 al 7 y dejando el tiempo 8 en silencio. Estos tiempos están realizados sobre una secuencia de acordes, que determina el final del baile. La secuencia de acordes utilizada para este remate y final del baile es: fa# mayor (I), sol mayor (II), la mayor (III), la# mayor (III), la mayor (III), sol mayor (II) y fa# mayor (I).



Código QR 4.57: Cambio a tangos. Vídeo original

#### **4.6.4.12. Cambio a tangos. Vídeo propuesto**

Al tratarse de un acompañamiento a la letra de tangos, como ocurrió en el acompañamiento de la letra del taranto, el guitarrista se centra en acompañar el cante y en destacar momentos concretos del baile como los cortes realizados durante su interpretación. En este contexto, solo podemos modificar algunos aspectos puntuales en el acompañamiento del cante.

Desde el compás 1 al 6, hemos realizado algo semejante al acompañamiento del vídeo original, incluyendo los dos cortes de los compases 1 y 2. La parte del remate de los compases 7 hasta el 9, también se ha realizado parecida a la del vídeo original.

En el compás 10, la secuencia de acordes utilizada en el vídeo original para el final del remate es: sol mayor (II) y fa# mayor (I). Nosotros hemos cambiado este final por la secuencia de acordes: la mayor (III), sol# mayor (II), sol mayor (II) y fa# mayor (I).

Para el acompañamiento de los tercios correspondientes a los compases 11 y 19, se han sustituido los cortes de los compases 11 y 12 del vídeo original por un marcaje rítmico sobre los acordes<sup>126</sup> correspondientes a la tonalidad del cante.

En el compás 12 del vídeo original se producía una ralentización del tempo. En el vídeo propuesto, se ha encajado este compás en la rítmica del tango consiguiendo así una sensación de continuidad.

Recordemos que en el vídeo original el primer corte del compás 11 se remataba sobre el acorde de la mayor (III), mientras que el segundo corte del compás 12 culminaba en el acorde de sol mayor (II). En el vídeo propuesto se ha optado por introducir dos acordes adicionales: el acorde de mi séptima (VII) como acorde de paso a la mayor (III) y el acorde de re séptima (VI) como acorde de paso a sol mayor (II). De esta forma, la secuencia se compone de los siguientes acordes: mi séptima (VII), la mayor (III), re séptima (VI) y sol mayor (II):

---

<sup>126</sup> Se trata de ajustar los acordes al tiempo del compás y a su base rítmica.

E7

A

**Marcaje de la guitarra en el III grado**

Llega la novia brilla la estrella

D7

G

**Marcaje de la guitarra en el II grado**

rosa temprana y pañuelillos blancos

El corte del compás 18 se ha realizado de manera idéntica al del vídeo original, ya que la bailaora marca ese corte con su baile. Nuestra función como guitarristas es acompañar el cante y el baile; si el baile realiza un corte, la guitarra se ve obligada a responder también con un corte en el acorde de la tonalidad del cante.

Desde el compás 20 al 25 se produce un “grupo de pies” que hemos acompañado de la misma manera que en el vídeo original, utilizando la secuencia de acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I).

Para el remate del compás 26 hemos utilizado los acordes de sol mayor (II) y fa# mayor (I). El final del compás 27, que da entrada al estribillo, lo hemos realizado con la secuencia de acordes la mayor (III), sol# mayor (II), sol mayor (II) y fa# mayor (I) que ya fue utilizada en los vídeos propuestos de los apartados 4.6.4.4. Subida. Grupos de pies. Vídeo propuesto y 4.6.4.10. Escobilla. Vídeo propuesto.

Del compás 28 al 34 tiene lugar el estribillo o coletilla, al que hemos añadido un acorde de paso sobre la misma armonía del vídeo original: mi séptima (VII), la mayor (III), sol mayor (II) y fa# mayor (I). Hemos modificado esta secuencia incluyendo el acorde de sol séptima (II) como acorde de paso, entre sol mayor (II) y fa# mayor (I). La nueva secuencia de acordes es la siguiente: mi séptima (VII), la mayor (III), sol mayor (II), sol séptima (II) y fa# mayor (I).



Código QR 4.58: Cambio a tangos. Vídeo propuesto

## 4.7. El baile de seguiriya

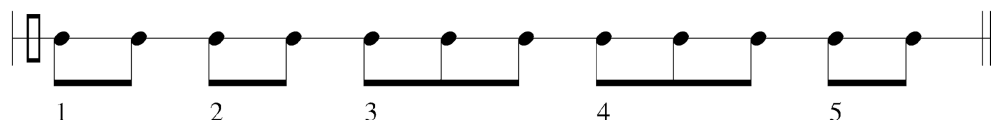
### 4.7.1. Tonalidad/Sistema

En el vídeo original a analizar, la tonalidad resultante de la guitarra es si mayor, pero el acompañamiento se realiza con los acordes de la tonalidad de la flamenco, debido al posicionamiento de la cejilla en el traste 2 de la guitarra, que eleva la tonalidad dos semitonos. El tono de la flamenco se compone de los siguientes acordes: I la mayor (A), II sib mayor (Bb), III do mayor (C), IV re menor (Dm), V mi disminuido (E ø), VI fa mayor (F) y VII sol menor (Gm).

La cadencia andaluza está formada por los acordes siguientes: IV re menor (Dm), III do mayor (C), II si b mayor (Bb), I la mayor (A).

### 4.7.2. Compás y ritmo básico

En el apartado 3.5.6. La escobilla de seguiriya, se expone una descripción detallada del compás de la seguiriya. Como recordatorio, incluimos a continuación la transcripción que propone Lola Fernández Marín (2017) en su libro *Flamenco al Piano 5: Seguiriyas*, con la cuenta numérica que se utiliza en el flamenco y que divide al compás en cinco partes:



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

Figura 4.53: Estructura seguiriya



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

Figura 4.54: Compás de seguiriya

El ritmo básico ocupa un compás de seguiriya (12 corcheas) y hace sonar la cadencia andaluza<sup>127</sup>. En los tiempos 4 y 5 del compás de seguiriya se produce el cierre<sup>128</sup>:

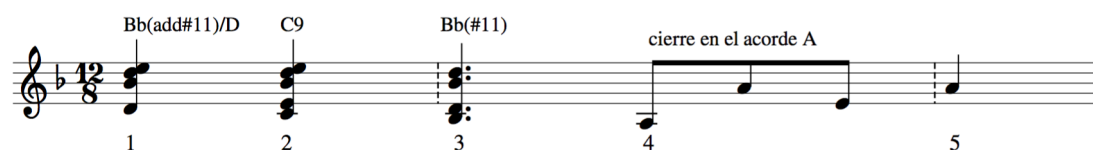


Figura 4.55: Ritmo básico de seguiriya con acordes y cierre en la mayor (I)

Este cierre o conclusión, permite enlazar falsetas o simplemente enlazar compases. Los acordes sobre los que se realiza el cierre son la mayor (I), do mayor (III), do séptima (III) o do novena (III). El cierre en el acorde de la mayor (I) genera una impresión de final y en el acorde do mayor (III) una sensación de apertura, de continuidad, ya que supone una inflexión armónica hacia el tercer grado de la tonalidad. A continuación, se muestra una posibilidad de ritmo básico de seguiriya, con los cierres señalados; un cierre en la mayor y otro en do mayor:



Figura 4.56: Ritmo básico de seguiriya<sup>129</sup> con cierre en los acordes de la mayor y do mayor

En el toque de seguiriyas, algunos compases también se realizan en rasgueados; su función es la de destacar el final de una sección como, por ejemplo, el final de una letra del cante. Su ejecución crea un fuerte efecto de conclusión de las secciones de una seguiriya. Los rasgueados se realizan sobre los acordes de la mayor (I) o de la novena (I)<sup>130</sup>. El rasgueado más común es el doble, es decir, el realizado sobre dos compases de seguiriya, aunque pueden darse casos en

<sup>127</sup> Acordes de re menor (IV) y do mayor (III), aunque a menudo el de re menor es sustituido por el de sib mayor (II).

<sup>128</sup> Oscar Herrero y Claude Worms (1997, pág. 120) lo denominan conclusión armónica o cierre.

<sup>129</sup> Oscar Herrero y Claude Worms (1997, pág. 122) denominan “llamada” al ritmo básico de seguiriya.

<sup>130</sup> «Gran parte de los compases rítmicos por seguiriya, se tocan solo con los acordes A Mayor y A/9b» (Herrero Galán & Worms, 1997, pág. 118).

los que se ejecute solo un compás en rasgueado. En su método *Traité de Guitare Flamenco. Volumen 3*, Oscar Herrero y Claude Worms (1997) incluyen varios ejemplos de estos rasgueados. Mostramos uno de ellos:

n° 3

i a m i a m i a m i i a m i a m i i a m i m

Nota. Tomada de (Herrero Galán & Worms, 1997, pág. 118)

Figura 4.57: Rasgueado de seguiriya

### 4.7.3. Estudio de las secciones en el vídeo de seguiriya

El material audiovisual del baile de seguiriya que analizamos corresponde al volumen 20 de la colección *El Baile Flamenco. Seguiriyas-Tangos de Málaga*, de Manuel Salado (2005). Antes del vídeo del baile completo, el audiovisual incluye una introducción en la que se enumeran los nombres de las secciones de la seguiriya. El baile se divide en 10 secciones:

1. Falseta de salida
2. Salida del cante
3. Primera escobilla
4. Primera letra
5. Primera falseta
6. Segunda escobilla
7. Segunda letra
8. Segunda falseta
9. Grupos de pies
10. Macho



Código QR 4.59: Vídeo introductorio de las secciones del baile de seguiriya

A continuación, se muestra el vídeo con el baile completo de seguiriya. En este vídeo están insertados los títulos de las distintas secciones, los mismos que se han relacionado en el vídeo introductorio de las secciones del baile de seguiriya.



Código QR 4.60: Baile completo de seguiriya

Seguidamente, analizamos cada una de las secciones que el vídeo presenta. Primero se muestra y analiza la sección que aparece en el vídeo original y posteriormente, la misma sección con una propuesta para el acompañamiento de la guitarra al baile flamenco.

#### **4.7.4. Descripción de cada una de las secciones del vídeo de seguiriya**

##### **4.7.4.1. Falseta de salida. Vídeo original**

El baile del vídeo original está compuesto por 9 compases de seguiriya. En el principio del vídeo se observa cómo la bailaora permanece estática en el escenario, haciendo un giro de la cabeza hacia la izquierda, como señal de inicio para que el guitarrista comience la falseta.

Los 7 primeros compases corresponden a la falseta, que presenta una serie de arpegios distribuidos a lo largo de los primeros 5 compases. En los compases 6 y 7 continúa la falseta sin los arpegios, en su lugar se realizan grupos de notas sobre diferentes acordes.

Para finalizar, en el compás 8 se ejecuta el compás de rasgueado de la seguiriya como cierre de esta sección y con un desplante de la bailaora en el tiempo 5. El compás 9 se realiza con el ritmo básico de seguiriya<sup>131</sup> actuando como enlace para la siguiente sección.

---

<sup>131</sup> Ritmo básico y llamada tienen el mismo significado, según exponen Óscar Herrero y Claude Worms (1997). Por este motivo, en algunos vídeos aparece el término llamada como referencia al ritmo básico de seguiriya.



Código QR 4.61: Falseta de salida. Vídeo original

#### 4.7.4.2. Falseta de salida. Vídeo propuesto

Para el vídeo propuesto, se ha elegido una falseta del guitarrista Enrique de Melchor<sup>132</sup> publicada en la colección Encuentro Productions. La transcripción de esta falseta está realizada por Marcel Ege y Bruno Jundt (1993). La falseta, que ocupa tres compases de seguiriya, está realizada a base de arpeggios. Está transcrita alternando los compases de 3/4 y 6/8, finalizando con una negra en el primer tiempo del compás de 3/4:

**Falseta 1**

Cejilla III

Nota. Tomada de (Edge & (transcriptores), 1993, pág. 44)

Figura 4.58: Falseta de seguiriya de Enrique de Melchor

Esta falseta no tiene repetición en la partitura. Nosotros hemos incorporado una repetición adicional de la falseta. En esta falseta, el cierre en el acorde de la mayor (I) se puede sustituir por el acorde de do mayor (III), siendo igualmente válido para la repetición de la falseta.

En el compás 7, al final de la falseta, se ha añadido el siguiente remate de autoría propia<sup>133</sup>:

<sup>132</sup> Enrique Jiménez Ramírez (Marchena (Sevilla), 15 de junio de 1951-Madrid, 3 de enero de 2012).

<sup>133</sup> Oscar Herrero y Claude Worms (1997, pág. 125) definen este tipo de estructura como remate, en cambio, Charles Keyser (1986, pág. 109) define estos remates como falsetas de relleno.



Figura 4.59: Remate para el final de la falseta de seguriya de Enrique de Melchor

En el compás 8 la bailaora comienza la finalización de esta sección. En este caso, el guitarrista debe acoplarse acompañando con rasgueados el baile, ya que es este quien decide la continuidad o el cierre de una sección cuando no hay cante.

Por último, completamos el compás 9 con un ritmo básico de seguriya.



Código QR 4.62: Falseta de salida. Vídeo propuesto

#### 4.7.4.3. Salida del cante. Vídeo original

El vídeo original está estructurado en 9 compases de seguriya. En la grabación, el cante comienza con los “ayeos” de la cantaora en el compás 1 y se prolonga hasta el tiempo 3 del compás 8. El acompañamiento de la guitarra consiste en marcar el ritmo básico durante esos compases. El baile interpreta estos “ayeos” y el ritmo básico de la guitarra.

En el compás 8 la guitarra cierra esta sección mediante rasgueos.

En el compás 9 se realiza un ritmo básico de seguriya como enlace para la siguiente sección.



Código QR 4.63: Salida del cante. Vídeo original

#### 4.7.4.4. Salida del cante. Vídeo propuesto

En el vídeo propuesto, la guitarra se limita a acompañar los “ayeos” del cante con los mismos acordes que en el original, pero incluyendo modificaciones rítmicas sobre el ritmo básico de seguriya.

En el compás 8 se mantiene el mismo cierre de la guitarra con los compases en rasgueados.

Como sustitución del ritmo básico que se utilizó para el compás 9 del vídeo original hemos propuesto dejar los tiempos 1-2 del compás 9 en silencio, permitiendo que sea el baile el que inicie este compás. Por lo tanto, la bailaora realiza un zapateado que marca los tiempos 1-2 de la seguiriya sin ningún acompañamiento, comenzando la guitarra en el tiempo 3 del compás con el acorde de sib mayor (II) y cerrando en los tiempos 4-5 con el acorde de la mayor (I).



Código QR 4.64: Salida del cante. Vídeo propuesto

#### 4.7.4.5. Primera escobilla. Vídeo original

El vídeo original de la primera escobilla consta de 6 compases de seguiriya. Los primeros 5 compases corresponden a la escobilla, mientras que el sexto se completa con el cierre, los compases en rasgueados y un desplante en el baile.

A partir del tiempo 3 del compás 2 de la seguiriya, se produce una subida progresiva de la velocidad en la escobilla. Esta escobilla está acompañada por una serie de rasgueados sobre los acordes del ritmo básico de seguiriya, los cuales se muestran a continuación:

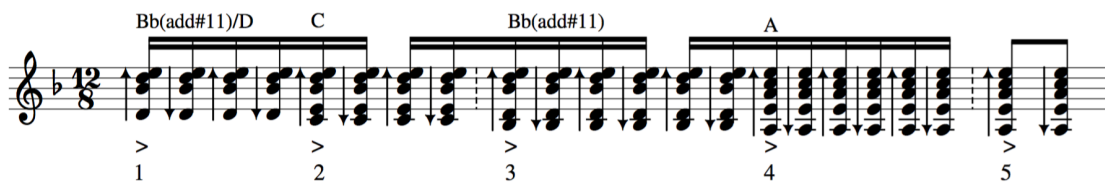


Figura 4.60: Ritmo para la escobilla de la seguiriya



Código QR 4.65: Primera escobilla. Vídeo original

#### **4.7.4.6. Primera escobilla. Vídeo propuesto**

Para nuestra propuesta de la primera escobilla, se han reemplazado los primeros 4 compases de la seguiriya por la falseta tradicional empleada para acompañar la escobilla de la seguiriya. En el compás 5 continúa el acompañamiento de la escobilla con una base rítmica idéntica a la mostrada en el vídeo original sobre el ritmo básico de seguiriya.

Para finalizar esta sección, realizamos el cierre de la guitarra en el compás 6. La bailaora finaliza con un desplante en el tiempo 5 de este compás.



Código QR 4.66: Primera escobilla. Vídeo propuesto

#### **4.7.4.7. Primera letra. Vídeo original**

El vídeo original de la primera letra se compone de un total de 21 compases de seguiriya, que organizamos en diferentes secciones.

Los 2 primeros compases muestran una secuencia de acordes de quinta sobre el ritmo de seguiriyas: re quinta (IV), do# quinta (III), do quinta (III) y do mayor (III). En este vídeo original esta secuencia tiene la función de llamada al cante.

El acompañamiento guitarrístico al cante se caracteriza por la utilización constante de variaciones melódicas del ritmo básico de la seguiriya. Las variaciones se realizan sobre la secuencia de los acordes de sib mayor (II), do novena (III), sib mayor (II) y la mayor (I). Como indicamos en su momento, el acorde de re menor puede ser sustituido por el de sib mayor.

La letra del cante se divide en dos secciones que comparten una estructura similar. Cada una de las secciones incluye una letra o estrofa, un remate o respuesta de la guitarra<sup>134</sup> y un cierre doble del baile<sup>135</sup>.

La primera sección, formada por la letra, la respuesta de la guitarra y el doble cierre se componen de un total de 9 compases de seguiriya. Estos 9 compases están situados desde el compás 3 hasta el compás 11 del vídeo original. La respuesta de la guitarra se realiza en el compás 4, y el doble cierre del baile en los compases 10 y 11.

El esquema de esta primera sección es el siguiente:

Bb C9 Bb A

Vete de mí.....

Remate-Respuesta de la guitarra

Bb C9 Bb A Bb C9 Bb A Bb C9 Bb A

Vete de mí ..... ve ..... ra

Bb C9 Bb A Bb C9 Bb A

Dón..... de no te encuentre

Doble cierre del baile

La segunda sección está constituida por 10 compases de seguiriya. Estos 10 compases van desde el compás 12 hasta el compás 21. En el compás 13 se realiza la respuesta de la guitarra. En los compases 20 y 21 se realiza el doble cierre del baile, que la guitarra interpreta con rasgueados. La letra de la segunda sección es la siguiente:

Bb A

Y antes que verte

Respuesta de la guitarra

Bb A

Que antes que verte

Bb C Bb A Bb C Bb A

---

<sup>134</sup> A este momento lo define Charles Keyser (1986) como “falsetas de relleno”. Ver apartado 3.5.6.1. La falseta de escobilla en la seguiriya.

<sup>135</sup> El cierre doble está formado por dos compases de seguiriyas.

Compañerito..... mío

Bb C Bb A Bb C Bb A Bb C Bb A

Pre..... fie..... pre.. fie.. ro... la muerte.

Doble cierre del baile



Código QR 4.67: Primera letra. Vídeo original

#### 4.7.4.8. Primera letra. Vídeo propuesto

En nuestra propuesta para esta sección se ha sustituido el comienzo de los 2 compases de seguiriya por un cliché<sup>136</sup> o falseta que reemplaza la progresión de acordes del vídeo original. Se muestra en la siguiente partitura:

Figura 4.61: Cliché de seguiriya para el comienzo de la primera letra

También se han modificado las dos respuestas de la guitarra durante el acompañamiento al canto y al baile. Para ello, se han seleccionado dos clichés de la partitura de seguiriya de Charles Keyser (1986) publicada con el título *Falsetas Collection 1*, utilizando uno para la primera respuesta y otro para la segunda:

<sup>136</sup> Óscar Herrero y Claude Worms (1997) definen cómo clichés estas variaciones. En el tratado, presentan el término *Posición en B bemol fija*, con el siguiente texto:

«Existen innumerables falsetas por seguiriyas sobre este cliché tocadas en su mayoría con técnica de pulgar y en alzapúa. Para acompañar el canto los guitarristas se conforman a menudo con tocar este tipo de falsetas, más o menos improvisadas: es lo que confiere al toque por seguiriya su carácter sonoro de inmediata identificación» (pág. 129).



Nota. Tomada de (Keyser, 1986, pág. 3)

Figura 4.62: Primera y segunda respuesta de la guitarra para el acompañamiento al canto y al baile

Para el acompañamiento al canto hemos realizado variaciones melódicas del ritmo básico de seguriyas sobre las mismas secuencias de acordes mostradas en el vídeo original: sib mayor (II), do novena (III), sib mayor (II) y la mayor (I).

Por último, como acompañamiento a los dobles cierres del baile que se muestran en los compases 10, 11, 20 y 21, se ha optado por realizar una leve modificación en los rasgueos para el doble cierre.



Código QR 4.68: Primera letra. Vídeo propuesto

#### 4.7.4.9. Primera falseta. Vídeo original

La sección de la primera falseta consta de 9 compases de seguriya. Los primeros 7 compases corresponden a la falseta, el compás 8 se realiza con rasgueados y la bailaora realiza un desplante en el tiempo 5. El compás 9 continúa con el ritmo básico de seguriyas, en el que el guitarrista deja en silencio los tiempos 1-2<sup>137</sup>, acorde con la posición estática que presenta la bailaora. Mediante el gesto de dejar los brazos y las manos abiertas, el baile comunica silencio. Seguidamente, en el tiempo 3 del compás 9, la bailaora realiza un giro de muñeca al que el guitarrista responde continuando el ritmo básico de seguriya.



Código QR 4.69: Primera falseta. Vídeo original

<sup>137</sup> Mostramos esta versión de ritmo básico de seguriya en el apartado 4.7.4.4 Salida del canto. Vídeo propuesto.

#### **4.7.4.10. Primera falseta. Vídeo propuesto**

En el vídeo propuesto se han seleccionado dos falsetas de la obra *Romance Gitano*<sup>138</sup> de Mario Escudero (1975), con el propósito de demostrar cómo se puede incorporar una falseta de diferente melodía de la del vídeo original, sin que afecte a la composición del baile. La obra está escrita por Joseph Trotter y publicada en *Flamenco guitar*. La pieza utiliza la alternancia de compases 3/4 y 6/8.

La primera falseta está formada por 2 compases de seguiriya y la segunda falseta por 7 compases. Los compases 5 y 6 de la segunda falseta incluyen un remate de seguiriya que otorga carácter de final a la falseta. Mostramos las dos falsetas de la transcripción original, que hemos dividido en falseta 1 y 2 y en las que hemos insertado los números de los compases:

---

<sup>138</sup> Se han seleccionado diversos fragmentos de esta seguiriya para el acompañamiento de algunas secciones de los vídeos propuestos de este baile. La elección de esta obra se debe a que forma parte de las programaciones de guitarra flamenca de los conservatorios de música. La intención es mostrar cómo se pueden utilizar algunas de las falsetas con una funcionalidad de acompañamiento al baile, y no solo como falsetas puramente guitarrísticas.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two falsetas. Falseta 1 is marked in pink and spans seven measures, starting with a 'Compás 1' label. Falseta 2 is also marked in pink and spans seven measures, starting with a 'Compás 1' label. The score includes various guitar-specific notations: fingering numbers (1-5) for fingers, accents (p, pp), and dynamic markings. The notation is written on a single treble clef staff. The piece concludes with the word 'ras.' followed by a dotted line, indicating a rasgueado technique.

Nota. Tomada de (Escudero & Trotter, 1975, pág. 54)

Figura 4.63: Dos falsetas de seguiriyas de Mario Escudero

Hay que señalar que, aunque la falseta del vídeo original está compuesta por 7 compases, al añadir el compás 8 en rasgueado y el compás 9 que se realiza con el ritmo básico, el total coincide con el extracto seleccionado de la obra de Mario Escudero, que consta de 9 compases.



Código QR 4.70: Primera falseta. Vídeo propuesto

#### **4.7.4.11. Segunda escobilla. Vídeo original**

La segunda escobilla consta de 18 compases de seguiriya. Al igual que en la primera escobilla, el acompañamiento sigue el ritmo básico de la seguiriya durante 16 compases. En los compases 17 y 18 el baile realiza un doble cierre con un desplante de la bailaora que el guitarrista acompaña con rasgueados.

A partir del compás 5 se inicia un aumento en la velocidad del ritmo, que se mantiene hasta el compás 9 a partir del cual se produce un nuevo aumento en la velocidad hasta el compás 13, en el que vuelve a producirse una nueva subida de la velocidad que se mantiene hasta el final del baile. Desde el compás 5 hasta el compás 13 se produce un aumento de la velocidad.



Código QR 4.71: Segunda escobilla. Vídeo original

#### **4.7.4.12. Segunda escobilla. Vídeo propuesto**

Para el vídeo propuesto se ha reemplazado el ritmo de seguiriya utilizado en el vídeo original para acompañar la segunda escobilla, por el número 27 de Óscar Herrero (2004), publicado en su libro *24 estudios para guitarra flamenca. Nivel medio*. Este estudio está transcrito en compás de 12/8. Cada pentagrama de la partitura se corresponde con un compás de seguiriya.

Este estudio es un ejercicio de guitarra para la técnica de la alzapúa, elaborado sobre la melodía de la falseta utilizada en el acompañamiento de la escobilla de la seguiriya. Para el acompañamiento del vídeo propuesto, se ha tomado la partitura de Herrero desde el compás 2 hasta el 14. Observamos que, en el estudio, a partir del compás 4 se pierde la melodía de la falseta tradicional de la escobilla. En su lugar, aparece otra melodía que también puede funcionar como acompañamiento:

4 Gm A

Alzapúa...

7 Gm A

10 Bb(add #11) C7(9) Bb9(b5)

13 C7(9) C#7(9) C7(9) A 1/2 II { B G D}

16 Dsus2(#5) C7(9) Bb(add #11) ↓ A 1/2 II { B G D}

19 Dsus2(#5) C7(9) Bb(add #11) C7(9) Bb(add #11)

22 Dsus2(#5) C7(9) Bb(add #11) ↓ A 1/2 II { B G D}

25  $B^b(\text{add } \#11)$   $C$   $F\text{maj}^7$   $C$   $B^b(\text{add } \#11)$

$\frac{1}{2}$  III  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  V  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  III  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$

28  $A$   $B^b(\text{add } \#11)$   $C$   $B^b(\text{add } \#11)$   $A$

$\frac{1}{2}$  II  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  III  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  V  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  III  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$   $\frac{1}{2}$  II  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$

31  $B^b(\text{add } \#11)$   $C^7(9)$   $B^b9(b5)$

34  $C^7(9)$   $C\#^7(9)$   $C^7(9)$   $A$

$\frac{1}{2}$  II  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$

37  $D\text{sus}^2(\#5)$   $C^7(9)$   $B^b(\text{add } \#11)$   $A$

$\frac{1}{2}$  II  $\left\{ \begin{matrix} B \\ G \\ D \end{matrix} \right.$

Nota. Tomada de (Herrero, 2004, págs. 33-36)

Figura 4.64: Estudio de alzapúa número 27 aplicado al baile de seguiriya

En vez de continuar con la melodía del estudio de Óscar Herrero, tras el compás 12 se ha agregado una falseta de Mario Escudero (1975), de la seguiriya *Romance Gitano*, que ya se utilizó como falseta 1 en el apartado 4.7.4.10 Primera falseta. Vídeo propuesto.

Este extracto de Escudero sirve como falseta de acompañamiento para la escobilla, ya que su melodía contiene un ritmo muy parecido al de la melodía tradicional utilizada para la escobilla del baile.

Mostramos la falseta que completa los compases 15 y 16, formada de 2 compases de seguiriya:



Nota. Tomada de (Escudero & Trotter, 1975, pág. 54)

Figura 4.65: Extracto de la seguiriya de Mario Escudero

Para la conclusión rítmica de los compases 17 y 18, se ha utilizado la cadencia andaluza, con un acorde para cada tiempo de estos compases. En el compás 17 se ha realizado la progresión de acordes re menor séptima (IV), do séptima (III), si b séptima (II) y do séptima (III); y en el compás 18, re menor séptima (IV), do séptima (III), si b séptima (II) y la mayor (I). La progresión es la siguiente:



Figura 4.66: Progresión sobre los acordes de la cadencia andaluza para el acompañamiento de la segunda escobilla



Código QR 4.72: Segunda escobilla. Vídeo propuesto

**4.7.4.13. Segunda letra. Vídeo original**

El vídeo original de la segunda letra se compone de 23 compases de seguiriya. Esta sección también la hemos dividido en dos, como se hizo para la primera letra del vídeo original. Cada una de las secciones está compuesta por la letra o estrofa, un remate o respuesta de la guitarra y un cierre doble del baile.

Al igual que en el vídeo original, antes de iniciar la letra hay una variación de guitarra de 2 compases con el ritmo de seguiriyas, que nos conduce a la llamada al cante.

La primera sección consta de 12 compases. En el compás 4 se realiza la respuesta de la guitarra y en los compases 11 y 12 se lleva a cabo el doble cierre del baile. La estructura de la primera sección es la siguiente:

Bb A Bb C Bb A

A.....y.....

Respuesta de la guitarra

Bb A Bb C Bb C Bb C Bb A Bb C Bb

A.....y el cora... zón de que pena traigo... tra...traspasao

A Bb C Bb A Bb C Bb A

Y el corazón de que... pena tra...igo “tra...pasao”

Doble cierre del baile

En la segunda sección, se mantiene la misma estructura que en la primera, con un total de 10 compases de seguiriya. Estos 10 compases aparecen distribuidos en el vídeo original desde el compás 13 hasta el compás 22. En el compás 14 se produce la respuesta de la guitarra y en los compases 21 y 22 el doble cierre del baile y de la guitarra mediante rasgueados:

Bb A

que hasta..... el habla

Respuesta de la guitarra

Bb A

que hasta..... el habla

Bb C Bb A

mare..... con la “ente”

Bb C Bb A

le.... sive..... de “enfao”

Bb C Bb C Bb C Bb A Bb C Bb A

y el cora..... zón..... y el cora..... zón..... de que pena tra.....traigo “traspasao”

Doble cierre del baile



Código QR 4.73: Segunda letra. Vídeo original

#### 4.7.4.14. Segunda letra. Vídeo propuesto

El vídeo propuesto para la segunda letra se ha elaborado de forma similar al vídeo propuesto para la primera letra. Se inicia con una progresión de acordes como sustitución a los arpeggios del vídeo original, completando así los dos primeros compases antes de dar paso a la letra.

El acompañamiento al canto se ha realizado siguiendo la secuencia armónica del ritmo básico de *seguriya*.

Las respuestas de la guitarra han sido modificadas nuevamente y hemos propuesto otras variantes a las utilizadas en la primera letra del vídeo propuesto. En esta ocasión, la primera respuesta se ha obtenido de un fragmento de la obra de Mario Escudero (1975) *Romance Gitano*, que a continuación exponemos:



Nota. Tomada de (Escudero & Trotter, 1975, pág. 53)

Figura 4.67: Fragmento de *Romance Gitano* como respuesta al canto y al baile

La segunda respuesta está realizada a partir de una melodía de elaboración propia ejecutada con arpeggios:



Figura 4.68: Melodía sobre arpeggios para la segunda respuesta del cante de la seguriya

Los dobles cierres han sido realizados de manera similar al vídeo original, utilizando los compases en rasgueados.



Código QR 4.74: Segunda letra. Vídeo propuesto

#### 4.7.4.15. Segunda falseta. Vídeo original

El vídeo original presenta un total de 9 compases. La falseta la componen los primeros 8 compases. El compás 9 se realiza en silencio, sin ningún tipo de acompañamiento y sirve de preparación para el comienzo de la segunda escobilla de este vídeo.



Código QR 4.75: Segunda falseta. Vídeo original

#### 4.7.4.16. Segunda falseta. Vídeo propuesto

Para la elaboración de este vídeo se ha incorporado una falseta del guitarrista sevillano Miguel Pérez<sup>139</sup>, que se muestra a continuación:

<sup>139</sup> Sevilla (1960-2024). Partitura transcrita sobre la base de la mostrada personalmente por el autor.

Figura 4.69: Falseta de seguiriya de Miguel Pérez

Esta falseta tiene 7 compases de seguiriya. Para completar los compases 8 y 9, se ha optado por invertir el orden del vídeo original. El compás 8 lo proponemos en silencio, sin ningún tipo de acompañamiento y al compás 9, que en el vídeo original permanecía en silencio, se le ha añadido el ritmo básico de seguiriya.



Código QR 4.76: Segunda falseta. Vídeo propuesto

#### **4.7.4.17. Grupos de pies. Vídeo original**

Esta sección, denominada “grupos de pies”, podría entenderse tanto como un zapateado del baile o como una escobilla de seguiriya. La sección consta de 8 compases de seguiriya. Los primeros 7 compases utilizan un acompañamiento sobre el ritmo básico de seguiriya, similar al que se muestra en los vídeos originales de la primera y segunda escobilla de la seguiriya. A partir del tiempo 3 del compás 3 se produce un aumento en la velocidad del ritmo. El compás 8 se acompaña con unos adornos en el bajo de los acordes. Este compás finaliza con un desplante de la bailaora.



Código QR 4.77: Grupos de pies. Vídeo original

#### **4.7.4.18. Grupos de pies. Vídeo propuesto**

Para el acompañamiento de este zapateado, se propone una falseta de la seguiriya de Mario Escudero (1975) *Romance Gitano*. La falseta consta de cuatro compases, con los que sustituiremos al acompañamiento del vídeo original. En el tiempo 3 del compás 3 se produce un aumento de la velocidad durante la interpretación de la falseta. La partitura de la falseta es la siguiente:

Nota. Tomada de (Escudero & Trotter, 1975, pág. 53)

Figura 4.70: Falseta de seguiriya de la obra *Romance Gitano*

Los restantes 4 compases finalizan con el ritmo básico de seguiriya tal y como se realizaron en el acompañamiento de los vídeos originales de la primera y segunda escobillas.



Código QR 4.78: Grupos de pies. Vídeo propuesto

#### 4.7.4.19. Macho. Vídeo original

Este vídeo está organizado en 14 compases de seguiriya y representa el final de un baile por seguiriya con la definición de macho<sup>140</sup>. La letra que se interpreta en esta sección es la siguiente:

<sup>140</sup> «Variante que, en una misma tanda de cante, sirve como complemento o contestación a la copla o coplas que le preceden. Afirma la flamencología tradicional que el sentido del macho es servir de remate musical, aportando por su vivacidad o cambio tonal un sistema claro de cierre, cuando en verdad el macho servía de contestación o complemento literario a lo expuesto en la copla o coplas precedentes; funcionaría, para entendernos, a modo de

Bb-C-Bb-A Bb C Bb A Bb C Bb A Bb-C-Bb-A

Comparito pa...rí...to mí...o...Cu...co

Bb C Bb A

llama...re mi ma...re

Bb C Bb C Bb C Bb A

Que yo me muero...y en esta casita... puerta

Bb C Bb A Bb C Bb C Bb C Bb-A Bb C Bb A Compás de final

A...y...A...y...A...y re...vol...caíta en sangre. en  
rasgueos

El primer compás de seguiriya se realiza en silencio, a la vez que la cantaora pronuncia la palabra “comparito”. Seguidamente, en el compás 2, la guitarra responde e inicia el acompañamiento de la letra marcando el ritmo básico de la seguiriya, dando inicio a un aumento gradual del ritmo a partir del compás 9.

En el compás 13, el baile hace un remate final que el guitarrista acompaña con compases en rasgueados, efectuando el cierre final del baile en el compás 14.



Código QR 4.79: Macho. Vídeo original

#### 4.7.4.20. Macho. Vídeo propuesto

Para el vídeo propuesto, se ha realizado una modificación en el compás 1, ya que en el vídeo original este compás se presentaba sin acompañamiento de guitarra en la letra. Esta modificación consiste en realizar en el tiempo 3 de la seguiriya, un cambio al acorde de sib mayor (II), y terminar este compás con la conclusión armónica de los tiempos 4 y 5 sobre el acorde de la mayor (I).

---

moraleja. Es el macho, varón, que complementa a la femenina copla» (Gamboa Rodríguez & Núñez, 2007, pág. 336).

En el compás 2 se introduce una respuesta de la guitarra, diferente a la presentada en el vídeo original, con una bajada del ritmo en la mitad del tiempo 4, y que finaliza cerrando este compás en el tiempo 5. Esta bajada del tiempo se ha hecho para mostrar que, aunque haya un ritmo interno definido, se puede modificar su velocidad.



Figura 4.71: Respuesta para el canto de la seguriya

Se continúa con el acompañamiento de la letra utilizando los acordes del ritmo básico de seguriya hasta llegar a los compases 9 y 10, en los cuales se realiza un arpeggio que sirve como acompañamiento melódico, y que ya se utilizó en la segunda respuesta del vídeo propuesto de la segunda letra<sup>141</sup> de la seguriya. Podemos comprobar como una pequeña variación puede tener otras funciones durante el acompañamiento, en este caso como respuesta para el canto o como melodía de acompañamiento para el canto y el baile.

Para concluir, en el compás 13 se realiza un rasgueo más acorde al zapateado ejecutado por la bailaora, como sustitución de los compases en rasgueados que se muestran en el vídeo original.

Para el cierre del compás 14, se han acentuado los tiempos 1, 2 y 3 sobre los acordes de re séptima menor (II), do séptima mayor (III) y sib séptima mayor (II), con la intención de que dichos tiempos queden más definidos.



Código QR 4.80: Macho. Vídeo propuesto

<sup>141</sup> Ver Figura 4.68. Melodía sobre arpeggios para la segunda respuesta del canto, supra.

## 5. Conclusiones

La motivación principal de esta tesis doctoral ha sido la de aportar al conocimiento del acompañamiento guitarrístico al baile flamenco una propuesta de sistematización de los códigos de comunicación que se dan entre guitarra y baile; en concreto, en sus cuatro bailes fundamentales: la soleá, las alegrías, la seguiriya y el taranto.

En la presentación de la tesis se ha expuesto que el aprendizaje de la guitarra de acompañamiento al baile flamenco se ha basado, principalmente, en la transmisión oral y en la imitación. A menudo y tradicionalmente, se ha considerado que el flamenco es el fruto de la improvisación y del sentimiento de un pueblo, tanto en el toque, como en el baile y el cante, por lo que la recogida de datos respecto a su historia ha sido más o menos reciente, sobre todo en lo que concierne a su teoría musical. Pero se ha expuesto también que el academicismo y la teorización del flamenco ha ido en incremento; en el caso de la guitarra flamenca, se ha documentado con transcripciones de los palos en partitura –aunque no siempre estas partituras han representado correctamente la idiosincrasia rítmica del flamenco—. Esto ha conducido a que, en la actualidad, el aprendizaje de la guitarra flamenca, tanto en su vertiente solista como acompañante, también se lleve a cabo con el apoyo de libros, métodos y partituras.

Sin embargo, tras analizar el estado de la cuestión, ha sido posible concluir que no existen publicaciones dedicadas exclusivamente al acompañamiento al baile flamenco. En general, este aprendizaje se ha concebido como una vivencia a través de la práctica en peñas y tablaos, mediante unos códigos verbales y gestuales que manejan los intérpretes, sin que estos códigos hayan sido recogidos con claridad en ningún método sobre guitarra flamenca de acompañamiento al baile, lo que hace que esta disciplina se alimente más de la improvisación del guitarrista que de unas bases claras sobre las que asentar el acompañamiento. Lo publicado al respecto se recoge en métodos dirigidos también al cante, o al cante y al baile, como por ejemplo, el libro de Andrés Batista (2008) *Arte Flamenco (Toque, Cante y Baile)* o la colección de David Leiva (2008-2009) *Método de Cante y Baile Flamenco y su Acompañamiento*. No ocurre así con los métodos de acompañamiento al cante flamenco, que son más y están mejor estructurados, y que contienen transcripciones de los cantos y audios para escuchar y acompañar al cante con la guitarra. También la didáctica del baile flamenco está desde siempre mucho más organizada.

Es frecuente que los métodos didácticos que incluyen material dedicado al acompañamiento, no contemplen una aplicación práctica y sistematizada de dicho material; contienen estudios, falsetas, obras completas, con el único fin de interpretar un palo flamenco concreto, pero sin ninguna aplicación didáctica. Por lo anterior, concluimos que la práctica y didáctica de la guitarra flamenca presenta lagunas importantes. En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, el acompañamiento de la guitarra al baile flamenco, la carencia es aún más pronunciada: los escasos métodos con los que se cuenta contienen ejemplos varios de acompañamiento al baile, pero carecen de información sobre cómo llevarlo a la práctica en una interpretación real, y tampoco explican cuáles son sus posibles aplicaciones.

Una vez expuesto el problema, el objetivo y la justificación de esta investigación, se ha considerado imprescindible enmarcar histórica y teóricamente los elementos del flamenco que intervienen en la interpretación de un baile acompañado por la guitarra. La guitarra flamenca de acompañamiento se ha ido forjando a través de la unión de dos técnicas, la guitarra rasgueada y la guitarra punteada. Distintos rasgueos fueron aplicándose al acompañamiento y cada guitarrista ha utilizado los que le han resultado más convenientes a su comodidad en la ejecución, sin que ninguna forma de rasguear sea la más idónea para un acompañamiento: un mismo rasgueado puede hacerse de diferentes formas en función de la comodidad y fisonomía del guitarrista.

Por su parte, la guitarra punteada se ha alimentado de técnicas procedentes tanto de la guitarra clásica –por ejemplo, el arpegio–, como de la guitarra flamenca –por ejemplo, la alzapúa–. La combinación de la guitarra rasgueada con la guitarra punteada ha hecho que el acompañamiento de un baile flamenco sea musicalmente rico y completo, ya que ambas técnicas proporcionan todo lo necesario para el acompañamiento al baile y al cante. El rasgueado resulta fundamental debido a que el baile imprime tal fuerza que, en momentos de intensidad durante el zapateado, por ejemplo, la aplicación de una falseta anularía el sonido de la guitarra. El rasgueado iguala la intensidad y fuerza del zapateado e imprime la energía que en determinados momentos el baile necesita. Estas y otras premisas importantes, se han tenido en cuenta para la propuesta de sistematización que se presenta en el cuarto capítulo de la tesis.

Entendemos que, con el capítulo dedicado al contexto histórico y teórico, queda ampliamente cubierto el objetivo de recopilar, ordenar y analizar los materiales existentes, tanto bibliográficos, teóricos y prácticos referidos al acompañamiento guitarrístico, de carácter general y específico del baile.

También en este capítulo se ha podido demostrar que la elección de las alegrías, las soleares, el taranto y la seguiriya, como bailes fundamentales para la guitarra acompañante, está justificada históricamente y también en la práctica. Estos cuatro bailes se han ido configurando en el tiempo como los más relevantes, ya que fueron modelándose a través de préstamos de pasos y posiciones procedentes de bailes y escuelas como la escuela bolera, los bailes de jaleo, los bailes de candil o las academias de baile. La etapa de los cafés cantantes resulta fundamental para la guitarra, ya que esta se convierte en un instrumento imprescindible para el acompañamiento de los bailes. Aunque las soleares y las alegrías fueron los bailes estrella en los cafés cantantes, las alegrías se coronan en esta época como el baile estructuralmente más completo.

De hecho, se han referido transcripciones guitarrísticas para el acompañamiento al baile por alegrías en las que se muestran las diferentes secciones que configuran el baile. Una es la del guitarrista Rogelio Reguera (1990) recogida en el libro *Historia y Técnica de la Guitarra Flamenca* y otra la transcripción de Juan Serrano (1979) del libro *Flamenco Guitar*. Ambas contemplan en la partitura las secciones presentes en un baile por alegrías. La existencia de estas transcripciones para guitarra del baile por alegrías refuerza la teoría de que este baile es el que más importancia ha tenido a lo largo del tiempo. También los comentarios expuestos por Rafael Marín, quien ya en 1902 publicó su *Método de la Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*, destacan la importancia del baile de alegrías.

El baile de soleá tomó préstamos de las alegrías en sus pasos y movimientos, tal como recogen José Luis Navarro y Eulalia Pablo en las diversas publicaciones que se han citado. A través de estas y otras referencias, junto con el análisis propio, se ha corroborado que alegrías y soleá son dos grandes estilos del baile flamenco y que, en lo musical, existe una relación estrecha entre ambos bailes: comparten compás y técnicas guitarrísticas, diferenciándose solamente en la modalidad musical y en la velocidad del baile. En este sentido, la guitarra ha buscado trasladar su manera de acompañar de un estilo al otro, respetando la tonalidad de cada uno. Es el caso del acompañamiento de la escobilla de ambos bailes, en el cual la guitarra utiliza el mismo tipo de falseta, pero cambiada de modo: modo flamenco para la soleá y modo tonal-mayor para las alegrías.

Los bailes que se abordan en la tesis emplean falsetas específicas para el acompañamiento de sus escobillas. Los guitarristas las han incorporado a su repertorio a través de la tradición oral, sin que exista un conocimiento exacto de su procedencia. Por ser un elemento fundamental del baile flamenco, se ha dedicado un extenso capítulo a las escobillas, y se ha venido a demostrar

que, a diferencia de otros palos bailables, cuyas escobillas pudieron ser producto de una creación momentánea del intérprete mientras acompañaba al baile, ciertas escobillas tienen su origen en creaciones académicas. En concreto para las de soleá y alegrías hemos encontrado antecedentes en partituras de creadores académicos. Aunque las músicas que acompañan ambas escobillas están en el conocimiento de los guitarristas y se han recogido ocasionalmente en partituras, hemos considerado que estas no están lo suficientemente teorizadas ni relacionadas entre sí y que merecían ser objeto de estudio para el conocimiento científico de la guitarra flamenca de acompañamiento.

Los otros dos bailes que se tratan, el taranto y la seguiriya, son bailes que fueron coreografiados con posterioridad a la existencia del canto y a los que la guitarra tuvo que adaptarse. Ambos evolucionaron convirtiéndose en bailes indispensables en el ámbito flamenco y de gran importancia para el guitarrista acompañante. Estos dos bailes no presentan ningún nexo de unión musical –como ocurre entre las alegrías y la soleá–, más bien al contrario, presentan tonalidades y compases rítmicos muy diferentes, lo que enriquece el contenido de la investigación, ya que con ambos se amplía el abanico de compases flamencos y de tonalidades –así como de posiciones y ritmos guitarrísticos–.

Cabe también destacar que los finales de los bailes abordados son importantes debido a que aportan combinaciones con otros estilos flamencos que tienen el mismo compás, como las soleares y las alegrías con el final por bulería o el taranto con su final por tangos. La excepción la constituye la seguiriya, cuya finalización consiste solo en aumentar la velocidad del ritmo. Una muestra adicional de la importancia de los cuatro bailes es que estos son los que se solicitan para las pruebas de acceso de los Conservatorios Superiores Españoles, cuya programación hemos anexado.

De cara a la comprensión de la propuesta final, ha sido necesario abordar la estructura de los bailes, desglosando sus secciones, tanto en el caso del baile como del acompañamiento. Estas estructuras se han forjado a través de la tradición oral, con secciones como la entrada o salida del baile, el silencio corto o largo, el paseo de la castellana en el caso del baile por alegrías, las diferentes falsetas representativas de las escobillas o las subidas de velocidad que se realizan en cada baile. Es así, que este conocimiento resulta imprescindible para el guitarrista acompañante. Son los bailaores y bailaoras quienes establecen las estructuras de un baile, y es el guitarrista quien se amolda a ellos, tal y como explica Irene Baena-Chicón (2018, pág. 14) en su artículo *El Uso de la Llamada y el Remate en la Coreografía de una Letra por Alegrías*

*de Cádiz*: «El bailaor o bailaora es el agente encargado de diseñar la estructura de la coreografía flamenca. El cante y el toque siempre cumplirá la función de acompañante, bajo las directrices del baile».

Asimismo, respondiendo al objetivo de incorporar al estudio los códigos no escritos, se han incluido términos creados por el habla cotidiana y el argot flamenco, los cuales constituyen todo un sistema de comunicación propio. Dichos términos son aplicables a cualquier baile y el guitarrista debe conocerlos. En este sentido, es posible comprobar cómo existen términos exclusivos del baile, exclusivos de la guitarra, o términos que comparten cante, guitarra y baile.

Con la exposición minuciosa de las estructuras de los bailes, así como de los términos del argot flamenco asociados –siempre desde ambas ópticas, la de la guitarra y del baile–, consideramos haber alcanzado parte del objetivo principal: la presentación de estos términos ha sido imprescindible para la posterior comprensión de la propuesta de sistematización.

Finalmente, para guiar de una forma ordenada y sistematizada la práctica guitarrística de los cuatro bailes objeto de estudio, se ha realizado una propuesta didáctica final. Se ha trabajado a partir de una serie de vídeos que contienen acompañamientos preestablecidos y en los que no existe ningún tipo de variación en la parte del baile, permitiéndonos así realizar propuestas diferentes de acompañamiento de la guitarra para el mismo baile.

Antes de proceder al desarrollo de las propuestas alternativas de acompañamiento, se han analizado pormenorizadamente los vídeos. En dicho análisis se han contemplado aquellos gestos con los que el baile comunica a la guitarra lo que en determinados momentos necesita del acompañamiento, así como la respuesta de la guitarra con el movimiento técnico apropiado. De este modo, respondiendo al propósito inicial, los códigos gestuales se han sumado a los códigos musicales.

También se han expuesto y explicado algunos “errores” de los vídeos respecto a la longitud de ciertas secuencias; por ejemplo, al silencio que contiene el audiovisual de alegrías le faltan 6 tiempos para completar el ciclo de 12 tiempos del que consta el compás de este palo. En este caso, se han propuesto dos vídeos con un silencio alternativo, pero con dos finales distintos, uno con la terminación en el tiempo 6 y el mismo silencio con los 12 tiempos que le corresponderían. Un guitarrista acompañante puede encontrarse en esta situación en momentos determinados de un baile, de ahí la importancia y utilidad del análisis musical realizado en esta investigación.

Asimismo, el análisis ha desvelado los desajustes entre compás y armonía que se dan en el acompañamiento de la escobilla del taranto, todo lo cual se ha ejemplificado con partituras de diferentes autores. Tanto en el caso del silencio de las alegrías como en la escobilla del taranto, la guitarra tiene que adaptarse y acompañar al baile ya que es este último quien manda. Como se ha venido apuntando, estas situaciones no han sido previamente analizadas ni recogidas en los métodos de guitarra flamenca, por lo que la práctica y la transmisión oral han sido las principales fuentes de aprendizaje.

Tras analizar musicalmente los acompañamientos, así como los mensajes que el baile ofrece a la guitarra a través de sus movimientos, hemos ofrecido una propuesta diferente de acompañamiento al mismo baile, con el objetivo de mostrar distintas posibilidades de acompañamiento. En las propuestas se han sustituido ritmos, acordes, falsetas, etc. por otros musicalmente equivalentes, pero no iguales, con el fin de que ello no interfiera en la estructura del baile. De esta forma, hemos mostrado que no existe una manera única de acompañar al baile, sino que el acompañamiento posee múltiples opciones que permiten al guitarrista hacer uso de la improvisación y la creatividad.

Para efectos del presente trabajo, también se llevaron a cabo entrevistas a cinco guitarristas flamencos (ver Anexos), las cuales proveen valiosa información procedente de fuentes primarias. En ellas se ha respetado el lenguaje personal propio del ámbito flamenco, que incluye conceptos que suelen ser comprensibles solo por conocedores del género. Los testimonios de guitarristas veteranos, representativos en el arte de acompañar al baile, han venido a avalar la importancia de lo que constituye la esencia de este trabajo: la comunicación entre guitarra y baile y los códigos que se utilizan para la interacción entre ambas manifestaciones.

Entendemos pues que esta tesis supone un avance en el conocimiento del acompañamiento guitarrístico al baile flamenco, respondiendo así a su propósito inicial, ya que ofrece información ordenada y documentada de todos los elementos que intervienen en la interpretación de un baile flamenco acompañado. La demostración de la utilidad de la propuesta final, que pretende proporcionar a los guitarristas autonomía para incorporar acompañamientos alternativos, vendrá dada por su puesta en práctica en un futuro venidero.

Por último, consideramos que esta investigación deja la puerta abierta a la continuidad del esfuerzo puesto que ofrece una propuesta metodológica que también es aplicable a otros estilos flamencos bailables.

## Referencias

- Alarcón, P. (2004). *Método pedagógico de interacción música/danza: adaptación del lenguaje a la técnica de pies en el flamenco y en el clásico español*. Málaga, España: Flamenco Escrito Editores.
- Álvarez Caballero, Á. (1998). *El baile flamenco*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Álvarez Cañibano, A. (1996). *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. 150 aniversario de Mikhail Glinka a España*. Madrid, España: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Amat, J. (1980). *Guitarra española y bandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso*. Mónaco: Edition Chanterelle, S.A.
- Amirani, F. (2008). *Falsetas collection* (Vol. 2). Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Arcas Lacal, J. G. (1891). *Colección de piezas para guitarra*. Barcelona, España: Hijos de Andrés Vidal y Roger.
- Arranz del Barrio, Á. (2012). *El baile flamenco*. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Artero Badenes, M. (19 de noviembre de 2018). *La Música que Siento*. Obtenido de <https://eldiaadiariomusica.wordpress.com/2018/11/19/las-variaciones-una-forma-musical-nacida-en-la-espana-renacentista/>
- Atencia Doña, L. (2015). Desarrollo histórico del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco. *Revista la Madrugá*(12).
- Baena-Chicón, I. (junio de 2018). El uso de la llamada y el remate en la coreografía de una letra por alegrías de Cádiz. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*(11 (13)), 12-21. Obtenido de <http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos-1113-04-2018-codigos-alegrias/>
- Batista Francisco, A. (2003). *El flamenco y su vibrante mundo*. Las Rozas, Madrid, España: Editorial Raíces.
- Batista Francisco, A. (2008). *Arte flamenco (toque, cante y baile)*. Madrid: RGB Arte Visual.
- Batista Francisco, A. (2011). *Apuntes flamencos. Acompañamiento al cante y al baile* (Vol. 2). Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Batista, A. (2 de noviembre de 2021). Entrevista. (J. Góngora, Entrevistador) Madrid, España.
- Berlanga, M. Á. (2012). Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco. En J. Díaz Báñez, & F. Escobar Borrego, *Las fronteras entre los géneros:*

- flamencos y otras músicas de tradición oral* (págs. 105-112). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Berlanga, M. Á. (2020). El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890. En M. Á. Berlanga Fernández, G. Castro Buendía, E. Cobo Guzmán, R. Soler, & N. Torres, *El flamenco. Baile, música y lírica: Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1880)*. Granada, España: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Blas Vega, J. (1995). *Historia del flamenco II*. Sevilla, España: Ediciones Tartessos.
- Blas, J. (1978). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Madrid, España: Librería Valle.
- BOJA. (15 de noviembre de 2007). *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*(225), Año XIX. Andalucía, España: BOJA.
- Bordas, C., & Arriaga, G. (1993). La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950. En M. M. Madrid, *La guitarra española* (M. Wispear, E. Bermúdez, G. Burt, & A. Canosa, Trads., pág. 210). Madrid, España: Ópera Tres, Ediciones Musicales, S.L.
- Brao Martín, E. (2014). *Baile flamenco: observación y análisis del taranto en los ámbitos profesional y académico*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Cabral Aguado-Bejarano, M. (1854). *Jaleando a la puerta del cortijo*. Museo Carmen Thyssen, Málaga, España. Obtenido de <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/jaleando-a-la-puerta-del-cortijo>
- Cabral Aguado-Bejarano, M. (s.f.). *Baile en una caseta de Sevilla*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, España. Obtenido de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Baile\\_en\\_una\\_caseta\\_de\\_feria%2C\\_de\\_Manuel\\_Cabral\\_Aguado\\_%28Museo\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_de\\_Sevilla%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Baile_en_una_caseta_de_feria%2C_de_Manuel_Cabral_Aguado_%28Museo_de_Bellas_Artes_de_Sevilla%29.jpg)
- Cano, M. (1964). *Taranto con variaciones*. Madrid, España: Talleres Gráficos SGAE, Ediciones Musicales.
- Cano, M. (1991). *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Albolote, Granada, España: Ediciones Anel, S.A.
- Cano, M., & Corrales, J. (. (1964). *Taranto con variaciones*. Madrid, España: Talleres Gráficos SGAE, Ediciones Musicales.
- Carrasco Benítez, M. (2020). *La escuela bolera sevillana: la familia Pericet*. Córdoba, España: Almuzara.
- Carreño, A. (2023). *Romances* (12 ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A.
- Castro Buendía, G. (2013). Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco. *Sinfonía Virtual*(25), 257. Obtenido de [https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos\\_soleares.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf)

- Castro Buendía, G. (2014). *Génesis musical del cante flamenco* (Vol. 2). Sevilla, España: Libros con Duende.
- Castro, A. (1995). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller revoltoso para que no se imprimiera* (Vol. Ejemplar 595). Sevilla, España: R.L. Aguilar.
- Castro, G. (julio de 2018). Del cómo, cuándo y por qué del toque del taranto. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*(35). Obtenido de [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/toque\\_taranto.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/toque_taranto.pdf)
- Coleccionismocinematográfico. (20 de abril de 2017). Carmen Rojas y jarrito, taranto, fragmento de Los Celos y el Duende 1966 en HD. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=E5sK5vhjmOw>
- Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. (2020-2021). *Programación de la asignatura de guitarra flamenca*. Cartagena, España.
- Conservatorio Profesional de Música Zyriab. (2020-2021). *Programación de acompañamiento al baile*. España.
- Conservatorio Superior de Música Andrés de Veldevira. (2024-2025). Guía docente del curso de guitarra flamenca. Jaén, España: CSM Andrés de Valdevira.
- Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel. (2020-2021). Guía docente del curso "cuadro flamenco". Murcia, España: CSM Manuel Massotti Littel.
- Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel. (2024-2025). *Guía docente de la asignatura "cuadro flamenco"*. Murcia, España: CSM Manuel Massotti Littel.
- Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco. (2024-2025). *Guía docente de la asignatura de acompañamiento al baile flamenco*. Córdoba, España.
- Cordowinus, N. (2008). *Tradición y experimentos en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón*. Barcelona, España: Carena.
- CPM Joaquín Villatoro de Jerez de la Frontera. (2020-2021). *Programación de la asignatura de acompañamiento al baile*. Jerez de la Frontera, España. Recuperado el 3 de marzo de 2021
- Cuesta Mellado, C., & Muriel Cegarra, C. (s.f.). *Real Academia de la Historia*. Obtenido de <https://dbe.rah.es/biografias/54291/francisco-mendoza-rios>
- de Briceño, L. (1626). *Scribd*. (L. Ballard, Ed.) Obtenido de <https://es.scribd.com/document/381605482/BRICENO-Luis-de-Methodo-Mui-Facilissimo-Para-Aprender-guitarra>
- de la Matrona, P. (1970). Tesoros del flamenco antiguo. [Doble LP]. España: Hispavox.
- de las Heras, R. (2012). *Método de zapateado flamenco* (Vols. 1, 2 y 3). Madrid, España: RGB Arte Visual.
- de Murcia, S. (1714). *ScorSer.com*. Obtenido de Resumen de acompañar la parte con la guitarra:

- <http://es.instr.scorsen.com/CC/Guitarra/Santiago+de+Murcia/Resumen+de+acompa%C3%B1ar+la+parte+con+la+guitarra.html>
- del Campo, A., & Cáceres, R. (2013). *Historia cultural del flamenco*. Córdoba, España: Almuzara, S.L.
- del Corral, A. (2021). *Guitarra creativa. Guía para la improvisación y el acompañamiento*. Valencia, España: Edidtorial de Música.
- Edge, M., & (transcriptores), B. J. (1993). *La guitarra flamenca de Enrique de Melchor*. Suiza: Encuentro Productions.
- Edge, M., & Jundt, B. (. (1998). *La guitarra flamenca de Moraíto*. Suiza: Encuentro Productions.
- Edge, M., & Jundt, B. (. (2000). *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*. Meilen, Suiza: Encuentro Productions.
- Escudero, M., & Trotter, J. (1975). *Flamenco guitar*. Nueva York, Estados Unidos: Morro Music.
- Espejo Aubero, A., & Espejo Aubero, A. (2001). *Glosario de términos de la danza española*. Madrid, España: Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Ferandiere, F. (1799). *Biblioteca Digital Hispánica*. Obtenido de Arte de tocar la guitarra española por música:  
<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000083310>
- Fernández Marín, L. (2004). *Teoría musical del flamenco* (Segunda ed.). San Lorenzo del Escorial, España: Acordes Concert.
- Fernández Marín, L. (2008). *Flamenco al piano I: soleá*. San Lorenzo del Escorial, España: Acordes Concert.
- Fernández Marín, L. (2012). *Flamenco al piano 4: alegrías*. San Lorenzo del Escorial, España: Acordes Concert.
- Fernández Marín, L. (2017). *Flamenco al piano 5: seguiriya*. San Lorenzo del Escorial, España: Acordes Concert.
- Fernández, A. B. (junio de 2021). Las dificultades presentes en el estudio del acompañamiento al baile flamenco en las enseñanzas profesionales de música. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*(14 (16)), 35-41. Obtenido de <http://www.flamencoinvestigacion.es/141604-2021-acompanamiento-baile/>
- Flamenco.one*. (s.f.). Recuperado el 14 de febrero de 2022, de Todo sobre el flamenco: <https://flamenco.one/es/glosario-de-flamenco/seguiriya/>
- Galindo, P. (1974). *Método de guitarra flamenca*. Valencia, España: Guillermo Lluquet.
- Gamboa Rodríguez, J. M., & Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid, España: Espasa Calpe, S.A.

- Gamboa, J. M. (2021). *El Güito ¡la cabeza del flamenco! Hechos y hechuras del maestro*. Madrid, España: El Flamenco Vive y Taller Aleceya.
- González Sánchez, M. (mayo de 2011). Estructura básica del baile flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*(4 (4)), 25-31. Obtenido de <http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040405-2011/estructura-flamenco.html>
- González, F. (18--). El ole. *Litografía de la Sociedad de la Revista Médica de Cádiz*. Biblioteca de Andalucía, España. Obtenido de [https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=162134](https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=162134)
- Granados, M. (2000). *Manual didáctico de la guitarra flamenca* (Vol. 1). Barcelona, España: Ventilador Edicions.
- Granados, M. (2004). *Manual didáctico de la guitarra flamenca* (Vol. 4). Ventilador Edicions.
- Grecos, J. (1973). *La guitarra flamenca* (Tercera ed.). Valencia, España: Caprice, S.L.
- Hernández Jaramillo, J. M. (2002). *La música preflamenca*. Andalucía, España: Consejería de Relaciones Institucionales.
- Hernández, I. (s.f.). *Tamasma Cultural*. Obtenido de <https://www.tamasmacultural.es/mi-cuaderno-de-danzas-canarias>
- Herrero Galán, Ó., & Worms, C. (1997). *Traité de guitare flamenca* (Vol. 3). Francia: Editions COMBRE.
- Herrero, Ó. (2003). Guitarra flamenca paso a paso volumen 6. Acompañamiento al cante por soleá. De *Acompañamiento al cante por soleá* [DVD]. RGB Arte Visual S.L. (Flamencolive).
- Herrero, Ó. (2004). *24 Estudios para guitarra flamenca. Nivel medio*. San Lorenzo del Escorial, España: Acordes Concert.
- Herrero, Ó. (2004). Guitarra flamenca paso a paso volumen 9. Acompañamiento al cante por alegrías. [DVD]. RGB Arte Visual S.L. (Flamencolive).
- Iglesias Segura, M. (2008). *La barbería de las sonantas. las guitarras de Manolo, Pepe, Ernesto y Justo de Badajoz*. Badajoz, España: Diputación de Badajoz, departamento de publicaciones.
- Instituto Andaluz del Flamenco. (2019). *Andalucía Flamenco*. Obtenido de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/fa%C3%ADco-francisco-mendoza-r%C3%ADos>
- Inzenga, J. (1874). *Colección de aires nacionales para guitarra, número 1. Rondeña por F. Rodríguez Murciano*. Madrid, España: J. Campo y Castro.
- Iradier, S. (1863). *Biblioteca Digital Hispánica*. (A. V. Roger, Ed.) Obtenido de Biblioteca Nacional de España: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000162216>

- Isabel y Emilio. (14 de febrero de 2020). Antonio y Carmen Rojas. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9Sg1gOwDifU>
- Jared Newman, P. (2008). *A new anthology of falsetas for flamenco guitar*. Westport, Estados Unidos: The Bold Strummer, LTD.
- Jundt, B., & Mermoud, C. (. (2001). *La guitarra flamenca de Chicuelo*. Suiza: Encuentro Productions.
- Keyser, C. (1986). *Falsetas collection 1*. Santa Bárbara: The Academy of Flamenco Guitar.
- Kliman, N. P. (12 de diciembre de 2020). *Cante y toque*. Recuperado el 10 de febrero de 2022, de Partituras de guitarra flamenca: <https://canteytoque.es/alzahisc.htm>
- Kliman, N. P. (17 de mayo de 2020). *Cante y Toque*. Recuperado el 9 de febrero de 2022, de Partituras de guitarra flamenca: <https://canteytoque.es/compexpc.htm>
- Koster, D. (2002). *Atlas: flamenco guitare*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred Publishing.
- Leiva, D. (2008). *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento* (Vol. 1). Madrid, España: Carisch.
- Leiva, D. (2008-2009). *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento* (Vols. 2, 3, 4). Madrid, España: Nueva Carish.
- Leiva, D. (2009). *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento* (Vols. 2, 3, 4). Madrid, España: Nueva Carish.
- Leiva, D. (2011). *Método de guitarra flamenca desde el compás. Música y cifra 2*. Madrid, España: Carisch.
- Leiva, D. (2012). *Tratado del acompañamiento al cante. Alegrías*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2012). *Tratado del acompañamiento al cante. Seguiriyas* (Vol. 1 y 2). Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2012). *Tratado del acompañamiento al cante. Soleá* (Vol. 1 y 2). Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2012). *Tratado del acompañamiento al cante. Tientos*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2013). *Tratado del acompañamiento al cante. Bulerías*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2013). *Tratado del acompañamiento al cante. Fandangos naturales*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Leiva, D. (2013). *Tratado del acompañamiento al cante. Tangos*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- López, M. (1994). *El flamenco. Las onomatopeyas en su léxico*. Sevilla, España: Ediciones Giralda, S.L.

- Lucena, J. (2020). *Manual del baile flamenco*. Málaga, España: Asociación Flamenca Jaleos y Lunares.
- Mairena, A., & Molina, R. (2004). *Mundo y formas del cante flamenco*. Bienal de Flamenco. Diputación de Córdoba.
- Marín, R. (1902). *Método de la guitarra por música y cifra. Aires andaluces* (Edición en facsímil de 1995 ed.). Córdoba, España: Ediciones la Posada.
- Martín Ortega, M. (2019). *El violín canta flamenco*. España.
- Martín, J. (1978). *El arte flamenco de la guitarra*. Reino Unido: United Music Publishers.
- Martín, J. (2014). *Essential flamenco guitar* (Vol. 1). Estados Unidos: Mel Bay.
- Martín, J. (2015). *Essential flamenco guitar* (Vol. 2). Estados Unidos: Mel Bay.
- Martínez de la Peña, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, España: Aguilar.
- Mas y Prat, B. (2007). *La tierra de santa María*. Sevilla, España: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Sevilla.
- McGill, G. (2004). *Aprende el cajón flamenco*. Madrid, España: RGB Arte Visual.
- Medina, E. (1958). *Método de guitarra flamenca. Sus antecedentes, su escuela, su aprendizaje*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Mesa Martínez, A. (2020). Análisis de la escobilla tradicional del taranto. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*(38). Obtenido de <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/038/taranto.pdf>
- Molina, M. (8 de marzo de 2013). La RAE se arranca por "seguiriyas". *El País*, pág. Cultura. Recuperado el 14 de febrero de 2022, de [https://elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362689386\\_496694.html](https://elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362689386_496694.html)
- Morales Peinado, I. (2017). *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca del siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla. Obtenido de <https://hdl.handle.net/11441/75094>
- Navarro García, J. L. (2002). *De telethusa a la macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas, España: Sevilla Portada Editorial, S.L.
- Navarro, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco* (Vol. II). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- Navarro, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco* (Vol. I). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- Navarro, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco* (Vol. III). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- Navarro, J. L. (2018). El bachiller revoltoso. *Desiderata. Revista trimestral digital de opinión e información bibliotecaria*(9), 24-26. Obtenido de <https://www.auxiliardebiblioteca.com/wp-content/uploads/2019/06/Desiderata-9.pdf>

- Navarro, J. L., & Pablo Lozano, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba, España: Almuzara.
- Navarro, J. L., & Pablo Lozano, E. (2010). *El baile flamenco*. Córdoba, España: Almuzara.
- Núñez, F. (16 de diciembre de 2009). *El Afinador de Noticias*. Recuperado el 24 de febrero de 2020, de Paquirri El Guanter: <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2009/12/paquirri-el-guanter.html>
- Núñez, F. (2018). *El afinador de noticias. Crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados*. Écija, Sevilla, España: La Droguería Music.
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Recuperado el 8 de septiembre de 2023, de Bulerías por soleá: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_palo=bulerias-por-solea](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=bulerias-por-solea)
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Recuperado el 7 de septiembre de 2023, de Alegrías: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_palo=alegrias](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=alegrias)
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Recuperado el 7 de febrero de 2022, de Cantiñas: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_palo=cantinas](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=cantinas)
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Recuperado el 3 de febrero de 2020, de Jaleos siglo XIX: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_antecedente=jaleos-siglo-xix](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_antecedente=jaleos-siglo-xix)
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Obtenido de Jotas: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_antecedente=jotas](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_antecedente=jotas)
- Núñez, F. (s.f.). *Flamencópolis*. Obtenido de Tarantas: [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_palo=tarantas](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=tarantas)
- Ocón, E. (1874). *Cantos españoles. Colección de obras de aires nacionales y populares*. Málaga, España: s.n.
- Only Flamenco Guitar. (18 de diciembre de 2017). 06 Ramón Montoya Minera. *Montoya Ramón. Figura de la guitarra flamenca*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zK6ndxvPJok>
- Ortiz, M. (16 de marzo de 2010). *Flamenco Viejo*. Recuperado el 7 de febrero de 2022, de Alegría: <https://www.flamencoviejo.com/alegria.html>
- Otero, J. (1912). *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Madrid, España: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
- Pablo, E. (1995). Jaleos. En J. L. Navarro, & M. Roperó Núñez, *Historia del Flamenco* (Vol. II). Sevilla, España: Ediciones Tartessos.
- paisrealproducoes. (21 de octubre de 2023). Sabicas. Rondeña gitana (Rondeña). *Sabicas. The greatest flamenco guitarist*.
- Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música* (segunda ed.). Barcelona, España: Isidro Torres Oriol. Obtenido de <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000010690>

- Peña, P., & Sainsbury, D. (2003). *Toques flamencos*. Londres, Inglaterra: Music Sales Limited.
- RAE. (2021). *Real Academia Española*. Recuperado el 10 de enero de 2021, de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/t%C3%A9cnico?m=form>
- Ramos Altamira, I. (2017). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Reguera, R. (1990). *Historia y técnica de la guitarra flamenca*. Madrid, España: Editorial Alpuerto, S.A.
- Ribera y Tarragó, J. (1928). *La música de la jota aragonesa*. Madrid, España: Instituto de Valencia de Don Juan.
- Rico Rodríguez, J. A. (1 de enero de 2018). La evolución armónica de la guitarra flamenca: análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 hasta 1990. *Sinfonía Virtual*(34). Obtenido de <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/pacodelucia.pdf>
- Rioja, E. (julio de 2013). La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*(25). Obtenido de [https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco\\_murciano.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_murciano.pdf)
- Rios Ruiz, M. (2002). *El gran libro del flamenco* (Vol. I). Barcelona, España: Calambur.
- Rodríguez, M. (1993). *J. Arcas. Obras completas para guitarra*. Madrid, España: Ediciones Soneto.
- Rojo, G. (13 de noviembre de 2021). Mario Escudero. Oído al cante. *Sur*, pág. Culturas. Recuperado el 10 de febrero de 2022, de <https://www.diariosur.es/culturas/mario-escudero-20211113000035-ntvo.html>
- Salado, M. (2003). *El baile flamenco. Bulerías-tarantos. 1.* (C. R. Magnesound, Ed.) España.
- Salado, M. (2003). *El baile flamenco. Seguiriyas-serranas* (Vol. 6). Calé Record Magnesound.
- Salado, M. (2003). *El baile flamenco. Soleá-cañas* (Vol. 8). España: Calé Records. Magnesound.
- Salado, M. (2005). *El baile flamenco. Alegrías-martinete. De Volumen 16* [DVD]. España: Calé Record Magnesound.
- Salado, M. (2005). *El baile flamenco. Caña-soleá. 13.* (C. R. Magnesound, Ed.) España.
- Salado, M. (2005). *El baile flamenco. Seguiriyas-tangos de Málaga. 20.* (C. R. Magnesound, Ed.) España.
- Sanz, G. (2011). *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerlo con destreza. Con dos laberintos*

- ingeniosos, variedad de sonos, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés.* Valladolid, España: Librería Maxtor.
- Sargent, J. S. (1882). *El Jaleo*. Museo Isabel Stewart, Boston, Estados Unidos. Obtenido de [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)
- Serra, A. F. (1979). *Guitarra flamenca I. Iniciación para sus toques en música y cifra* (Reimpresión de mayo de 2007 ed.). Barcelona, España: Editorial Boileau.
- Serrano Rodríguez, J. (1979). *Flamenco Guitar Basic Technique*. St. Louis, Estados Unidos: Mel Bay.
- Serrano Rodríguez, J. (1998). *Estudios sistemáticos para la guitarra flamenca*. St. Louis, Estados Unidos: Mel Bay.
- Serrano, J. (1993). *Flamenco guitar solos*. Saint Louis: Mel Bay Publications.
- Serrano, J. (2000). *The art of accompanying flamenco dance*. Estados Unidos: Mel Bay Publications.
- Sii Music. (2 de mayo de 2021). Polo flamenco online - Andrés Batista. *Entrevista a Andrés Batista*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=V58pN05Rgvc>
- Silva Martínez, R. (2002). *El arte jondo. Identidad y sentimiento*. Córdoba, España: Almuzara.
- Suárez Pajares, J., & Rioja, E. (2003). *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. El Ejido, España: Escobar Impresiones.
- Torres Cortés, N. (2005). *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*. Córdoba, España: Almuzara.
- Torres, N. (2020). Sabicas, concertista internacional de guitarra flamenca. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*(39). Obtenido de <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/039/sabicas.pdf>
- Vaudagna Arango, G. (2015). *Post flamenco. Vanguardia y ruptura en el baile*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Dunken.
- Vaudagna Arango, G. (2020). *Bailar al cante: deconstrucción y estructura*. Madrid, España: GVA.
- Vázquez Zerecero, I. (2015). *La explicación de la guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Tesis doctoral, Universität Koblenz-Landau.
- Vázquez, M. (1874). *Colección de aires nacionales para guitarra*. Madrid, España: J. Campo y Castro.
- Velázquez-Gasteluz, J. M. (2021). *De la noche a la mañana. Medio siglo en la voz de los flamencos*. Sevilla, España: Athenaica Ediciones.
- Vergillos, J. (2021). *Nueva historia del flamenco*. Córdoba, España: Almuzara.

- Vergillos, J. (15 de agosto de 2022). El día del taranto. *Diario de Sevilla*, pág. Cultura. Recuperado el 12 de junio de 2023, de [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Fosforito-Documental\\_0\\_1705929986.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Fosforito-Documental_0_1705929986.html)
- Zatania, E. (agosto de 2001). *Flamenco*. Recuperado el 21 de marzo de 2021, de <http://flamencograna.blogspot.com/2016/09/entrevista-juan-maya-marote.html>
- Zatania, E. (16 de febrero de 2020). *Expo flamenco*. Recuperado el 10 de febrero de 2022, de <https://www.expoflamenco.com/archivo/estela-archivo/guitarrista-mario-escudero-maestro-e-inspiracion-para-siempre/>



## Anexos

### Anexo A – Entrevista a Andrés Batista Francisco

(nacido en Barcelona el 12 de octubre de 1937)

Entrevista realizada el martes 2 de noviembre de 2021 a las 17:00 horas

#### **1. ¿Cuál ha sido su experiencia en el acompañamiento al baile flamenco y a qué figuras ha acompañado usted?**

Estuve trabajando en cuatro tablaos diferentes. Empecé en Los Tarantos, gracias a Miguel Borrull<sup>142</sup>, con la edad de 17 años. Nunca había tocado para cantar ni para bailar. Allí empecé algo perdido. Borrull me veía nervioso y me dijo: “tranquilo, tú escucha la letra del que canta y en los bailes mira más o menos los movimientos que hacen”. Yo no entendía las letras ni los movimientos que hacían en el baile. Pero eran buenos compañeros y les hacía cantar antes de cada función para preguntarles: ¿esto cómo se llama? ¿a ver el desplante? En un mes ya sabía lo que era el cante, como el temple, la salida, el remate, la primera letra...

De este modo, tuve la fortuna de acompañar a grandes figuras del baile flamenco, como Vicente Escudero, Carmen Amaya, Farruco...

Esos años en los tablaos me sirvieron para mucho, porque es ahí donde aprendes, porque viene la gente y te dice: “yo voy a bailar la farruca”. Y tú no sabes ni por dónde va a salir. Entonces te vas a amoldar al ritmo lo primero (canta una melodía), bien marcado; luego al segundo día si le quieres poner una falseta se la pones, pero si no, ritmo, porque no sabes por dónde va a salir. Otro día viene y dice: “te voy a bailar la soleá por bulería”; y tú no lo has visto bailar nunca. Y el otro que te dice: “canto al 5, canto al 4, canto al 3”; y no sabes ni cómo te va a cantar ni cómo lo va a bailar. Entonces tienes que acompañar al cante y al baile. Entonces la fórmula, digamos más lógica, es adaptarte un poco a lo que oyes del cante para decirle los acordes que tienes que hacer y al que baila, acompañarlo. A medida que vas cogiendo la práctica ya vas conociendo lo que tienes que hacer.

---

<sup>142</sup> Miguel Borrull Castelló (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona 1926).

**2. Referente a los escritos del acompañamiento al baile, en la guitarra flamenca ¿podemos decir que existe mucho texto sobre la teoría y poco respecto a la práctica? No existe una clasificación escrita de los tipos de rasgueo más usuales, ni de las falsetas más típicas; ¿sabes a qué podría deberse eso?**

Antes no se sabía leer ni escribir música, por lo que la transcripción del flamenco se fue dejando y no se llevaban al papel las variaciones y falsetas que se iban haciendo. Solo unos pocos aprendimos a escribir y leer música; fuimos unos tres o cuatro los que nos preocupamos por ese tema y trasladamos la música de la guitarra flamenca a partitura.

En mis inicios en los tablaos me di cuenta de que el flamenco tiene unos patrones y unas pautas, tanto para el cante como para el baile. Yo, con 17 años, pensaba que esas cosas había que escribirlas porque iba a facilitar a muchos profesionales y aficionados el entender cómo funciona el flamenco. Con los años ya realicé el método de guitarra.

**3. Las músicas de las escobillas, como las de la caña, las alegrías, seguiriya, taranto... ¿sabes de dónde proceden y por qué se aplican esas falsetas o melodías específicas al realizar las escobillas?**

Eso son variaciones que ya existían y hacían los guitarristas más antiguos, como Manolo de Huelva<sup>143</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.

Hay algunas cosas que con los años han quedado uniformes como para todo el mundo, pero dentro de eso, se lo digo yo, que depende siempre del que baila, sea mujer sea hombre, que lo respete o que no lo quiera. Y entonces usted, como sastre, se tiene usted que adaptar al traje, lo que le he dicho antes, si es gordo, si es alto. Usted como guitarrista no tiene que poner pegas porque es la única forma de que siempre tenga usted la puerta abierta. Hay que pensar que hay muchas gentes que las coreografías que hacen, las hacen sobre lo que ellos pueden hacer. Tienen cuatro zapateos y no saben más o tienen cuatro vueltas y no saben más, se mueven sobre lo que saben. Entonces usted se tiene que adaptar a ellos para que queden contentos y así siempre lo contratan.

Es una prioridad que debe aprender. Usted es el que va a acompañar al que canta y al que baila, sea hombre o sea mujer y tiene que quedar satisfecho de la forma que usted le luce. Es como la persona que cuando ve un cantaor que se ahoga al dar el “ay” le pega un “ole”, le has quitado el que se oiga ese fallo. Entonces este señor está agradecido y dice: este sabe acompañar. No es

---

<sup>143</sup> Manuel Gómez Vélez “Manolo de Huelva” (Minas de Río Tinto, 16 de noviembre de 1892-Sevilla, 12 de mayo de 1976).

que sepa acompañar, sino que le ha salvado de un pequeño alarido. Entonces, quieren llevar a la persona que les ayude, que les haga resaltar su cante o su baile y eso es lo principal. Por eso se pregunta, como yo me preguntaba en mis momentos, cómo gente que no toca nada ha ido con gente que vale. ¿Cómo puede ser que este señor que no toca un pimiento va ahí? y es porque sabe justamente hacer eso y que cuando ven que hay un fallo o algo ahí se adaptan.

**4. En el grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de música, entre otros bailes, se estudian cuatro bailes concretos que son: taranto, soleá, alegrías y seguiriya. ¿Se podrían considerar esos cuatros bailes como grandes en el acompañamiento de la guitarra flamenca? ¿Por qué?**

Bueno, esos cuatro bailes se han estipulado como importantes en las enseñanzas, pero importantes son todos los bailes, como la caña, la farruca. No son unos más importantes que otros.

Referente a estos cuatros bailes que son el taranto, la soleá, alegrías y seguiriya, veo bien que se trabaje sobre ellos ya que tienen todos los compases a trabajar en el flamenco. El taranto, de dos por cuatro o cuatro por cuatro está bien; el caso de la soleá y las alegrías con tiempo de tres por cuatro y las seguiriyas, seis por ocho y cuatro por cuatro.

Los bailes escogidos están bien seleccionados, pero no porque sean los más importantes, sino porque como ya le digo, importantes son todos los bailes.

**5. ¿Cree que existen algunas reglas básicas para acompañar el baile?**

Eso depende del gusto del bailaor o bailaora. El guitarrista se da cuenta cuando mira el baile y ve si el bailaor o la bailaora tiene más musicalidad o tiene más ritmo. Si tienen ritmo lo que quieren es que usted les haga ritmo porque ellos cortan donde les da la gana. Eso es como lo que le dije del sastre, le viene uno gordo, le tiene que hacer el traje más ancho; viene un delgado, lo hace más cortito; uno muy largo, pues más largo. Eso a medida que usted vea bailar a la gente se da usted cuenta de lo que quieren. Si la persona tiene oído, si tiene ritmo o tiene todo el baile montado y lo quiere dar como está montado y lo demás lo improvisa, entonces ahí es cuando el guitarrista, si tiene experiencia, se da cuenta de todos esos pequeños detalles. Hay cosas muy importantes, como cuando la gente se siente satisfecha de que usted la ha acompañado bien y no se ha lucido, porque el que se tiene que lucir... Hay bailaores que te lo dicen en la cara: “el que me tengo que lucir soy yo, tú no metas tantas falsetas, tú hazme esto”, ¿me comprende? Yo como he trabajado cuatro años en cuatro tablaos, pues me he encontrado con gente de toda clase que lo que quieren es lucirse ellos y que tú los acompañes lo justo; y entonces lo del ritmo es lo más fácil y se va a equivocar usted menos tocando. Luego viene el montaje. Claro, ya viene

gente que quiere que le haga la música, una falseta para bailarla. De esa manera queda más animado, pero hay muchos bailaores y bailaoras que lo que quieren es que usted les acompañe y que ellas puedan hacer lo que les dé la gana. Entonces claro, si les hace usted un ritmo, ellos más fácil pueden acortar cuando sea la cosa... ¿me comprende? Es una cosa como le he dicho yo de sastré, si es gordo si es alto, para adaptarse siempre a ellos. Ellos creen que el guitarrista tiene la suficiente vista para saber lo que quieren. Hay quien te lo dice y hay quien no te lo dice. Hay quienes te dicen: “mira, a mí dos falsetas no me hagas porque yo lo que quiero es que me hagas ritmos”; y hay quienes dicen: “hombre si me puedes hacer alguna falseta que quede bonita...” Es una cosa que tiene que captar el que toca un poco, digamos a lo que los demás quieran.

**6. ¿Sabes por qué se produce en el silencio de las alegrías la bajada del tiempo (referido al tempo, o sea, a la velocidad) y el paso al modo menor, rasgos que le otorgan esa identidad?**

Eso del silencio se hace para que el que está bailando respire un poco y tenga un cambio digamos de lo que es la velocidad, para que pueda hacer un poco de braceo o un poco de movimiento. Y como este braceo y este movimiento tienen que ser rectos pues se hace la melodía esta de... (canta los primeros compases de introducción del silencio sobre el acorde de mi menor). Es un poco para descansar y al mismo tiempo darle una variedad al baile que es todo el rato el zapateado. Por eso se llama silencio porque se produce un rotundo silencio después de la parte que viene tan alta de ritmo. Son cosas que se establecen fortuitamente y que luego durante una temporada quedan fijas y después de golpe y porrazo, según el que baila, lo quita todo y lo baila todo a ritmo y se acabó.

**7. Antiguamente, al silencio también se le conocía como “las campanas”, por el uso de armónicos. ¿Sabes si existe alguna diferencia con el silencio actual o solo fue un cambio de nombre?**

Sí, se hacían las campanas por eso que usted dice de los armónicos, pero esos armónicos se utilizaban más para el zapateado. Ahí es donde se hacían las campanas del zapateado<sup>144</sup> (canta melodía). A eso se le llamaban las campanas, pero eran por la forma en que lo hacían. ¡Vamos a las campanas! –exclama-. De hecho, yo conozco las campanas en el zapateado, no pertenecientes al silencio de las alegrías ni a otros bailes. También dependen los montajes que ha hecho cada artista; por ejemplo, Carmen (Amaya), Antonio Gades, Antonio Soler, Vicente Escudero, han hecho sus montajes, aquí quiero esto y aquí quiero lo otro, entonces ahí te tienes

---

<sup>144</sup> Refiriéndose al estilo del zapateado no al zapateado de pies.

que adaptar. Por ejemplo, Antonio (Gades) creó los martinetes, Vicente (Escudero) la seguriya, Carmen (Amaya) las alegrías. Cada uno ha puesto de su parte, hay quien ha sido más creativo y quien no ha sido tan creativo. Hay quien ha hecho algo y luego nadie lo ha hecho, no han seguido el camino ese, los demás quieren poner también su camino. Hay quienes manejan la bata de cola fenomenal y hay quien no la maneja igual, entonces no se le puede sacar el mismo partido. No es igual que seas de una estatura así (señala un punto bajo de su cuerpo) a que seas así (señala un punto alto) con una bata de cola. La bata de cola te tapa la cabeza a ti. Quiero decir, que hay cosas que van físicamente, por el ritmo, por la estatura. ¿Carmen porque salía con pantalones?, porque es como mejor bailaba, pero luego hacía así salía con una bata de cola de diez metros. Que para manejar esa bata de cola hay que tener fuerza.

### **8. ¿Qué propiedades y aptitudes debe tener un bailaor o una bailaora para sentirse usted bien en el momento del acompañamiento?**

Usted se va a encontrar diferentes características respecto al baile. Por ejemplo, una soleá la bailan cinco personas y cada una la baila de una forma diferente. Hay quien la baila muy despacio, hay quien la baila muy deprisa, hay quien está metiendo mucho el pie, hay quien lo que da son vueltas o menea las manos, o sea, es que es muy difícil establecer algo fijo porque todo el mundo lo baila diferente. Entonces el guitarrista lo que tiene que hacer es adaptarse y ver cómo se mueven, de qué manera tiene el carácter. Todo eso le da idea de si va más rápido, menos rápido, si es más nervioso al bailar, más tranquilo. Por ejemplo, para que tenga una idea, yo cuando tocaba a Carmen no podía tocar igual a Vicente Escudero porque es completamente un baile diferente cien por cien. Entonces tienes que estar pendiente de lo que ellos quieren y que muchas veces ves bailar a gente que baila muy bien y también les pasa lo mismo. Por ejemplo, con Farruco yo me acuerdo de que la primera vez que trabajamos juntos, le dije: “¿Farruco quieres que ensayemos un poco?” y me contesta: “¿Pá qué? tú sabes tocar, yo sé bailar no hay que ensayar nada”.

Y así salimos al escenario. Entonces, él bailaba unas seguriyas, bailaba una soleá y cantaba Chocolate<sup>145</sup>, así que me tuve que adaptar a la forma de bailar de Farruco. Cuando lo vi bailar la primera vez pues ya vi más o menos cómo era, que era una persona que improvisaba las veinticuatro horas. Él salía a bailar e improvisaba, dentro de que tenía cuatro puntales que hacía, pero lo demás lo improvisaba. Entonces te tienes que adaptar un poco a lo que hace el personaje.

---

<sup>145</sup> Antonio de la Santísima Trinidad Núñez Montoya (Jerez de la Frontera, 4 de mayo de 1930-Sevilla, 20 de julio de 2005)

**9. Durante la interpretación de un baile flamenco se producen una serie de gestos y miradas entre los artistas. A esta interacción la llamamos códigos de comunicación. ¿Qué códigos de comunicación son los más utilizados durante la ejecución de un baile?**

Yo, por ejemplo, con Carmen (Amaya); cuando salía Carmen siempre salía improvisando. Entonces no hay nada establecido, te tienes que adaptar a lo que hacen. Para ello existen una serie de gestos y miradas entre baile, cante y guitarra que nos sirven para comunicarnos entre nosotros. El ejemplo anterior que le dije de la soleá, hay quienes la bailan más deprisa, más lenta al igual que otros bailes. Entonces como salen a improvisar como Carmen Amaya, por ejemplo, si no existe esa comunicación se viene todo abajo, por eso es tan importante esos momentos de gestos y miradas durante el momento del baile.

**10. En el baile flamenco se comenta que las alegrías es uno de los bailes estructuralmente más definidos y que se tomó como base para crear la estructura del resto de bailes flamencos. Rafael Marín, en su *Método Flamenco*, coloca a las alegrías como estilo predominante, ya que se usaban las mismas figuras y colocaciones para la interpretación de otros bailes. ¿Piensa lo mismo al respecto, que las alegrías han servido de base para configurar otros bailes?**

Como ya le dije antes, importantes son todos los bailes, pero es verdad que el baile de las alegrías es el que más se realizaba y de ahí que haya quedado con una estructura más sólida. Como el silencio, el paseo de la castellana. Puede que haya servido de inspiración para otros bailes como, por ejemplo, la escobilla de la soleá, que es parecido, aunque en otra tonalidad.

**11. ¿Durante el acompañamiento al baile, existe alguna característica musical en la guitarra que con el paso del tiempo se haya perdido en algún estilo, por ejemplo, alguna falseta o detalle?**

Hay cosas en el flamenco que no sabemos por qué, porque nadie las ha establecido así, pero hay cosas que quedan. Por ejemplo, en las alegrías antiguamente se terminaban (canta una melodía de falseta de alegrías) y eso al principio todo el mundo lo hacía, pero de golpe y porrazo eso se perdió y la gente terminaba las alegrías bailando por bulerías o terminando por alegrías y esa falseta que hacíamos los guitarristas ya se quitó de en medio. Ya son modas ¿me comprendes? Durante una temporada, según quién las baila, las pone de moda y según quién las baila, ya las ha quitado.

Carmen, cuando bailaba o cantaba te permitía hacer algunas falsetas y según veía la falseta ella la seguía con pasos o con brazos o con braceos para lucir. Por ejemplo, en la caña, cuando hace (canta la melodía de la escobilla de la caña), eso es una falseta que ha quedado como establecida

en la caña, que mucha gente la baila y otros la zapatean. Por eso, todo es ponerse de acuerdo con el que la baila.

**12. ¿Cómo valoraría como guitarrista el baile de soleá iniciado por el bailaor el Güito?  
Me refiero en concreto a la ralentización del compás y al uso de la falseta a doble tiempo en la soleá.**

Eso de la ralentización en el compás depende de cada bailaor o bailaora según sea más nervioso o menos tiene una forma de baile que lo manifiesta en su forma de ser y usted como guitarrista tiene que adaptarse.

Hay cosas que no están establecidas, sino que dependen de cada bailaor, cada bailaora, que lo hacen de una forma o de otra. Entonces, tú como tocaor te tienes que amoldar a cómo lo quiere el que baila, que es el intérprete. Así que tú tienes que seguirlo. Hay gente que ha establecido esto así y otra gente que no lo hacía.

**13. ¿Antes era habitual el uso las falsetas largas para acompañar el baile o era más común el uso de falsetas cortas?**

El uso de las falsetas largas para acompañar el baile era habitual antes o era más común el uso de las falsetas cortas.

Las falsetas largas se hacen más en los espectáculos, en los teatros, porque los artistas quieren que los músicos los acompañen mucho mejor. Sobre todo, en los tablaos se hacían variaciones cortas o ritmos cortos para no equivocarse porque cada bailaor lo alarga o lo acorta según sea. Depende mucho de lo que quiera el bailaor o la bailaora.

Para baile así de tablao, mejor falseta corta, no falseta larga siempre, porque si no los fastidias y te dicen que suena demasiado y nada más, o sea, reglas, aquellos que dicen: “hay unas reglas puntuales”. No hay una regla puntual de nada porque yo, por ejemplo, con Carmen cuando salía Carmen siempre salía improvisando. Entonces no hay nada establecido, te tienes que adaptar a lo que hacen.

Miguel Borrull me decía: “las falsetas tienen que ser siempre que marquen bien los compases”. Entonces le hacía (canta melodía). Yo, en aquel momento con 17 años, pues lo que hacía era absorber todo lo que me decían.

## **Anexo B – Entrevista a Curro de María**

Francisco Daniel Fernández Doblas “Curro de María” (nacido el 31 de diciembre de 1976)

Entrevista realizada el 7 de enero de 2022 a las 19:00 horas

### **1. ¿Cuál ha sido su experiencia en el acompañamiento al baile flamenco y a qué figuras ha acompañado usted?**

Empecé a tener mis primeros vínculos con el baile de Pepito Vargas, de aquí de Málaga, que daba clase en la peña Juan Breva, en la antigua peña Juan Breva. Entonces yo me iba a sus clases para coger los inicios del acompañamiento al baile. Ya después de ahí, en 1999, conocí a mi mujer Lupi<sup>146</sup>. Bueno, antes de conocer a Lupi estuve tocando para el baile en el grupo de Salvador Cabrera, que tenía un cuadro flamenco que trabajaba por Algeciras, los hoteles de Algeciras, hoteles de San Pedro, Marbella, Fuengirola. Entonces me iba con su grupo para acompañar al baile, hasta que conocí a Lupi que estaba aquí en Málaga dando cursos durante un tiempo y ahí empecé con ella en sus clases. Ya nos conocimos, nos hicimos pareja y bueno, formamos una compañía. En esa compañía venían también artistas invitaos: Rafael de Carmen, Óscar de los Reyes y traíamos cada tres o cuatro meses los cursos de baile a Málaga. Entonces yo estaba de guitarrista, y por ahí pasaban todos: Antonio el Pipa, Juan Amaya, Andrés Peña, Pastora Galván. Acompañamiento en el escenario para el baile a Rafael de Carmen, Óscar de los Reyes, mi mujer la Lupi, Alfonso Losa... esta que ha ganado el premio ¡Florencia Oz! Ahora con el tema de los tablaos va de artista invitada a los tablaos (se refiere a la Lupi). Entonces, yo también estoy haciendo tablaos y demás. Coincidimos en que nos criamos en la escuela del baile, que es la improvisación que hay en los tablaos. Entonces tengo la oportunidad de acompañar también en los tablaos a grandes figuras.

---

<sup>146</sup> Susana Lupiáñez Pinto “La Lupi” (Málaga, 22 de agosto de 1971).

**2. Referente a los escritos del acompañamiento al baile, en la guitarra flamenca ¿podemos decir que existe mucho texto sobre la teoría y poco respecto a la práctica? No existe una clasificación escrita de los tipos de rasgueo más usuales, ni de las falsetas más típicas; ¿sabes a qué podría deberse eso?**

Bueno, lo que sí sabemos es que cuando acompañamos, por ejemplo, por seguiriya, sí hay una música estructurada que es la típica (toca la falseta de la escobilla de seguiriya) o la de la caña (toca la falseta de la escobilla de la caña) y del taranto (toca la falseta de la escobilla del taranto), las alegrías (toca la falseta de escobilla de alegrías). Entonces, esas músicas fueron pasando, me imagino yo desde antiguamente que se crearon han ido pasando y evolucionando hasta el día de hoy y se siguen respetando en los bailes. Otra cosa es que ya hoy en día se armonice un poco más, en vez de hacer (hace la escobilla de falseta de alegrías tradicional) pues hago (hace la falseta de escobilla con otra armonía); le vas dando otro juego ¿no? pero se sigue respetando lo que es la estructura esa. Escrito no está, pero si está visualmente y oralmente sobre los guitarristas antiguos al día de hoy. Entonces, eso los bailaores lo respetan, porque nos dicen: hazme la falseta de la seguiriya o hazme la escobilla de la seguiriya, lo que es con la falseta, la de la cantiña, la del taranto, la de la caña. Esas músicas sí están muy estructuradas y están muy al día de hoy.

**3. Las músicas de las escobillas, como la de la caña, las alegrías, seguiriya, taranto... ¿sabes de dónde proceden y por qué se aplican esas falsetas o melodías específicas al realizar las escobillas?**

Claro, el baile tiene que escuchar (toca la falseta tradicional de la escobilla de la caña). Lo puede hacer como te he dicho antes, armónicamente en otra tonalidad, otra música, pero la procedencia yo no sé ni quién la ha establecido ni el primero que lo hizo, es como la escobilla; hay una música que hago yo en la soleá de Lupi, entonces esa música di tú que gusta mucho y queda establecida ahora en el 2019. Y estamos en el 2050 y sigue esta música que (toca la música de la soleá que le hace a la Lupi) empieza a zapatear (continúa la falseta) y ahí Óscar Lago (continúa tocando la falseta) ahora otra cosa mía (continúa tocando) y ahí la cambiamos. Entonces, si viene alguien diciendo: quiero la escobilla de la Lupi con la música de Curro de María, con otra cosa que le hace Óscar Lago y la quiero y que guste a muchos compañeros, a muchas alumnas y que la pidan, eso es fabuloso porque ha gustado. Pero no sabemos las primeras falsetas quien las creó. Perico del Lunar, pues creó cosas para...

**4. En el grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de música, entre otros bailes, se estudian cuatro bailes concretos que son: taranto, soleá, alegrías y seguiriya. ¿Se podrían considerar esos cuatros bailes como grandes en el acompañamiento de la guitarra flamenca? ¿Por qué?**

Bueno, esos palos abarcan todos los ritmos; la verdad que es una buena materia, esos palos. El taranto, la soleá, las alegrías y cada baile tiene su matiz y su caracterización; a mí me gusta. Yo lo veo bien, porque imagínate después si metemos un zapateado; ahí se ve el virtuosismo del bailaor o la bailaora, pero también del guitarrista. Porque suele ser un solo prácticamente de guitarra ¿no? Y de pies, en este caso es mucho de pie. La guajira también podría ser, porque tocar por guajira es difícil y la creación de la guajira es preciosa, pero yo lo veo muy bien, está bien ahí, no podemos abarcarlo todo.

**5. ¿Cree que existen algunas reglas básicas para acompañar el baile?**

¿Reglas básicas? Pues primero saber que el que manda es el bailaor; ahí es el que le va a pedir al cantaor si quiere una letra más. Estamos hablando cuando ¡no esté nada montado! En un tablao es improvisación pura y absoluta. Ahí manda el bailaor; si le pide una letra de alegrías... eso con una mirada se ve por ejemplo cuándo quiere parar. Entonces las reglas básicas, estar súper pendiente del bailaor o bailaora y al compás y unificar que el cante, el baile y la guitarra vaya todo en conjunto. Hablamos también sin meter música, sino que tú puedas acompañar a un bailaor rasgueando nada más, haciendo compás y acompañando al baile, sin nada más. Luego, si metes falseta para que el baile esté más bonito y que el bailaor se pueda lucir pues mejor. Pero las reglas básicas: estar pendiente del bailaor, del compás y acompañar al cante. Porque muchas veces el bailaor cierra, remata antes que la letra; por lo tanto, tú tienes que estar pendiente y rematar con el baile, como en Jerez se suele hacer.

**6. ¿Sabes por qué se produce en el silencio de las alegrías la bajada del tiempo (referido al tempo, o sea, a la velocidad) y el paso al modo menor, rasgos que le otorgan esa identidad?**

La verdad que eso no lo sé, no sé de dónde viene eso. Por ejemplo, yo ahora mismo ya no hago (marca el acorde de mi menor como inicio de un silencio) este ¿no? Hago otra música mía (comienza un silencio de alegría no tradicional), lo estoy pasando en otro tono, no hago (vuelve

a marcar el acorde de mi menor) lo clásico. Pero si puedo hacer (toca un silencio clásico en mi menor) no sé de dónde viene la verdad, quién lo creo y cuándo, me gustaría saberlo (continúa tocando el silencio en mi menor).

**7. Antiguamente, al silencio también se le conocía como “las campanas”, por el uso de armónicos. ¿Sabes si existe alguna diferencia con el silencio actual o solo fue un cambio de nombre?**

No sé, lo mismo en la forma al meterle el armónico (hace una serie de armónicos) y las campanas se inspiraría alguien ahí (sigue tocando armónicos) y diría ¡oh! suena como campanas ¿no? Y se quedó ese nombre por ahí. Pero no sé quién se lo puso ni la diferencia; para mí, el silencio es un solo del guitarrista, que creo que son como de seis compases, donde relajamos el baile, para que el bailaor o la bailaora, si tiene algún elemento ya sea mantón, abanico, bata de cola y eso, pueda lucirse junto con la bailaora, con sus movimientos ya lentos, en tonos menores, para darle un poquito de estabilidad al baile, para luego terminar con más fuerza.

**8. ¿Qué propiedades y aptitudes debe tener un bailaor o bailaora para sentirse usted bien en el momento del acompañamiento?**

Principalmente que sepa bailar el cante, para mí eso es donde me va a hacer más disfrutar el bailaor, porque puede tener mucha técnica, pero está pisando el cante, está pisando la falseta, no escucha la guitarra, no escucha el cante... Y tiene mucha técnica ¿vale? Pero yo digo ¡uff! me encanta, pero tío, no está escuchando el cante. Nos debemos a lo que haga el bailaor, está pisando la letra, pero yo tengo que seguirle, tengo que seguirle o con rasgueos, o tengo que seguirle con el cante y unificar eso. Y luego te puede salir un bailaor o bailaora que con mucha menos técnica te baila la letra ¡uff! que no vea. ¿Por qué cuando vemos a personas mayores de bailar flipamos y nos encanta en una fiesta? Porque están bailando con el cante y es el entendimiento puro y duro. Me acuerdo de una anécdota en una peña de Cádiz, de una mujer que tenía muletas; soltó las muletas y ¡cómo bailó esa noche esa mujer en una fiesta por bulerías!, increíble. Y ¿por qué? Porque va esa unión con el cante y es lo que a mí me pincha cuando estoy acompañando a algún bailaor, que si va unido al cante le digo ¡ole!; o “qué pasos más bonitos con el cante, cómo has rematado ese cante con ese paso”.

**9. Durante la interpretación de un baile flamenco se producen una serie de gestos y miradas entre los artistas. A esta interacción la llamamos códigos de comunicación.**

**¿Qué códigos de comunicación son los más utilizados durante la ejecución de un baile?**

La mirada, incluso siempre hablamos de la improvisación. En un espectáculo está; no debe de estar todo montado porque para mí pierde la frialdad. Te hablo sobre nosotros, nuestros espectáculos; lleva montado un 70%, el otro 30 % Lupi lo quiere libre. Incluso le dice a los cantaores: “no me hagas el mismo estilo, no me hagas la misma letra, si te apetece hacerme dos letras”. Pero, particularmente, a ella le gusta eso. Entonces, incluso cuando está todo montado hay que tener ese 70%. Cómo le decimos que nos haga otra letra, por qué se sienta, hay una mirada. En los tablaos suele haber mucho lo que es la mano: “ahí, déjame ahí”. O hacer un corte y se ponen la mano detrás diciendo: “aguántame” Porque te mira y te hace un gesto con la cabeza: “dale”. De afirmación, como diciendo “hazme algo, hazme una falseta”, ¿sabes? Y eso de la mano, esas cosillas en un espectáculo no se suelen hacer. Es más, el gesto de la mirada y la afirmación. El tablao sí es más de la mano y de “hazme algo, hazme cositas” ¿sabes? El teatro tiene otra comunicación y los cantaores lo saben.

**10. En el baile flamenco se comenta que las alegrías es uno de los bailes estructuralmente más definidos y que se tomó como base para crear la estructura del resto de los bailes flamencos. Rafael Marín, en su *Método Flamenco*, coloca a las alegrías como estilo predominante ya que se usaban las mismas figuras y colocaciones para la interpretación de otros bailes. ¿Piensa lo mismo al respecto, que las alegrías han servido de base para configurar otros bailes?**

En aquella época la técnica no estaba tan presente, era más el arte. Entonces había gente que de pie metía muy poquito, pero de tobillo para arriba era puro arte y ¡uff! Es que también el taranto abarca bailar la letra, abarca terminar por tango, abarca su melodía de la escobilla, pero claro, en esa época no sabemos cómo se bailaba también allí, pero para que la alegría sea tan importante también en aquella época... ¿Por qué no podría ser también la soleá que es mejor? El taranto es mucho más adelante, cuando Carmen<sup>147</sup> en New York, creo que fue sobre el...

Luego el flamenco entró mucho por Cádiz por el tema de los barcos y todo eso y era la jota gaditana con la jota aragonesa. Pues así pensando puede tener un poquito de relación como uno

---

<sup>147</sup> Carmen Amaya.

de los primeros cantes y bailes ¿no? ya es la época de Napoleón con la unión bélica que hubo y se unió ahí, salieron las cantiñas, pues no te creas que pueda ir encaminado. En la técnica hoy en día hay “depoartistas”, en el año que estamos se requiere una técnica, una velocidad, una condición física, tienes que estar una hora y media haciendo un espectáculo. Antiguamente, todas eran amas de casa y predominaba el arte. Hoy en día nos queda, gracias a Dios, Manuela<sup>148</sup>, que sí tiene su técnica; Concha Ledesma, Concha Vargas, esas son de arte, tienen su técnica, pero no las veo yo como “depoartistas” de levantarse a las 10:00 de la mañana para irse a ensayar hasta las 14:00 o hasta las 20:00 de la tarde. Yo no las veo, yo veo que son de arte, de que se levantan y dicen: ¡cántame que te baile! Y hoy en día se requiere ser más “depoartista” sin tenerse que perder el artista. Por eso muchas veces se dice que el baile se está perdiendo, porque se está perdiendo ese arte que tenían antiguamente. Hoy hay muchos pasos que se le olvidan de que están bailando el cante. Yo creo que de ahí viene la base de todo. Tienen tanta técnica que empiezan a hacer pasos, a hacer pasos, y se les olvida que les están cantando. Están escuchando como un hilo musical, pero en el subconsciente está el mejor paso para rematar y que digan ¡oh! Y lo mismo ese ¡oh! hay que hacerlo en un marcaje y parar y escuchar. Lo mismo pasa hoy en día en la guitarra también.

**11. ¿Durante el acompañamiento al baile existe alguna característica musical en la guitarra que con el paso del tiempo se haya perdido en algún estilo, por ejemplo, alguna falseta o detalle?**

Venimos a lo mismo, seguimos respetando el silencio de la alegría, seguimos respetando la falsetita de la seguriya, la falsetita de la escobilla del taranto, de la soleá. Todo eso lo seguimos haciendo, quien quiera armonizarlas más, las armoniza, pero están ahí. Lo mismo se ha podido perder la falseta esa de paso que había. Pero así ahora, no sé qué se ha perdido. Es que antiguamente también se grababa más el disco para cante y no para el baile. A raíz de Televisión Española, cuando se grabó Rito y Geografía, habría que analizar esos vídeos y ver si todos los bailes que han salido en Rito y Geografía del baile, qué música hacían que hoy no se hace, y analizar si se ha perdido algo. Si se ha perdido algo, es poco, porque seguimos rescatando y haciendo la música de los palos que he comentado.

---

<sup>148</sup> Manuela Carrasco.

## **12. ¿Cómo valoraría como guitarrista el baile de soleá iniciado por el bailaor el Güito?**

**Me refiero en concreto a la ralentización del compás y al uso de la falseta a doble tiempo en la soleá.**

Pues para mí eso es una maravilla, porque es difícilísimo para el cante el baile y la guitarra. Difícil en el cante, difícil en la guitarra, en la música que haga en ese compás, difícil para el bailaor porque es tan ralentizado que te tienes que esperar y le obliga a escuchar el cante a todos, difícil incluso pal palmero. De hecho, hay muchos que no tocan las palmas, hay cantaores que no saben llevar bien el matiz de la soleá “patrás” arrastrada al estilo Güito, que empiezan a cantar y les falta tercio todavía y terminan la guitarra y están que ya han terminado y no, les falta todavía que alargar un poco, es difícilísimo hasta para el cantaor. Conozco gente que le cuesta y se tocan las palmas, hay otros que juegan, se les dan mejor, entran donde quieren y caen como los gatos ¿sabes? Pero para mí eso es una maravilla ¡puf! Y ahí es donde se le ve el arte al bailaor ¡fíjate tú! Ahí es donde tiene que escuchar el cante y meter el zapateado donde es la falseta de la guitarra, la tiene que doblar (refiriéndose a la falseta) ¿sabes? Eso es una obra de arte.

## **13. ¿Antes era habitual el uso las falsetas largas para acompañar el baile o era más común el uso de falsetas cortas?**

Corta, corta. Antiguamente, en mi época, aunque soy joven todavía, con Pepito<sup>149</sup>, que era más mayor, me decía: cortita. Y los vídeos que yo me he “mamao” y me he “chupao”, recuerdo que las falsetitas eran cortas; para dárselas al bailaor, para pincharle en poco, pincharle mucho. Hoy en día no entendemos más ¿por qué? Porque hay otra técnica, hay otra armonía y para tú crear una armonía, necesitas más tiempo, más compases. Al haber más técnica en el baile, necesitas más ejecución, por lo tanto, necesitas más música para dársela al bailaor o bailaora. Yo quisiera aportar que, para la creación de sacar música para el baile, yo me inspiro mucho en mis compañeros, para crear algo tengo que escuchar mucho a mis compañeros. En definitiva, es como el flamenco se ha creado, escuchando uno a otro, uno a otro; porque antes todo el mundo se inspiraba de igual forma, escuchando mucho y viendo mucho. Luego me inspiro mucho con discos de piano, piano clásico o piano flamenco que, aunque esté tocando bulería por soleá te da una armonía diferente; de bajistas como Joe Cocker, y ahí sí me inspiro mucho para crear.

---

<sup>149</sup> José Lavat Campos “Pepito Vargas” (Málaga 24 de febrero de 1939-Málaga 1 de marzo de 2015).

## Anexo C - Entrevista con Dani de Morón

Daniel López Vicente “Dani de Morón” (Sevilla, 6 de septiembre de 1981)

Entrevista realizada el 14 de enero de 2022 a las 18:00 horas

### 1. ¿Cuál ha sido su experiencia en el acompañamiento al baile flamenco y a qué figuras ha acompañado usted?

Bueno te cuento qué es lo primero que tengo yo con el baile.

Aparte de la inquietud que tenía, la gana de aprender a tocar “pá” bailar, claro... era difícil ¿no? Porque incluso en este entorno, ahora estoy aquí, estoy en Morón ahora ¿no? Parece relativamente fácil ¿no? Acceder a academias de baile para tocar y demás, pero yo no encontraba la forma, lo que hacía era que me aprendía todas las músicas de todos los bailaores que me gustaban, las veía en la tele, me lo aprendía todo de memoria sin entender muy bien cómo eran las partes, cómo estaba dividido un baile. A mí me gustaba cualquier baile de Paco Jarana con La Yerbabuena y me lo aprendía de oído y mirándolo en la tele lo que salía, si veía un acorde por ahí que no veía, me lo grababa en la grabadora para tenerlo ¿sabes? Como hemos aprendido todo el mundo, lo más natural del mundo. Pero realmente no había tocado nunca para bailar. O sea, la experiencia que tenía yo con el baile era que me encantaba la música que hacían ciertos artistas con bailaores. El caso de Viejín y Ramón Jiménez con Canales, el caso de Paco Jarana con La Yerbabuena, recuerdo el caso de Paco Arriaga con Isabel Bayón también, recuerdo varios números que eran alucinantes en aquella época.

Bueno, estamos hablando que tenía unos 14, 15 años, empezaba con 13, estamos hablando del 95, 96. Es lo que pasa, que en ese momento viene aquí a bailar a la peña de Morón el Mimbres; entonces yo ni siquiera sabía que el Mimbres era hermano de Matilde Coral, no lo sabía ¿no? Pero yo me quedé ahí fascinado por lo que hizo ese hombre ahí. Entonces, el presidente de la peña pues le dijo que yo tenía muchas ganas de empezar a tocar para bailar y demás. Y entonces ese fue el vínculo para que empezara a ir a Sevilla, a la calle Castilla, a la escuela de Matilde ¿no? así de sencillo. Yo llegué allí, allí no aceptaban a casi nadie, pero yo, por supuesto, ni pagaba ni cobraba, para entendernos ¿no? Llegaba el lunes, miércoles y viernes y acompañaba en las clases de Matilde y entraba después con el Mimbres ¿no? ¿Qué es lo que pasa? Para concretar un poco la pregunta, te he contado esto para que sepas un poco el principio de que no solo es lo que te supone aprender a tocar para bailar, es que, gracias al baile, entras en contacto

con muchísimos cantaores, muchísimos guitarristas, y empiezas a aprender de una manera que se multiplica la velocidad con la que aprendes, porque continuamente los compañeros ponen en común una falseta y ya te quedas con algo y lo compartes, con el cante exactamente igual. Te obliga a tener muchísimo reflejo porque estás tocando en plan solista prácticamente, tocando para cantar y analizando lo que está haciendo un bailaor, porque te da mucha soltura, no te das cuenta, pero te da mucha. Entonces, para continuar con la pregunta, en esa época tocaba con Matilde no en el escenario porque no bailaba en el escenario, pero estaba en sus clases con el Mimbre, que fue el primer bailaor que sí confió en mí para ir con él, y a partir de ahí fue curioso porque como en un año y medio por ahí fue cuando me llamó Antonio Canales. Yo ya tenía 18 años, no tenía 19 todavía cumplidos.

Y me voy con él un mes de gira a Brasil, claro, eso que te abre todavía más, porque por eso llego a Madrid y empiezo a conocer la escuela de Caño Roto, ya estamos otra vez en la misma. No es solamente lo que te aporta tocar en la figura del baile, sino el contacto de quien te pone. O sea, te vas metiendo en 20.000 escuelas a la vez. Yo creo que es fundamental, no importantísimo, es fundamental para un guitarrista.

**2. Referente a los escritos del acompañamiento al baile, en la guitarra flamenca ¿podemos decir que existe mucho texto sobre la teoría y poco respecto a la práctica? No existe una clasificación escrita de los tipos de rasgueo más usuales, ni de las falsetas más típicas; ¿sabes a qué podría deberse eso?**

Bueno, yo creo que se debe, como antes hemos hecho alusión, a que el flamenco es algo súper intuitivo que es una música muy joven ¿no? También es verdad que, si nos ponemos a mirarlo, las estructuras se han ido creando a través de los maestros. Los maestros son siempre los que dejan ahí las cosas. Por eso conocemos en el cante esto ¿no? En la guitarra pasa igual, pasa la historia, lo que ha sido de grandes maestros. Muchas veces de forma injusta porque a lo mejor la han cogido de otra persona, pero ellos no han tenido la culpa de que se les atribuya a ellos. Pero claro, si yo te hago una falseta y está aquí Vicente Amigo y él la hace... no es que me la haya robado, sino que él la hace porque le gusta y pasa la historia como que es de él ¿no? Yo no creo que eso tenga que ver con la maldad de robar ni mucho menos. Creo que tiene que ver con el lenguaje lógico de esta música. Que no se escribe. Que se escribe, pero no se ha escrito de aquí para atrás, por así entenderlo. Entonces en este caso yo creo que no deja de ser algo que

un bailar o una bailaora tenía al lado a un guitarrista y lo que le funcionaba es lo que bailaba. O lo que le proponía el guitarrista es lo que bailaba.

Y se han ido creando como estructuras, estructuras oficiales ¿no? Exactamente igual, porque dicen que el cante se ha inventado, y no se ha inventado nada. Lo que pasa es que yo creo que a lo mejor está muy bien hecho lo que se ha hecho y no se rompe porque es bueno. Por eso es la malagueña de tal, de este maestro, de aquel maestro. Exactamente igual. Creo que se ha quedado en el momento porque ha pasado, ha gustado, ha tenido sus seguidores y ha tenido quien lo quiera copiar, pero el baile igual. Yo creo que si una escobilla de una caña se queda es porque a las personas que están alrededor les ha gustado y así se ha quedado.

### **3. Las músicas de las escobillas, como las de la caña, las alegrías, seguiriya, taranto... ¿sabes de dónde proceden y por qué se aplican esas falsetas o melodías específicas al realizar las escobillas?**

Creo que es por esa historia porque yo no me atrevo a decir nada en concreto, pero es que recuerdo que cuando estábamos con Matilde Coral decía... no me atrevo a decir algo en concreto porque me equivocaría, pero algo en el taranto era de Juan Maya Marote y eso lo había hecho con una bailadora grandísima que era Manuela Varga. Y se había quedado para la historia como la escobilla del taranto. No me atrevo a decir que esto fue así... es como yo lo escuché ¿no? pero creo recordar que era así y eso es algo que es súper nuevo porque de Juan Maya Marote no estamos hablando de hace 100 años, estábamos hablando de qué pasaría hace bueno... 100 años no, pero 70 sí, tranquilamente. Entonces han pasado a la historia como estructuras que crearon ellos y se han quedado ahí. Ya te digo, ojalá supiera algo más concreto de si esta variación la hizo tal y ahí se ha quedado para los restos. No sé exactamente, pero estoy seguro que es por eso. De las canciones a lo mejor ¿no? De ciertos bailes de ciertos artistas cuando se empezaba a poder grabar y se ha escuchado y lo que se ha escuchado a lo mejor era una caña de ellos súper personal.

Nosotros la hemos tomado como la raíz. A lo mejor ellos ya eran autores cuando la hacían, pero está claro que si nosotros escuchamos esa variación por taranto decimos pues esa es la joya del taranto, porque esa es la que le hacía este guitarrista a tal... Pero este caso de Marote yo no lo recuerdo, no tengo memoria para tanto. Es algo así... súper natural, por eso se ha quedado así.

**4. En el grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de música, entre otros bailes, se estudian cuatro bailes concretos que son: taranto, soleá, alegrías y seguiriya. ¿Se podrían considerar esos cuatros bailes como los grandes en el acompañamiento de la guitarra flamenca? ¿Por qué?**

Bueno, quizás porque como en los cuatro se ve reflejado mucho de lo que uno es y me imagino que será por eso, no sé decirte si se resume lo que uno hace, pero bueno, realmente se puede explicar a través de cualquier cosa. Me imagino que será porque a través de esos cuatro estilos el profesor ve si este alumno tiene cierto nivel. No sé por qué ha pasado esto. Como que es lo que más se estudia, no lo sé ¿no? Pero bueno, está claro que si analizamos desde el punto de vista musical el taranto ya te da para entender que estás tocando en ritmo de cuatro que después vas a pasar a tango. En la escobilla de la alegría pues pasa, termina y termina por... como que entiende muchos estilos. Luego las seguiriyas no tienen nada que ver con lo otro, aunque sea también un 6/8. Creo que puede resumirse en esos cuatro estilos bastante ¿no? de lo que se toca para bailar, pero bueno, hay muchas cosas más porque además cada baile tiene su historia propia ¿no?

**5. ¿Cree que existen algunas reglas básicas para acompañar el baile?**

Lo primero es que te guste, eso lo primero, que a uno le guste mucho y que intente ponerse en el lugar del que tiene al lado. Pero eso pasa con todo ¿no? Realmente la guitarra flamenca ha sido concebida para acompañar y entonces lleva implícito el instrumento de que al estar concebido para acompañar tienes que ponerte al servicio de quien tienes al lado. En el caso de tocar para bailar siempre he escuchado de que prácticamente lo que decimos de meter la mano está claro ¿no? Pero ahí hay una cosa que si me gustaría explicarte después de todo esto de meter la mano y demás; es una cosa muy asociada a mucha fuerza, a un desgarró ahí, a un sonido que no está cuidado y yo creo que de unas tres décadas hasta acá el guitarrista para bailar es directamente un ingeniero ¿no? Exactamente tiene que serlo porque ya no es un mecanismo que dice, bueno, voy a tocarle a este a este y yo toco y tú bailas ¿no? Si no que cada artista requiere una música distinta y unos códigos distintos. Es súper complejo y requiere un montón de técnica, no es un guitarrista bruto como se ha podido entender en otras épocas, para nada.

**6. ¿Sabes por qué se produce en el silencio de las alegrías la bajada del tiempo (referido al tempo, o sea, a la velocidad) y el paso al modo menor, rasgos que le otorgan esa identidad?**

Yo estoy seguro de que sería cuestión de buscar quién es el primero que hizo esto porque eso tiene que estar seguro hecho. No sé, pero no creo que haga falta irse ni mu lejos, porque yo hace poco, bueno hace un par de años ya, con un grande para mí, que además sabe lo que no está escrito, que es Rafael Estévez... hice una obra con ellos y había una parte que hablábamos de esto, de muchas cosas, muchos códigos que han pasado así, incluso formas de llevar una escobilla que a través de un vídeo mudo que teníamos lo hemos ido cogiendo con grabaciones, a lo mejor del Mochuelo cantando por alegría y hemos ido cuadrando este vídeo mudo; un trabajo de investigación súper interesante. Y en todo ese material que vimos que data de 1910-1920, no aparece nunca un silencio como tal, como lo conocemos ahora, estoy seguro que es algo mucho más nuevo. No lo sé, pero me atrevería a decirte que quizá lo mejor de uno de los primeros espectáculos que hizo el maestro Mario Maya a lo mejor aparece y se ha quedado como que el silencio es así; o Antonio Gares ¿no? Se me ocurre, puede ser... Puede ser, pero hay que investigar. Estoy reflexionando en voz alta, no estoy afirmando nada, pero estoy seguro que es algo así, que se ha quedado porque un gran maestro lo ha hecho y a partir de ahí todos los que han venido atrás y los que han ido viniendo han dicho que el silencio es así. Pero es así, no puede venir de otra manera.

**7. Antiguamente, al silencio también se le conocía como “las campanas”, por el uso de armónicos. ¿Sabes si existe alguna diferencia con el silencio actual o solo fue un cambio de nombre?**

No, no, yo conozco el silencio tal como se entiende como tú bien has dicho con el cambio después a mayores y que después viene lo de la rosa o no viene esa historia que hay una letra corta y después arranca para pararse otra vez... Esa estructura sí es la primera que yo conocí, pero en cuanto al silencio, ni siquiera había escuchado lo de las campanas, ni siquiera lo había escuchado...

**8. ¿Qué propiedades y aptitudes debe tener un bailaor o bailaora para sentirse usted bien en el momento del acompañamiento?**

Hombre, lo bueno es que aparte de tocar para bailar hay que bailar para tocar; eso es otra cosa que no se habla nunca. Es importantísimo que tú compartas un momento... que tengas conocimiento de lo que hacen los demás, que se ponga uno en el lugar del otro, no hace falta ser bailaor para tocar la guitarra ni mucho menos, ni que el guitarrista sepa bailar, pero sí que tenga un conocimiento que venga desde la pasión de lo que hace el otro. Creo que es lo que tiene que tener; y una cosa que habla mucho, que es no imponer ¿no? Me encantan los bailadores –que he conocido bastantes en estos años– que directamente te piden música y la bailan; eso es maravilloso. O un bailador que pide música y es capaz de analizarla y de interpretarla, no de colocar pasos encima de la música, porque eso no tiene nada que ver con la relación; no, de verdad, analizarlo y que sea súper musical, con ideas por encima de la música. Lo que es la clave, que el bailaor sea un músico más.

**9. Durante la interpretación de un baile flamenco se producen una serie de gestos y miradas entre los artistas. A esta interacción la llamamos códigos de comunicación. ¿Qué códigos de comunicación son los más utilizados durante la ejecución de un baile?**

Bueno, son gestos también que no tienden a analizarlo, pero lo saben, los buenos son los que no se ven ¿no? Porque cuando un bailaor hace así con la mano y si lo ve todo el mundo, no tienen gracia. Muchas veces, cuando algo ya funciona, están los códigos más que asumidos, no te falta ni una mirada ni nada ¿no? Las miradas son como para decir que te está gustando; yo creo que los códigos no solamente tienen que tenerlos en la imaginación, sino cuando uno crea algo eso es lo más importante. Quizás el código más importante de todo es reunirte con los que te funcionan ¿no? Nunca se esfuerza nada, todo es un trabajo que se hace para crear, nunca para avanzarlo, que muchas veces se complica mucho porque intentas que alguien toque como uno toca o que cante como uno canta... El código de comunicación creo que es la inteligencia de saber a quién llamas.

**10. En el baile flamenco se comenta que las alegrías es uno de los bailes estructuralmente más definidos y que se tomó como base para crear la estructura del resto de bailes flamencos. Rafael Marín, en su *Método Flamenco*, coloca a las alegrías como estilo predominante, ya que se usaban las mismas figuras y colocaciones para la interpretación de otros bailes. ¿Piensa lo mismo al respecto, que las alegrías han servido de base para configurar otros bailes?**

Es verdad que cuando piensas, tiene una estructura muy diferente a otros estilos, pero bueno, de ahí a decir que el que no haya bailado por alegría no sabe bailar realmente, no llego yo hasta tanto. En la guitarra pasaría igual; es decir, cuando un guitarrista toca por soleá te puedes imaginar por dónde anda, pero bueno, también es verdad que, si uno es inteligente, lo que es nada más sentarse en la silla, no hace falta ni que toque ¿no? Entonces el bailar tampoco creo que haga falta que baile por alegría para eso. Pero me resulta muy curiosa esa afirmación.

**11. ¿Durante el acompañamiento al baile existe alguna característica musical en la guitarra que con el paso del tiempo se haya perdido en algún estilo, por ejemplo, alguna falseta o detalle?**

Ahora mismo es verdad que lo que no se suele hacer es todo lo clásico ¿no? o si se hace se transforma. Te lo digo por lo mismo, las últimas direcciones musicales que he hecho de baile son esta que te he comentado con Rafael Estévez y las dos últimas guitarras con Patricia Guerrero. Es verdad que hay muchas estructuras muy clásicas, pero se han transformado de una forma tremenda, pero por inquietud, no por el hecho de deformar, que es lo que no se hace, pues tal como es ¿no? Quizás hay que mirar siempre para atrás para ir adelante, está claro y es verdad que no puedes cambiar la escobilla de una caña si no conoces la habitual. A mí en concreto, cuando uno se esfuerza en hacer las cosas como son, me encanta, porque te das cuenta de que suele ser siempre mil veces mejor que todo lo que se ha hecho después. Pero claro, lo que se ha hecho de menos a lo mejor, lo más clásico, porque lógicamente tiramos siempre a intentar y a dar la vuelta, pero a mí particularmente no me gusta nunca pegar un paso sin mirar a ver de dónde venimos.

## **12. ¿Cómo valoraría como guitarrista el baile de soleá iniciado por el bailaor el Güito?**

**Me refiero en concreto a la ralentización del compás y al uso de la falseta a doble tiempo en la soleá.**

Eso a mí me parece una maravilla, en cuanto al baile, por las posibilidades que da y porque se ha quedado como algo histórico por supuesto ¿no? Pero que se da por hecho que se canta y se toca “mu patrá” para bailar, y creo que ha hecho mucho más porque hay muchos cantaores que no lo han sabido entender; a mi forma de entenderlo, la generación de mañana ¿no? Se para el cante demasiado, se para porque se para en esa forma de entender el cante para bailar. Realmente donde no le ves sentido es cuando un cantaor canta por soleá. Puede cantar por soleá “Levántate” (Daniel canta esa frase a soleá lenta) eso es una deformación a mi forma de entender las cosas. Ahora lógicamente si el baile lo requiere, pues hay que cantar así y está precioso, pero no le veo sentido cuando se transforma a un cantaor en un repertorio cantando por soleá, no tiene sentido ninguno. De hecho, antes de la época de Mairena y demás, no se entiende así; no hay ninguna versión por soleá que no esté a tiempo ¿no? Y no bulería por soleá, sino el cantar por soleá a tiempo. Entonces claro, eso ha dado lugar, bajo mi punto de vista, al bailar tan despacio, como que el ritmo no es tan importante, y es peor todavía. Porque si yo me pongo a pensar ¿qué es lo más difícil cuando estudiamos los guitarristas? Pue poner el metrónomo lento y subdividirlo tú, o sea, ponerlo a 40 y tú tocar a 80 ¿no? eso es súper difícil. Entonces, como que se ha despreocupado en ese aspecto. Yo son muchas cosas que veo. O como qué la soleá se haga despacio, pero no para que sea más fácil. Es muy complicado, es súper complejo. A mí me encanta eso, lo que ha aportado al baile, pero no me gusta lo que ha aportado al cante cuando no hay baile.

## **13. ¿Antes era habitual el uso las falsetas largas para acompañar el baile o era más común el uso de falsetas cortas?**

Las formas clásicas han sido siempre las variaciones cortas, ahora claro, el guitarrista para bailar tiene que ser muy musical por la cantidad de músicas que requiere el baile. Incluso las formas de rasguear, a mí me gusta investigar las formas de rasguear porque siempre he visto en el baile mucha dinámica que no se ha plasmado a la hora de acompañar. Un bailaor no hace “takatakatakátá”, bueno lo puede hacer, pero yo siempre he escuchado más cosas “takadunduntakadundun”; eso hay que plasmarlo en la forma de rasguear. Un bailaor no puede estar haciendo esto y tu ahí “takatakatakatakátá” sin matiz ninguno. Eso para mí fue una

revolución, porque de ahí viene toda la cantidad de rasgueos estudiados poquito a poco para transformarlos para poder bailar. Pasa uno de ¡si no quieres que meta la mano! y dos dedos de pegamento a decir: “no, no, que esto es ingeniería pura”. Ya no es una variación facilita y meter la mano a lo bruto, no, no, eso es increíble y además con un añadido, que es cuando tú estás rasgueando mucho tiempo tienes que tener una forma muy pulcra y muy limpia y que no te esfuerces mucho para después hacer un trémolo. Claro, ahora mismo se tienen ese tipo de cosas. Entonces te requiere un nivel técnico para tocar bien para bailar... Guitarristas quedan pocos que toquen bien, bien para bailar, muy poca gente, bajo mi forma de entenderlo. Es una cosa súper compleja.

## **Anexo D – Entrevista con Miguel Pérez García**

Miguel Pérez García (Sevilla, 5 de enero de 1960-Sevilla, 22 de enero de 2024)

Entrevista realizada el 24 de noviembre de 2021 a las 17:30 horas.

### **1. ¿Cuál ha sido su experiencia en el acompañamiento al baile flamenco y a qué figuras ha acompañado usted?**

Mis comienzos empiezan en Matilde Coral, en la academia de Matilde Coral. A través de eso empiezo en “Los Gallos”, muy joven, y entonces empiezo en Ana María Bueno, El Mimbres, el hermano de Matilde, en Merche Esmeralda, en “Los Gallos” y ya poco a poco voy subiendo, digamos en diferentes edades. Me va llamando gente más joven. Eso te hablo de así, de la gente más antigua, Angelita Vargas, La Pelúa, que era gente que cantaba y después ya hay un tiempo de trabajo. De ahí paso a las nuevas generaciones. Podríamos empezar por ejemplo por Lucía “La Piñona”, Eduardo Guerrero, Fernando Jiménez, o sea, toda esta gente de que te estoy hablando son más que nada en un transcurso de diez años, porque pasan con el tema este de la Unión (en referencia al festival del cante de las minas de La Unión). Yo iba con diferentes artistas que se presentaban para el baile. En los últimos seis años perdón, los últimos siete años, cinco han sido premio y dos han sido segundo clasificado. Yo solamente me dedico a ayudarlos en el baile, o sea, a acompañarlos y ayudarles un poco en el baile, la forma, en la estructura.

### **2. Referente a los escritos del acompañamiento al baile, en la guitarra flamenca ¿podemos decir que existe mucho texto sobre la teoría y poco respecto a la práctica?**

**No existe una clasificación escrita de los tipos de rasgueo más usuales, ni de las falsetas más típicas; ¿sabes a qué podría deberse eso?**

Date cuenta que no existe esa conexión. Normalmente al guitarrista se le llamaba guitarrista “cunero” ¿Por qué te digo esto? porque empezaban prácticamente desde la cuna, no había una preparación de solfeo ni nada de esto; entonces, claro, era todo como como más agarrado ¿sabes lo que te quiero decir? Aparte, tú date cuenta de que el acompañamiento siempre funciona por descripciones de los artistas de baile, por distintas falsetas que ellos van viendo, te van diciendo: “¡pues mira!”, o sea, distintos códigos. Entonces, a través de los códigos es cuando tú vas metiendo una cosa u otra. Vas haciendo una cosa u otra dependiendo de lo que el artista de baile esté haciendo. Depende de lo que demande y también como te digo del profesor, y del sitio, que esa es otra cuestión. Me refiero del sitio a que no es lo mismo, por ejemplo, la gente que ha

estudiado en Madrid a la que ha estudiado en Sevilla; ¿por qué? Porque en Sevilla, por ejemplo, se dice la escuela sevillana, Matilde Coral. Después viene Manolo Marín, digamos que de esa época los más fuertes ¿vale? Pero también había gente de otra escuela, no sé, que hayan sido profesores, porque hoy en día más que profesores. Hoy en día la gente va buscando lo que es la coreografía que tenga Fulanito o Menganito. Hoy en día no se enseña como profesor. A ti te gusta, por ejemplo, Eduardo Guerrero y te gusta la caña que tiene Eduardo Guerrero y tú aprendes la caña de Eduardo Guerrero. Antiguamente, el profesor te enseñaba unas normas, unas formas, que eran realmente las que después te servían para que tú después pudieras coger de Eduardo, de Pepito, de Juanito y de Antoñito; por lo tanto, te enseñaban una base más firme, más larga ¿me entiendes lo que quiero decir?

**3. La música característica de las escobillas, como la de la caña, las alegrías, seguiriya, taranto... ¿sabes de dónde proceden y por qué se aplican esas falsetas o melodías específicas al realizar las escobillas?**

Mira, yo en ese caso te podría decir que con respecto... Bueno, yo vengo de mi padre; eso es otra cosa, yo vengo de mi padre que digamos, es el que me enseña a tocar ¿no? Yo trabajé en una compañía con José Greco, yo lo sustituyo y aparte en diferentes tablaos de Sevilla. Entonces lo que se hacía en aquel momento –porque mi padre daba clase no solamente a guitarristas sino a guitarristas y bailaoras–. Como ya te he dicho antes, todo eso venía estipulado por lo que según qué maestro había puesto. Por ejemplo, imagínate los “ay” de la caña, Matilde hacía cinco en vez de seis, cuando realmente son seis, pero hacía cinco y ahora después el tema de... pues mira, pues voy a repetir lo de... (canta escobilla de la caña). El hacerlo una vez y hacerlo, eso se definía normalmente, ya te digo, como... Más que nada por esa escuela sevillana, pero yo no puedo decirte exactamente esto venía de uno o del otro porque yo no tengo confirmación, entiéndeme, de un guitarrista que viniera de baile y me hubiera marcado todas esas pautas. Yo creo que eso más bien se les atribuye a los bailaoras que eran los que realmente modificaban las falsetas ¡Creo, eh! Por eso te digo que hoy en día se enseña de una forma... bueno, no es mi caso ¿Qué es lo que pasaba antes? Que tú, por ejemplo, antes tenías ya las cosas establecidas. Porque tú ibas a cualquier tablao y si alguien te hacía la caña, no hacía falta ensayarla, tú ya sabías cuál era el patrón que había, que era la que se repetía en todos los sitios. Después qué pasa, que a lo mejor en esa caña Eduardo Guerrero ha hecho una modificación ¿por qué? Porque le tocaba Óscar Lagos y le tocaba Andrés Martínez, que ellos han hecho una composición diferente; y ahora resulta que mucha gente sigue esa falseta. Yo tengo aquí una guitarra ¿quieres

que te la toque tal cuál? Te explico, te hago la tradicional de la caña ¿vale? (melodía tradicional de la 1ª escobilla de la caña). Esta era la primera escobilla que normalmente se repetía o se hacía una vez, todo depende de lo que después el bailaor iba a hacer. Esta es la primera escobilla ¿vale? Ahora después venía la segunda escobilla y era esta (toca la melodía tradicional de la 2ª escobilla de la caña) ¡Primera! (vuelve a repetir la melodía de la 1ª escobilla de la caña). Eso era lo típico de aquella época. Y lo que hoy día yo enseño para que todo el mundo tenga una base. Edu Guerrero en vez de hacerte esta primera parte (toca las primeras cinco notas de la 1ª escobilla) ¿Ahora qué hace? Que la cambia y pone la segunda parte ¡te digo la que hace Eduardo! Él hace (toca la melodía de la escobilla que baila Eduardo Guerrero para la caña) ¿Te das cuenta? Es decir, repito lo mismo pero la melodía la cambio de un sitio en otro. ¿Qué pasa con eso? Que cuando lo toca en otro sitio, si tú no sabes que es la de Eduardo Guerrero... ¡Hombre, si tú te metes en el Youtube! evidentemente la vas a encontrar, porque yo a lo mejor he hecho un fallo de una vez más o una vez menos, pero era por hacerte ver que es diferente. Ya te digo, que me parece que la de Eduardo tiene un pequeño cambio diferente. Es que ya hace tiempo que no la toco, la hice con él cuando ganaron la Unión y realmente la sacaron por taranto así que míralo en el Youtube. Tú pones “caña de Eduardo Guerrero” y te sale, y ya ves la melodía que cambia totalmente. Pero eso una composición como te digo que ha hecho Óscar Lago y Andrés Martínez; la han hecho ellos.

**4. En el grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de música, entre otros bailes, se estudian cuatro bailes concretos que son: taranto, soleá, alegrías y seguiriya. ¿Se podrían considerar esos cuatros bailes como los grandes en el acompañamiento de la guitarra flamenca? ¿Por qué?**

Quizás sea lo que más se baila. Date cuenta que la soleá rápida es como una soleá por bulerías. La soleá más rápida es una bulería. Si te fijas bien la petenera también tiene parte de bulería. Entonces yo creo que encuadra un poco a todo lo que se refiere. De todas formas, no obstante, yo discrepo mucho sobre todo de la enseñanza que hay en los conservatorios por la gente que he visto tocando. Una cosa es lo que se escribe y otra cosa lo que tú sabes de la práctica y, digamos, el día a día.

**5. ¿Cree que existen algunas reglas básicas para acompañar el baile?**

Hombre claro existen unas reglas básicas, existen un montón. Hay muchos códigos, ¡entiéndeme! cómo saber una llamada, si la llamada es doble. Por ejemplo, saber cuándo hay un cambio, saber cuándo, por ejemplo, se está haciendo un remate si en vez de estar haciendo un remate no confundirlo con una llamada, ¿sabes lo que te quiero decir? Mucha gente a lo mejor confunde el remate con la llamada y después cuando se debe hacer, si se debe hacer encima del cante. Por ejemplo, mucha gente a lo mejor está cantando una letra y está zapateando encima. En fin, hay muchos códigos, hay unos códigos que no están. Date cuenta de que si te fijas bien la gente lo que hace hoy en día es montar una música, hoy en día se baila para la guitarra. Antiguamente se tocaba para el baile, el concepto cambia totalmente. Tú antiguamente hacías dos falsetas más largas, te miraban “patrás” y te decían ¡Eh!, como diciendo ¿cuándo bailo yo? Hoy en día todo lo contrario, hoy en día como no le toques una falseta te dicen: “vaya este, este nada más que “chin pum chin pum”. Por eso te digo que es todo lo contrario.

**6. ¿Sabes por qué se produce en el silencio de las alegrías la bajada del tiempo (referido al tempo, o sea, la velocidad) y el paso al modo menor, rasgos que le otorgan esa identidad?**

Yo te puedo comentar de lo que antiguamente se le decían “las campanas” que es eso de (toca la melodía del inicio del silencio). Esto normalmente le decían las campanas era como una especie de descanso después de la llamada larga de alegría que iba como mucho después de la tercera letra o segunda letra. Hacía un cierre y entonces era como una forma, digamos para darle como un descanso ¿no? Después se hacía la coletilla que ya apenas si se hace, la coletilla de “cuándo te vengas conmigo” (canta la letra y la melodía de esta coletilla de alegrías), coletilla que ya hoy en día casi nadie la hace.

**7. Antiguamente al silencio también se le conocía como “las campanas” por el uso de armónicos. ¿Sabes si existe alguna diferencia con el silencio actual o solo fue un cambio de nombre?**

No, no, no, sí hay diferencia con el cambio actual porque hoy en día se baja más a hacer como te digo una melodía a tres, terminaba por ejemplo la primera parte, que eran seis compases que por lo que veo son dos de campana. Entonces cuando terminaban esos seis compases se hacía ya el clásico de (toca una melodía de la falseta de escobilla de alegrías) eso digamos

determinaba... Siempre era como una especie de alargamiento antes de hacer la coletilla lo que es esto que se hacía en medio del cante.

Antes te hice acordes más modernos de lo que son las campanas, te lo hago con acordes más clásicos (toca acordes del inicio del silencio de alegría y continua el silencio) y ahora cuatro compases (continuando el silencio) y el final tiempo lento (continua con la parte final del silencio) o hacía el mismo final, pero ya más rápido (toca el mismo final del silencio acelerándolo progresivamente), para hacer la coletilla del cante. El inicio del silencio normalmente se hacía en mi menor, que son las campanas, son dos compases y luego cuatro de este otro.

**8. ¿Qué propiedades y aptitudes debe tener un bailaor o bailaora para sentirse usted bien en el momento del acompañamiento?**

Sobre todo, mira lo que yo creo que interviene más en este caso es que conozca el cante, que conozca un poco porque el problema está en que a lo mejor se está haciendo una letra y a lo mejor, imagínate en vez de hacer un taranto, por ejemplo, le hace una murciana o le hace otro cante, entonces ya parece que se bloquea ¿no? O igualmente imagínate, si de una cantiña le hace el cante de la rosa a lo mejor, al final le metes cosas y tienen que tener un conocimiento, un desparpajo, o sea, digamos el hecho de haber bailado en el tablao que para mí creo que el tablao es el sitio donde prácticamente se desarrolla todo ese tipo de problemas entre comillas, el cantaor que no sabe cantar y está empezando, tú lo tienes que saber llevar. Todas esas cosas suceden en el tablao. Ahora normalmente ya va todo más preparado.

**9. Durante la interpretación de un baile flamenco se producen una serie de gestos y miradas entre los artistas. A esta interacción la llamamos códigos de comunicación. ¿Qué códigos de comunicación son los más utilizados durante la ejecución de un baile?**

Mira, yo no estoy tan de acuerdo en que sean miradas, yo más que miradas diría que son gestos bien manuales, con la mano, o bien a través de... imagínate si está una persona haciendo un baile de momento muy fuerte y de momento quiere bajar de ritmo o quiere que desaparezca, por ejemplo, el compás o quiere como diciendo de momento arribita entonces por ejemplo se mueve más rápido ¿sabes? Códigos más bien visuales del cuerpo más que... imagínate, en un teatro la vista... ¡imagínate yo que veo poco con gafas sin gafas! Aparte de los códigos que se deben ya de saber ¿no? Digamos dentro de los códigos de guitarra, baile y cante, es también un

poco la forma de interactuar con el cantaor. Por ejemplo, si una bailaora se pega al cantaor para que le cante como más dulce o para que sienta esa conexión con él, pero si no quiere es todo lo contrario, es como todo más brusco ¿sabes? Para mí no es un código, de vez en cuando pues te miran al empezar una falseta, cuando ha pasado algo te miran como diciendo ¡ofú! pero muchas veces eso crea confusión.

**10. En el baile flamenco se comenta que las alegrías es uno de los bailes estructuralmente más definidos y que se tomó como base para crear la estructura del resto de los bailes flamencos. Rafael Marín, en su *Método Flamenco*, coloca a las alegrías como estilo predominante ya que se usaban las mismas figuras y colocaciones para la interpretación de otros bailes. ¿Piensa lo mismo al respecto, que las alegrías han servido de base para configurar otros bailes?**

Hombre no lo sé si ha servido de base. Para mí no tiene mucho sentido, imagínate unas alegrías en la comparativa de una seguiriya, para mí no tiene nada que ver. Evidentemente, es como si te digo yo a ti ¿un arpegio te sirve para una soleá y una alegría? Claro que te sirve, pero la forma de tocar, la forma de interpretarlo y la forma de las notas son muy diferentes. Entonces, si me dices que sirve y que ha sido el primero, pues no lo sé. Yo no tengo la certeza de que ese hombre tenga tan claro eso ¿sabes? Lo que sí te digo es que para mí personalmente no viene de ahí, no viene de la alegría, para mí. Por eso te comento que los conceptos son muy diferentes. Date cuenta de que la época que tú me estás hablando también estaba Vicente Escudero, que no tenía nada que ver entonces, Vicente tenía otro esquema. Por eso te digo que yo no estoy tan de acuerdo. Claro que tú me dices pues puede venir de la jota, pues sí también, oye que puede venir de una, yo qué sé imagínate de algo que sea de Argentina, pues claro que puede venir, pero yo no tengo la certeza. No te lo podría la verdad garantizar. Si tú analizas por ejemplo el baile de Carmen Amaya, aunque es un baile muy gitano, muy arraigado, para mí no tiene nada que ver con alegrías. Muchas de las cosas que se hacen vienen del clásico español, vienen muchas posturas y cosas de esas del clásico español que, de unas alegrías, la verdad, pero te digo que es una opinión.

Porque imagínate la difusión que había, es como antiguamente, por ejemplo, para que te pongas un poco en mi lugar. Antiguamente tú cantabas una taranta que a lo mejor era de Rojo el Alpargatero<sup>150</sup> que vivía en Málaga. Desde esa taranta que a lo mejor había cantado ese hombre

<sup>150</sup> Antonio Grau Mora (7 de diciembre de 1847-21 de abril de 1907).

allí, hasta que llega a La Unión prácticamente no es como ahora. Ahora de un disco o de una grabación la podemos pasar de uno a otro, pero antiguamente a lo mejor pasaban semanas, porque a lo mejor era gente que vivía en el campo. Entonces prácticamente se le iba diciendo como uno a otro. Cuando llegaba allí al final estaba como adulterada. Yo me pongo en esa imagen que me dijo además un cantaor bastante reconocido y eso: “tú fíjate que el cante empieza aquí, pero de aquí que llega esta información hasta que...” Por eso te digo, que ese hombre que escribió eso igualmente estaba hablando porque estaba en un sitio donde a lo mejor bailaban catorce personas y era en tal sitio de Madrid, pero solamente hablaba de su sector, él no sabía si en Sevilla se bailaba así o si en Barcelona se bailaba de otra forma ¡creo eh! por eso te digo la opinión. Para mí eso de esto es de él y esto es de aquel, para mí es muy relativo la verdad.

**11. ¿Durante el acompañamiento al baile existe alguna característica musical en la guitarra que con el paso del tiempo se haya perdido en algún estilo, por ejemplo, alguna falseta o detalle?**

Hombre yo te diría que, por ejemplo, mira hay cosas que, y eso te lo puedo contar como una cosa moderna ¿no? que pasó y que de hecho tú a lo mejor lo has escuchado seguramente habrás escuchado esa falseta de Paco<sup>151</sup> de (toca un extracto de una falseta de taranta), ¿la has escuchado verdad? ¿y esa de...? (toca otra falseta de Paco de Lucía) ¿la has escuchado no? bueno pues todas esas falsetas vienen de lo siguiente, te lo digo también porque el conocimiento que yo tengo en este caso es por mi padre. Mi padre está con José Greco 15 años, el guitarrista que lo sustituye una de las veces es Paco de Lucía, porque los contratos de José Greco duraban 2 años ¡imagínate! mi padre ni conocía a Paco de Lucía, pero, en fin, estaba hartado ya y le dijo José: si ese guitarrista es buenísimo el “Niño de la Lucía” buenísimo, ni lo conocía y entonces resulta que en esa historia va Matilde, a esto me refiero, va Matilde Coral en ese contrato y Matilde Coral monta con él un taranto. A partir de ahí viene por ejemplo ese tipo de falseta, porque esto es más antiguo (toca un extracto de la falseta de la escobilla del taranto) ¿sabes? Esto es más antiguo pero esta otra, por ejemplo, se la hace Paco a Matilde en aquella época y se ha quedado un poco como estructura como decir es que esto era más antiguo, incluso la gente piensa que es más antiguo de lo que era y por lo visto es que Paco improvisaba todo lo que

---

<sup>151</sup> Francisco Sánchez Gómez “Paco de Lucía” (Algeciras, 21 de diciembre de 1947-Playa del Carmen, 25 de febrero de 2014).

hacía ¿no? Matilde decía yo quería que cerrara el número y nunca cerraba, yo me tenía que meter para adentro y él seguía tocando.

Digamos lo que se está haciendo actualmente es esa, esta es muy antigua (toca el principio de la escobilla del taranto) en el caso del taranto. Hay cosas que no se hacen, es como una especie de...eso no sé si tú lo habrás escuchado alguna vez, una cosa que se hace (toca extracto de una parte del taranto cuando el ritmo reposa sobre el acorde de re séptima) ese tipo de cosas ya no se hacen, o sea, lo moderno es hacerlo ahora ¿sabes lo que te digo?

## **12. ¿Cómo valoraría como guitarrista el baile de soleá iniciado por el bailaor el Güito?**

**Me refiero en concreto a la ralentización del compás y el uso de la falseta a doble tiempo en la soleá.**

Es que tú date cuenta, es que por eso te digo que el primero que empieza bajando (se refiere a la velocidad) todo ese tipo de cosas es Ricardo. Tú fijas bien los fandangos cuando antiguamente era (toca ritmo de fandango de forma acelerado) por seguiriya (toca compás de seguiriya de forma acelerada) y el primero a bajar todo eso es el Niño Ricardo, es el primero que ya empieza (toca compás de seguiriya más lento) Montoya todo eso...

¿Sabes qué pasa? Que cada bailaor que va así que va como muy... (toca un trozo de soleares muy lento) exactamente a partir de ahí, bueno, hay mucha gente que realmente lo está haciendo y otra... pero bueno yo creo que eso es un poco... ¿sabes a lo qué me refiero? Yo creo que en esto hay como que todo el mundo quiere apuntarse un poquito de ventaja, me parece a mí ¿no? pero tampoco le quiero quitar mérito ni mucho menos ¡eh! porque también estaba Güito pero también estaba Mario Maya que es de la misma época, era el grupo ese que había ahí. Farruco era todo lo contrario, Farruco era (toca un pequeño trozo de soleá muy marcada en sus acentos) ¿sabes? y era otro tipo de acompañamiento era casi una soleá por bulerías, diría casi una soleá como se toca “pa cantá” date cuenta que de esa forma él altera menos el cante, o sea, lo adultera menos. En este caso Güito al hacerlo así tan lento adultera el cante, porque no es lo mismo una frase imagínate en este tiempo (toca pequeño un extracto de soleá marcando los acentos) a decir una frase (toca un trozo de soleá muy lento) o sea que el cantaor haga “Lerelerelerelereeee...” (canta inicio de un cante por soleá) imagínate lo que tiene que tardar en hacer eso. Entonces, por lo tanto, ya modifica, los bailaores son los que modifican el baile, está claro, los que modifican el flamenco, te lo digo ya.

Las falsetas tienes que doblarlas de tiempo o tienes que utilizar el silencio. Por ponerte un ejemplo, si una falseta es (toca una falseta de soleá) si tuviera que hacer esa misma falseta modernizándola o hacerla como más estirada utilizaría más los silencios, a lo mejor hace (toca la misma falseta más lenta). Entonces yo creo que ya modificaría, esa es la historia, no es tanto doblarla yo no creo que la palabra sea doblar una falseta en soleá, va todo como mucho más con acorde (toca dos acordes por soleá muy lentos) date cuenta de que hoy también se hace mucho tipo de colchón, no sé si me entiendes lo que te quiero decir, antiguamente se hacían más falsetas y hoy en día se hace mucho colchón, por ejemplo, sin ánimo de ofenderlo porque para mí es un fenómeno Vicente Amigo ¿no? para mí es colchonero ¿por qué es colchonero? Esto para mí mira (toca un extracto de la obra *Río de la Seda*<sup>152</sup> de Vicente Amigo) esto antiguamente era el fondo para tú hacer una falseta, y hoy en día se utiliza como falseta. Por eso te digo que hoy en día ha cambiado todo o sea a lo mejor hace esto y ahora hace (toca el mismo extracto de la obra *Río de la Seda* de Vicente Amigo) y en este caso (sigue el extracto de la obra de Vicente Amigo haciendo el cierre por soleá) ¿te das cuenta? O sea, van mezclando, pero bueno...

### **13. ¿Antes era habitual el uso las falsetas largas para acompañar el baile o era más común el uso de falsetas cortas?**

Si te digo la verdad normalmente falsetas cortitas, cortitas, casi rematitos te diría. Las largas normalmente para empezar, podías dedicarle un poco más de historia al empezar el número, pero ya una vez que está el baile o no esté. Date cuenta que el baile de antes dura ocho minutos, una soleá de farruca dura siete, ocho minutos y hoy día un baile, el que menos, te dura veinticinco minutos y si no te dice la empresa ¡eh! porque además encima es eso, que la empresa te fuerza a tenerlo que hacer muy largo.

---

<sup>152</sup> Obra contenida en el disco Tierra de Vicente Amigo (2013).

## Anexo E – Entrevista con Perico el del Lunar

Pedro del Valle Castro “Perico el del Lunar hijo” (nacido en Madrid el 13 de marzo de 1940)

Entrevista realizada el 1 de diciembre de 2021 a las 17:00 horas

**1. ¿Cuál ha sido su experiencia en el acompañamiento al baile flamenco y a qué figuras ha acompañado usted?**

Pues mira, he acompañado a Rosa Durán, a Vicente Escudero y, en fin, a más bailaoras que en aquel tiempo, que no me acuerdo de los nombres, pero he acompañado. Estaba en el cuadro flamenco de Zambra ¿no? y había bailaoras, bailaoras, parejas bailando ¿sabes? Había de todo.

**2. Referente a los escritos del acompañamiento al baile, en la guitarra flamenca ¿podemos decir que existe mucho texto sobre la teoría y poco respecto a la práctica? No existe una clasificación escrita de los tipos de rasgueo más usuales, ni de las falsetas más típicas; ¿sabes a qué podría deberse eso?**

No hay escrito nada de eso, porque ten en cuenta que antiguamente tampoco los guitarristas flamencos sabían música; eso también significa mucho. Porque si hubiesen sabido música, lo hubiesen transcrito a la partitura y saber música hoy es muy importante; la incultura musical que ha habido en la guitarra flamenca. Una vez estuve con Andrés Segovia en una fiesta. Andrés Segovia, el hombre estudiaba todos los días unas horas la guitarra y ese día le dieron una fiesta para él; flamenca. La fiesta fue en casa de unos escultores. Yo cuando lo vi dije ¡joder! este hombre podría haberse marchado de aquí. Ahora tengo que tocar yo delante de este ¡joder! A ver si me entiendes, bueno, y cantaba Meneses, José Meneses. Entonces Segovia, cuando terminamos de cantar se dirigió a mí y dijo: “es que ustedes siempre van a la tónica, van a la tónica” la-sol-fa-mi o re-do-si-la (me pone de ejemplo la escala andaluza por arriba y por medio aclarándome la frase de Andrés Segovia) “maestro, es que tenemos que ir”. No le dije nada porque yo era más jovencito ¿y qué le respondo a este hombre? Por respeto no le dije nada. Luego, yo pensado para mí, hombre si vas a la tónica cantando, ¡cantando! pues entonces al cantaor le puedes despistar porque si estás tocando en mi, por soleá, y pasas a sol por soleá, pues ya...

Para tocar solo la guitarra, para los solistas de guitarra, yo creo que deben de usar mucho la modulación porque si siempre tocan al mismo tono, algunas veces es que te aburres. Entonces,

si tú cambias el tono, la gente exclama ¡qué pasa aquí! ya ponen más intención. Estás tocando en una soleá en mi y si la transporta luego a la mayor, o sea, a re menor, re-do-si-la o si bemol, eso ya suena diferente y la gente pone más intención en lo que estás haciendo, pero si siempre estás en mi, la-sol-fa-mi en la soleá, por ejemplo, pues la gente yo creo que se aburre.

**3. Las músicas de las escobillas, como la de la caña, las alegrías, seguiriya, taranto...  
¿sabes de dónde proceden y por qué se aplican esas falsetas o melodías específicas al realizar las escobillas?**

Hombre, procede. Eso ya es una pregunta que se refiere a mucho tiempo atrás. Mucho tiempo atrás porque claro, a lo mejor la escobilla... Eso lo hacía, por ejemplo, Javier Molina ¿sabes? y los silencios esos los hacía Javier Molina que hizo mucho para la guitarra. Había unos tocaores muy buenos en aquel tiempo para acompañar a bailar, “La Macarrona”<sup>153</sup> y toda esa gente ¿sabes? Por eso te digo que...

**4. En el grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de música, entre otros bailes, se estudian cuatro bailes concretos que son: taranto, soleá, alegrías y seguiriya. ¿Se podrían considerar esos cuatros bailes como grandes en el acompañamiento de la guitarra flamenca? ¿Por qué?**

Hombre, son importantes los bailes, pero el guitarrista que está aprendiendo ahora, debería de tocar casi todos los palos: la farruca, la sevillana, los verdiales ¡todos los palos, eh! Yo no entiendo mucho de conservatorio ¿no? Pero, en fin, yo en los conservatorios pondría a los guitarristas que acompañasen tres veces a la semana. Y acompañar cante también, y luego también si pueden hacer solista, que hagan solos; pero acompañar a bailar... La mano, es que se ejecuta la mano, se espabila la mano mucho, es lo más completo. Yo me acuerdo cuando empecé con la guitarra acompañando a bailar cogí una fuerza en el rasgueo y todo ¿sabes? Y dije: “esto es muy importante”. Y aparte de la fuerza en la mano, coges fuerza en el compás, el estilo, coges fuerza en eso. Debía(n) estar en el conservatorio, un baile o cinco bailes; uno los martes, cinco bailes los martes; cinco los jueves y otros cinco los viernes; por diferente. Y luego para cantar igual. Un cantaor, pues claro, eso lo tiene que poner el conservatorio, para que el guitarrista sea completo. Y si sabe música, mucho mejor, porque yo sé un poquito de

---

<sup>153</sup> Juana Vargas de las Heras “La Macarrona” (Jerez de la Frontera, 1870-Sevilla, 13 de abril de 1947).

música, no mucho pero un poquito. Y entonces los cantaores antiguos dicen: “oye ven ‘pacá’, tú no digas que sabes música ¡eh!”. Como diciendo: “si sabes música eres poco flamenco” La poca cultura que tenían entonces. Y claro, luego cuando me lo decía una persona mayor... Mi padre me puso un profesor de música; yo empecé tocando el piano, pero dije: “no, papá yo quiero la guitarra”.

**5. ¿Cree que existen algunas reglas básicas para acompañar el baile?**

Hombre, la regla básica es que tengas un buen maestro a tu lado y te vaya indicando cómo se desarrollan esos bailes en la guitarra. Que tengas un buen profesor a tu lado y te vaya indicando: “pues mira, esto aquí no, esto aquí, o hazlo más despacio o no corras aquí o...” ¿sabes? Y hay que ir a la velocidad que indique el bailar, pero ahora, si él corre mucho, también se le puede decir al bailar: ¡no corras tanto! Porque esto no es un juego de pies.

**6. ¿Sabes por qué se produce en el silencio de las alegrías la bajada del tiempo (referido al tempo, o sea, a la velocidad) y el paso al modo menor, rasgos que le otorgan esa identidad?**

Bueno, pues mira, no lo sé exactamente, no te puedo decir por qué se va al grado menor. Claro, el grado menor siempre es más triste, más pausado. Debe ser por eso, porque después de tanto “tatatatata” (imita con la voz un zapateado flamenco), si tú escuchas una sinfonía verás que el primer tiempo es allegro, el segundo tiempo es pausado y el tercer tiempo más allegro todavía ¿eh? Y entonces, la alegría ¿por qué es alegre? Viene esa cosa de la menor si tocas en la mayor, o mi menor y eso le da una pausa. La bailaora se va luciendo en las posturas y las cosas. El silencio es una cosa muy antigua que se ha transmitido de mayores a jóvenes. La transmisión oral, pero no te puedo decir.

**7. Antiguamente, al silencio también se le conocía como “las campanas”, por el uso de armónicos. ¿Sabes si existe alguna diferencia con el silencio actual o solo fue un cambio de nombre?**

Pues yo creo que por campanas no, posiblemente me suene, pero así, muy vagamente ¿sabes? Las campanas sí me suenan. Pero, en fin, puede ser que sea así, aunque yo siempre lo he conocido como silencio ¿sabes? Y tocado por arriba (pone con las manos la posición del acorde de mi menor) en términos flamencos.

**8. ¿Qué propiedades y aptitudes debe tener un bailaor o bailaora para sentirse usted bien en el momento del acompañamiento?**

Sobre todo, que el bailaor tiene que moverse como un triángulo. No hacer una escobilla en el mismo sitio. Hace un poquito aquí, hace un poquillo allí, un triángulo va haciendo ¿sabes? nunca está en el mismo sitio. Eso para mí es lo esencial en los bailaores. Los bailaores muchas veces se quedan quietos en el mismo sitio y no llaman la atención, el triángulo es lo principal en un bailaor.

**9. Durante la interpretación de un baile flamenco se producen una serie de gestos y miradas entre los artistas. A esta interacción la llamamos códigos de comunicación.**

**¿Qué códigos de comunicación son los más utilizados durante la ejecución de un baile?**

Hombre, los códigos es que estén compenetrados el uno con el otro ¿no? Y si, por ejemplo, el guitarrista corre más de lo debido, la bailaora o el bailaor, pues le dice: “más despacito”. Luego ya los sentimientos son otra cosa, el sentir ya es otra cosa; tú puedes tocar la guitarra o bailar, pero si no matizas, no transmites, y al no transmitir, pues no dices nada. Hay que procurar transmitir lo que tú sientes, porque la guitarra es siempre un instrumento que, por suerte o desgracia, es un instrumento que tiene poco volumen, no como un piano que lleva volumen o, qué te digo yo, un piano o un contrabajo, que suena más ¿no? Y entonces, a la guitarra siempre hay que sacarle el máximo partido: ¿cómo el máximo partido? Pues no tocar todo al mismo volumen; que estés tocando una cosa fuerte y procurar luego otra cosa más suavcita. Ese es mi entender, no quiero decir que sea exacta, cada uno tiene su personalidad.

**10. En el baile flamenco se comenta que las alegrías es uno de los bailes estructuralmente más definidos y que se tomó como base para crear la estructura del resto de bailes flamencos. Rafael Marín, en su *Método Flamenco*, coloca a las alegrías como estilo predominante, ya que se usaban las mismas figuras y colocaciones para la interpretación de otros bailes. ¿Piensa lo mismo al respecto, que las alegrías han servido de base para configurar otros bailes?**

Bueno, de eso no te puedo decir exactamente, porque Marín, yo... no, no...

**11. ¿Durante el acompañamiento al baile existe alguna característica musical en la guitarra que con el paso del tiempo se haya perdido en algún estilo, por ejemplo, alguna falseta o detalle?**

Hombre, yo veo que, por ejemplo, lo de la alegría, lo del silencio de la alegría no veo que lo hagan ahora como antes. La caña, como se baila poco parece que no... Antiguamente eso era lo que se bailaba: la caña, por seguiriyas, la romera, en fin, todos los bailes, el zapateado de Juan Estampío<sup>154</sup>.

**12. ¿Cómo valoraría como guitarrista el baile de soleá iniciado por el bailaor el Güito? Me refiero en concreto a la ralentización del compás y al uso de la falseta a doble tiempo en la soleá.**

Bueno, eso se amolda la guitarra al tipo que dice el Güito: “Pues esto lo quiero a esta velocidad” entonces el guitarrista: “bueno, sí, pero es que eso tan lento”

Eso le pasó al Niño Ricardo con una bailaora. Acompañó el Niño Ricardo a una bailaora por seguiriyas y dice: “me hacía hacer la falseta lenta, lenta” (canta los compases de la seguiriya muy lentos). No tenía esa fuerza, tenemos que estar a lo que dicen los bailaores. Mi padre en esto era un hombre que sabía mucho de baile, porque resulta que me acuerdo yo de un bailaor que estaba ensayando una farruca, y estaba haciendo unos pases y que no le entraban, me acuerdo que se fue a mi padre: “Pedro, mire que estoy haciendo esta farruca y no me entran los pasos”. “A ver, hazlo; no te entran por... empiezas por el izquierdo o empiezas por el derecho, o al revés, en vez del derecho empieza por el izquierdo”. “¡Ah pues si ahora entra!”. Y a Rosa Durán le puso la coreografía y le ponía la guitarra (gesto de poner la guitarra volcada sobre las piernas) y le decía “tienes que hacer esto “tataratara”. Le hacía percusión sobre la tapa: “tienes que hacer esto Rosa con los pies”.

**13. ¿Antes era habitual el uso las falsetas largas para acompañar el baile o era más común el uso de falsetas cortas?**

No, hombre, yo creo que eran falsetas normales, ni cortas ni largas. Para el cante, mejor se hacían falsetas largas. Te voy a contar una anécdota que le pasó y oí a mi padre. A Don Antonio Chacón, que le tocaba Ramón Montoya, que era el Paco de Lucía en aquel tiempo, las cosas

<sup>154</sup> Juan Sánchez Valencia y Rendón Álvarez (Jerez de la Frontera, 1879-Madrid 1957).

como son. Bueno, y resulta que iba a cantar por malagueñas, hace la introducción de la guitarra y hace una falseta de trémolo, pero muy larga, claro, el cantaor estaba deseando ya de cantar, estaba inspirado para salir y que no le hicieran más entrada. Y ya se cabreó Antonio Chacón con Ramón Montoya y le dice: “claro ahora haz eso de rrrrrrrrrrr” y se pilló un cabreo. Hay que ser justo en el tiempo también, el tiempo tiene que ser justo, ni mucho ni poco.

## **Anexo F – El acompañamiento de la guitarra al baile flamenco en los conservatorios de música españoles. Estudio comparativo**

### **1. Conservatorios superiores de música: pruebas de acceso y repertorio**

Actualmente, el grado superior de guitarra flamenca se puede estudiar en diversos centros de enseñanza musical en España: el Conservatorio Superior de Música<sup>155</sup> Rafael Orozco de Córdoba, el CSM Andrés de Vandelvira de Jaén, el CSM Manuel Massotti Littel de Murcia, la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) de Barcelona y la Fundació Conservatori Liceu de Barcelona.

La especialidad de guitarra flamenca incluye una asignatura denominada acompañamiento al baile flamenco, que se imparte durante los cuatro cursos del grado. Los contenidos de acompañamiento al baile flamenco que se solicitan en las pruebas para el acceso al grado superior, son diferentes en cada comunidad. Es en la comunidad andaluza donde, al parecer, se otorga más importancia a esta disciplina, ya que para dichas pruebas se exige el acompañamiento de cuatro bailes flamencos.

Es el repertorio obligado para la admisión al grado superior de guitarra flamenca del CSM Rafael Orozco y del CSM Andrés de Vandelvira. En las citaciones para la prueba de acceso al acompañamiento al baile de los aspirantes al grado superior de guitarra flamenca del CSM Rafael Orozco, se establece: «Ejercicio 3. Acompañamiento de un baile por soleá, seguiriya, taranto o alegría a determinar por sorteo»<sup>156</sup>.

Para las pruebas de acceso a este mismo grado superior en Murcia, únicamente se solicita la interpretación del acompañamiento de un baile por soleá o alegrías; para ingresar en la ESMUC y el Liceu, no es necesario interpretar ningún tipo de acompañamiento, ni para baile ni para cante.

### **2. Conservatorios profesionales**

---

<sup>155</sup> En adelante CSM.

<sup>156</sup> <https://csmcordoba.com/citaciones-por-especialidad-para-las-pruebas-de-acceso-a-estudios-de-grado-en-musica-curso-2024-2025/>

El grado profesional de guitarra flamenca, al igual que el del resto de instrumentos, consta de seis cursos que se realizan tras las enseñanzas elementales, que constan de cuatro cursos.

El grado profesional de guitarra flamenca se puede estudiar actualmente en todas las provincias andaluzas. La asignatura de acompañamiento al baile en el grado profesional, tan solo se lleva a cabo en los cursos 4º y 6º.

En el curso 4º de grado profesional, esta asignatura de acompañamiento se denomina: iniciación al baile flamenco y en el 6º curso; acompañamiento al baile flamenco.

El Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA, 2007) hace referencia a las asignaturas de iniciación al cante flamenco e iniciación al baile flamenco:

La razón de haber incluido estas asignaturas en el segundo ciclo de grado profesional, se justifica porque el alumnado en esta etapa ha adquirido ya las habilidades suficientes en aspectos psicomotrices y de coordinación para afrontar ambos acompañamientos (cante y baile). (pág. 169)

La asignatura de iniciación al acompañamiento del baile de 4º de grado profesional tiene como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Adoptar una posición correcta que permita un esfuerzo muscular relajado apropiado para las necesidades de ejecución del acompañamiento al baile en coordinación con las aportaciones del cante.
2. Reconocer la terminología apropiada de los aspectos estructurales del baile (entrada, falseta, llamada, etc.).
3. Comprender los conocimientos teóricos-prácticos de las estructuras rítmicas de los estilos básicos más representativos del baile (ternarios, binario-cuaternarios, amalgamas, etc.).
4. Desarrollar la capacidad de valorar la importancia de analizar de forma comparada los distintos bailes, estilos y tendencias con soporte audiovisual.
5. Aplicar adecuadamente las estructuras rítmicas de los estilos básicos más representativos del baile.
6. Potenciar tanto las cualidades intuitivas válidas para el acompañamiento como los conocimientos teóricos y técnicos del mismo.
7. Acompañar al baile en sus diversas formas y estilos propuestos para el nivel demostrando capacidad de interpretación. (BOJA, 2007, pág. 169)

En relación con el valor de la asignatura de acompañamiento al baile, de 6º de grado profesional, en la página número 146, se resalta lo siguiente:

De todas las formas de acompañamiento, la del baile flamenco es una de las más complejas que existen en el panorama de las artes escénicas. El guitarrista, además de conocer los cantes característicos para el baile, debe alcanzar un amplio conocimiento tanto rítmico como estructural de los diversos “palos” o estilos que lo configuran. Para ello es necesario adquirir el conocimiento suficiente y desarrollar las capacidades creativas e intuitivas que compactan la labor académica y artística del guitarrista. (BOJA, 2007, pág. 146)

Se indica que el guitarrista de baile debe poseer destrezas que comprenden habilidades melódicas, armónicas (cante) y rítmicas (baile), y se señala que la enseñanza de acompañamiento del baile tendrá como objeto desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Comprender y valorar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración y relajación en función de la ejecución del acompañamiento del baile.
2. Reconocer con propiedad y de forma exhaustiva, la terminología adecuada de los aspectos estructurales inherentes al baile, como son entrada, falseta, llamada, escobilla, desplante, etc.
3. Asimilar los conocimientos teóricos-prácticos de las estructuras rítmicas propias de los estilos básicos más importantes en el baile (ternarios, binarios-cuaternarios, amalgamas).
4. Reconocer las estructuras básicas-tipo, en las coreografías de los bailes, diferenciando aquellos aspectos visuales y sonoros del movimiento en el bailaor/a, (entrada, llamada, silencio, falseta, escobilla, desplante, salida, etc.) en relación con el sonido y la ejecución guitarrística en interpretación.
5. Utilizar con progresiva autonomía los conocimientos rítmicos y armónicos adquiridos en relación con la interpretación al baile.
6. Aplicar adecuadamente las estructuras básicas y sus variantes fórmulas rítmicas con respecto a cada estilo.

7. Desarrollar estrategias encaminadas a contribuir a la adopción de los recursos necesarios al acompañamiento al baile en sus diversos estilos (falsetas, llamadas, escobillas, rasgueos, interiorización métrica, etc.).
8. Fomentar una capacidad intuitiva del acompañamiento en unión o convivencia con los conocimientos teórico-técnicos.
9. Desarrollar la capacidad de autocrítica en relación con todos los aspectos mencionados anteriormente.
10. Acompañar al baile en público en sus diversas formas y estilos propuestos, mostrando dominio y solvencia técnica y artística. (BOJA, 2007, págs. 146-147)

Hay que puntualizar que, en la enseñanza de la guitarra flamenca en los conservatorios de música, existe una particularidad que no se da en otras especialidades musicales. Esta peculiaridad es la diferencia de nivel con el que el alumnado accede, tanto al grado profesional como al grado superior –diferencia que a veces se mantiene en los distintos cursos–.

Primeramente, es diferente en cuanto a la correspondencia edad/curso que se da en la mayoría de las especialidades. Por ejemplo, podemos encontrar en 4º de grado profesional a alumnos/as de 20, 30 o 40 años de edad, cuando en las otras especialidades instrumentales, este 4º curso se realiza con una edad comprendida entre los 15 y 16 años, aproximadamente.

El alumnado de guitarra flamenca del grado profesional puede estar constituido por artistas profesionales que estén plenamente dedicados al instrumento, trabajando en diferentes tablaos y/o teatros; incluso pueden existir alumnos con la titulación finalizada del grado superior de guitarra clásica.

En el grado superior ocurre prácticamente lo mismo: podemos encontrar un rango de edad de entre 18 y 40 años. Algunos de estos estudiantes llegan a tener trabajo, no solo en tablaos y teatros nacionales, sino también en giras internacionales.

En cuanto a los perfiles del alumnado en el aula destacamos las particularidades que, posee la especialidad de guitarra flamenca en los conservatorios de música, ya que el enfoque pedagógico y formativo de la asignatura de acompañamiento al baile puede, en ocasiones, hacerse dificultoso por lo que resulta necesario adaptar los bailes que contemplan las programaciones al nivel real del alumnado.

### **3. Estudio comparativo de tres programaciones de grado profesional: Jerez de la Frontera, Córdoba (Andalucía) y Cartagena (Murcia)**

Como complemento de este estudio sobre la enseñanza de la guitarra acompañante en los conservatorios de música, hemos considerado importante realizar la comparación de dos programaciones de guitarra flamenca de la Comunidad de Andalucía: las de los Conservatorios Profesionales de Córdoba y Jerez de la Frontera (Cádiz).

Dichas programaciones resultan bastante contrastantes en el sentido de que, a nuestro parecer, una sí responde al rigor que requiere la disciplina mientras que otra necesitaría ser más explícita para alcanzar el mismo rigor.

También hemos analizado la programación del Conservatorio Profesional de Cartagena (región de Murcia) en la que el modo de impartir la asignatura es diferente al de la Comunidad Andaluza, ofreciendo nuevas perspectivas didácticas.

En la programación del CPM Joaquín Villatoro de Jerez de la Frontera (Cádiz) (2020-2021, pág. 5), el apartado 3.2, denominado “Contenidos específicos”, toma como referencia una serie de bailes, y justifica esta decisión en los siguientes términos: «Teniendo en cuenta la variedad y diversidad de estilos flamencos que se bailan, hemos optado por realizar una selección orientativa de los bailes, a nuestro juicio, más significativos»<sup>157</sup>. La forma en que está redactada la última frase pareciera dar a entender que esta programación estaría abierta a intercambiar unos bailes por otros.

Los bailes que se presentan como generales en la asignatura de iniciación al baile flamenco de 4º curso y acompañamiento al baile flamenco de 6º, son:

1. Tientos-tangos
2. Soleá
3. Alegrías
4. Seguiriya
5. Tarantos

En la programación se enumeran estos cinco bailes junto con su estructura correspondiente y con la siguiente justificación: «Presentamos formas y estructuras de los bailes dentro de los cánones tradicionales que sirvan como base para enfrentarse después a concepciones más modernas tanto de los bailes como de su acompañamiento» (2020-2021, pág. 6).

---

<sup>157</sup> Esta programación fue consultada el 3 de marzo de 2021. A fecha de 12 de noviembre de 2024 el texto que mostramos ha desaparecido.

En la programación no se especifica si el baile debe pertenecer a una misma familia o no, ni se explica el motivo detrás de la selección de esos bailes en particular. Observamos pues, que esta programación tiene un planteamiento abierto.

En la secuenciación de contenidos de la programación de acompañamiento al baile del CPM Zyriab (2020-2021), se indican los siguientes bailes para la asignatura de iniciación al baile flamenco de 4º de grado profesional.

1. Soleá por bulerías
2. Alegrías
3. Taranto
4. Caña

Dentro de esta programación se hace referencia específica al baile de soleá por bulerías: «La bulería se trabajará de forma paralela en estilos tales como la soleá por bulerías, alegrías, guajira y caña» (2020-2021, pág. 3).

La asignatura de acompañamiento al baile de 6º de grado profesional, se reduce al acompañamiento de cuatros bailes requeridos en la prueba de acceso al grado superior de guitarra flamenca: alegrías, taranto, seguiriya y soleá.

Si cambiamos de comunidad autónoma y nos trasladamos al Conservatorio Profesional de Música de Cartagena, observamos que la disciplina de acompañamiento al cante y al baile queda unificada en una misma clase, es decir, no se separa la técnica de acompañamiento al cante flamenco de la de acompañamiento al baile flamenco, impartándose ambas conjuntamente y en los seis cursos que abarca el grado profesional. En la programación, la guitarra de acompañamiento se justifica de la siguiente forma:

La faceta del guitarrista flamenco acompañante, tanto para el cante como para el baile, se constituye en fundamental para la formación integral de nuestro alumnado, de manera que el desarrollo de facultades relacionadas con esta labor debe constar en la base del proceso de su aprendizaje.

Los profesores acompañantes de cante y baile orientarán al alumnado de guitarra flamenca para que, a través de la práctica, pueda adquirir, asimilar y desarrollar las habilidades y destrezas que la labor de acompañante flamenco exige, centrándose especialmente en los siguientes aspectos:

1. Conocimiento de la estructura formal de los cantes

2. Dominio de los patrones rítmicos
3. Identificación estilística a través de la melodía
4. Conocimiento de la estructura formal de los bailes
5. Manejo de terminología específica del cante y del baile (tercio, coetilla, cierre, remate, escobilla, silencio, desplante...). (Conservatorio Profesional de Música de Cartagena, 2020-2021, págs. 20-21)

En los diferentes cursos del grado profesional, para el acompañamiento se trabajan distintos estilos, quedando agrupados en un mismo curso palos no bailables, como la granaína o la malagueña, y palos bailables, como los tangos o la soleá. Como mencionamos anteriormente, esto se debe a que la asignatura al acompañamiento al cante y al baile se hace conjunta. Los estilos trabajados por curso son:

1. 1º grado profesional: Tangos, soleá, taranto.
2. 2º grado profesional: Farruca, fandangos abandolaos, fandangos de Huelva, granaína, bulerías.
3. 3º grado profesional: Guajira, malagueña, seguiriya, caña, alegrías en Mi.
4. 4º grado profesional: Bulería por soleá, rondeña, bambera, tientos, colombianas, tanguillos.
5. 5º grado profesional: Alegrías, serranas, garrotín, caña (refuerzo), farruca, petenera.
6. 6º grado profesional: Taranto, alegrías en La, soleá, colombiana, seguiriya. (Conservatorio Profesional de Música de Cartagena, 2020-2021, págs. 14-62)

#### **4. La guía docente de los conservatorios superiores de música**

Remitiéndonos a las pruebas de acceso en las que se exige el acompañamiento del baile flamenco, en los tres conservatorios superiores de música en los que se estudia la especialidad de guitarra flamenca, el CSM Rafael Orozco (Córdoba), el CSM Andrés de Vandelvira (Jaén) y el CSM Manuel Massotti Littel (Murcia), (ver apartado 1 de este mismo anexo: Conservatorios superiores de música: pruebas de acceso y repertorio), observamos que incluyen el acompañamiento de cuatro bailes fundamentales: alegrías, taranto, seguiriya y soleá –bien todos, bien alguno de ellos–. El acompañamiento de estos cuatro bailes, además de abordarse durante el grado profesional, también se estudia, se amplía y perfecciona en los cuatro cursos del grado superior de guitarra flamenca. Así lo muestran las respectivas guías docentes.

La guía docente del CSM Rafael Orozco de Córdoba (2024-2025, pág. 5) detalla los bailes que se abordan en cada nivel de la especialidad de guitarra flamenca en la asignatura de acompañamiento al baile. En dicha guía se mencionan los siguientes bailes por cada curso:

1<sup>er</sup> Curso: guajira, caña, farruca

2<sup>o</sup> Curso: bulería por soleá, alegrías, tangos de Málaga

3<sup>er</sup> Curso: taranto, soleá, caracoles

4<sup>o</sup> Curso: tientos-tangos, seguiriyas, bulería

Además, se incluyen bailes más específicos, como los tangos de Málaga, y se exploran otros que se han abordado en diversos cursos del grado profesional. Si examinamos el progreso de la asignatura por niveles, podemos observar que se enseñan los cuatro bailes requeridos para la prueba de acceso: el taranto, la soleá, las alegrías y la seguiriya.

La guía docente del curso de guitarra flamenca del CSM Andrés de Valdevira de Jaén (2024-2025, págs. 4-5) incluye los siguientes bailes por cada curso:

1<sup>er</sup> Curso: la caña, farrucas, alegrías

2<sup>o</sup> Curso: soleá, guajira taranto

3<sup>er</sup> Curso: caracoles, tientos tangos, bulerías por soleá

4<sup>o</sup> Curso: seguiriya, bulerías, tercer baile consensuado entre el profesor y el alumno.

En esta guía docente también aparecen los cuatro bailes requeridos para la prueba de acceso: el taranto, la soleá, las alegrías y la seguiriya.

Dentro de la guía docente del CSM Manuel Massotti Littel de Murcia (2020-2021, pág. 3), se encuentra la asignatura denominada “cuadro flamenco”, en la cual se estudian los siguientes bailes en cada curso:

1<sup>er</sup> Curso: alegrías, fandangos, tientos-tangos

2<sup>o</sup> Curso: seguiriya, caña, guajira

3<sup>er</sup> Curso: seguiriya, soleá por bulerías, farruca

4<sup>o</sup> Curso: taranto, baile de composición original, escobilla de caña y polo

Para el curso 2024-2025, la guía docente de cuadro flamenco del CSM Manuel Massotti Littel de Murcia (págs. 5-6) ha reducido el número de bailes y los ha secuenciado por cuatrimestres.

En el 4º curso ha eliminado el baile de composición original y la escobilla de caña y polo. La guía docente del curso 2024-2025 queda establecida de la siguiente forma:

*1º Curso*

Primer cuatrimestre: alegrías

Segundo cuatrimestre: tientos tangos

*2º Curso*

Primer cuatrimestre: siguiiya

Segundo cuatrimestre: soleá

*3º Curso*

Primer cuatrimestre: farruca

Segundo cuatrimestre: caña

*4º Curso*

Primer cuatrimestre: taranto

Segundo cuatrimestre: composición con idea y música original de temática libre con una duración mínima de 35 min.

## **5. Conclusiones del estudio comparativo de las programaciones de los conservatorios profesionales de Jerez de la Frontera, Córdoba y Cartagena**

Como hemos podido observar, en las programaciones del grado profesional de guitarra flamenca de los conservatorios de Jerez de la Frontera, Córdoba y Cartagena<sup>158</sup> no se trabajan todos los bailes susceptibles de ser acompañados con guitarra, solo aquellos que se consideran más importantes, según el criterio del profesor que imparta la asignatura, aunque los estilos de alegrías, soleá, taranto y siguiiyas sí se encuentran incluidos.

Si agrupamos los bailes que estas programaciones incluyen tomando como base su compás<sup>159</sup>, estos quedan clasificados de la siguiente manera:

---

<sup>158</sup> Ver punto apartado 3 de este mismo anexo: Estudio comparativo de tres programaciones de grado profesional: Jerez de la Frontera, Córdoba (Andalucía) y Cartagena (Murcia).

<sup>159</sup> Capítulo 4.4. El baile de alegrías. Apartado 4.4.2 Compás y ritmo básico.

Capítulo 4.5. El baile de soleá. Apartado 4.5.2. Compás y ritmo básico.

Capítulo 4.6. El baile del taranto. Apartado 4.6.2. Compás y ritmo básico.

Capítulo 4.7. El baile de siguiiya. Apartado 4.7.2. Compás y ritmo básico.

- a. Amalgama, constituido por el compás de 12 tiempos anacrúsico: soleá, alegrías y bulerías.
- b. Amalgama, constituido por el compás de 12 tiempos tético: seguiriyas.
- c. Binario: constituido por el compás de 2/4 o 4/4: taranto, tangos.

En la especialidad de guitarra flamenca de los conservatorios profesionales de música de Jerez de la Frontera, Córdoba y Cartagena, (ver apartado 3 de este mismo anexo: Estudio comparativo de tres programaciones de grado profesional) se puede observar que los bailes están agrupados en tres categorías según su compás, abarcando así todos los ritmos flamencos. Los bailes principales, junto con sus respectivos finales, son los siguientes:

1. Alegrías: finalizan con bulerías de Cádiz
2. Soleares finalizan con bulerías
3. Tarantos finalizan por tangos
4. Seguiriyas: finalizan por seguiriyas con el compás más acelerado

En esta configuración, el grupo 1 (alegrías) abarca todo lo relacionado con el compás de amalgama de 12 tiempos anacrúsico en tonalidad mayor y con una rítmica más “airosa”<sup>160</sup> que la soleá –del mismo compás–. Como remate del baile de alegrías se aborda superficialmente la rítmica de la soleá, especialmente en la ejecución del silencio, que equivale a la falseta a doble tiempo que se interpreta durante el acompañamiento de un baile de soleares (ver capítulo 3.6.1. El baile por alegrías. Apartados 3.6.1.1. El silencio de las alegrías y 3.6.1.2. El silencio, su práctica en el baile).

El grupo 2 se ocupa del compás de 12 tiempos anacrúsico en modalidad flamenca. Las soleares destacan por su rítmica pausada, que va acelerando y ralentizándose durante la ejecución del baile, hasta culminar en un final por bulerías.

En el grupo 3, encabezado por el taranto como baile principal, se encuentran los estilos de compás binario –2/4 o 4/4–. El taranto se caracteriza por un ritmo inicial lento que va ganando velocidad hasta culminar en los tangos.

El grupo 4, compuesto por la seguiriya, comprende el compás de amalgama tético, único en la familia de la seguiriya, que incluye variantes como serranas, cabales, livianas, entre otros. Este

---

<sup>160</sup> Hace referencia a un ritmo algo más veloz.

estilo finaliza con un ritmo acelerado, pero sin hacer una transición a otro palo, como sucede en los demás estilos.

Es preciso señalar que un baile no solo está determinado por la rítmica y por sus cambios en la velocidad, ya que también puede cambiar su modo musical o sistema. Si combinamos estilos diferentes, pero pertenecientes a la misma familia, como ocurre en el baile, el cante puede resultar afectado, ya que algunos estilos pueden quedar en tesituras más altas o más bajas. Es por eso que las alegrías concluyen con bulerías de Cádiz, debido a su similitud rítmica y al hecho de que ambos palos comparten el modo mayor. Por lo tanto, las bulerías de Cádiz se utilizan como cierre de un baile de alegrías, gracias al modo mayor que tienen en común como tonalidad.

En el caso de la seguiriya, su final sigue el mismo patrón rítmico y melódico cuando se interpreta para el baile, que cuando se interpreta para el cante. Durante el baile, se acelera progresivamente la velocidad para lograr un mayor impacto. Los estilos utilizados para el final del baile de seguiriyas se conocen como “seguiriyas de cambio”, debido a la intensidad que presentan estas letras y a la rítmica tan acentuada. Los estilos utilizados para el final del baile de seguiriya suelen ser el cambio de Manuel Molina<sup>161</sup>, los cabales<sup>162</sup> o como en el vídeo que mostramos en el baile de seguiriya de esta tesis que concluye por seguiriya de Jerez y que se denomina macho (ver apartado 4.7.4.19. Macho. Vídeo original).

Hay que considerar que, en el acompañamiento de un baile flamenco, la rítmica puede ser compartida por varios estilos. Es por ello que resulta importante que la guitarra mantenga las características e identidad de cada baile. Por ejemplo, desde el punto de vista rítmico, acompañar una soleá puede ser similar a acompañar una caña. Unos tientos-tangos pueden acompañarse de forma similar a unos tarantos o una farruca. La diferencia entre una soleá y una caña, o entre unos tientos-tangos y unos tarantos, radica en las letras interpretadas, la melodía, la armonía y las escobillas utilizadas, pero la estructura rítmica subyacente del baile es la misma. En resumen, es posible utilizar los acompañamientos de unos bailes flamencos con otros que comparten compases comunes.

De manera similar, los bailes flamencos también comparten coreografías y pasos entre sí. Como muestra, podemos encontrar similitudes entre una soleá y una caña, entre unos tientos-tangos y

---

<sup>161</sup> Manuel Ortega Vargas “Manuel Molina” (Jerez 1822-1879). Se hace este estilo de seguiriya como final del baile por la elevada tesitura que abarca el cante y la rítmica tan marcada que presenta la letra en su aceleración para finalizar el baile.

<sup>162</sup> Se produce un cambio en el modo de la tonalidad matriz, pasando del modo de la flamenco al modo de la mayor.

unos tarantos o entre una soleá por bulerías y unas alegrías. Sobre esta peculiaridad, en una entrevista al bailar Joaquín Ruíz publicada en el libro *Tradición y Experimentos en el Baile Flamenco* de Nadine Cordowinus (2008, pág. 93), la autora le comenta a Joaquín: «En Madrid estuve en un tablao flamenco viendo bailar, según comentarios, al más puro de los bailaroes gitanos de ese momento, y me llevé una desilusión al ver que utilizaba los mismos pasos y efectos en la soleá, en el tango y la seguiriya».

Retomando la sección 3.2 de la programación del CPM Joaquín Villatoro, en la cual se menciona: «hemos optado por realizar una selección orientativa de los bailes, a nuestro juicio, más significativos», entendemos que esta decisión puede estar influenciada por este intercambio y préstamos que se producen entre los diferentes bailes, tanto en términos armónicos como rítmicos.

En lo que respecta al objeto de estudio de esta tesis, al analizar las programaciones de los conservatorios profesionales de Jerez, Córdoba y Cartagena, así como las guías docentes de los conservatorios superiores de Córdoba y Murcia, se constata la imprescindible presencia de los cuatro bailes que se consideran especialmente elaborados y sumamente importantes en el flamenco, tanto por su contenido musical como por su riqueza estructural y coreográfica: las alegrías, la soleá, el taranto y la seguiriya.

# Anexo G - Contrato de licencia de sincronización con Magnesound, S.L.

DocuSign Envelope ID: 575DD754-5CFD-412B-887B-44A994E862A7



**MagneSound**  
**Contrato Licencia de Sincronización**

## CONTRATO LICENCIA DE SINCRONIZACIÓN MAGNESOUND S.L

(Tesis doctoral)

En Sevilla, a 22 de septiembre 2021

### REUNIDOS

De una parte, **MAGNESOUND, S.L.** (propietaria de un catálogo de grabaciones musicales), con domicilio en *Avda. República Argentina 27, Edf. Principado, 1-2, 41930 Sevilla (España)* y con CIF: B-90143322, como productor fonográfico, y representada por don *Julio Castañeda García*, en su condición de Administrador Único.  
A esta parte se le denominará LICENCIANTE.

Y, de otra parte, *Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante*,

A esta parte se le denominará LICENCIATARIO.

Reconociéndose mutuamente, según actúan, capacidad legal bastante para contratar y obligarse, por el presente documento

### EXPONEN

**PRIMERO.-** Que LICENCIANTE es titular del *cien por cien (100%)* de los derechos de explotación de la(s) grabación(es) fonográfica(s) de la(s) obra(s) musical(es) siguiente(s) (incluidas las interpretaciones y/o ejecuciones artísticas fijadas en las mismas):

Colección completa "El baile Flamenco"

En adelante, la "Grabaciones".

**SEGUNDO.-** Que LICENCIATARIO, está interesado en incluir las Grabaciones en la tesis doctoral sobre el baile flamenco titulada *provisionalmente "Códigos de lenguaje musical, visual y gestual en el acompañamiento de la guitarra al baile flamenco. Propuestas de sistematización."*, para lo que solicita la preceptiva autorización.

**TERCERO.-** Y que, en consideración a lo declarado anteriormente, ambas partes llevan a efecto el presente contrato con arreglo a las siguientes

### ESTIPULACIONES

**PRIMERA.-** LICENCIANTE autoriza a LICENCIATARIO, sin carácter de exclusiva, bajo las condiciones que se establecen en este documento, la incorporación de las Grabaciones objeto de este contrato, de forma fragmentada o en su totalidad, en la Tesis doctoral mencionada en el Expositivo SEGUNDO y a proceder a su fijación de la grabación audiovisual en dicha Tesis.



**MagneSound**  
**Contrato Licencia de Sincronización**

Asimismo, LICENCIANTE cede a LICENCIATARIO, a título meramente enunciativo, pero no limitativo, los siguientes derechos:

- a) El derecho de puesta a disposición interactiva de las Grabaciones como parte de la TESIS por cualquier medio, especialmente a través de internet, incluyendo, a título meramente enunciativo, pero no limitativo, la facultad de visionado directo (streaming) como completo de la tesis.

**SEGUNDA.-** LICENCIATARIO queda facultado para introducir en las Grabaciones objeto de este contrato las modificaciones que crea convenientes para satisfacer las necesidades de su fijación y reproducción en la citada Tesis doctoral.

**TERCERA.-** La autorización concedida en el presente contrato a LICENCIATARIO no se extenderá a ningún otro derecho ni a ninguna otra modalidad de explotación distinta de las expresamente indicadas en la cláusula PRIMERA del mismo. Se concede autorización del uso de las grabaciones siempre que sea uso educativo y no sea para uso lucrativo.

**CUARTA.-** LICENCIATARIO podrá ejercitar los derechos cedidos en el presente contrato en todos los países del mundo y por todo el máximo periodo tiempo permitido por la Ley, es decir, hasta su entrada en el dominio público.

**QUINTA.-** Como contraprestación por los derechos concedidos, las partes, al amparo de lo previsto en el artículo 46.2.c) del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, fijan la cantidad alzada de *CERO EUROS (0.-€.)* más el 21% en concepto de IVA, lo que arroja un total de *0 (0.-€.)*.

**SEXTA.-** LICENCIATARIO se compromete a hacer constar en los títulos de crédito de la tesis, las menciones siguientes, en la forma, orden y tamaño que SE determine:

Título: ***El baile Flamenco***  
© Copyright 2005 by Magnesound, S. L., Sevilla (España).

Ninguna falta casual o involuntaria en el cumplimiento de dicha disposición será considerada un incumplimiento de la misma, siempre y cuando LICENCIATARIO realice esfuerzos razonables para subsanar eventualmente cualquier falta del mismo tipo en futuras copias de la tesis, según sea el caso, después de que LICENCIATARIO reciba la notificación en este sentido de LICENCIANTE.

**SÉPTIMA.-** Los derechos concedidos en el presente contrato a LICENCIATARIO son intransmisibles.

**OCTAVA.-** Los derechos cedidos por LICENCIANTE a favor de LICENCIATARIO serán irrevocables y no podrán estar sujetos a restitución, rescisión y/o resolución en caso de incumplimiento del presente contrato por LICENCIATARIO. Los derechos de LICENCIANTE, en caso de incumplimiento del presente contrato por LICENCIATARIO, se limitarán a posibles reclamaciones de carácter económico, no pudiendo éstas interferir, inhibir, prohibir y/o restringir en forma alguna el desarrollo, distribución, explotación y/o promoción de la Serie y/o de cualquiera de sus elementos, los derechos vinculados y accesorios relacionados con la Tesis y/o productos derivados o conexos.

DocuSign Envelope ID: 575DD754-5CFD-412B-887B-44A994E862A7



**MagneSound**  
**Contrato Licencia de Sincronización**

**NOVENA.-** Para cuantas cuestiones puedan suscitarse en relación con el presente contrato, ambas partes se someten a la Jurisdicción y competencia de los Juzgados y Tribunales de *Sevilla*, con renuncia a cualquier otro fuero que pudiera corresponderles.

Y, en prueba de conformidad con cuanto antecede y reiterando su plena voluntad de obligarse, ambas partes firman el presente documento, que se extiende por *duplicado*, en el lugar y fecha indicados al principio.

Por LICENCIANTE

Por LICENCIATARIO

  
*Julio Castañeda García*

*Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante*