

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por  
la Universidad de Sevilla

---

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile



**Autora:** Inmaculada Morales Peinado

**Directores:** José Miguel Díaz Báñez, Antonio Bonilla Roquero

Dep. de Matemática Aplicada II  
Escuela Técnica Superior de Ingeniería  
Universidad de Sevilla  
Sevilla, 2017



Memoria presentada para optar al grado de Doctor por  
la Universidad de Sevilla

---

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile



**Autora: Inmaculada Morales Peinado**

**Directores:** José Miguel Díaz Báñez, Antonio Bonilla Roquero

Dep. de Matemática Aplicada II  
Escuela Técnica Superior de Ingeniería  
Universidad de Sevilla  
Sevilla, 2017



La música flamenca, como música de tradición oral, está involucrada en un continuo proceso de evolución y cambio influenciado por el marco cultural donde se desarrolla. En este estudio apuntamos varios casos en los que ha existido una interacción entre guitarra, cante y baile, posibilitando cambios estéticos y estructurales en los estilos o palos flamencos a lo largo del siglo XX. Aspectos como la forma, la armonía, el ritmo y el compás, además de la propia melodía, son los rasgos fundamentales que nos servirán como motor para analizar los cambios observados en el siglo XX.

Un análisis musical multidisciplinar, conjugando transcripciones manuales con algoritmos de búsqueda de patrones melódicos, nos ayudarán a comprender mejor la evolución sufrida en la música flamenca. En los casos de estudio considerados describimos los cambios que han conformado a la guitarra, el cante y el baile en este último siglo, intentando mostrar la relación que ha existido entre ellos y qué elemento ha sido el motor de la influencia y evolución.



## Agradecimientos

---

Existen momentos en la vida, en los que encuentras a personas que se vuelven el sustento de una parte de tu mundo. Por su apoyo, ánimo incansable, lucha por hacer bien su trabajo y sobre todo por enseñarme a aprender y disfrutar, sin esas personas hoy no podría estar aquí. Sin *José Miguel Díaz-Báñez*, este estudio nunca habría visto la luz, pues él me confió esta idea para intentar darle vida, y luchó, incluso más que yo, para que nunca desistiese. Gracias José Miguel, sin tu ayuda no lo hubiese conseguido. Gracias a *Antonio Bonilla*, que puso su sapiencia y buen hacer al servicio de este estudio y me ayudó en todo cuanto le propuse. Gracias a *Nadine Kroher*, su paciencia, constancia en el trabajo y cariño, han sido un reflejo para mí durante todo este proceso. A todos aquellos artistas que me han proporcionado información necesaria para seguir esta investigación. A *David Roldán*, que ha sido mi apoyo musical-melódico, y la voz en discordia, que siempre me hacía replantearme las ideas, hasta estar segura de ir por el camino más idóneo. Y finalmente a *mis padres y mis hermanos*, que siempre tuvieron unas palabras de aliento en los momentos más duros. A todos ellos, GRACIAS.



Memoria presentada para optar al grado de Doctor por la Universidad de Sevilla .....	i
Memoria presentada para optar al grado de Doctor por la Universidad de Sevilla .....	iii
Resumen .....	i
Agradecimientos .....	iii
Índice.....	v
Tabla de ilustraciones .....	ix
Lista de tablas .....	xi
Fotografías .....	xii
<b>1 INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1 Antecedentes .....	3
1.2 Objetivos del estudio .....	8
1.3 Motivación de nuestro estudio.....	9
<b>2 MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO .....</b>	<b>11</b>
2.1 Principales rasgos musicales dentro del flamenco. Compás. Armonía. Melodía. ....	12
2.1.1 Compás .....	12
2.1.2 Armonía .....	16
2.1.3 Tratamiento melódico en el flamenco.....	19
2.2 Metodología empleada para la realización del estudio.....	20
<b>3 LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS A TRAVÉS DEL SIGLO XX .....</b>	<b>21</b>
3.1 Antecedentes. Organología y configuración de la guitarra .....	21
3.2 Antecedentes de la guitarra flamenca de acompañamiento.....	22
3.3 Evolución de los principales aspectos musicales en la guitarra flamenca. ....	24
3.3.1 Compás .....	24
3.3.2 Armonía .....	27
3.3.3 Melodía.....	33
3.4 Periodos de la guitarra en el siglo XX.....	37
3.4.1 Función o papel del guitarrista. Organización por categorías. ....	55
3.5 Reflexiones sobre el capítulo .....	60
<b>4 INFLUENCIAS RECÍPROCAS ENTRE LA GUITARRA, BAILE Y CANTE, REFERIDOS A LOS ASPECTOS ESTÉTICO-MUSICALES.....</b>	<b>61</b>
4.1 Vertientes del cante en el Siglo XX.....	61
4.2 Contextos del baile en el Siglo XX .....	62
4.3 Parejas artísticas más relevantes.....	64
4.3.1 Cante – Guitarra .....	64
4.3.2 Baile – Guitarra .....	66

4.4	Estudio evolutivo de casos particulares.....	68
4.4.1	Alegrías .....	69
4.4.2	La caña .....	103
4.4.3	La farruca .....	127
4.5	Interacciones entre las tres disciplinas de la música flamenca: guitarra, cante y baile. ....	132
4.5.1	Alegrías .....	132
4.5.2	La caña .....	134
4.5.3	La farruca .....	135
4.6	Conclusiones del capítulo .....	135
4.7	Anexos del capítulo:.....	137
4.7.1	Anexo I: “El silencio en las alegrías de concierto” .....	137
4.7.2	Anexo II: “El silencio en las alegrías de baile” .....	140
4.7.3	Anexo III: Evolución de las estructuras de baile, guitarra y cante a lo largo del Siglo XX y sus relaciones entre ellas.....	142
5	Estudio analítico-computacional de patrones melódicos guitarra-cante.....	145
5.1	Tecnología musical.....	146
5.1.1	MIR y Etnomusicología Computacional .....	146
5.1.2	Etnomusicología computacional y flamenco.....	148
5.2	Metodología para un estudio computacional.....	150
5.2.1	Detección y transcripción de falsetas.....	151
5.2.2	Similitud entre la línea melódica del cante y la guitarra. ....	154
5.3	Creación del corpus de estudio.....	157
5.4	Estudios de casos .....	162
5.4.1	Reinterpretación o emulación del guitarrista.....	165
5.4.2	Uso de la melodías compuestas por el guitarrista.....	173
5.5	Resultados computacionales .....	182
5.5.1	Evaluación computacional de similitud melódica.....	182
5.5.2	Búsqueda de melodía en un corpus flamenco: Query-by-playing.....	186
5.6	Conclusiones del capítulo .....	189
5.7	Anexos.....	192
5.7.1	Tabla de búsqueda de similitud melódica de una falseta en un corpus de cante flamenco. ....	192
6	Conclusiones del estudio y futuros trabajos.....	197
7	Bibliografía .....	203
8	Apéndices.....	209
8.1	Escobilla de baile por alegrías. Década de los 70.....	209

8.2	Escobilla de baile por alegrías. Década de los 90.....	210
8.3	Tipos de escobillas para el baile por alegrías.....	212
8.4	Evolución de las llamadas del baile por alegrías en siglo XX.....	219
8.5	Transcripción del cante y acompañamiento de las alegrías “El agüita no la aminoro”	221
8.6	Transcripción del cante y acompañamiento de las alegrías “Alegrías de Enrique” .....	225
8.7	Evolución de los rasgueos introductorio por alegrías.....	226
8.8	Casos de estudio analítico-computacional del capítulo V. ....	228



## Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Tipos de compases del flamenco .....	12
Ilustración 2. Esquema rítmico del compás de abandonao .....	13
Ilustración 3. Esquema rítmico del compás de fandangos .....	13
Ilustración 4. Esquema rítmico de soleá, con inicio acéfalo. ....	13
Ilustración 5. Esquema rítmico de soleá, con inicio tético.....	14
Ilustración 6. Transcripción del compás de soleá a un compás de amalgama .....	14
Ilustración 7. Compases de amalgama .....	14
Ilustración 8. Diversos esquemas rítmicos del compás de seguiriya .....	15
Ilustración 9. Diversos esquemas rítmicos del compás de tangos.....	15
Ilustración 10. Escala Flamenca Mi flamenco .....	16
Ilustración 11. Acordes principales o predominantes y secundarios o sustitutorios .....	16
Ilustración 12. Transcripción escobilla, inicio guitarrístico .....	77
Ilustración 13. Transcripción escobilla, inicio baile.....	78
Ilustración 14. Evolución de los rasgueos introductorios para baile .....	80
Ilustración 15. Evolución del esquema ritmo-armónico (compás), para las alegrías de baile.....	81
Ilustración 16. Evolución de las llamadas del baile por alegrías. Baile-guitarra .....	82
Ilustración 17. Transcripción de la primera parte de la letra.....	100
Ilustración 18. Transcripción de la segunda parte de la letra .....	100
Ilustración 19. Esquema rítmico de acompañamiento por alegrías en Ramón Montoya .....	101
Ilustración 20. Esquema rítmico-armónico de acompañamiento por alegrías en Pepe Habichuela.....	101
Ilustración 21. Esquema rítmico-armónico del compás en Ramón Montoya.....	102
Ilustración 22. Esquema rítmico-armónico del compás por alegrías en Pepe Habichuela.....	102
Ilustración 23. Influencias entre los elementos del flamenco en las alegrías.....	103
Ilustración 24. Motivo melódico transcendental para la guitarra flamenca de concierto y solista ..	111
Ilustración 25. “Paseo” de la soleá de concierto del método de Rafael Marín .....	113
Ilustración 26. Introducción típica de la caña a principios de s. XX .....	113
Ilustración 27. Falseta de introducción por soleá (tradicional) .....	114
Ilustración 28. Falseta de introducción por soleá (tradicional). “Soleá” de Ramón Montoya.....	114
Ilustración 29. Motivo introductorio para el acompañamiento de caña y polo, del método de Rafael Marín.....	115
Ilustración 30. Variación arpegiada, que sirve como nexo de unión entre falsetas .....	115
Ilustración 31. Variación rasgueada, que se utiliza en la soleá de acompañamiento y de concierto .....	115
Ilustración 32. Transcripción de la escobilla II del baile por caña.....	117
Ilustración 33. Evolución del motivo melódico característico de la caña y la soleá (variación). Sus funciones.....	118
Ilustración 34. Transcripción de la escobilla I del baile por caña.....	120
Ilustración 35. Influencias entre los elementos del flamenco en la caña .....	126
Ilustración 36. Compás de farruca interpretado por Juan Gandulla Habichuela a Manuel Torre ....	128
Ilustración 37. Compás de farruca interpretado por Ramón Montoya (pieza de concierto) .....	128
Ilustración 38. Compás de farruca Niño Ricardo con Juan Valderrama.....	128
Ilustración 39. Compás de farruca de Sabias (“Punta y tacón”) .....	128
Ilustración 40. Esqueleto melódico y armónico del cante de la farruca.....	129
Ilustración 41. Melodía de una escobilla para el baile por farruca.....	130
Ilustración 42. Escobilla de cierre del baile por farruca.....	131
Ilustración 43. Influencias entre los elementos de la farruca.....	131
Ilustración 44. Proceso de detección automática de falsetas.....	153

Ilustración 45. Histograma de los resultados obtenidos de la extracción automática de las falsetas. Frecuencia=nº de falsetas, duración=tiempo que dura cada falseta. ....	153
Ilustración 46. Proceso semi-automático de detección de falsetas en las transcripciones del cante .....	156
Ilustración 47. Proceso automático de detección de falsetas en las transcripciones del cante.....	156
Ilustración 48. Estilos utilizados en la creación o interpretación de melodías de los guitarristas....	160
Ilustración 49. Ilustración 50.....	160
Ilustración 51. Ilustración 52. ....	161
Ilustración 53. Porcentaje de creación y reinterpretación, de los casos estudiados.....	161
Ilustración 54. Guitarristas que han empleado la creación y la reinterpretación en sus falsetas ....	162
Ilustración 55. Transcripción de la melodía que interpreta la guitarra basada en el garrotín .....	165
Ilustración 56. Transcripción monofónica de la melodía que interpreta la guitarra sobre la melodía de alboreá .....	166
Ilustración 57. Transcripción de la 1ª parte de la melodía del tema Calandria de Marifé de Triana	167
Ilustración 58. Transcripción de la 2ª parte de la melodía del tema Calandria de Marifé de Triana	168
Ilustración 59. Transcripción de la 1ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico. ....	169
Ilustración 60. Transcripción de la 2ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico. ....	169
Ilustración 61. Transcripción de la 3ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico. ....	169
Ilustración 62. Transcripción polifónica de una falseta del tema “Tangos de la Sultana”. Similitud melódica con el tema “rasgueando las cuerdas” de Camarón de la Isla. ....	171
Ilustración 63. Transcripción monofónica de la 1ª semifrase de la primera falseta de “Tangos de la Sultana” .....	171
Ilustración 64. Transcripción monofónica de la 2ª semifrase de la primera falseta de “Tangos de la Sultana” .....	171
Ilustración 65. Transcripción monofónica de una falseta de trémolo del tema “la raíz y de lo puro” .....	173
Ilustración 66. Transcripción monofónica de la estrofa final del cante por farruca .....	174
Ilustración 67. Transcripción de una sección de la falseta que interpreta Juan Habichuela por farruca.....	175
Ilustración 68. Transcripción monofónica de la primera sección de una falseta del tema Almonte	175
Ilustración 69. Transcripción monofónica de la segunda sección de una falseta del tema Almonte .....	175
Ilustración 70. Transcripción monofónica de la 1ª semifrase de una falseta del tema Maestranza	177
Ilustración 71. Transcripción monofónica de la 2ª semifrase de una falseta del tema Maestranza	177
Ilustración 72. Transcripción de la melodía del estribillo del tema “Amor Torero” .....	178
Ilustración 73. Transcripción de una falseta del tema “Fuente y Caudal” .....	179
Ilustración 74. Transcripción polifónica de una falseta del tema “Monasterio de Sal” .....	180
Ilustración 75. Transcripción monofónica de una falseta del tema “Monasterio de Sal” .....	180
Ilustración 76. Transcripción monofónica de una falseta del tema “Me regalé” .....	181
Ilustración 77. Melodía de “La tumbona pt.1” .....	184
Ilustración 78. Melodía del cante “y a veces se me olvida la razón” .....	184
Ilustración 79. Falseta “Almonte pt. 1” .....	185
Ilustración 80. Melodía cante “Almonte pt.1” .....	185
Ilustración 81. Falseta “Almonte pt.2” .....	185
Ilustración 82. Melodía de cante “Almonte pt.2” .....	185

## Lista de tablas

Tabla 1. Funciones de los acordes del modo flamenco .....	17
Tabla 2. Grados comunes en los diversos modos flamencos (Worms, 2010) .....	32
Tabla 3. Cambio de estado en los acordes del modo flamenco .....	32
Tabla 4. Guitarristas de principios del siglo XX 1900 – 1930 .....	40
Tabla 5. Guitarristas de la época de entre guerras 1930 – 1940 .....	44
Tabla 6. Guitarristas de la posguerra 1940 – 1950 .....	46
Tabla 7. Guitarristas de la década de los años 60.....	49
Tabla 8. Guitarristas de la década de los años 70' .....	51
Tabla 9. Guitarristas de la década de los años 90' .....	54
Tabla 10. Función que desempeñan los guitarristas durante 1900 – 1930.....	56
Tabla 11. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 30' – 40' .....	57
Tabla 12. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 40' – 50' .....	58
Tabla 13. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 60' .....	58
Tabla 14. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 70' – 80' .....	59
Tabla 15. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 90' .....	59
Tabla 16. Estructura del baile por alegrías en los años 30' – 40' .....	72
Tabla 17. Estructura del baile por alegrías durante los años 40' – 60' .....	73
Tabla 18. Estructura del baile por alegrías durante los años 60' – 70' .....	74
Tabla 19. Estructura del baile por alegrías durante los años 70' – 90' .....	76
Tabla 20. Comparación de las estructuras de baile de principio y finales de siglo XX.....	79
Tabla 21. Evolución de la estructura compositiva por alegrías para guitarra flamenca durante el S. XX .....	88
Tabla 22. Esquema armónico del silencio de las alegrías de baile hasta los años 60' .....	89
Tabla 23. Esquema armónico del silencio largo de las alegrías de baile .....	90
Tabla 24. Evolución del esquema armónico del silencio en la guitarra de concierto en el siglo XX...92	92
Tabla 25. Esquema armónico de las alegrías “Mi inspiración” de Paco de Lucía .....	92
Tabla 26. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1900 – 1930.....	93
Tabla 27. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1930 – 1960.....	95
Tabla 28. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1970 – 1980.....	96
Tabla 29. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1970 – 1990.....	98
Tabla 30. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1990.....	99
Tabla 31. Comparación de la estructura del cante por alegrías desde principio a finales del siglo XX .....	99
Tabla 32. Comparación de la estructura armónica del cante por alegrías de en Aurelio Sellés y Enrique Morente.....	101
Tabla 33. Evolución de la estructura del cante de la caña durante 1900 – 1940 .....	107
Tabla 34. Evolución de la estructura del cante de la caña durante 1940 – 1970 .....	108
Tabla 35. Evolución de la estructura del cante de la caña durante 1970 – 1990 .....	110
Tabla 36. Evolución de la estructura del cante de la caña desde principios a finales del siglo XX ...110	110
Tabla 37. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1900 – 1960.....	120
Tabla 38. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1960 – 1980.....	123
Tabla 39. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1980 – 1990.....	124
Tabla 40. Comparación de la estructura del baile por caña desde principios a finales del siglo XX.125	125
Tabla 41. Estructuras armónicas del silencio en las obras de concierto del siglo XX .....	139
Tabla 42. Estructura armónica del silencio por alegrías para baile durante el siglo XX .....	141
Tabla 43. Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de Alegrías.....	143

Tabla 44. Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de la Caña .....	144
Tabla 45. Elementos anotados de cada una de las canciones y cantes que son similares a una falseta o melodía determinada. ....	157
Tabla 46. Caso de emulación de un cante. Guitarra – Cante .....	165
Tabla 47. Caso de emulación de cante en composiciones de guitarra solista .....	166
Tabla 48. Casos de reinterpretación de melodías “no flamencas” de mediados del siglo XX .....	167
Tabla 49. Casos de reinterpretación de melodías del flamenco rock y la rumba catalana de los años 70’ .....	168
Tabla 50. Casos de emulación de las nuevas letras del cante flamenco .....	170
Tabla 51. Casos de emulación de las letras del nuevo flamenco del siglo XXI.....	173
Tabla 52. Casos de melodías o falsetas que se convierten en un cante de flamenco .....	174
Tabla 53. Casos de melodías de guitarra que se establecen como estribillo de un cante.....	176
Tabla 54. Melodías de una falseta de guitarra que se establecen como melodía de una canción flamenca .....	178
Tabla 55. Casos de melodías o falsetas que poseen una función estructural dentro de las composiciones de guitarra.....	181
Tabla 56. Resultados de similitud melódica entre falsetas y melodías de cante.....	183
Tabla 57. Búsqueda de similitud melódica de la falseta Chiquito pt.1 en el corpus COFLA .....	187
Tabla 58. Búsqueda de similitud melódica de la falseta Baila Malena Full en el corpus COFLA .....	187
Tabla 59. Búsqueda de similitud melódica de la falseta Garrotín en el corpus COFLA .....	188
Tabla 60. Búsqueda de similitud melódica de la falseta Solo quiero caminar en el corpus COFLA..	188
Tabla 61. Comparación de la similitud melódica entre las falsetas Almonte pt.1 y Soniquete pt.1 dentro del corpus COFLA .....	189
Tabla 62. Búsqueda de similitud melódica de falsetas en un corpus de cante flamenco .....	195

## Fotografías

Fotografía 1: Javier Molina .....	41
Fotografía 2: Luis Molina .....	41
Fotografía 3: Ramón Montoya.....	41
Fotografía 4: Niño Ricardo .....	45
Fotografía 5: Sabicas y Mario Escudero .....	47

## 1 INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

Como música joven en constante evolución, el flamenco se ha ido configurando desde mediados del S.XIX hasta la actualidad, a través de diversos factores musicales, socioculturales, e históricos que han dado lugar a la formación musical que hoy conocemos. Dicha formación se fundamenta en tres elementos o pilares que se han desarrollado y avanzado por separado a lo largo de los siglos. El baile, el cante y la guitarra han supuesto para la música flamenca, la combinación perfecta en donde desarrollar sus habilidades en consonancia con los demás, creando así un marco de música nacionalista basada en lo popular, dentro de un contexto urbano.

Los numerosos estudios sobre la evolución de cada uno de los elementos integrantes en la música flamenca, se han focalizado en la explicación unilateral de dicho elemento con su entorno. Así, podemos encontrar gran documentación sobre las diversas etapas del baile flamenco y sus personajes más destacados, sobre la técnica que se utiliza, los antecedentes o influencias externas de otros contextos o músicas, así como de su estructura y organización. De forma similar ocurre con el cante y la guitarra, siempre desde una perspectiva de la búsqueda del origen.

En este punto nos planteamos: si conocemos el origen y momento de consolidación de cada una de los elementos del flamenco, ¿sabremos cómo evolucionan entre ellos?, ¿existen o no influencias entre dichos elementos, en la evolución unilateral de estos?

En nuestro caso, observamos cómo la guitarra ha evolucionado a lo largo del siglo XX en facetas como la forma de la composición, en la armonía, los esquemas ritmo-armónicos y en la melodía. Los mismos aspectos que se comparten con el resto de elementos del flamenco. Así, ¿podría la estructura del baile flamenco o la melodía del cante haber influido a la guitarra para la composición o estructuración de un estilo como las alegrías? Y de igual modo, ¿la guitarra habría sido capaz de modificar, proponer o sugerir algún paso de baile o melodía de cante a través de su base ritmo-armónica o melódica?

Por medio de estas preguntas, surge la idea de investigar cómo evoluciona la guitarra durante el siglo XX, dando a conocer las relaciones o interacciones que se producen en el contexto tridimensional de estos elementos que componen la música flamenca.

Así, el presente trabajo propone observar un elemento desde un sentido bidimensional, es decir, por un lado, cómo ha evolucionado la guitarra en sus vertientes más elementales y que sólo conciernen al instrumento (clasificación por épocas de los guitarristas del siglo XX, aspectos referentes a la técnica, armonía, etc.); y por otro ver su evolución musical (forma, armonía, ritmo y melodía) a través de la relación directa con el baile y el cante.

Para ello, nuestra investigación ha deparado en una estructura de cinco capítulos más las conclusiones, bibliografía y los apéndices, donde se establece una unidad entre los mismos, a partir del análisis histórico y musical de la guitarra flamenca del siglo XX en reciprocidad con el baile y el cante.

El estado de la cuestión quedará ilustrado en el apartado de los antecedentes y justificación de la tesis, que abarcará el primer capítulo de la misma. En él desarrollaremos los objetivos que pretendemos conseguir con este trabajo, aportando las diferentes visiones que se tiene de este tema, tanto en la academia como de los propios artistas.

En el capítulo II, desarrollaremos los conceptos teórico-musicales en los que se fundamentará nuestro estudio, dando una aproximación de la evolución general sobre los conceptos musicales como el compás, armonía y melodía, además de introducir las épocas donde se establecen cada uno de los elementos que conciernen a la música flamenca, pues esto nos servirá para comprender las relaciones que han tenido dicho elementos en el capítulo IV.

Como comentamos anteriormente el estudio de la evolución de la guitarra flamenca en el siglo XX se establecerá en dos dimensiones y que mostrará en los siguientes capítulos III, IV y V. En el capítulo III proponemos una visión musical e histórica de la evolución de la guitarra durante el siglo XX, desde la perspectiva de un elemento que confluye y se relaciona con contextos externos al flamenco. Trataremos las diversas etapas de la misma, catalogando a los guitarristas según varios criterios históricos y musicales, que nos ayudarán a comprender las relaciones musicales entre los tres elementos fundamentales del flamenco.

A partir de los conceptos expuestos en el marco teórico y en el capítulo III, trataremos la interacción de los elementos del flamenco a partir del análisis musical de los mismos. Este análisis musical se fundamentará en la estructura que cada uno realiza por separado, y las relaciones que se ven entre ambos a lo largo del siglo. También se comparará la aportación musical y estética de la guitarra en cuanto a los esquemas ritmo-armónicos y, las falsetas y variaciones que se establecen en cada uno de los estilos analizados. De esta forma en el capítulo IV observaremos las interacciones y aportaciones que cada elemento le incita o sugiere a cada uno de ellos, en cuanto al plano estructural, armónico y rítmico.

Por su parte, en el capítulo V encontraremos la relación melódica que se produce entre guitarra y cante, observando como la una ha influenciado a la otra y viceversa. Esto se estudiará desde un punto de vista analítico y computacional, debido a que buscamos la comparación de los elementos desde una perspectiva objetiva. El estudio computacional de las melodías se trabajará a través de dos vertientes: una en la que se compararán la melodía de una falseta con la del cante, para ver qué grado de similitud existe; y otra, a través de la búsqueda de secciones melódicas de la guitarra, dentro de un gran corpus de grabaciones de cante, obteniendo información sobre el posible trasvase musical entre géneros.

Finalmente extraeremos las conclusiones finales, en donde daremos respuesta a todas las preguntas sobre el hecho palpable de la evolución en la guitarra flamenca y cómo ésta ha interactuado y afectado en los demás elementos, además de haberse dejado influir por el cante y el baile en su configuración como guitarra de concierto.

Especial atención merecen los apéndices, en donde desglosamos aspectos fundamentales de la evolución de la estructura del baile, cante y guitarra en varios estilos, sobre todo del estilo de las alegrías, por ser uno de los primeros bailes flamencos en consolidar su estructura a principios del siglo XX. En dichos apéndices también se insertará una tabla en donde se muestran el número de casos analizados en cuanto al aspecto melódico de la guitarra relacionada con el cante.

La guitarra flamenca ha tenido una gran expansión y desarrollo en materia de aspectos musicales tan importantes para el flamenco como son la armonía, el ritmo y la melodía.

Sin embargo, los estudios existentes sobre evolución de la guitarra flamenca han tenido como objetivo principal la exposición de los sucesos anteriores a su época sin hacer un estudio comparativo profundo de las distintas etapas.

Creemos que para indagar en los procesos de transformación y evolución de la guitarra flamenca, sería de gran utilidad un estudio analítico descriptivo de las relaciones con el cante y el baile.

Teniendo en cuenta la poca información unificada sobre los aspectos que atañen a la guitarra flamenca y su relación con el cante y el baile, además de la falta de respuesta en cuanto al desarrollo de estos elementos, este trabajo propone la investigación sobre la evolución de los aspectos ritmo-armónicos, melódicos y estructurales de la guitarra flamenca y, la reciprocidad de éstos entre la guitarra, el cante y el baile flamenco.

## 1.1 Antecedentes

Para poder enjuiciar e interpretar la investigación que se plantea, debemos de tener en cuenta la literatura que se encuentra escrita sobre este tema o muy íntimamente relacionada con esta. En dicha literatura, encontramos algunas características que son tratadas por secciones, o sin profundizar en el tema que nos atañe, por lo que creemos necesario conocer qué aspectos son para unificar y desarrollar el contenido no visto sólo desde la perspectiva de la guitarra, exclusivamente.

La guitarra flamenca, como concepto general, ha sido un tema del que se ha empezado a investigar a partir de las últimas décadas del siglo XX. Es relevante señalar que, a partir del auge por todo el mundo, de la guitarra de concierto con figuras como Sabicas, Esteban de Sanlúcar o Paco de Lucía, este elemento del flamenco ha alcanzado una posición más principal e igualitaria con el resto de elementos, que hasta entonces no poseía.

En las investigaciones que se realizan sobre este elemento, se comenta el recorrido por los guitarristas de las etapas preflamencas y de finales de siglo XIX y principios del XX. Uno de los estudios más relevantes en cuanto a historia de la guitarra y aspectos relevantes de la misma, la encontramos a cargo del guitarrista flamenco Manuel Cano

Tamargo (Cano, 2006), guitarrista de mediados de siglo XX que optó por la academización de la guitarra flamenca dentro de los conservatorios. En él muestra los antecedentes más cercanos de la guitarra, exponiendo la construcción de los mismos, además de hacer un recorrido por los guitarristas más relevantes de cada época, sin agruparlos por corrientes ni etapas. El único acercamiento que realiza son las cuatro corrientes que nombra sobre los estilos existentes de guitarra, pero sin citar que quienes son los que sigue dicha corriente.

Por su parte Norberto Torres, a principios del siglo XXI, nos muestra dos estudios relacionados con la guitarra, uno en relación a su configuración antes de ser un elemento flamenco (Torres, 2009), y otro basado en los grandes guitarristas del siglo XX (Torres, 2005), en el cual cataloga a los guitarristas según su destino de origen o sus influencias de las primeras corrientes (Montoyismo, Ricardismo, Sabiquismo, y libre<sup>1</sup>).

Los aspectos tratados por ambos autores no bastan como elemento de partida para conocer los antecedentes de la guitarra y su evolución, como elemento unilateral, en el que no se especifica aspectos musicales relevantes en su evolución hasta nuestros días.

Así, si buscamos en la literatura de la guitarra flamenca apartados que hagan referencia a los aspectos musicales como la armonía, el compás, la melodía o la estructura, observamos que no es hasta 2004 cuando encontramos en la literatura flamenca, algo relacionado sobre el estado de la cuestión.

En este momento surgen el audio libro de Faustino Núñez (Núñez F. , 2004), en el que se explica contenidos afines con los aspectos rítmicos del flamenco y su correspondencia en los compases de la música culta. En ellos se realiza un acercamiento a la guitarra flamenca a través de los acordes principales de cada tonalidad o modo flamenco.

Por otro lado, como una aproximación a la Teoría Musical del Flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma, Lola Fernández muestra una explicación del flamenco a un nivel muy general sobre la armonía del flamenco, y aplicado a la guitarra flamenca. Algunos conceptos quedan un poco desfasados en cuanto a la actualidad y evolución de la misma.

Ese mismo año y, en cuanto a la reciprocidad de la guitarra con el cante en ese trasvase de creación vs recreación, encontramos un artículo publicado al respecto, llamado “La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿Acompañante o Creadora?” y que está realizado por Díaz-Báñez y Escobar (Díaz Báñez & Escobar Borrego, 2004). Dicho artículo supone el germen de esta memoria y nos ayudará a desarrollar la idea de cómo la guitarra influye en el cante o, al contrario, en la creación de melodías, que trataremos en el capítulo V de nuestro trabajo. De estos mismos autores, citados en el párrafo anterior, también encontramos acercamientos a la armonía y rítmica del flamenco, al año siguiente, mostrando su deseo de vislumbrar los engranajes de la

---

<sup>1</sup> Términos utilizados por Manuel Cano para diferenciar los tipos de influencias guitarrísticas más relevantes en la guitarra flamenca.

guitarra flamenca y los aspectos musicales que ésta cultiva “Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca”, “La musicología y el flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo)” y “Génesis y compás en el Flamenco: una aproximación desde la Ciencia”.

Por último, en lo referente a guitarra como elemento unilateral, de los escritos de Claude Worms sobre la armonía (Worms, 2010), Manuel Granados (Granados, 2010) y Antonio Bonilla sobre la estructura y relación de un estilo de guitarra de concierto con el baile (Bonilla, 2017), parten los antecedentes más fehacientes de nuestra investigación, siendo éstos el punto de partida para, comparar, refutar, indagar, desarrollar y demostrar nuestro estado de la cuestión.

En cuanto a una visión de acompañamiento en relación a la guitarra flamenca, lo que encontramos en los métodos es el cómo acompañar al cante o al baile, pero sin conocer las relaciones que estos han tenido y tienen entre sí. El método en el que nos basaremos para comenzar nuestras investigaciones sobre las relaciones entre ambos elementos del flamenco será el editado en 1902 por Rafael Marín, en el que se recoge las diferentes tonalidades utilizadas en el acompañamiento hasta esa fecha, así como las técnicas básicas aplicadas a la guitarra flamenca. Este método será el referente para las posteriores investigaciones, que hasta 1955, no tenemos cuenta de ellas. El seguidor del método de Rafael Marín será Luis Maravilla (Maravilla, 1955), en el que plasmará en su método para guitarra, cómo se debía acompañar en su época el cante y el baile. Por su parte, ambos métodos nos ayudarán a comprender las relaciones musicales existentes entre los elementos del flamenco, observando así qué papel interpreta la guitarra dentro de estas relaciones.

La guitarra flamenca puede ser analizada desde múltiples disciplinas o perspectivas, como la musicología, la sociología, la antropología, la tecnología musical, entre otras. Centrándonos en el terreno comparativo podemos observar varias corrientes en torno a la creación y evolución de la música. Encontramos una corriente estática, que no cree en la evolución de la música, sino en la reproducción total o parcial de la música de los grandes compositores o épocas de máximo esplendor. Por otra parte, existen corrientes que crean nuevas formas de entender la música, o crean material nuevo a partir de estructuras armónicas conocidas.

Ambas reacciones o corrientes de la música clásica las podemos observar dentro del flamenco, tanto por flamencólogos o músicos teóricos expertos, como de los propios artistas que crean o reproducen la música flamenca. De este modo, lo que sí hemos podido constatar, es el asombro o confusión que sea crea al preguntar a algunos aficionados y artistas por la implicación de la guitarra dentro de la evolución y desarrollo del cante o del baile durante todo este siglo. Este desconcierto, en ocasiones viene creado por la aceptación de que la guitarra flamenca ha sido un elemento gregario con respecto al cante y al baile, que ha subsistido en el flamenco gracias a estos elementos. Otras veces por la asimilación de que el cante, como elemento rector dentro de la música flamenca, no ha evolucionado desde su configuración desde el primer tercio de siglo XX.

Es difícil pensar desde una perspectiva multidimensional, pues como ya iniciábamos en nuestra introducción, el estudio de los diferentes elementos del flamenco se suele afrontar de una forma unilateral, sin tener en cuenta todos los elementos que interactúan. En ocasiones, se tiene en cuenta los elementos externos que se van introduciendo en la disciplina, pero no las relaciones que existen con los elementos más cercanos como son el cante y el baile, o el baile y la guitarra, etc.

De cualquier modo, encontramos estudiosos del flamenco que citan algunos casos sobre esta relación. Un ejemplo es el caso de Norberto Torres (Torres, 2005), pues en sus propios escritos nos muestra cuestiones donde esa interacción se ha producido, sobre todo entre el cante y la guitarra, aunque no la analiza como elemento fundamental para el desarrollo de uno de ellos o de ambos, sino que muestra los ejemplos como particularidades que encuentra cuando analiza la guitarra o el cante.

Al igual que Torres, Navarro (Navarro J. L., 2009) nos proporciona información histórica (no musicológica) de la interacción entre bailaores y guitarristas. Por su parte, Bonilla, (Bonilla, 2017) trata el estilo del zapateado no sólo desde su configuración y trasvase musical con otras músicas, sino que muestra su visión desde la perspectiva del baile y las relaciones que estos elementos tienen entre sí, además de una visión concertista. Debemos de aclarar que ninguno de estos autores, han realizado un estudio del tema que nos ocupa, sino que citan ejemplos.

En una investigación analítica y objetiva, se explica las fuentes que describen con mayor o menor exactitud el tema a abordar. En el tema que nos ocupa, además de todas las fuentes bibliográficas, hemos creído necesario conocer qué opinión les merece este estudio a los elementos activos del acto musical flamenco, es decir, qué nos pueden aportar ellos como elemento activo dentro de la comunicación flamenca.

De este modo, sin realizar un trabajo de campo exhaustivo, pues no es el objetivo de nuestro trabajo, hemos preguntado a algunos profesionales cercanos a nosotros, tanto del mundo de la guitarra acompañante, del baile y el cante para conocer su perspectiva sobre el tema. Julián Estrada y Eduardo Rebollar, entre otros, indicaron cómo la guitarra había influido en la estética del cante y del baile, aportando ejemplos a otros que ya teníamos.

Eduardo Rebollar, guitarrista acompañante de cantaores tanto de la generación actual como de las últimas décadas del siglo XX, nos muestra ejemplos donde la guitarra ha influido en la configuración actual de un estilo, como puede ser el de las bamberas, pues el cante se adaptó al compás y tempo de la soleá por bulerías; o la estética del acompañamiento por bulerías, fandangos, entre otros.

*“El creador del toque por bulerías, el que hoy se conoce como toque de Jerez, lo creó Manolo de Huelva, sino escuchad el pregón del frutero, que canta Pepe Marchena acompañado de la guitarra de Manolo de Huelva. Transforma el toque por bulerías. Manolo de Huelva tenía mucha influencia en los cantaores, porque les decía como tenían que cantar los cantes. [...] Niño Ricardo introduce el compás de la soleá por bulerías en la Bambera junto con Pastora Pavón,*

*además de establecer las bases y estética del acompañamiento por soleá. Paró el cante”.*

Él admite cómo la guitarra ha ido evolucionando y por ende se han ido introduciendo esas mejoras en los estilos o géneros cantables y bailes. El único inconveniente que comenta, desde su visión, es que dicha evolución y aportación, en ocasiones, no es positiva.

*“[...]La armonización de los cantes se realiza en los años 50. Hasta entonces no hay preocupación por armonizar el cante. Esta armonización ha evolucionado tanto que ha provocado en los cantaores que modifiquen la melodía primigenia y se adultere el cante. [...] Esto se ejemplifica con el género de tarantas y sus derivados. Debido a un mayor conocimiento armónico en los 70’, la guitarra ha armonizado los tercios del cante de una forma muy barroca, introduciendo acordes que no se corresponden con la estructura armónica en donde se sustenta el cante”.*

Por lo que nos suscitan sus palabras, quizás su visión de evolución de la guitarra con respecto a los demás elementos está supeditada a una visión tradicionalista, en el que todo se creó hasta mediados del siglo XX, y todas las innovaciones posteriores están fuera de los cánones esenciales del flamenco.

Por otra parte, el cantaor Julián Estradanos ha propuesto ejemplos melódicos que relacionan al cante y a la guitarra. Aún siendo un cantaor que defiende el cante tradicional, opina que la evolución tanto del cante como de los demás elementos del flamenco están relacionados:

*“El cante se ha ido modificando melódicamente, aunque siempre se tenga un esqueleto melódico de referencia. Esto quiere decir, que los giros melódicos y melismas que realizan en el cante, son los que se modifican, y son los que le dan la riqueza musical a dicho cante. Esta riqueza musical viene promovida por la armonización de dichos melismas, que le imprimen un nuevo carácter y estética. Ahí es donde está la relación y su evolución”.*

De este modo, observamos como la aportación de la guitarra al cante ha llegado a través del ritmo y compás, y la armonía que se utiliza para los cantes. Ni los bailaores, ni los guitarristas relacionados con el baile, obvian el hecho de la relación tan estrecha que existe entre el baile y la guitarra, puesto que la guitarra es el sustento, principalmente melódico-armónico, para que el baile transmita fielmente las emociones o sensaciones que crea y compone.

Bailaores actuales, como Andrés Marín, sustentan sus ideas de creación relacionadas con el cante y por medio de la guitarra, proponiendo talleres de composición coreográfica, en donde participan guitarristas y bailaores.

*“Búscame la armonía más extraña que conozcas” [...] “No quiero que toques a la manera tradicional, sino con nuevos timbres y efectos sonoros en la guitarra”.*

Como podemos observar, Andrés Marín parte del flamenco tradicional para la composición y creación de nuevas coreografías. De esta forma usa la guitarra como medio de expresión basado en la búsqueda de nuevas tensiones armónicas, timbres de la guitarra, ritmos, técnicas, etc.

## 1.2 Objetivos del estudio

Como el flamenco es una música muy extensa y nos encontramos una gran diversidad de estilos o palos que lo engloban, hemos decidido analizar varios estilos en profundidad, para que nos den la máxima información sobre su evolución y tratamiento musical en cuanto a la composición guitarrística, y su relación con el cante y el baile. Esto no significa que no hayamos considerado otros estilos del flamenco, sino que los hemos ido comparando para ver si en su caso también se desarrollaba del mismo modo.

El objetivo general de esta memoria se puede resumir de la siguiente forma: “Estructurar y dar a conocer la evolución que ha sufrido la guitarra flamenca en las características musicales más relevantes (armonía, melodía y ritmo) y, exponer los nexos de unión que estos aspectos han reforzado la reciprocidad entre la guitarra, el cante y baile”.

Además, como objetivos específicos, queremos destacar:

- Realizar una secuenciación de las etapas de la evolución histórico-musical de la guitarra flamenca.
- Analizar la armonía flamenca vista desde la guitarra del siglo XX y sus relaciones con otros contextos musicales.
- Examinar los diferentes esquemas rítmicos de los estilos flamencos desde las primeras grabaciones, y mostrar el desarrollo que han sufrido.
- Analizar las diversas grabaciones de las distintas épocas del flamenco, desde sus primeras reproducciones y, precisar los elementos que han evolucionado de los distintos estilos flamencos, desde la perspectiva de la interacción entre sus elementos: guitarra, baile, cante.
- Comparar el elemento melódico del cante y de la guitarra, y ver su influencia recíproca. Creación vs. Recreación, desde un punto de vista analítico y computacional.
- Conocer la importancia de la tecnología musical dentro del campo etnomusicológico, utilizando sus herramientas para la comprobación, verificación y objetividad del estudio.

### 1.3 Motivación de nuestro estudio

Desde la última década del siglo pasado, la guitarra flamenca ha sido objeto de estudio descriptivo para muchos musicólogos especializados en guitarra. Básicamente, diversos autores han catalogado las técnicas y su origen, la composición en guitarra, los ritmos básicos, etc., pero no han indagado sobre el fundamento por el cual se origina y evoluciona.

Nuestro estudio sobre la guitarra y su evolución se caracteriza por integrar todos los conocimientos válidos escritos por estos expertos, pero buscando su evolución a través de las relaciones de ella misma con su entorno musical, es decir, relacionándola con el cante y el baile. Esto supone una nueva perspectiva para observar la guitarra, viendo las influencias recíprocas entre ambos, y observando qué facetas y secciones de cada elemento esta ha integrado en su composición. Del mismo modo, estamos interesados en las secciones que la guitarra ha incorporado al cante y al baile.

La música flamenca es un todo que se compone de partes indispensables que cohabitan para que se produzca su interpretación. Estas partes se relacionan entre sí y elaboran un tejido musical que no puede ser comprendido sin la relación de estas. En esta memoria realizamos un primer acercamiento a la interacción de la guitarra con los demás elementos esenciales que componen la música flamenca.

Creemos que la guitarra, como elemento que forma parte del cante y el baile, debe poseer una triple formación en cuanto a conocimientos sobre la configuración y desarrollo de los mismos, además de los aspectos técnicos y musicales que la conciernen como instrumento musical. Un guitarrista flamenco, además de una correcta ejecución, limpieza técnica y estudio de los guitarristas predecesores, debe conocer cuáles son las características básicas para un correcto acompañamiento al cante o al baile, cuál es su estructura, cómo deben de ser las falsetas que se introducen, cuáles son las relaciones y aportaciones que la guitarra realiza en cada elemento, y la repercusión de cada innovación dentro del baile y el cante.

Además, no sólo el guitarrista debe conocer correctamente las relaciones que se dan dentro de la escena flamenca, sino que por su parte, cantaor/a y bailaor/a deben ser conscientes de dichas relaciones para sus propias creaciones o evolución de su estilo personal.

Por otro lado, el conocimiento de la guitarra, vista desde una perspectiva tridimensional, ayuda a comprender como se desarrollan los tres elementos en su contexto y cuál ha sido mayor influenciada desde su origen. Además, desde el punto de vista de la investigación, a partir de este estudio musical y desde una representación analítico-computacional, se puede alentar a plantearse nuevos retos en áreas como la etnomusicología.

Por último, este estudio puede ayudar a comprender que la evolución de los elementos que conforman el paisaje flamenco, no sólo se produce en el primer tercio

del siglo XX, sino que el cante, el baile y la guitarra evolucionan a una nueva estética en cada cambio generacional que ha habido durante este siglo, incorporando nuevos elementos musicales y estéticos en sus creaciones.

## 2 MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

El origen fechado del flamenco como música, donde hay una interpretación cantada, bailaba y acompañada por guitarra, data de mediados del siglo XIX (Gamboa J. M., 2005), pero no es hasta el primer tercio del siglo XX donde todos sus elementos quedan completamente configurados.

Durante el siglo XIX, en las academias de baile, y sobre todo en la ciudad de Sevilla, se fue cultivando el género bolero y flamenco. El baile que se interpretaba en estas academias se acompañaba por violines o instrumentos melódicos, hasta que poco a poco fue la guitarra la que tomó el testigo en el acompañamiento de dichos bailes (Castro, 2007).

Estos degeneraron al baile que se realizaba en los café-cantantes, y que tenía como aliciente ver bailar a las bailarinas/bailaoras y escuchar el cante que se interpretaban en los bailes. Esto quiere decir que tanto el cante como la guitarra eran elementos gregarios del baile y que por ende, estaban supeditados al mismo.

A principios de siglo XX, como nos relata Rafael Marín en 1902 (Marín, 1902), los bailes que se interpretaban y que estaban configurados, eran el zapateado, panaderos, alegrías y tangos. Los demás estilos no habían llegado a alcanzar la misma aceptación por el público, puesto que eran las mismas estructuras y pasos que se hacían en las alegrías, pero en tiempo más lentos.

En cuanto al cante pasó de ser un elemento que estaba supeditado al baile, para convertirse en otro elemento principal que subsistiría por él mismo. En los Café-cantantes, la función del cantaor/a era interpretar varios estilos entre los diversos números de baile, para que así les diese tiempo a cambiarse de ropa a las bailarinas. (Steingress, 1993) A principios de siglo XX, el cante va obteniendo cada vez mayor importancia hasta que en la segunda década del siglo adquiere su estructura actual de los cantes.

La guitarra, por su parte, con el desarrollo y perfeccionamiento cada vez mayor del cante y baile adquiere un mayor nivel técnico y musical, durante las primeras décadas del siglo XX. Aun así, no es hasta mediados del siglo XX, cuando deja de ser un elemento gregario de los anteriores para tener un papel principal en la escena flamenca, con sus números de guitarra de concierto. Muchos de los estilos de la música flamenca son modificados o establecidos durante la década de los 40, como el caso de las bulerías, los fandangos, bamberas, etc., en las que por medio de la guitarra se le incorpora una nueva aportación musical y estética.

Aunque de manera resumida, en estas líneas hemos visto cómo los elementos que hoy tienen papeles principales y secundarios dentro de la escena flamenca, al principio fueron forjándose unos a otros y desarrollándose y evolucionando, según las capacidades y aptitudes de cada elemento.

Seguidamente y con objeto de hacer esta memoria autocontenida, incluiremos en el siguiente apartado los conceptos teórico-musicales básicos del flamenco que son imprescindibles para desarrollar los sucesivos capítulos.

## 2.1 Principales rasgos musicales dentro del flamenco. Compás. Armonía. Melodía.

### 2.1.1 Compás

Uno de los principales obstáculos que encontramos a la hora de comprender la música flamenca es el compás, la métrica sobre la que se realizan los diferentes estilos.

El flamenco cubre con creces el sistema métrico de la música tradicional hispana poniéndola a su servicio para construir una música de carácter universal. Así el flamenco, mide su música en compás ternario, binario y el característico de amalgama (combinación de compás binario y ternario).

Algunos estilos, muchos diríamos, han optado por una rítmica que no adopta un compás determinado, son los llamados estilos libres, como por ejemplo las malagueñas, tarantas o granaínas, tonás<sup>2</sup>. En la *ilustración 1* pueden observarse los diversos compases existentes y su relación con los estilos o palos del flamenco.

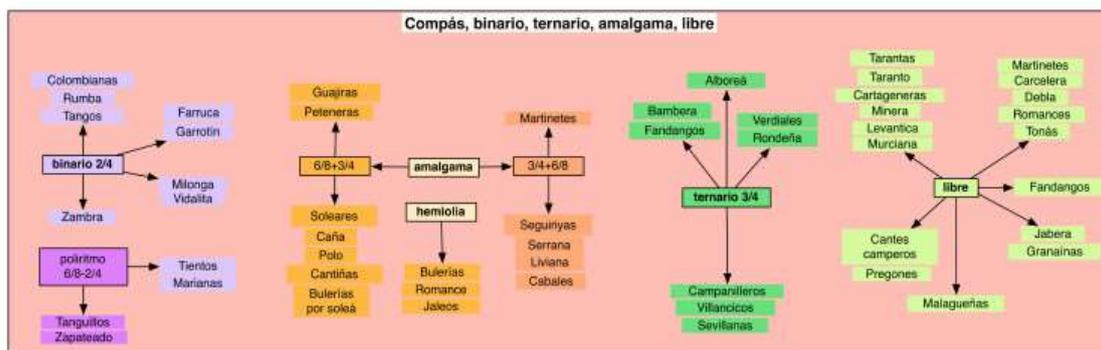


Ilustración 1. Tipos de compases del flamenco

Los estilos que han llegado a integrarse en el flamenco y que proceden directamente del repertorio tradicional andaluz suelen realizarse sobre el compás ternario propio de la música popular española, fandangos, jotas y seguidillas son aprovechados al máximo en sus posibilidades expresivas.

#### 2.1.1.1 El compás ternario

El compás predominante en los estilos flamencos es el ternario. Así, por ejemplo, todos los fandangos, se realizan sobre un compás ternario de 3/4. Al igual que las sevillanas, que se cantan, tocan y bailan también sobre un compás de 3/4. Cada uno de estos estilos, aunque se realiza sobre el mismo compás, tiene un esquema rítmico diferente.

<sup>2</sup> Apuntes extraídos de la página web: <http://www.flamencopolis.com> (21/03/16 a las 22.00).

*Abandolao*. En Málaga los fandangos se acompañan en 3/4 sobre un esquema rítmico que se conoce como *abandolao*, que se corresponde con el bolero español del siglo XIX. El esquema rítmico sería que el se muestra en la *ilustración 2*

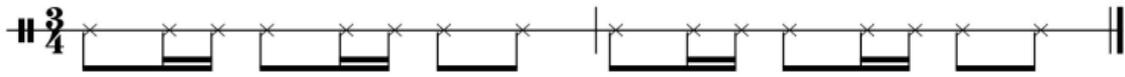


Ilustración 2. Esquema rítmico del compás de abandolao

*Por Huelva*. Los fandangos de Huelva se suelen marcar a 3, aunque se estructuran a 6, a modo de pregunta y respuesta. La pregunta se hace sobre el patrón de bolero (*abandolao*) y en la respuesta se termina en el segundo tiempo, a modo de cierre (véase la *ilustración 3*). En el baile es característico contar 12 tiempos, realizando por tanto dos frases de seis, para obtener el ciclo completo.



Ilustración 3. Esquema rítmico del compás de fandangos

### 2.1.1.2 El compás de amalgama

El compás de amalgama es el más característico de la música flamenca. Su estructura rítmica y sus acentos marcan la pauta para estilos tan variados como las soleares, las cantiñas o las bulerías.

Existe una fórmula para contar los doce tiempos de este compás que se conoce como esquema rítmico de soleá. Esta forma de contar los tiempos de los que consta este patrón rítmico ha quedado en la memoria de los músicos flamencos para medir las coreografías, las falsetas de guitarra o los tiempos de un canto determinado. Ésto se realiza de la siguiente forma (en cursiva los acentos):

1 – 2 – *3* – 4 – 5 – *6* – 7 – *8* – 9 – *10* – 1 – 2

Aunque, soleá, cantiñas y bulerías comparten un mismo compás, dependiendo del estilo encontramos que el primer tiempo del compás puede ser acéfalo o tético<sup>3</sup>.

Así, cantiñas y soleá, comienzan en el tiempo 1 (de la numeración que hemos especificado anteriormente) del compás. Este tiempo 1 dependiendo del transcriptor, puede ser considerado como el primer tiempo de un compás de 3/4 o el segundo. Nótese la diferencia entre la transcripción de la *ilustración 4* y 5.

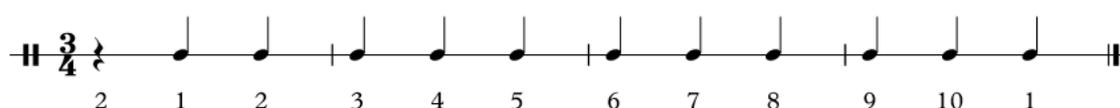


Ilustración 4. Esquema rítmico de soleá, con inicio acéfalo.

<sup>3</sup> Un comienzo acéfalo es aquel, en el que el primer tiempo del compás está en silencio. Por el contrario, el comienzo tético se refiere a que el primer tiempo de un compás no está en silencio.



Ilustración 5. Esquema rítmico de soleá, con inicio tético

Si prestamos atención los acentos naturales de ese recuento tradicional coinciden con la amalgama de dos compases a la que antes nos hemos referido,  $6/8 + 3/4$  (ilustración 6).

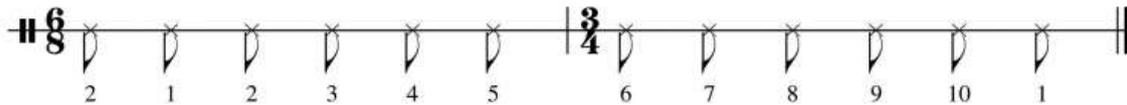


Ilustración 6. Transcripción del compás de soleá a un compás de amalgama

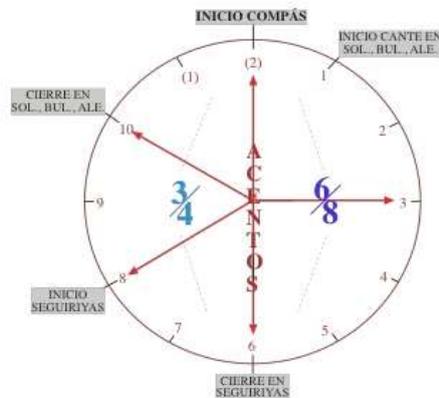


Ilustración 7. Compases de amalgama

Las *bulerías* tienen el mismo esquema rítmico que la soleá y las alegrías, pero con un tempo mayor y con un comienzo tético, es decir, en el compás de amalgama expresado anteriormente, el comienzo de las bulerías sería el primer tiempo del compás. El tempo que llevan las bulerías produce que en ocasiones el ritmo que se marca es de a tres tiempos, olvidando la métrica de doce que caracteriza estos palos flamencos, como si de un compás ternario se tratase.

La velocidad que se le imprimen en Cádiz obliga a escribirlas en compás de  $3/8$  y medir a tres. En Jerez, de aire más pausado miden la bulería a seis, utilizando el compás de  $6/8$ , y en Lebrija, con el mismo compás de  $6/8$ , aún más lento, en aire de jaleos.

En el caso de la *seguiriya* el compás es, en apariencia, más complicado de comprender e interiorizar. El esquema o patrón métrico de la seguiriya se encuentra en la inversión rítmica de la soleá. Si invertimos la amalgama de la soleá:  $6/8$  y  $3/4$  que hemos visto anteriormente, ahora comenzamos en el  $3/4$  y concluimos en el  $6/8$ . Observese la ilustración 8:



Ilustración 8. Diversos esquemas rítmicos del compás de seguiriya

Todos los estilos que utilizan el compás de amalgama, pueden verse descritos de manera esquemática en la *ilustración 7*, donde se observa el comienzo de cada uno de ellos.

### 2.1.1.3 El compás binario

La métrica binaria, aquella que divide el tiempo musical en dos o cuatro partes, es sobre la que se interpretan géneros como los tangos o los tientos, y todos aquellos estilos que derivan su rítmica de éstos, como es el caso de las rumbas, el garrotín, la farruca, el taranto bailable, las colombianas, la milonga o la vidalita.

El patrón rítmico es el de habanera o también llamado de tango, que se originó al binarizar el 6/8 de la contradanza con elementos afrocubanos, convirtiéndose con el tiempo en un 2/4. Este compás binario lo escuchamos en los tangos, cuya rítmica está basada en un compás de 2x4 que, al igual que ocurre con la soleá y la seguiriya, posee un comienzo acéfalo. Las variantes del patrón o esquema rítmico son muy numerosas, véase la *ilustración 9*.

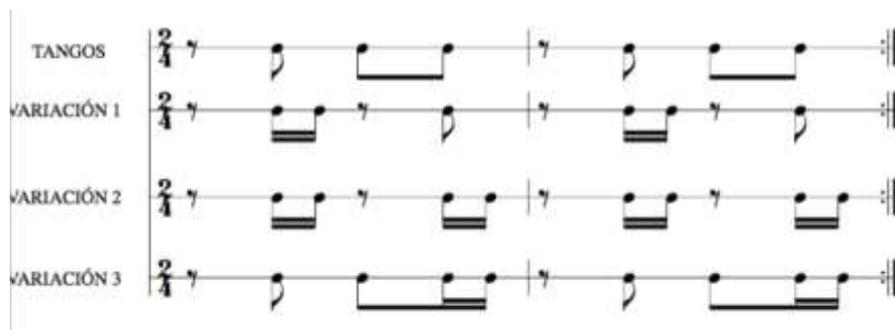


Ilustración 9. Diversos esquemas rítmicos del compás de tangos

### 2.1.2 Armonía

El estudio de la Armonía trata de las relaciones entre sonidos y acordes en la música tonal. Se basa sobre el acorde de triada, el cual resulta de la serie armónica. En la música occidental, la armonía es la subdisciplina que estudia el encadenamiento de diversas notas superpuestas; es decir: la organización de los acordes. Se llama "acorde" a la combinación de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente (o que son percibidas como simultáneas, aunque sean sucesivas, como en un arpeggio). Cuando la combinación es solo de dos notas, se llama "bicordio". Esto también puede ser considerado un acorde.

El estudio de la armonía se refiere generalmente al estudio de las progresiones armónicas y de los principios estructurales que las gobiernan, cadencias, acordes, escalas, etc. Antes de adentrarnos en el tema en cuestión debemos de citar una breve terminología, para conocer y comprender mejor las estructuras flamencas.

Así pues, debemos decir que en el flamenco además de las tonalidades comúnmente conocidas (mayor y menor), poseemos una tercera, que es el "modo flamenco"<sup>4</sup>; que se halla al subir un intervalo de tercera mayor a la tonalidad mayor en la que se esté, y cuya tónica es la que le da nombre al modo flamenco. A partir de la disposición de los grados en este modo, se crea la escala (ilustración 10), que una vez superpuestas las notas por terceras de cada grado, se forman los acordes tríadas, de los cuáles el I, II, III y VI son perfectos mayores y, el IV y VII son perfectos menores (ilustración 11). También nos encontramos con el V grado que es un acorde disminuido.

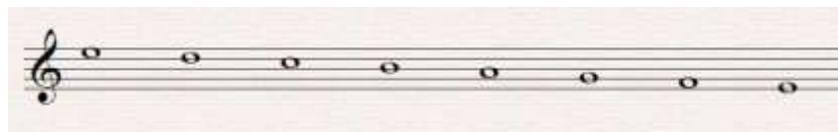


Ilustración 10. Escala Flamenca Mi flamenco

Ilustración 11. Acordes principales o predominantes y secundarios o sustitutorios

<sup>4</sup> Hemos utilizado el término de *modo flamenco*, expresado en el libro de Claude Worms, "Desde la guitarra, armonía del flamenco vol.1" que vemos más apto que otra terminología que se da al mismo concepto, como es: Modo dórico o frigio (según la terminología de la antigüedad griega o de los modos medievales, respectivamente) y que otros autores utilizan puesto que sigue la disposición melódica de dichos modos.

### 2.1.2.1 Funciones de los acordes del modo flamenco

Los acordes predominantes son el primero y segundo grado, tónica y dominante, respectivamente. Aunque debemos mencionar que además del segundo grado, el quinto grado con séptima y quinta bemol, también hace la función de dominante, por la tensión que se produce en el acorde. La cadencia que caracteriza al flamenco, es la cadencia andaluza o flamenca, que se da dentro de la tonalidad flamenca, formándose de la siguiente forma: IV-III-II-I. Otra cadencia que es sustituta de esta sería: II-III-II-I. Tanto en la tonalidad mayor como menor, se utilizan las mismas cadencias que en la música clásica (V-I, IV-I, ...).

Todos los acordes que configuran el modo flamenco cumplen una función específica en su dirección a la tónica (acorde I del modo flamenco). Estas funciones vienen determinadas por la progresión descendente de los acordes principales de la cadencia flamenca, es decir, el IV grado tendrá función de Inicio, el III grado será de Intermedia en la progresión, el II grado poseerá una función resolutive y el I grado darán fin a la exposición de todas las ideas musicales de ese fragmento.

Aparte de los acordes principales de la cadencia flamenca, estos pueden ser remplazados por otros grados del modo flamenco, que llamaremos sustitutorios<sup>5</sup>. Estos acordes sustitutorios tienen la misma función que los acordes principales dentro de una progresión armónica. Si observamos la tabla 1, encontramos cuatro funciones donde los acordes sustitutorios desempeñan el mismo puesto que el acorde principal.

#### FUNCIONES DE LOS ACORDES DEL MODO FLAMENCO

INICIO	INTERMEDIO	RESOLUTIVA	TÓNICA
IV	III	II	I
II	VI	VII	
VII		V	
V			

Tabla 1. Funciones de los acordes del modo flamenco

Además de lo expuesto con anterioridad e independientemente de que la idea musical esté enmarcada en una estructura métrica determinada o tenga carácter libre, es también característico en la elaboración de temas instrumentales dar comienzo a la progresión en la función intermedia (y tras pasar por la función resolutive resolver en la tónica), y resolutive para posteriormente resolver en la tónica (esta última fórmula es muy empleada y tiene carácter tradicional).

### 2.1.2.2 El transporte del modo flamenco a lo largo del s. XX

Los diferentes transportes del modo flamenco han ido apareciendo de manera progresiva en el curso de la evolución de la guitarra flamenca. Dicho proceso puede ser esquemáticamente dividido en tres grandes periodos:

Hasta finales del siglo XIX. Son lo que llamaremos “**modos tradicionales**”<sup>6</sup> y que quedan recogidos y descritos en el método de Rafael Marín de 1902. Estos modos son: el modo

<sup>5</sup> Término extraído del libro “Estilos y análisis musical del flamenco” de Manuel Granados.

<sup>6</sup> Término utilizado en el libro “Desde la guitarra, armonía del flamenco”, de Claude Worms pág 8.

flamenco de Mi o comúnmente conocido como “toque por arriba”, utilizados en estilos del flamenco como pueden ser la soleá, serrana, liviana, marianas, fandangos naturales o libres, verdiales o abandolaos, entre otros; el modo flamenco de La o “Por medio”, ejecutado en estilos como la seguiriya, los tangos, tientos, bulerías, fandangos, etc.; y por último, el modo flamenco de Si o “por granaína”, el cual su principal estilo para ser utilizado es la granaína, y que analizaremos con mayor detenimiento en la segunda parte de nuestra investigación.

En el primer cuarto de siglo XX, encontramos los modos creados o desarrollados por la figura de Ramón Montoya, que en la actualidad se consideran como tradicionales.

Estos modos son:

- El modo flamenco de fa# o “Por tarantas”. Fue utilizado por todos los tocaores desde principios del siglo XX, sobre todo por Luis Molina y Miguel Borrull, pero fue grabado por primera vez como solo de guitarra por Ramón Montoya.
- El modo flamenco de sol# o “por mineras”. No podemos afirmar que lo haya inventado Ramón Montoya, pero sí que fue, el primero y durante mucho tiempo el único, en utilizarlo en sus grabaciones como solo de guitarra o para acompañar a Chaconcito.
- El modo flamenco de Do# o “Por Rondeña”. Este modo parece tener su origen en una obra de Tárrega titulada “Rondeña” conocida por Miguel Borrull y éste se la habría enseñado a Montoya (según el testimonio de Alberto Vélez en “Alberto Vélez, memoria de la guitarra flamenca” Ediciones Acordes Concert, San Lorenzo del Escorial, 2005). Sin embargo, esta composición no necesita ninguna afinación especial de la guitarra. Según cuenta Claude Worms, parece probable que Ramón Montoya haya inventado el arreglo basado en una afinación del instrumento parecida a la de la vihuela: re, la, re, fa#, si, mi, desde la sexta cuerda a la primera, respectivamente. Grabó dos solos en este modo que se ha asociado para siempre con el toque de solista. Este tono no se ha utilizado para acompañar el cante, excepto en unas grabaciones que Paco de Lucía hizo con Camarón por bulerías y tangos, además de la creación de la “Canastera” de ambos.

A partir del segundo cuarto y segunda mitad del siglo XX. Los guitarristas comienzan a buscar nuevas afinaciones, que han quedado establecidas para la utilización de composiciones exclusivamente instrumentales para guitarra flamenca. Estos modos son:

- Modo flamenco de Re. Es el más antiguo del grupo y entre sus creadores más importantes señalaremos a Niño Ricardo, Esteban de Sanlúcar, Manuel Cano, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, entre otros.
- El modo flamenco de Do# (sin scordatura). Son las mismas notas de la escala, pero con la afinación normal de la guitarra. Parece que sus precursores fueron

Manolo Sanlúcar (“Brindis por Alberto Vélez” 1972) y Paco de Lucía, en sus acompañamientos a Camarón, a dúo con Tomatito.

- El modo flamenco de Re# o Mib. Es el transporte más reciente del modo flamenco. Los pioneros en desarrollarlo fueron: Rafael Riqueni, Gerardo Núñez, Vicente Amigo, entre otros.

### 2.1.3 *Tratamiento melódico en el flamenco*

Formalmente, el concepto de melodía puede definirse como una sucesión de sonidos que es percibida como una sola entidad. Se desenvuelve en una secuencia lineal, es decir a lo largo del tiempo, y tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular (Schoenberg, 1974).

Aun cuando las características mínimas para considerar a una secuencia de sonidos como melodía se encuentran principalmente en función del contexto cultural del cual provienen, es posible enunciar ciertos elementos de carácter universal. Dichos elementos existen tanto en el objeto musical en sí mismo (en términos físicos y estructurales), como en las relaciones que el objeto llegase a tener con entidades externas (sistemas perceptuales, detectores automáticos de melodías). Y estos dos (factores externos e internos), en combinación, están reflejados en las características estéticas definidas por los diferentes grupos sociales de manera arbitraria. (Edwards, 1956)

Así, en términos estructurales, las precondiciones para definir una melodía son:

- Tiene que ser una sucesión de notas.
- Tiene un carácter lineal.
- Debe contener sonidos de diferente frecuencia (altura).
- Tiene un carácter protagonista en el contexto de la pieza.
- Está intrínsecamente relacionada al ritmo.
- Es una entidad conformada por una secuencia de motivos enlazados.
- El contexto (rítmico y armónico) debe de estar siguiendo la melodía.
- Debe oscilar en torno a un centro definido teóricamente (tonal, atonal o modal).
- Es el bosquejo principal de una pieza.

Y en términos perceptibles:

- Debe proveer una sensación de inicio y fin (como una unidad).
- Debe transmitir una idea.
- Debe ser fácil de recordar y/o reconocer.

En términos estéticos, desde una perspectiva occidental:

- Posee articulación y fraseo.
- Debe de tener patrones interactivos de cambio y calidad.
- Debe mostrar coherencia interna

En el caso de la melodía en el modo flamenco tiene invariablemente el tratamiento melódico descendente, puesto que los siete grados de la escala a excepción de la tónica, tienden a resolver sobre otro grado numérico inferior.

## 2.2 Metodología empleada para la realización del estudio.

La metodología es el conjunto de procedimientos, técnicas, teorías, etc., que nos ayudan a abordar el problema de nuestra investigación. En el desarrollo de nuestro estudio, utilizaremos el método analítico, para descomponer los elementos notables que influyen en el desarrollo y evolución de la guitarra flamenca, analizando y comparando las interpretaciones que obtengamos del material sonoro existente.

El procedimiento, que seguiremos para la actuación de nuestra investigación se realizará a través de las siguientes etapas:

- Recopilación del material audiovisual, sonoro e impreso, concerniente al tema que nos ocupa, desde las primeras grabaciones sonoras existentes del flamenco 1900 hasta 2003, utilizando los guitarristas más relevantes de cada época de la guitarra flamenca junto con los cantaores y bailaores más significativos y, a los que acompañaron al cante y baile.
- Estudio de antecedentes sobre el tema que nos ocupa, analizando el enfoque unilateral que muestra cada uno de los autores, con respecto a la evolución e historia de la guitarra flamenca y su relación con el cante y el baile.
- Análisis del material obtenido desde una perspectiva musical, haciendo hincapié en las vertientes de armonía, ritmo y melodía; clasificando cada una de las etapas evolutivas de distintos elementos.
- Comparación entre los diversos elementos del flamenco, guitarra, cante y baile, y la relación o desconexión, que tienen entre sí cada uno de ellos.
- Incursión dentro del área de MIR (*Music Information Retrieval*), para conocer las aportaciones que se pueden hacer desde este campo al mundo del flamenco, en concreto relacionándolo con la similitud entre la melodía de un cante y la de una falseta de guitarra.
- Elaboración de las observaciones y deducciones obtenidas en los procedimientos anteriores.

### 3 LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS A TRAVÉS DEL SIGLO XX

En nuestro objetivo de observar el recorrido y evolución que ha llevado la guitarra flamenca durante todo el siglo XX, creemos necesario exponer los momentos claves para delimitar una periodización o épocas de la guitarra en este siglo, porque se ha producido esos cambios estéticos y musicales y cómo influyen en los demás ámbitos que engloba el flamenco.

De este modo, veremos cómo han evolucionado los diversos aspectos de la música dentro de la guitarra flamenca y a partir de ellos, realizaremos una periodización de las etapas más relevantes de los guitarristas de este siglo.

#### 3.1 Antecedentes. Organología y configuración de la guitarra

En este apartado queremos poner en conocimiento lo acaecido durante la época de conformación de la guitarra. Siguiendo la teoría de Norberto Torres (Torres, 2009), sobre la procedencia de la guitarra flamenca basada en una guitarra popular, observamos como su antecedente más directo es la guitarra de cuatro órdenes del siglo XVI, que se practicaba sobre todo en Andalucía. Esta guitarra popular se diferenciaba de la vihuela por su técnica rudimentaria de acordes y utilización para el acompañamiento, mientras que la música de la vihuela se consideraba más culta y con una técnica mucho más elaborada.

Un siglo más tarde encontramos la guitarra de cinco órdenes, que pasa a llamarse “guitarra española” en toda Europa. Dicha guitarra sigue incidiendo en su función rítmica para acompañar bailes y danzas rasgueados y punteados, generalmente acompañada con diferentes instrumentos de percusión.

En la segunda mitad del siglo XVII, con Cádiz como lugar destacado, se anuncia la adición de un sexto orden en los bordones, mostrando la división entre dos grandes escuelas, la de guitarra popular rasgueada de acompañamiento, mantenida más tarde con la guitarra flamenca, y la de guitarra culta punteada, futura guitarra “clásica” de concierto.

En la primera mitad del XIX sucede un nuevo cambio organológico de seis cuerdas dobles a seis cuerdas simples en la llamada guitarra “clásico-romántica”. Con el paso de la guitarra popular rasgueada a “guitarra pre-flamenca”, las fuentes musicales reflejan la consolidación de las dos grandes escuelas de guitarra: la popular rasgueada y guitarra clásico-romántica. Esta última rechazará cualquier referencia popular, empezando por el uso del rasgueado, en sus planteamientos teóricos de guitarra “de escuela”. Sin embargo, las fuentes periodísticas apuntan que esta división no es tajante, y que entre los guitarristas concertistas, personajes como Trinitario Huerta seguirán cultivando el ya viejo interés europeo por la “guitarra española”. En esta época también nos encontramos al guitarrista con una doble función, cantaor que se acompaña, por lo que tendremos figuras como Paquirri el Guanter, que será tanto cantaor como guitarrista.

En la segunda mitad del XIX, a diferencia del periodo anterior, la guitarra académica de concierto hace uso de las técnicas de la guitarra popular, incluyéndolas en su repertorio. Los discípulos directos e indirectos de la escuela de Dionisio Aguado son los que con su concepto guitarrístico de “brillantez”, van a incluir de forma constante “aires nacionales” y “aires andaluces” en sus programas. A su vez, los tocaores “por flamenco”, liberados paulatinamente de su doble función de cantaor/tocaor, se especializarán en el toque para acompañar la nueva demanda de cante “palante” o cante para escuchar, desarrollada sobre todo con la rápida extensión de cafés cantantes. Se alimentarán del repertorio de los concertistas “de escuela” para construir artísticamente esta adaptación del toque popular de guitarra rasgueada. (Torres , 2010)

Como podemos ver, la guitarra flamenca, desde sus inicios ha sido una guitarra rasgueada con una función totalmente de acompañamiento, previamente a danzas y bailes, y posteriormente al cante. Con la llegada de los cafés cantantes, y la profesionalización tanto de cantaor como el bailaor, la guitarra se adapta y utiliza una técnica más elaborada, utilizando recursos de la guitarra clásico-romántica para su repertorio.

Con la publicación en 1902 del primer método de guitarra flamenca de Rafael Marín (Marín, 1902), su contenido vuelve a incidir en la construcción del toque flamenco, como síntesis entre la larga tradición de guitarra popular rasgueada en función rítmica, y la adaptación de la técnica guitarrística de Dionisio Aguado con su concepto de “brillantez”, a través del repertorio de “aires andaluces” de los concertistas de formación académica” (Torres , 2010).

### 3.2 Antecedentes de la guitarra flamenca de acompañamiento.

El flamenco como música de tradición oral, toma muchos elementos de la música popular, y por ello antes de realizar un análisis del mismo creemos necesario ver cómo se componía la música instrumental para uno de sus antecesores más directos, la vihuela, que es precisamente nuestro antecedente más cercano y por el cual desarrolla la técnica compositiva instrumental de la variación o diferencias; tipo de composición musical íntimamente relacionada con la evolución de la creación e interpretación de la guitarra flamenca.

Aunque el periodo comprendido entre 1450 y 1550 fue, primordialmente, una era de polifonía vocal en cuanto concierne a la música escrita, el mismo periodo fue testigo del creciente interés en la música instrumental por parte de los compositores serios y de los comienzos de estilos y formas independientes de la escritura instrumental. Los instrumentos participaban junto a las voces en la ejecución de todo tipo de música polifónica durante la Edad Media, aunque no tenemos certeza alguna acerca de la medida y la manera exacta de tal participación. También había cierta música instrumental independiente, bajo la forma de danzas, fanfarrias y piezas por el estilo, que no ha llegado hasta nosotros, al parecer, debido a que siempre se ejecutaba de memoria o se improvisaba. Aún en esta proliferación de la música instrumental,

encontramos que los documentos escritos e impresos de la época no conservan en su totalidad toda la música instrumental del Renacimiento, puesto que aún se practicaba muchísimo la improvisación (con ornamentos improvisados).

En los comienzos de la guitarra flamenca, tanto de acompañamiento como solista, encontramos algunas de las características principales que nos relacionan con la música renacentista de vihuela. Éstas son:

- La vihuela, es un antecesor en la construcción de la guitarra flamenca. Tanto la guitarra de cuatro órdenes de aquella época como la vihuela, evolucionaron a lo que hoy conocemos como guitarra española: especificando la escuela a seguir, es decir, la escuela de guitarra clásica (de carácter más culto, desarrollada en actos sociales de la aristocracia española, y centrada en la interpretación de piezas instrumentales de autor conocido); o la escuela de guitarra barbera o a lo flamenco (más relacionada en sus orígenes con lo popular y ejecutada para el pueblo realizando acompañamientos tanto para cante y baile e interpretando pequeñas variaciones de autor desconocido, posiblemente de carácter popular).
- El papel primitivo que desenvuelve la música de ambas épocas es el de acompañamiento, tanto melódica y armónicamente en las canciones y las danzas. La guitarra flamenca, en un primer momento, tenía un papel puramente de acompañamiento tanto al baile como al cante. Ya finales del s.XIX principios del XX, encontramos las primeras muestra de guitarra flamenca de concierto, en Paco Lucena, Rafael Marín, Miguel Borrull (Padre), Ramón Montoya, entre otros.
- Poseen un carácter improvisatorio, para realizar composiciones exclusivamente instrumentales en dónde utilizan, entre otras, la técnica de la variación. En los primeros ejemplos de las composiciones flamencas, vemos cómo se utilizan los de tipos de técnicas de la variación. En algunos casos observamos como las variaciones dentro de una misma composición no tienen nada que ver unas con las otras y otros casos, que utilizando o la misma técnica guitarrista, motivo melódico o esquema rítmico, hace una variación de lo anteriormente expuesto.
- La utilización del mismo sistema de notación, la tablatura. El primer método de guitarra flamenca del que se tiene noticias fue publicado en 1902, por Rafael Marín, especialmente relevante por ofrecer por primera vez una descripción detallada sobre el toque. En él se muestra tanto la notación sistemática musical procedente de la música clásica como la tablatura. En el flamenco hasta el momento los guitarristas no eran músicos estudiados, sino que tocaban por tradición oral (utilizando la tablatura). Este hecho provoca que para que el método de Rafael fuese entendible para todos los guitarristas, utilizase ambas notaciones. Encontramos otro método de guitarra posterior como el de Lucio Delgado 1906 que utiliza como única notación la tablatura. Posteriormente a éstos, los métodos de guitarra que se han ido elaborando han seguido la tradición mixta, utilizada ya por Rafael Marín.

### 3.3 Evolución de los principales aspectos musicales en la guitarra flamenca.

#### 3.3.1 *Compás*

Antes de comenzar a tratar la evolución del compás en la guitarra flamenca, debemos realizar varias aclaraciones para su mayor comprensión a lo largo de todo el texto. Dentro del argot flamenco, el término “compás” dependiendo del contexto en el que se exprese, puede utilizarse para referirse a la entidad métrica musical compuesta por varios pulsos o tiempos que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas, fuertes y débiles<sup>7</sup>. Y también, en el caso que nos ocupa de la guitarra, hace alusión a un ostinato/patrón ritmo-armónico que realiza dicho instrumento en los diferentes estilos que existen en esta música, y fundamentándose en las diversas técnicas de rasgueos.

En este apartado, cuando hablemos de compás, en lo referente a guitarra, lo citaremos como “patrón o esquema rítmico” y nos centraremos exclusivamente en el ritmo que se realiza dentro de dichos ostinatos.

Además de comentar la evolución sufrida en los patrones rítmicos que realiza la guitarra durante el siglo XX<sup>8</sup>, haremos hincapié en conceptos musicales relacionados con el compás que también han sufrido modificaciones o cambios. Estos conceptos son: ritmo, pulso y tempo.

En siglos anteriores al que nos ocupa, podemos encontrar partituras de guitarristas clásico-flamencos, que transcribieron a notación tanto los rasgueos, como las técnicas de la guitarra, necesarios para conocer los esquemas rítmicos que utilizan a la hora de realizar el compás. Entre los guitarristas podemos destacar a “El Murciano”, Trinitario Huertas, Julián Arcas, Juan Parga, entre otros. En las partituras que nos han quedado de ellos, se especifica escuetamente cómo debían hacerse los rasgueados, las posiciones de acordes, etc. Nos dan una orientación rítmica de cómo podrían interpretarse y gracias a guitarristas y musicólogos, cómo Guillermo de Castro, expertos en este ámbito, podemos hacernos una idea de cómo podrían sonar.

En nuestro caso, ya que partimos del siglo XX, tomamos como referencia dos aspectos o criterios importantes: Las primeras placas que se conservan y el primer método de guitarra flamenca, escrito por el guitarrista Rafael Marín en 1902. Ambos son aspectos clave para conocer cómo se tocaba la guitarra a principios de siglo y qué conocimientos se tenían de ella.

A partir de esto, en el siglo XX encontramos gran cantidad de grabaciones, métodos y partituras de guitarra de cada época; las cuales hemos expuesto a análisis, para poder

---

<sup>7</sup> En el flamenco encontramos compases binarios, ternarios y de amalgama. Dichos compases explicados con mayor profundidad en el marco teórico. aunque establecidos para cada estilo, encontraremos ejemplos, en donde a lo largo del siglo XX irán modificando su compás, para adecuarse a otro. Por ejemplo, la bambera, los tangos de Cádiz, ...

<sup>8</sup> En este apartado hablaremos en términos generales para tener una idea de los cambios acaecidos, aunque en capítulos posteriores trataremos el tema con mayor profundidad en relación a los estilos seleccionados.

hablar en términos generales sobre todo lo que conlleva el compás dentro de la guitarra flamenca.

### 3.3.1.1 Ritmo, pulso y tempo

El ritmo<sup>9</sup>, pulso<sup>10</sup> y tempo<sup>11</sup> son conceptos que están muy ligados dentro de la música flamenca, puesto que a través de ellas hemos constatado el perfeccionamiento musical y rítmico que ha sufrido la guitarra a lo largo del siglo XX. Recordemos que se ha pasado de una guitarra popular rasgueada, utilizada como elemento secundario dentro de la escena flamenca, a ser un elemento principal dentro del desarrollo de la misma.

Así pues, siguiendo los elementos expuesto a análisis, en la guitarra de las primeras décadas de siglo encontramos en las grabaciones un tempo presto, con un ritmo de tipo corrido y con un pulso irregular, que nos dan muestras de esta esta guitarra era más cercana a lo popular o folklore, que a lo que hoy entendemos por flamenco. El tempo presto se puede deber a dos factores:

1. La grabación en cilindros de cera producía que las voces que se emitían fuesen más agudas y los tiempos más rápidos. Hecho que se ha comprobado y que queda recogido en “Una historia del flamenco” (Gamboa, 2005).
2. La forma interpretativa de las falsetas y obras tenía un carácter más popular, cercano a la danza, por lo que se ejecutaba en un tempo más veloz que en épocas posteriores.

En cuanto al ritmo y al pulso, podemos mencionar que ambos factores están relacionados, puesto que, al no realizar técnicamente la figuración correcta en el tiempo, el pulso se muestra irregular y aunque plausible, no se adapta a la acentuación del compás que se realiza. Esto ocurrirá en la mayoría de los estilos, sin importar el compás en el que se estuviese basado, malagueñas, soleares, tangos, etc.

Durante la década de los 30-50, los guitarristas adquieren un mayor nivel perfeccionamiento técnico por lo que el ritmo deja de ser corrido, y el pulso sigue la acentuación normal del compás. Estos factores también vienen determinados por el tempo que, aunque es moderato en general, tanto en el acompañamiento como en las piezas de concierto, no nos muestra esa sensación de aceleración que se tenía en décadas anteriores.

En la década de los 60 asistimos a un cambio de tempo en los estilos de acompañamiento. Estos también se verán afectados a la hora de la interpretación de guitarra solista, aunque en menor medida. Estilos como la soleá, seguiriya, tientos

---

<sup>9</sup> El concepto de ritmo hace referencia a las “duraciones de las notas individuales, de las armonías (el ritmo armónico), de todas las partes en una textura (el ritmo compuesto), de las longitudes de las frases, de los cambios de dinámica, de los cambios de textura, etc” (Lester, 2005). En nuestro caso, cuando hablemos de ritmo nos estaremos refiriendo a las duraciones de las notas.

<sup>10</sup> El pulso es una unidad básica para medir el tiempo en la música. Se trata de una sucesión constante de pulsaciones que se repiten dividiendo el tiempo en partes iguales. (Hasty, 1997)

<sup>11</sup> El tempo es la velocidad con la que se interpreta una obra. (Lester, 2005)

tangos, pierden el carácter moderato, para ralentizarse y sufrir un cambio en su estética, dando un mayor dramatismo a la melodía y al estilo. Esta ralentización conllevaría, que el pulso y el ritmo de superficie estuviesen en consonancia, puesto que la figuración rítmica de valores breves se ejecuta con mayor facilidad.

La complicación que aparece en esta época, resulta de aunar todos los factores. Al retardar el tempo, este se percibe con un carácter *ad libitum* en manos del cantaor; por lo que en determinadas ocasiones se acelera y retrasa tanto el pulso como el ritmo para hacer coincidir los acentos del compás. Así encontramos un tempo, ritmo y pulso irregular.

Durante la década de los 70 y 80, los guitarristas experimentan una gran evolución en cuanto al pulso, acentuación y ritmo se refiere. Esto podría venir producido bien sea por (1) la influencia del baile, (2) de los guitarristas clásicos, o (3) de los medios de grabación, en donde deben de seguir un pulso para grabar cada una de sus composiciones. El caso es que hay un gran perfeccionamiento del compás en cuanto a esquema rítmico de guitarra se refiere, en la exactitud en el tiempo de la figuración que se desea realizar, y el tempo de la interpretación en el caso de la bulerías, tanguillos, tangos, y estilos a compás vuelve a ser allegro, para imprimirle a las composiciones un carácter más virtuosístico. Al aunarse los tres conceptos, esto produce que la guitarra adquiriera el mayor momento de esplendor del siglo.

La aportación de los años 90 en cuanto a estos términos se refiere, podría decirse que sería la de llevar esta perfección rítmica al acompañamiento al cante, haciendo que compás, tempo, ritmo y pulso, sean regulares uniformemente.

### 3.3.1.2 *Esquema rítmico*

Anteriormente ya hemos mencionado lo que entendemos por esquema rítmico, y que en el argot flamenco se le suele conocer como “compás”. Pensamos que este término “compás”, se ha estandarizado para hacer referencia a un pasaje que se repite en diversas secciones y que lo que ejecuta la guitarra son secuencias cíclicas, que hacen más notoria la acentuación del compás correspondiente de cada estilo.

Creemos que la evolución o involución de los diferentes estilos en cuanto al esquema rítmico del compás se refiere, se ha podido producir por diversos factores, a lo largo del siglo XX:

- *Historiográficos. El proceso de ida y vuelta.*  
Las diversas giras realizadas por América, durante todo el siglo XX, podría haber supuesto la asimilación de los esquemas rítmicos de la música sudamericana, impregnada de contratiempos, en los compases de los estilos flamencos, a través de los guitarristas.
- *Musicológicos. Rítmico.*  
La exploración de nuevos esquemas rítmicos sujetos a un compás, modificando la figuración rítmica de cada pulso o tiempo del compás. Proceso de binarización de algunos estilos.

- *Interpretativos. A través del baile flamenco:*

La modificación o exploración de los contratiempos y nuevos pasos en el baile flamenco, produce que la guitarra se ajuste a éstos, modificando los esquemas rítmicos anteriores y consolidando las nuevas formas de hacer compás.

A pesar de que este tema lo trabajaremos de manera más concisa y desgranada en los casos de estudio que vamos a desarrollar en el capítulo IV, queremos mencionar los momentos o estilos que más han evolucionado y cuales han sufrido una involución.

A principios de siglo, estilos como los tangos y tientos tangos sufren un proceso de binarización en el compás de la guitarra, que quedarán consolidado durante los años 30-40. Este proceso provoca que el esquema rítmico de acompañamiento de dichos estilos se modifique tanto en el ritmo de superficie como en el compás en el que se transcriba.

Otro estilo del flamenco que evoluciona durante los años 30, serán las bulerías. Este estilo, es un claro ejemplo de la evolución de la guitarra en cuanto a compás, ritmo y melodía se refiere. Estará en un proceso de constante cambio durante todo el siglo XX y parte del XXI. Durante los años 30, se establecerá el esquema ritmo-armónico de dicho estilo hasta los años 60, momento en el que se modificará la acentuación del compás y se pasará de un ritmo ternario a la combinación de varios compases en hemiolia, dando lugar a un compás de amalgama. Durante los 80 se modificarán los acentos del compás, produciendo nuevos esquemas rítmicos; y a finales de siglo se producirá una combinación de los esquemas anteriores con una nueva acentuación en compás binario de subdivisión ternaria, que dará una nueva estética al compás que realice la guitarra.

A partir de los años 70-80, es donde encontramos un cambio más cuantitativo y cualitativo en la mayoría de los estilos del flamenco, incorporando en sus esquemas rítmicos nuevos contratiempos en los diversos tiempos del compás.

Los estilos que han sufrido una involución, durante la época de mayor cambio y experimentación, han sido estilos como la soleá, soleá por bulerías, seguriya, guajira, fandangos, entre otros. Estos estilos, prácticamente no han modificado su esquema ritmo-armónico de compás desde su configuración y consolidación durante los años 30-40.

### 3.3.2 *Armonía*

En este apartado trabajaremos la armonía desde el punto de vista puramente musical y referido a los acordes, cadencias, progresiones y modulaciones que realiza la guitarra a lo largo del siglo.

Así, *las tres primeras décadas* del s. XX es la era de las placas y los primeros registros sonoros, que nos ayudan a conocer y comprender el flamenco que se realizaba en aquel tiempo. De este modo sabemos que las falsetas eran cortas, con variaciones sobre los dos primeros grados de la cadencia andaluza; había una tendencia a repetir las mismas falsetas en las distintas placas, ...

En estas primeras placas encontramos lo siguiente referente a la armonía:

- Utilización de la de la dominante y tónica flamenca (II-I).
- Acordes con séptima menor. En el cante de levante utilización de la novena menor.
- Modulaciones a tonos vecinos, en el cante por lo general al modo mayor o menor del modo flamenco donde estés, y al cambio de modo, es decir, si estas en “La flamenco”, pasar a la mayor o la menor.

En la *década de los 40-60*, el momento histórico en el que nos encontramos es en la postguerra, y en términos flamencos, en la restauración de este arte, es decir, es la época de las antologías, una vuelta a los cantes más hondos, y a la instauración de la flamencología y ligado a esto, el marenismo. Durante la guerra el flamenco había “degenerado” y diluido a un sin fin de coplas, fandangos y poco más, puesto que era el género que más se había impregnado en el público menos entendido. En los años 50 se realiza la primera antología de cantes flamencos, llevada a cabo por la casa discográfica, Hispavox, en la que un guitarrista le toca a un número determinado de cantaores. Este guitarrista será Perico del Lunar (1894-1964).

Otros guitarristas muy relacionados con el cante serán, Manolo de Huelva, Manolo de Badajoz, Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Los Moraos, Juan Habichuela, entre otros.

Debemos de citar, que junto a esta saga de guitarristas de acompañamiento conviven una serie de guitarristas que además de preocuparse por el cante, han ido evolucionando hay una guitarra más concertista. Se ven así la evolución que ha ido tomando ésta con respecto al cante. Es el caso de Sabicas, Niño Ricardo, Mario Escudero, ... De tal forma que la guitarra de concierto, sin ninguna restricción, sólo la de que suene flamenco o con flamencura, irá dando pasos en su evolución, mientras el cante apuesta por la conservación de los cantes, tal y como las generaciones pasadas lo habían hecho. La figura de concierto más sobresaliente, por sus grandes giras por América, será Agustín Castellón, Sabicas, en el que le caracterizan esas escalas cromáticas, el juego melódico de modal y tonal, y el cambio tonal (de modal a tonal, o viceversa, teniendo reminiscencias del cante, puesto que en él se da con mucha frecuencia).

En esta época la cadencia que más se utiliza en el modo flamenco es: IV - III - II - I, añadiéndole III y IV grado, que supone un mayor movimiento melódico y una función más cadencial a la falseta. En cuanto a las modulaciones de esta época, son muy similares a la época anterior, donde se produce un cambio de modo, pero con la misma armadura o una modulación a una tonalidad vecina.

En este momento se comienzan a utilizar unas afinaciones anteriormente propuestas en el método de Marín 1902, pero que hasta esta época no obtienen aceptación por el público flamenco. Estas son: Afinando la sexta cuerda en Re (en lugar de Mi), encontrándolo primeramente en una guajira de Montoya, y popularizada por Sabicas con su zapateado en Re y sus famosas danzas árabes. También será utilizada más

adelante por Serranito en una farruca, al igual que Manolo Sanlúcar en unas alegrías y Paco de Lucía en “Farruca de Lucía” y en las Alegrías “Mi inspiración”.

De igual modo pasa con la afinación de Sol Mayor, mencionada también en el método de Marín, pero que no se llevó mucho a la práctica. En esta, se escordan la sexta y quinta cuerda, a Re y Sol, respectivamente. Ya en esta época comienza a utilizarse en la famosa pieza de Esteban de Sanlúcar, “Mantilla de Feria”, y que años más tarde retomará Sabicas en algunas danzas moras y gallegadas, Paco de Lucía, o Rafael Riqueni en su famoso garrotín “De la Vera”.

La apertura de España al exterior, en los años 60, ayudará a que grandes figuras como Manolo Sanlúcar, Serranito y Paco de Lucía, hagan famoso nuestra música por todo el globo terrestre, en las décadas de los 70 y 80. Tanto es así, que la admiración despertada por los oyentes hará que músicos de otros estilos quieran enriquecerse, conocer y compartir escenario con los grandes guitarristas del momento. La poca o mucha evolución que haya tenido el cante, en relación con la armonía subsistente en ella, se la debemos a estos maestros de la guitarra y sobre todo a la figura de Paco de Lucía, estandarte y representante máximo del flamenco en este momento histórico y en las sucesivas décadas. Es bien sabido, que tanto Manolo Sanlúcar como Serranito y Paco de Lucía, son los máximos representantes de la guitarra de concierto, evolución que se retoma desde Marín, Borrul y Montoya, pasando por Sabicas, Escudero, entre otros; y que, gracias a ellos, al desarrollo que han llevado a la guitarra a través del conocimiento de nuevas técnicas, escalas, armonías, estilos musicales, ..., el acompañamiento al cante se relaciona con todo lo aprendido de ellos. Pues, aunque la estructura tonal, como ya hemos dicho en otras ocasiones, no ha variado, la armonización de la misma sí, es decir, las escalas hasta llegar a la función tonal que deseamos, los acordes de paso o sustitutos de los mismos, cadencias a realizar, ... Estas nuevas armonías se las debemos a la introducción de la música brasileña, la bossa nova, de moda en esa época, y al jazz.

### 3.3.2.1 *Brasil y la Bossa Nova en el flamenco de los 70*

De la música brasileña diremos que cuando Paco de Lucía entró en la compañía de Gades, y estos se fueron a Brasil de gira, lo que más les llamo la atención fue la música autóctona de allí, sobretodo la bossa nova, que estaba de moda por aquella época. Paco probablemente observaría atentamente las armónicas, para después integrarlas a sus composiciones.

Como cuenta Emilio de Diego (Gamboa & Núñez, 2001):

*“Había en Sao Paulo unos taxis muy chiquititos, que iban a unas velocidades inimaginables y todos llevaban una emisora fija donde sonaba bossa y música brasileña. Esa velocidad unida al ritmo de la bossa como por ósmosis le penetraba a Paco; estaba como una esponja, absorbiéndolo todo...”.*

*“Paco en pocos momentos que quedaban libres, en vez de dormir, cogía la guitarra y empezaba, además de tonalmente, sobre todo rítmicamente, a incorporar al flamenco algunos de los pasajes que escuchaba. Empezaba a buscar otras armonías, abrir un*

*poquito más la mano en los acordes y dejar aparcada la cejilla, lo que le obligaba a buscar otras formas...”.*

Como sigue relatando, comenzó a hacer esas síncopas, valores anacrúsicos, ..., que los impregnó en las bulerías y los estilos rítmicos. También llevó toda esta nueva savia a los toques de levante, seguiriyas, [...] “A veces en él descubría dos notitas en una granaina que dos minutos antes había escuchado en el taxi o en la radio del ascensor del hotel”. (Anécdota de “Samba de una nota so”).

El disco donde podemos encontrar algunos de esos aprendizajes en Brasil es “La fabulosa guitarra de Paco de Lucía”, en 1967, con acordes más abiertos y rítmica sobresaliente.

### 3.3.2.2 *El jazz y el flamenco de los 80*

Del jazz tenemos que decir que, durante los años 50 hay una revalorización del mismo en el que surge la llamada “*Third Stream*” o tercera corriente, la que los músicos de jazz comienzan a buscar una fusión de los estilos, sobre todo relacionado con la música clásica y la orquesta. Durante los 60 esta búsqueda de la fusión se realiza a través de colaboraciones, grabaciones, dándole al jazz dentro del aspecto sociológico, un mayor nivel de prestigio. Así en las décadas sucesivas el jazz se mezclará con todo tipo de música y estilos, llegando a todos los rincones del orbe.

A través de este esquemático resumen sobre la evolución del jazz y su mestizaje con otros estilos musicales, los flamencos recogen el testigo, y vemos como primer hecho histórico musical de esta influencia nos remonta a 1967. Aparece el disco Flamenco Jazz, de Paco de Lucía y Pedro Iturralde (saxofonista), son los primeros contactos que tiene Paco de Lucía y el flamenco con el jazz. La incursión del flamenco en el jazz y viceversa, se da de la mano de Al di Meola y Paco de Lucía, en el que guitarrista flamenco aportará su saber en una danza compuesta para el segundo álbum de Al di Meola, “*Elegant gypsy*”. De este encuentro en el 1977, un año más tarde formará trío con McLaughlin, Coryell y Al di Meola. También conocerá a Chick Corea y terminará de dar forma a su sexteto en “Solo quiero caminar” 1981, en el que utiliza una formación muy parecida a la del jazz: flauta (saxo), bajo, percusión, guitarras, y voz. Este sexteto dará la vuelta al mundo dará a conocer de forma masiva a Paco de Lucía y el Flamenco. En lo referente a la armonía, podemos decir que tanto el jazz como la bossa nova, aportan acordes de séptima mayor, sexta mayor o menor, con acordes con la quinta bemol, de novena, de cuarta, ... En lo referente a las escalas que se utilizan en estos estilos, podemos decir que son muy novedosas para las armonías flamencas: escala cromática (ya utilizada anteriormente por los flamencos), escala hexatona o de tonos enteros, escalas disminuidas, pentatónica, escala de blues y bebop.

A estas influencias venidas del ultramar, tenemos que añadir otras que durante los años 80 se configuran como nuevos modos flamencos o cadencias flamencas, es así que se use el Do# flamenco como nueva cadencia (sin realizar ninguna scordatura, como hizo en su momento Ramón Montoya), de esta forma la guitarra no ha sufrido ninguna alteración en la afinación tradicional de sus cuerdas. En relación con este tipo de tonalidad también encontramos el modo de Re# flamenco o comúnmente conocido

como Mi b flamenco. Estas dos tonalidades más tarde en los 90 serán utilizadas y consagradas por Vicente Amigo, en disco como *De mi corazón al aire* (1991) y *Vivencias imaginadas* (1995).

Esta revolución de las nuevas afinaciones se dio a partir de los 80, cuando Paco de Lucía decide romper con lo establecido en busca de nuevos horizontes, siempre dentro de una estética flamenca. Así en su disco “Solo quiero Caminar”, encontramos afinaciones anteriormente descritas como la scordatura en Do# flamenco en la que realiza unos tangos, la scordatura en Re de Monasterio de la Sal, donde combina lo modal con lo tonal, graba una bulería (“Piñonate”) en la que por el toque tradicional por medio, afina la primera y segunda en Re y Sib, respectivamente. Esta última afinación ayudará a desarrollar esa segunda menor que se producía en el toque por levante, y que será característica vital a partir de hora.

Todo esto llevó a que en los 90, hubiera una verdadera fiebre por una afinación distinta a la convencional. Tal es el caso de guitarristas como Tomatito que propone <Mi la do# la do# fa#> (de sexta a primera) por taranta, la de Riqueni por bulerías: <Mi la re sol la re>; o la de Gerardo Núñez en Do: <Do sol do sol si mi> que utilizó por bulerías. Una de las scordaturas que más se utiliza actualmente es: <Si la re sol si Mi (re#)>, que se utiliza en el cante por Seguiriyas y que la utilizó Cañizares con Morente en la película “Flamenco” de Carlos Saura, y que actualmente es utilizada también mucho por el guitarrista Manolo Franco, tanto en sus composiciones propias como para el acompañamiento al cante.

Estas afinaciones con respecto al cante también se dieron en la relación Paco-Camarón grabando el estilo de la Canastera en tono de Rondeña (escordando la 6ª y la 3ª cuerda, Re-fa#, respectivamente), estilo que sigue la estructura armónica del fandango de Huelva.

Esa corriente de cantaores “músicos”, como una vez llamo Paco a Camarón, también se puede dar en Enrique Morente que, pasada su etapa más purista, vemos como hizo evolucionar su propia manera de entender el cante y el flamenco, mezclando con estilos musicales de todo los tipos: Lagartija Nick, ...

En esta ola de nuevas afinaciones también encontramos nuevas cadencias y acordes ya establecidos dentro del flamenco, pues como podemos imaginar, primero se crea y después se copia y embellece:

- Cadencia rota, plagal, entre otras. En el modo flamenco sobre todo se utilizará, la cadencia de II- I, siendo los acordes anteriores una progresión hasta desembocar en el acorde de tónica. Si nos fijamos, la cadencia de II-I, ya se hacía desde principios de siglo XX, pero la novedad que se aporta en esta época son las progresiones armónicas que se realizan para concluir en esta dominante-tónica. Estas progresiones a su vez influyen en el recorrido melódico que se realiza en cada falseta puesto que, a principios de siglo veíamos como las variaciones que se realizaban sólo se introducía II y I durante todo el pasaje, mientras que en esta época, únicamente se utiliza la cadencia para concluir una frase o semifrase de la falseta.

- Modulaciones y Progresiones: Para las modulaciones se utiliza el llamado círculo de quintas, que nos ayudará a modular con mayor facilidad a cualquier tonalidad a la que quieras llegar. Como ejemplo: Locura de Brisa y Trino, de Manolo Sanlúcar y Carmen Linares.

También puede realizarse modulaciones a través de:

1. Cambio de grado de un acorde común a dos modos flamencos. (Tabla 2)

MODOS FLAMENCOS	GRADOS						
	VII	VI	V	IV	III	II	I
<b>De Mi</b>	<b>Dm</b>	<b>C</b>	<b>Bm7(b5)</b>	<b>Am</b>	<b>G</b>	<b>F</b>	<b>E</b>
<b>De Fa#</b>	Em	D	C#m7(b5)	Bm	A	<b>G</b>	F#
<b>De Sol#</b>	F#m	<b>E</b>	D#m7(b5)	C#m	B	A	G#
<b>De La</b>	Gm	<b>F</b>	Em7(b5)	<b>Dm</b>	<b>C</b>	Bb	A
<b>De Si</b>	<b>Am</b>	<b>G</b>	F#m7(b5)	Em	D	<b>C</b>	B
<b>De Do#</b>	Bm	A	G#m7(b5)	F#m	<b>E</b>	D	C#

Tabla 2. Grados comunes en los diversos modos flamencos (Worms, 2010)

2. Cambio de estado de un acorde: De mayor a menor, y viceversa. Este cambio de estado se produce por medio de:

1) Cambio de estado de los acordes mayores del modo flamenco de Mi

GRADO	ACORDE	MODULACIÓN A	NUEVO GRADO
<b>I</b>	Em	Modo flamenco de <b>Fa#</b>	<b>VII</b>
		Modo flamenco de <b>Si</b>	<b>IV</b>
<b>II</b>	Fm	Ningún modo flamenco	
<b>III</b>	Gm	Modo flamenco de <b>La</b>	<b>VII</b>
		Modo flamenco de <b>Re</b>	<b>IV</b>
<b>VI</b>	Cm	Modo flamenco de <b>Re</b>	<b>VII</b>

2) Cambio de estado de los acordes menores del modo flamenco de Mi

GRADO	ACORDE	MODULACIÓN A	NUEVO GRADO
<b>IV</b>	A	Modo flamenco de <b>Fa#</b>	<b>III</b>
		Modo flamenco de <b>Sol#</b>	<b>II</b>
		Modo flamenco de <b>La</b>	<b>I</b>
		Modo flamenco de <b>Do#</b>	<b>VI</b>
<b>VII</b>	D	Modo flamenco de <b>Fa#</b>	<b>VI</b>
		Modo flamenco de <b>Si</b>	<b>III</b>
		Modo flamenco de <b>Do#</b>	<b>II</b>
		Modo flamenco de <b>Re</b>	<b>I</b>

Tabla 3. Cambio de estado en los acordes del modo flamenco

- Cromatismo ascendente o descendente, tanto de la voz melódica superior como del bajo.

- Cadencia intermedia (V-I).

Una de las progresiones utilizadas es: I – IV – VII- III- VI- II- V- I. Otra progresión muy usada sería: IV – VI – II – I.

- Acordes de 4ª, 5ª bemol o 5ª aumentada, 6ª menor o mayor, 7ª mayor o menor, 9ª menor o mayor, ...
- Acordes huecos, en los que se percibe una indeterminación tonal, puesto que no tienen la 3ª del acorde, ...
- Acordes sustitutos: El VII<sup>m</sup> por el IIM; Im por el IIIM

### 3.3.3 *Melodía*

Al hacer referencia a la melodía en relación con la guitarra flamenca, tenemos que aclarar que la melodía hace alusión a la línea melódica de las diversas variaciones y falsetas que se puedan realizar, tanto en la guitarra de concierto como en la guitarra acompañante. Esta línea melódica sigue las características expuestas anteriormente, dentro nuestro marco teórico.

Esta línea melódica está integrada dentro de un conjunto de frases y semifrases, que nos daría como conjunto una variación o falseta, o incluso una composición de guitarra. De este modo vemos importante conocer los antecedentes de esta unión de líneas melódicas convertidas en falsetas y variaciones, así como su estructuración dentro de una obra solista o un cante.

#### 3.3.3.1 *Antecedentes de la composición para guitarra flamenca.*

Cuando hablamos de composición para guitarra flamenca, su antecedente más claro lo hemos observado dentro de la música Renacimiento, en los tipos de composición instrumental como es la variación o diferencia, que es como se conocía en España.

Dentro de las composiciones para instrumentos en el Renacimiento, podemos decir que hay una clara relación entre la música vocal y la instrumental, surgiendo así unos tipos de composición a partir de modelos vocales, que no son más que transcripciones de madrigales, chansons o motetes, ornamentadas todas ellas con grupetos, trinos, escalas rápidas y otros adornos. El arte de la ornamentación melódica alcanzó un gran nivel a finales del siglo XVI, cuando se aplicó tanto a las interpretaciones vocales como instrumentales. En su origen la ornamentación se improvisaba, pero con el paso del tiempo, los compositores comenzaron a escribir sus ornamentos y muchos detalles de la escritura instrumental del Barroco temprano, probablemente se derivasen de la práctica de la improvisación del siglo XVI.

Así pues, nos encontramos con composiciones relacionadas con las piezas vocales como es la chanson, y también surgen otro tipo de composiciones puramente instrumentales como son las danzas y variaciones. Ya que la danza estaba muy difundida y gozaba de gran estima en el Renacimiento, cabe destacar que gran parte de la música instrumental del siglo XVI estaba formada por piezas de danza para laúd, instrumentos de teclado o conjuntos. Estas piezas se improvisaban, como ocurría en la

baja Edad Media, pero muchas de ellas se escribían en tablatura o libros de partes sueltas.

Sobre la variación tenemos que decir que esta técnica no era algo nuevo en el siglo XVI. La aportación que surgiría en esta época fue la formalización de la técnica compositiva: la idea de la variación como principio compositivo definidor de la forma o estructura.

Las variaciones del siglo XVI siguieron dos procedimientos principales: uno en el que cada variación era una entidad cerrada en sí misma, y otro en el que se sucedían las variaciones con cierta continuidad.

Las variaciones o diferencias, como se llamaban en España, hacen su primera aparición como variaciones propiamente dichas en “los seis libros del Delphin”, de música de cifras para tañer vihuela” (1538) de Luis de Narváez, donde podemos encontrar los dos tipos de procedimiento:

- Unas variaciones autónomas, como puede ser el caso de la popular serie de variaciones basada en el basso ostinato conocido en España como “Guárdame las vacas” o, como luego acabaron llamándose (en España y fuera de ella también), Romanesca.
- El segundo caso corresponde a unas variaciones continuas, como ocurre en las “Veintidós diferencias sobre Conde Claros” de Narváez, donde se repite la progresión armónica de Conde Claros veintidós veces sin interrupción. Las uniones entre variación y variación están disfrazadas con mucha habilidad, al actuar el fin de cada variación como anacrusa de la siguiente variación. En éstas también Existe un aumento gradual de la intensidad de una variación a la siguiente.

Así pues, incluso en los primeros estadios de la historia de la variación, los compositores intentaron compensar el estatismo inherente a este género (la repetición constante) con una sensación de crecimiento dinámico general.

A finales del siglo XVIII casi sólo era elaborada como forma compositiva por los guitarristas españoles e italianos, que extraían los temas de canciones conocidas del ámbito popular, llegando a tener un gran auge ante el público de la mano de guitarristas como Fernando Sor o Mauro Giuliani.

La variación, ya así considerada, tuvo un claro ocaso a mediados del siglo XIX y abandonada definitivamente como valor formal por el ámbito clásico, no así con el folclore. El flamenco, bajo el punto de vista instrumental, recogió esta concepción formal compositiva de gran arraigo y gusto popular, de fácil asimilación y claro entendimiento, y la dotó de un carácter personalísimo que ha sabido perdurar hasta nuestros días.

### 3.3.3.2 *El desarrollo melódico en relación a la estructura de la composición a lo largo del siglo XX*

La forma de subdivisión que utiliza el flamenco en un primer momento, es decir, hasta el primer cuarto del siglo XX, es la sucesión de variaciones (frases melódicas) que tienen carácter improvisatorio, y que tienen dos formas de articularse:

1. Unión de diversas variaciones, que nada tienen que ver las unas con las otras.
2. La unión de variaciones, que se unen entre sí, que sirven de enlace entre ellas, y que tienen el mismo motivo melódico, rítmico o armónico (o la combinación de ambos elementos).

Esta forma de estructurar y de dividir los estilos interpretados para guitarra solista lo encontramos sobre todo en guitarristas como Rafael Marín, Ramón Montoya, Miguel Borrull, Javier Molina. Esta sucesión de variaciones, suele tener una introducción que también tiene carácter de variación y un paseo (como cita en su método Rafael Marín), que haría referencia a lo que actualmente denominamos como compás del estilo en cuestión. Las variaciones también se caracterizan en un primer momento de la guitarra flamenca, en la alternancia de dos acordes principales como puede ser II-I.

Las variaciones que nos encontramos a principios de siglo sólo se utilizan en el acompañamiento al cante (por ser de las tres modalidades del flamenco, la más inmóvil en su evolución y la más gustosa de recrear los palos del flamenco de la manera más tradicional o arcaica). Estas variaciones en las composiciones flamencas y a lo largo del tiempo no las encontramos como tales, pero sí que observamos diversos motivos melódicos característicos de cada una de ellas y como se han desarrollado con las nuevas armonías y figuras rítmicas. Estos motivos melódicos de las variaciones se convierten junto con el tema o compás, en los elementos característicos o identificativos de un estilo flamenco y que nos ayudarán a la composición de una obra para guitarra flamenca.

Con Niño Ricardo, Sabicas, Luis Maravilla entre otros, vemos como el término falseta puede ir empleándose, para designar secciones que engloban o varias variaciones con carácter de pregunta y respuesta (frase A, frase B y conclusión o remate) o frases melódico-armónicas relacionadas entre sí que no tienen carácter de variación. En cuanto a la forma, ésta se desarrolla de igual modo que en la época anterior, una introducción, que generalmente utilizando una variación característica del estilo y una sucesión de falsetas y variaciones. En este caso el “paseo”, del que hacía referencia Rafael Marín en su método de 1902, ahora no se incluye como tal en las partituras, es decir, el término paseo, que anteriormente aparecía claramente diferenciado, ahora es lo que conocemos por compás o tema característico, que es lo que nos ayuda a diferenciar y a conocer la identidad de cada estilo que se esté interpretando sin necesidad de mencionar el nombre de dicho estilo o palo flamenco.

Esta forma de estructurar las composiciones de guitarra flamenca perdurará hasta los años 70, en donde comienza a introducirse otra forma de estructurar la composición, y que en nuestro caso citamos la granaína de “Reflejo de Luna” editada en 1973, y que muestra una clara evolución en la forma de estructurar y realizar una composición, a partir del desarrollo melódico.

La época de los 70 en España, es un momento de apertura económica, cultural y social, y como es lógico, también lo es en la música. Poco a poco se produce un incremento de nuevos estilos de música, como el rock, pop, jazz, que se van introduciendo en el bagaje musical de la gente.

De este mismo modo, la música flamenca se ve influenciada por estas nuevas músicas, y adoptan de ellas algunas de sus características en la estructura melódico-compositiva y armónica. Así las composiciones flamencas a partir de los años 70 presentan una estructura que tiene un carácter reexpositivo de uno o varios de los motivos melódicos iniciales o principales de la composición. Las falsetas están mucho más elaboradas, con una extensión motivica mayor y con pasajes modulantes mucho más amplios que en la época anterior. El tema o compás (como lo hemos denominado anteriormente, y en donde Rafael Marín lo llama “paseo”) es el que sirve de enlace entre las diferentes secciones o falsetas de la composición y ayuda a estructurar la misma.

### 3.3.3.3 *La melodía dentro de la composición flamenca*

Las diversas melodías que se realizan en las variaciones de principio siglo, en las falsetas de los años 50-60 y más tarde, en las composiciones de finales de siglo, creemos que tiene diversas funciones que se comparten y evolucionan desde el principio. Estas funciones pueden ser:

- Cinética. Las diversas melodías que se realizan con la guitarra tienen una función de unión, pues sirven de enlaces entre los diversos cantes.
- Musical. Entendido como la composición puramente instrumental una frase o sección melódica que tiene independencia por sí sola o que está englobada dentro de un conjunto de melodías o motivos melódicos que tienen relación entre ellos.
- Estética. La melodía producida por la guitarra puede transmitir un diálogo entre el cante y la guitarra. Dicho diálogo puede entenderse como pregunta-respuesta o cómo la repetición melódica de una sección del cante para incidir o recordar dicho cante. Esta repetición de parte de la melodía produce que el oyente neófito, asimile y establezca vínculos entre el cante y la guitarra.

Esta función estética parece ser una característica de la mayoría de las composiciones para guitarra de finales de siglo XX y principios del XXI, pero ya desde la época de Manolo de Huelva y niño Ricardo, se utilizan melodías del cante como falseta introductoria a dichos cantes. Paco de Lucía será el continuador de esta generación, haciendo que la melodía cobre un protagonismo imperante a lo largo de todas sus composiciones.

### 3.4 Periodos de la guitarra en el siglo XX.

Con objeto de tener un conocimiento histórico para analizar con rigor los casos de estudio que vamos a considerar en el capítulo siguiente, creemos necesario realizar una periodización de los guitarristas. En ella veremos aspectos históricos, sociológicos, musicales y estéticos de cada etapa.

El material que hemos construido a continuación está parcialmente elaborado en otros textos de referencia (Cano, 2006) (Torres, 2005) (Rioja, 2017). Nuestra aportación es la clasificación por etapas de todos los guitarras más relevantes del siglo XX y su papel sociológico dentro del mundo del flamenco.

Como hemos visto anteriormente, la guitarra ha tenido diversas funciones, dependiendo de la época, de su evolución o configuración. Así bien, su primera función fue la del acompañamiento rasgado tanto para el baile como posteriormente el cante “para escuchar”. Hasta mediados del siglo XIX no encontramos una guitarra flamenca con una técnica más depurada, que se apoya en la guitarra clásico-romántica y de la cual experimentará una nueva función: la de concertista, primeramente, de guitarristas clásico-flamencos como Trinitario Huertas, Julián Arcas, Juan Parga, y posteriormente de guitarristas flamencos, propiamente dicho, como Javier Molina, Miguel Borrull, Ramón Montoya, etc.

Ya en el primer cuarto del siglo XIX, y cuando se estudian los guitarristas del siglo XX, siempre se han mencionado a los grandes maestros que han hecho historia en su tiempo, revolucionando de una manera u otra la forma de tocar, interpretar o componer con la guitarra flamenca. Debido a esto, se ha producido que cuando hablamos de una época concreta, se suele hablar exclusivamente del guitarrista más influyente o renombrado del momento, dejando de lado los demás guitarristas y las facetas o funciones que más desarrollaban como guitarristas flamencos (Cortés, 2005). Si hacemos un breve recorrido por esos grandes guitarristas, vemos que sus funciones dentro del espectáculo o cuadro flamenco van modificándose y adquiriendo más valor a medida que avanza el siglo. Así pues, el papel del guitarrista pasará de ser un mero acompañante a ser el coordinador de un espectáculo, en el cuál, sin su música, la estética del flamenco no hubiese evolucionado tanto (Del Campo y Cáceres, 2013).

De este modo, hemos querido hacer un recorrido histórico por el siglo XX, para describir las etapas en las que podemos dividir los grandes periodos del mismo y cuáles son los guitarristas que marcaron cada una de las épocas, observando no sólo la evolución musical sino su papel dentro del flamenco. Para la clasificación de las mismas, hemos seguido varios criterios:

- **Histórico.** Este criterio hace referencia no solo a los hechos sociales, culturales y políticos ocurridos en el siglo XX, sino a la división de etapas que se establecen en el flamenco y por las cuáles se va cambiando la estética musical, ambiente y papeles dentro de la escena flamenca.

El siglo XX en España, en cuanto a política, es una época de muchos cambios e inestabilidad, con asaltos al poder, una república, una guerra civil, una dictadura y finalmente una monarquía parlamentaria. Cada uno de estos cambios políticos se ven reflejados en la sociedad, en las costumbres y gustos musicales del momento. En relación con la guitarra flamenca y el flamenco en particular, estos cambios harán que la estética musical flamenca evolucione o se estanque en determinados momentos de la historia (Gamboa J. M., 2005).

En cuanto a las etapas del flamenco, en lo referente al siglo XX, podemos encontrarnos varias clasificaciones, que coinciden siempre en fechas, pero los términos son subjetivos para cada autor. Por un lado, encontramos a autores que utilizan la misma denominación de periodos de la música clásica para el flamenco, (Castro, 2007); y otros que utilizan una denominación basada en momentos o lugares significativos de dichas etapas (Gamboa, 2005). La terminología que utilizaremos durante todo el trabajo para mencionar los periodos de la historia del flamenco se apoyará en esta última.

- **Musical.** Como hemos dicho anteriormente, el cambio social provoca en la estética de la música el mismo efecto, por lo que las etapas de la guitarra también estarán íntimamente ligadas con este aspecto tan importante, puesto que la estética es el engranaje propicio para la evolución o cambio sustancial en la misma. Aunque nuestro trabajo esté relacionado con el cante y el baile, creemos que fundamentalmente la estética de esta música a lo largo del siglo XX ha ido modificándose por la especialización y perfeccionamiento del guitarrista, que en determinadas parcelas ha aportado musicalidad, virtuosismo técnico y conocimiento de todos los aspectos que se requieren para acompañar al baile y al cante. Por ello, este criterio de clasificación nos parece muy relevante a la hora de dividir las etapas de los guitarristas flamencos del siglo XX.
- **Papel del guitarrista.** La función que ha tenido el guitarrista desde los comienzos de la historia del flamenco ha ido cambiando y adaptándose a las circunstancias de cada época. Los comienzos de la guitarra preflamenca, rasgueada, de acompañamiento y con una técnica rudimentaria, están vinculadas a las barberías (Del Campo y Cáceres, 2013). Más tarde, los guitarristas adquieren un perfeccionamiento de la técnica que pasará a ser una parte imprescindible del acompañamiento, adquiriendo el matiz de profesionales y actuando en los teatros y cafés cantantes, (Cortés, 2005). Posteriormente, la evolución musical y técnica de la escuela clásico-romántica, darán lugar a piezas solistas de concierto principalmente, para los entremeses o interludios de los teatros. Ya en el siglo XX, además de sus facetas como acompañantes profesionales y concertistas, también eran empresarios y buscaban sus propias compañías y espectáculos. En el siglo XX, el papel y función del guitarrista también se irá modificando y especializándose conforme adquiera mayor habilidad en cada una de las facetas del arte flamenco. Dentro de cada etapa encontraremos guitarristas que optan por el acompañamiento al baile y que su forma de tocar se caracteriza por rasgueos de gran velocidad y

esquemas rítmicos diversos; así como guitarristas de acompañamiento al cante, que se centran en el acompañamiento más exacto y tradicional posible para ese cante hermético, con falsetas tradicionales de principios de siglo, cortas y efectistas, para “dejar respirar” al cantaor. Por último tendremos a los guitarristas de concierto, que adquieren un mayor virtuosismo técnico y musical, componiendo sus propios temas o adaptando los de guitarristas anteriores.

- **Época de máximo esplendor.** Además de los criterios anteriormente citados, también hemos tenido en cuenta el momento de mayor auge de sus carreras como artistas. De esta forma, encontramos guitarristas que, aunque hayan tenido una larga vida y hayan compartido escenario con cantaores, bailaores y guitarristas de otras etapas a ellos, su florecimiento y apogeo como guitarristas está ubicado en décadas anteriores.

Partiendo de estos criterios de clasificación, hemos dividido el siglo XX en varias etapas, que coinciden en mayor medida con las etapas del flamenco y los hechos históricos acaecidos durante todo este siglo, además de la época de mayor florecimiento de cada uno de los guitarristas. Estas etapas las dividiremos por décadas para su mejor comprensión y contextualización. Dichas etapas son:

#### A. Principios del siglo XX (1900 – 1930)

Aunque la clasificación date desde principios del siglo XX, debemos de tener en cuenta que la mayoría de los guitarristas que desarrollaban su actividad musical a principios del siglo XX, nacieron en las postrimerías del siglo anterior.

Cuando realizamos un acercamiento a estos guitarristas y buscamos las grabaciones que se tienen de ellos, tanto de acompañamiento como de solista, hicimos un cómputo de las mismas, para ver cuál tuvo más repercusión. Si utilizásemos ese criterio de clasificación, al primero que deberíamos nombrar sería a Ramón Montoya. Pero, preferimos seguir un criterio cronológico, para entender mejor el desarrollo de la guitarra. Así, antes que él, podemos encontrar a un gran número de guitarristas que vivieron a caballo entre la época de los cafés cantantes, la edad de oro del flamenco y la época entre guerras.

Los guitarristas de esta época por orden cronológico se pueden observar en la siguiente *tabla 4*:

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
M. Borrull	1866-1947 Castellón-Barcelona	Incorpora mecanismos de mano derecha (guitarra clásica)	Chacón, M. Torre, Cojo de Málaga.
Javier Molina	1868–1956 Jerez	Fundador de la escuela jerezana del toque (rítmico)	A. Chacón

<b>J. Gandulla "Habichuela"</b>	1871–1925 Cádiz	Experto en cante. Técnica limpia y exactitud rítmica	Todos los cantaores querían cantar con él
<b>Román García</b>	1869-19?? Prov. Granada-París	Guitarrista de Concierto, profesor.	Escacena, Pastora, etc.
<b>A. Moreno</b>	1872-1937 Córdoba-Sevilla	Guitarrista acompañante. Maestro de Ricardo.	Pastora, Frenegal, Vallejo
<b>R. Montoya</b>	1979-1949 Madrid	Guitarra del concierto.	A. Chacón, Pastora, etc.
<b>Luis Molina</b>	1885-1925 Madrid-San Sebastián	Experto en cante.	Pastora Pavón
<b>A. Cubas</b>	Finales s. XIX -1923 Madrid	Guitarrista de Concierto.	Manuel Pavón, El Mochuelo.
<b>M. Cuervas</b>	1887-1956 Sevilla-Madrid	Guitarrista de concierto, haciendo dúo con Emilio Pujol.	
<b>Currito de la Jeroma</b>	1900-193? Jerez - Sevilla	Rasgueos más típicos del baile	Pastora Imperio, La Macarrona, Pastora Pavón.

Tabla 4. Guitarristas de principios del siglo XX 1900 – 1930

Los guitarristas de esta etapa comparten unas características estético-musicales que, aunque cada uno tiene sus particularidades, son muy similares entre ellos. Algunas de estas características son:

En el plano técnico:

1. *Posición de la guitarra.* Observando con detenimiento cada una de las fotografías que tenemos de los guitarristas de esta etapa (*Fotografía1*), vemos como hubo una evolución en la posición en la que se tocaba la guitarra. Así, los primeros guitarristas de esta época y los que tenían influencia de la guitarra clásico-romántica, colocaban la guitarra de forma muy similar a esta. Es decir, la guitarra se sustentaba entre las dos piernas, con una inclinación oblicua, con respecto al cuerpo del guitarrista. Algunos de los guitarristas flamencos que tocaban de esta forma eran Javier Molina, Miguel Borrull, entre otros.



Fotografía 1: Javier Molina

Entre finales de siglo y principios del siglo XX, la guitarra se coloca apoyada sobre la pierna derecha. Con las piernas ligeramente abiertas, el peso recae sobre el brazo izquierdo, haciendo un ángulo de 60 grados a proximadamente con respecto al cuerpo, para sostener adecuadamente la guitarra (*Fotografía 2*).



Fotografía 2: Luis Molina

Además, había otra tercera posición de la colocación de la guitarra, según estuviesen acompañando o tocando una variación o pieza de concierto. En ambas situaciones el guitarrista sigue colocando la guitarra en la pierna derecha. Cuando está acompañando adopta la posición expresada anteriormente, mientras que cuando toca algún recurso o variación de mayor dificultad técnica, el ángulo que tiene el brazo izquierdo con respecto al cuerpo es de 15° ó 20°, haciendo que la guitarra en relación con nuestro cuerpo se acerque a una posición más perpendicular. Esta colocación produce que el apoyo del peso recaiga sobre el brazo derecho, dejando mayor libertad a la mano izquierda para realizar un pasaje técnico (*Fotografía 3*).



Fotografía 3: Ramón Montoya

2. *Rasgueos de tipo corrido*. En cuanto a la técnica de mano derecha, vemos cómo, aunque en esta época ya estén establecidos los tipos de rasgueos que se pueden utilizar (Marín, 1902), la exactitud rítmica y limpieza en el sonido de los mismos no está totalmente conseguida.

En el plano estético-musical:

1. Se percibe el ritmo interno de la música, pero no siguen un pulso regular, cuando realizan el compás y las variaciones, tanto de solista como de acompañamiento.
2. El acompañamiento está más cerca de lo popular que de la profesionalización técnica. Este acompañamiento es de tipo corrido, sin una acentuación o pulso regular. Esto está íntimamente relacionado con lo anterior, pero refiriéndose concretamente al acompañamiento que realiza la guitarra en el cante. Ambos elementos llevan un tempo variable, que produce que la acentuación y el pulso de los compases no sea exacto en el tiempo. Al contrario ocurre con el ritmo, que sí se percibe el ritmo general tanto del acompañamiento de la guitarra como el de la voz.
3. En el compás de bulerías, hay una tendencia a cambiar de acorde (a la dominante) en el segundo tiempo, en vez de en el tercero (que es lo que se hace actualmente). Esto quiere decir que cuando realizamos un compás de bulerías, sea cual sea su tonalidad, marcamos el primer tiempo en la tónica o primer grado de dicha tonalidad y en el segundo tiempo marcamos la dominante, produciendo una anticipación del acorde de dominante con respecto al tiempo fuerte del compás, que es el tercer tiempo.
4. Las variaciones que realizan son de ámbito popular, no son de la propiedad de ningún guitarrista. La figura del guitarrista-compositor no aparece hasta la siguiente década.
5. Si relacionamos el desarrollo musical de la guitarra con respecto al cante y al baile, la guitarra está un estadio por detrás de estos dos elementos del flamenco.

Como hemos comentado en el marco teórico, la configuración del baile se produce a mediados del siglo XIX con bailaoras entre la escuela bolera y el flamenco. En cuanto al cante, vimos que su consolidación como elemento fundamental del flamenco se realiza en la época de los cafés cantantes, cuando estamos ante la profesionalización del mismo. La guitarra, sin embargo, no es hasta el primer cuarto del siglo XX cuando se consolida como elemento fundamental del flamenco, por lo que sus características hasta entonces están a medio camino del folklore y de la profesionalización del instrumento.

### **B. Entre Guerras (1930 - 1940)**

La división entre esta etapa y la anterior la hemos establecido por un criterio histórico, que marcó a la sociedad, cultura y política del momento, como fue la segunda república y la guerra civil. En relación a la historia del flamenco, fue la época del cambio de los cafés cantantes a la ópera flamenca, por lo que se produce un cambio en la moda musical flamenca, en los escenarios donde se interpreta el flamenco y el concepto de cuadro flamenco, entre otros. Además, en cuanto a lo musical,

observamos que existe una gran diferencia en cuanto a la técnica y acompañamiento de la guitarra flamenca entre ésta y la anterior etapa.

Esta etapa se caracteriza por la consolidación del acompañamiento al cante, pues todos los guitarristas tienen un gran conocimiento en cuanto al acompañamiento se refiere. Al estar más consolidado el cante y la guitarra como elementos correlacionados, la guitarra de acompañamiento experimenta una mayor evolución tanto técnica (en los rasgueos y en la ejecución de variaciones) como armónica, pues es en esta época donde se consolidan las estructuras metro-armónicas<sup>12</sup> de la mayoría de los estilos del flamenco.

En cuanto a la producción musical de obras de concierto o solista, cobra una mayor importancia la elaboración de variaciones y falsetas propias, por lo que nace en estos términos, el concepto de “guitarrista-compositor”. Estas variaciones o falsetas eran utilizadas tanto en el acompañamiento al cante y al baile como la guitarra de concierto. Así, el papel del guitarrista cambia en esta época, adquiriendo una mayor importancia.

Otro cambio en el papel del guitarrista viene dado por la figura de Niño Ricardo, que además de ser acompañante y guitarrista solista, adopta un nuevo papel: “el de empresario”, puesto que creó su propia compañía, y él era quién contrataba a los artistas que quería que formasen parte de la misma. Este concepto de empresario podría venir heredado de la figura de Silverio Franconetti en el contexto de los Cafés Cantantes, y donde Ricardo toma el relevo en la época de la ópera flamenca<sup>13</sup>.

Esta época también se caracteriza por ser una generación eminentemente acompañante pues, aunque se pueden destacar grandes guitarristas que realizan interpretaciones como solistas, su faceta más reseñable es la de guitarrista acompañante, pues destacan acompañando al cante.

Los guitarristas de esta época por orden cronológico los encontramos en la siguiente tabla:

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
Víctor Rojas	1891-1972 Sevilla - Madrid	Guitarrista de acompañamiento al baile, y profesor.	Pastora Imperio, Caracol.
M. de Huelva	1892-1976 Huelva- Sevilla	Establece el toque por bulerías (llamado de jerez). Gran conocedor del cante.	M. Torre, Chacón, Pastora, Tomás, Argentinita, etc.
M. de	1892-1962	Conocedor del cante.	J. Varea, Gloria, N.

<sup>12</sup> Con estructuras metro-armónicas nos referimos a los esquemas métricos que realiza la guitarra en relación con la armonía subyacente de cada estilo.

<sup>13</sup> Al igual que Ricardo, muchos cantaores comienzan a auto-producirse y a crear sus propias compañías.

<b>Badajoz</b>	Badajoz- Madrid		Museo, etc.
<b>Luis Yance</b>	1892-1937 Madrid	Sabía música. Inventó el trémolo de 4 notas. Gran guitarrista de acompañamiento y solista.	Angelillo, Guerrito, Marchena, Niña de la Puebla, Argentinita, etc.
<b>P. del Lunar</b>	1894-1964 Madrid	Dirigió las sesiones de la Antonlogía de Hispavox 54'. Guitarrista para cante.	Chacón, Pepe de la Matrona, Rafael Romero, Pericón, El chaqueta,...
<b>M. Borrull Hijo</b>	1900-1976 Madrid	Exclusividad de grabación en la casa "La voz de su Amo" durante 30 años. Guitarrista de concierto.	El Cojo de Málaga, Vallejo, Cepero, Angelillo, etc.
<b>V. de Miguel</b>	1900-200? Madrid	Guitarrista acompañante. Nociones de guitarra clásica. Concertista.	El Canario de Madrid
<b>Niño Ricardo</b>	1904-1972 Sevilla	Experto en Cante. Compositor de música y guitarrista de concierto. Posee su propia compañía.	Vallejo, T. y P. Pavón, Manuel Mairena, Cabonerillo, Pepe Pinto, etc.
<b>P. Aguilera</b>	1906-1986 Barcelona	Guitarrista acompañante	Mairena, Talega, Caracol, Varea, Marchena, etc.

Tabla 5. Guitarristas de la época de entre guerras 1930 – 1940

En esta etapa, las características más reseñables que aúnan la mayoría de los guitarristas son:

En cuanto al plano técnico:

1. La *posición de la guitarra*. Dicha posición en esta época no es modificada y se observa con mayor claridad la diferenciación entre las dos últimas posturas citadas en el apartado anterior (*Fotografía 4*).



Fotografía 4: Niño Ricardo

2. En relación a la técnica de mano derecha, vemos como los rasgueos tienen una mayor precisión rítmica, y desaparece esa sensación de toque de “tipo corrido”, gracias a un cambio en el tempo general de la interpretación. Este tempo pasa de presto (realizado en la época anterior) a allegro o incluso andante en algunos estilos.

En relación a aspecto estético musical:

1. Se sigue percibiendo el ritmo interno de los estilos, pero el pulso sigue siendo irregular.
2. Máximo esplendor del apañamiento al canto, en cuanto a la configuración ritmo-armónica. En esta época se configuran la mayoría de las estructuras metro-armónicas, que servirán de canon para diferencias estético-musicales de épocas posteriores. Un claro ejemplo es el estilo de las bulerías y la modificación de su acentuación a lo largo de este siglo.<sup>14</sup>

### C. La posguerra (1940 - 1950)

El grupo de guitarristas que especificamos a continuación bien podrían haberse incluido dentro de la etapa anterior, puesto que conviven en el tiempo y en la misma época de la ópera flamenca, que los anteriores. Es más, algunos de ellos ya obtuvieron éxitos a finales de los años 30, como es el caso de Sabicas y Esteban de Sanlúcar, y posteriormente en los años 60. Sin embargo, hemos querido realizar una separación ya que en esta época el papel de la guitarra se centra en el perfeccionamiento técnico y compositivo de la guitarra de concierto, y a partir del cual, se grabarán importantes discos de guitarra de concierto a principios de los 60.

En esta época, también es importante señalar que se produce un exilio de gran parte de los artistas españoles, lo que aprovechan para realizar giras por Europa y América. Es el caso de guitarristas como Sabicas, Esteban de Sanlúcar, Luis Maravilla, entre otros. Estos guitarristas se enrolaban en compañías de cantaores/as o bailaores/as, como Carmen Amaya, Pepe Marchena, y pasaron casi toda esta década acompañando y creando sus propias composiciones de guitarra flamenca.

---

<sup>14</sup> De la evolución estética y musical de las bulerías en el siglo XX, hablaremos con mayor detenimiento en el Capítulo IV, en el estudio de casos que realizamos sobre guitarra, canto y baile.

A partir de esta generación de guitarristas y la mejora en la técnica de la guitarra, los guitarristas de las siguientes décadas, se especializarán en una faceta u otra de la guitarra flamenca.

En esta etapa también nos encontramos un pequeño grupo de guitarristas eminentemente acompañantes, que no salieron de España y tocaban en reuniones privadas o en los colmaos. Algunos de éstos han destacado por acompañar a grandes figuras del cante. Todo ello puede observarse en la *tabla 6*:

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
C. Montoya	1903-1993 Madrid-N. York	1º en basar su carrera como guitarrista solista.	Vicente Escudero, La Argentina, La Argentinita.
M. Marchena	1907-1980 Marchena-Madrid	Experto en cante.	Caracol, Valderrama, Antonio Mairena, etc.
D. del Gastor	1908-1973 Arriate – Morón	Difusor de la escuela de morón (pulgar y alzapúa).	Antonio Mairena, Fernanda y Bernarda, etc.
R. el Granaíno	1909-1983 Granada - Madrid	Guitarrista de cante.	Valderrama, Vallejo, Varea, Pepe de la Matrona, Rafael Moreno.
E. de Sanlúcar	1910-1989 Sanlúcar-Buenos Aires	Guitarrista de Concierto. Muchas de sus obras fueron interpretadas por la generación de los 70-80 y 90.	Marchena y Angelillo
Manolo “El Sevillano”	1910-1988 Marchena-Madrid	Guitarrista de cante en Colmaos.	Pepe de la Matrona.
Sabicas	1912-1990 Pamplona-Nueva York	Guitarrista predominante de concierto. Virtuosismo técnico.	Niña de la Puebla, Valderrama, Carbonerillo, Carmen Amaya.
Luis Maravilla	1914-2000 Sevilla-Madrid.	Sabía música. Guitarra clásica y flamenca. Profesor.	Vallejo, Pilar López.

Tabla 6. Guitarristas de la posguerra 1940 – 1950

Esta década estará marcada por las siguientes características en los guitarristas:

En el plano técnico:

1. Con respecto a la posición de la guitarra, por las fotografías de la época, podemos observar como aparece una nueva postura, que ya venían realizando las guitarristas tanto de clásico como de flamenco en épocas anteriores. En esta, la guitarra se encuentra colocada en la pierna derecha, en posición perpendicular al cuerpo. De esta forma, al tener más apoyo por el contra aro izquierdo de la guitarra, no hace falta hacer tanta fuerza con el brazo derecho para la sujeción de la misma. Esta pose se la podemos ver a Sabicas y Esteban de Sanlúcar, y coetáneos a ellos, como es el caso de Mario escudero (*Fotografía 5*). Aunque aparezca esta nueva forma de colocarse la guitarra, las formas imperantes en esta época siguen siendo las que comentamos en etapas anteriores.



Fotografía 5: Sabicas y Mario Escudero

2. En cuanto a la técnica de mano derecha, encontramos una gran evolución, puesto que surgen nuevos esquemas rítmicos de acompañamiento. Además se utilizan y mejoran las técnicas como el picado y el arpegio.

En el plano estético-musical:

1. El pulso y los compases están más definidos, perdiéndose el estilo “corrido” imperante en décadas anteriores. Encontramos una mayor exactitud rítmica en cuanto a los pasajes que realiza la guitarra.
2. En décadas anteriores, nos referíamos a falsetas y variaciones, como unidades distintas dentro de la composición o interpretación de la guitarra. En esta época, toma un mayor auge el término falseta, para referirse a un conjunto de frases y semifrases que estructuran una sección instrumental. La variación, se utilizará sobretodo en el acompañamiento al canto, y hará referencia a los motivos melódicos que se pueden desarrollar dentro de un compás métrico.
3. Las composiciones que se realizan de guitarra están más orientadas a la superación técnica que a la melodía. Observamos cómo cada falseta que se realiza está basada en una técnica distinta (tanto de mano derecha como de izquierda), y que requiere gran habilidad para ejecutarla. En algunos casos, los propios guitarristas, las utilizaban de “comodín”. Es decir, los pasajes virtuosísticos de picado o arpegios los utilizaban para el zapateado de pies que realiza el bailar/a. Al igual que otras falsetas de pulgar o más melódicas las empleaban para el acompañamiento al canto. Tanto las falsetas “comodín”

como la composición basada en la técnica, serán la línea a seguir en las etapas posteriores.

#### D. Década de los 60- Apertura económica

En esta década acontecen varios hechos tanto históricos a nivel político como dentro de la historia del flamenco que son relevantes para la clasificación que estamos realizando. En cuanto a los hechos políticos, mencionar que hay una apertura política, económica y social, al resto de Europa y demás continentes, lo que produce que haya un cambio en la sociedad y en la cultura del mundo. Simultáneamente en la historia del flamenco localizamos varios acontecimientos que nos ayuda a entender la guitarra y el papel del guitarrista en esta etapa. Algunos de estos sucesos fueron: La publicación de la antología de Cante de Hispavox (1954), el libro de “Flamencología” de Gozález-Climent(1955), el Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba (1956), el libro de “Mundo y Formas del Cante Flamenco” (1963), escrito por Antonio Mairena y Ricardo Molina. Esto provoca en el flamenco una recuperación de los cantes básicos, y la búsqueda de volver a la etapa de los cafés-cantante de principios de siglo.

En relación a la música, llegan nuevos estilos procedentes de Europa y Estados Unidos, por lo que el flamenco va a experimentar dos procesos: por un lado, el acercamiento a nuevas armonías, ritmos y melodías de otras músicas al lenguaje tanto guitarrístico como de baile; y por otro, el rechazo de todo lo foráneo y la copla flamenca utilizada en la etapa anterior, de la ópera flamenca. Este último proceso se identifica de una manera evidente en el cante y su hermetismo.

De esta forma, y por lo explicado anteriormente, la guitarra en esta época se caracteriza por la tendencia de un grupo de guitarristas a explorar más la faceta concertista, asimilando todas las técnicas anteriores, creando y recreando a los guitarristas de la etapa anterior; y la predisposición de otros a centrarse en el acompañamiento al cante y al baile. Véase la *Tabla 7* donde se muestran todos los guitarristas más importantes de esta época.

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
Pepe Martínez	1923-1984 Sevilla	Interpreta obras de otros guitarristas.	Marchena, Niña de la Puebla y Valderrama
Manuel Cano	1925-1990 Granada	Interpreta obras de otros guitarristas. Profesor.	
M. Escudero	1929-2004 Alicante-Miami	Crea sus propias obras para guitarra de concierto.	Vicente Escudero, Carmen Amaya, Antonio y Rosario. Mojama, el sevillano, Canalejas, etc.
M. Morao	1929 – Jerez	Guitarrista acompañante. Crea la	La Paquera, Terremoto.

		escuela de arte flamenca de jerez	Antonio el Bailarín
<b>J. Habichuela</b>	1933 – 2016 Granada-Madrid	Guitarrista acompañante, experto y amante del canto.	Caracol, Fosforito, Farina, Mario Maya, Fernanda Moreno.
<b>Juan Serrano</b>	1934 - Córdoba	Guitarrista de concierto. Interpreta obras de los maestros y crea las suyas propias. Profesor.	Valderrama, La Chunga, Concha Piquer, Fosforito.
<b>Juan Maya, Marote</b>	1936 – 2002 Granada	Guitarrista experto en acompañamiento al baile	Mario Maya, Carmen Amaya, Manuela Vargas, etc.
<b>Andrés Batista</b>	1937 -	Guitarrista de concierto y acompañante al baile. Titulado en música.	Carmen Amaya, Farruco, Vicente Escudero, terremoto, Chocolate, ...
<b>R. de Algeciras</b>	1938 – 2009 Algeciras - Madrid	Interpreta la música de Ricardo. Guitarrista experto en canto.	Valderrama, Mairena, Marchena, la Niña de los Peines, etc.

Tabla 7. Guitarristas de la década de los años 60

Así en esta etapa los guitarristas tienen unas características que los unifican en el tiempo. Éstas son:

En el plano técnico:

1. En cuanto a la posición, se observa cómo se estandariza la postura expuesta en la década anterior, con la colocación de la guitarra perpendicular al cuerpo. Esto se puede deber a la dificultad técnica de mano de derecha, dándole mayor libertad en los movimientos; y de mano izquierda, puesto que hace un mayor recorrido del mástil.
2. Con respecto al pulso y el compás no existe una evolución reseñable que diste de la etapa anterior.

En el plano estético-musical:

1. El tempo en esta época varía en función de la dinámica de cada estilo, aunque es más marcado que en décadas anteriores en cuanto a guitarra de concierto se refiere. Si nos fijamos en la guitarra de acompañamiento, veremos cómo los estilos a compás han sufrido una desaceleración en el tempo, llegando al extremo de tocarlos ad libitum. Esto puede producirse debido a que la técnica de los cantaores es más deficitaria a la hora de reproducir los melismas del

cante y por lo tanto ralentizan el tempo para poder interpretarla; o por el gusto de recrearse en cada nota o melismas de un verso o sílaba.

2. Se tiene un mayor conocimiento de los cantes, por lo que el guitarrista de acompañamiento se ajusta con mayor precisión a las melodías que ejecuta el cantaor, tanto en los cantes a compás y los de métrica libre.

En lo referente a estos estilos libres, notamos aquí que las respuestas que ejecuta la guitarra al final de cada tercio del cante se consolidan a mediados de los 50 y que durante esta época no sufren cambios relevantes. Hablamos de consolidación, porque los patrones melódicos que realiza la guitarra, los ejecutan la mayoría de los guitarristas de esta década y las anteriores. Estos patrones melódicos serán los fundamentos en los que se basen los guitarristas de etapas posteriores para modificarlos y ampliarlos.

3. Como hemos comentado con anterioridad, la autoría de las composiciones de guitarra flamenca va adquiriendo mayor auge, aunque los guitarristas de esta etapa se caracterizan por la recreación e interpretación de los guitarristas de principios de siglo y de décadas anteriores.

#### **E. Décadas de los 70-80 Madrid**

En esta etapa es donde se produce la consolidación de la guitarra de concierto, tanto en España como en Europa y el resto de continentes. Este hecho se produce por el incipiente interés por el flamenco y por la guitarra, provocado por los guitarristas de la década de los 40-50, que a través del exilio, realizaron giras por América y Europa, llevando esta música por todo el mundo. A partir de ellos y por la figura de Paco de Lucía, el guitarrista alcanza un mayor protagonismo, pasando de un papel de mero acompañante a ser elemento principal de la actuación.

Los guitarristas que a continuación se especifican son los sucesores de los guitarristas de etapas anteriores que se preocuparon por desarrollar una técnica y composición específica para esta música. Aunque todos en su juventud cultivan todas las facetas de la guitarra, es decir, el acompañamiento tanto al cante como al baile y la interpretación solista y con orquesta, su máximo esplendor lo adquieren en sus composiciones para guitarra, en las que asimilan las nuevas armonías, ritmos y melodías provenientes de la música foránea.

Para esta clasificación, además del momento histórico en el que se desarrollaron, se ha tenido muy en cuenta el papel o la función que han desarrollado dentro del flamenco. Dicha función, como ya hemos comentado anteriormente es la de concertista, que se da en la inmensa mayoría de los guitarristas aquí expuestos (*Tabla 8*).

Como innovación a finales de los 80, se incorporan nuevos instrumentos dentro de la escena flamenca, además del cante y el baile. Estos instrumentos se añadirán, primeramente, a los espectáculos de guitarra flamenca y más tarde a los de baile y cante. Uno de los precursores y que contribuyó en la consolidación de la utilización de estos instrumentos fue Paco de Lucía.

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
Antonio Losada	1940 – 2013 Málaga	Guitarrista experto en baile	Fernanda Romero, Concha Vargas
Paco Cepero	1942 – Jerez	Compositor. Guitarrista experto en Cante.	Camarón, Tio Borrigo, El Lebrijano, etc.
Serranito	1942 - Madrid	Guitarrista de Concierto. Guitarra clásica y flamenca.	
M. Sanlúcar	1943 - Sanlúcar de Barrameda	Compositor, estudioso, guitarrista de concierto, profesor.	Pepe Marchena, La Paquera, Terremoto, Lebrijano, etc.
P. Habichuela	1944 - Granada	Experto en cante. Guitarrista de Concierto.	Marchena, Valderrama, Morente y Camarón, etc.
Parrilla de Jerez	1945 – 2009 Jerez	Experto en cante.	Paquera, Curro Malena, Chocolate, Agujetas, Antonio Mairena, Naranjito de Triana, etc.
Manolo Domínguez	1946 – 2006 Sevilla	Experto en baile y cante	Manuel Molina, Curro de Vélez, Matilde Coral.
Paco de Lucía	1947-2014 Algeciras – Playa del Carmen (México)	Guitarrista de Concierto. Compositor y productor.	José Greco, Fosforito, El Lebrijano, Camarón, etc.
E. de Melchor	1950 – Marchena	Guitarrista de acompañamiento y solista.	Vicente Soto, Jose Meneses, Morente, El Lebrijano, La Perla, Carmen Linares.
Niño Miguel	1952-2013 Huelva	Guitarrista de Concierto	
Tomatito	1958 – Almería	Guitarrista de concierto	Morente, La Susi, Pansequito, Camarón.

Tabla 8. Guitarristas de la década de los años 70'

Las características más reseñables de la mayoría de estos guitarristas son:

En el plano técnico:

1. En cuanto a la posición de la guitarra, mencionar que aparece un nuevo cambio, consolidado en la figura de Paco de Lucía, pues será el máximo representante de esta etapa y lo imitarán todos en las décadas posteriores. El cambio postural que se introduce es la posición de la pierna derecha, que ahora se coloca cruzada con respecto a la izquierda, en forma de triángulo equilátero ligeramente elevado, con respecto a la otra pierna.
2. En esta etapa nos encontramos con el máximo esplendor de la técnica, de ambas manos. Se busca la precisión exacta tanto en el pulso de cada compás como en la figuración que se realiza en cada tiempo del mismo.

En el plano estético-musical:

1. El tempo en cuanto a guitarra flamenca, se ha acelerado la interpretación de las piezas de allegro a presto, por lo que se observa que hay un mayor dominio del compás y del tiempo.
2. La década de los 80 es la etapa de la innovación melódica y nuevas sonoridades por lo que los matices musicales o armonía se modifican en pro de un mayor enriquecimiento en todos los ámbitos que engloba la guitarra flamenca.
3. Anteriormente nos hemos referido a las falsetas “comodín” que se utilizaban tanto para guitarra solista como para cante o baile. En esta época ocurrirá algo similar. Los guitarristas cuando graban discos de acompañamiento realizan falsetas que posteriormente estarán integradas en sus composiciones de solista y grabadas a posteriori. El mejor ejemplo que encontramos, es la figura de Paco de Lucía. Si escuchamos la discografía de Camarón (pareja artística de Paco durante muchos años) y la de Paco de Lucía, vemos como la mayoría de las falsetas que utiliza para acompañar a Camarón en sus discos, anterior o posteriormente las ha grabado dentro de sus composiciones para solista. Si avanzamos en el tiempo y escuchamos las discografías de otros guitarristas y cantaores, ocurre el mismo caso comentado anteriormente<sup>15</sup>. Esto se puede deber a varias premisas que iniciamos en este documento del cual sólo son posibles explicaciones de por qué ocurría este fenómeno. Dichas premisas son: (1) debido a la presión ejercida por las discográficas de grabar discos en intervalos cortos de tiempo, los guitarristas reutilizaban las falsetas para no perder tiempo en la composición de las mismas; (2) Usaban dichas falsetas en ambos contextos como una estrategia de marketing comercial, para que se recordasen al oyente ciertas melodías y le facilitara su audición. Debemos recordar, que la guitarra flamenca de concierto al principio sólo era escuchada

---

<sup>15</sup> Además de la reutilización de falsetas para acompañar al cante y luego para guitarra solista, debemos de mencionar, que igualmente ocurre con la melodía del cante. Es decir, encontramos melodías de guitarra que luego han sido cantadas como estribillos de algunos cantes o canciones; y cantes que se han reproducido como falseta de la guitarra. Esta idea la trabajaremos más a fondo en el capítulo III.

por los aficionados al flamenco y en concreto a la guitarra. Para abrir nuevos campos y el comercio discográfico al exterior una forma de acercarse a esta música podría ser la reutilización de las falsetas para que el oyente se familiarizase más con el flamenco y la guitarra flamenca, en concreto<sup>16</sup>.

#### F. Década de los 90.

En la década de los 90, nos encontramos a la segunda generación de guitarristas-concertistas, en la que se ha acusado aún más esta faceta, haciendo que muchos de ellos, sólo se preocupen por el virtuosismo y la composición flamenca, dejando a un lado los demás ámbitos de desarrollo del guitarrista. A su vez, también encontramos guitarristas, que por circunstancias se han especializado en otro ámbito de la guitarra, como puede ser por un lado el acompañamiento al cante, y por otro el baile (*Tabla 9*).

Hasta la década de los 60, el guitarrista, aunque tuviese aptitudes para la guitarra de concierto, al no estar tan consolidado como modalidad dentro del flamenco, la función primordial de éste era acompañar tanto al cante como al baile. En esta etapa vemos como hay una especialización en cada una de las funciones o ámbitos que puede abarcar la guitarra flamenca.

NOMBRE	FECHA	CARACTERÍSTICAS	F. ACOMPAÑANTE
Moraíto Chico	1956 – 2011 Jerez	Guitarrista de Cante.	Juan Villar, José Mercé, La Paquera, El Capullo de Jerez, etc.
Paco Cortés	1957 - Granada	Guitarrista de acomp. al cante y al baile	Mario Maya, Enrique Morente y Carmen Linares.
Manolo Franco	1960 – Sevilla	Guitarrista Concertista, experto en cante.	Jose Mercé, Carmen Linares, Calixto Sánchez.
G. Núñez	1961 – Jerez	Guitarrista de concierto, compositor, productor.	Terremoto, La Paquera, Turronero y Pansequito.
Rafael Riqueni	1962 – Sevilla	Guitarrista de concierto y compositor	
A. Carrión	1964 – Mairena del Alcor.	Experto en cante.	José Menese, El Lebrijano, Manuel Mairena, Curro Malena o Chocolate.

<sup>16</sup> Esta estrategia musical se llevará a cabo por diversos guitarristas, como es el caso de Paco de Lucía, durante la última etapa de su vida desde 1987 hasta 2004, su penúltima producción discográfica de guitarra flamenca.

J. Rodríguez	A. 1964 Córdoba	Guitarrista de concierto, compositor y arreglista.	
Paco Serrano	1964 – Córdoba	Guitarrista de concierto.	Chano Lobato, Chocolate, José Mercé, Luís de Córdoba, Carmen Linares
Niño de Pura	1966 – Sevilla	Guitarrista y compositor.	Valderrama, Aurora Vargas, Pansequito,
Paco Jarana	1966 Dos Hermanas, Sevilla	Guitarrista de Baile.	Eva Yerbabuena, Según falcón, Carmen Linares
Pedro Sierra	1966 Barcelona	Guitarrista acompañante, de concierto y compositor	Carmen Linares, Farruco, Javier Barón, José Mercé, La Tobala, etc.
V. Amigo	1967 – Guadalcanal, Sevilla	Guitarrista de concierto, compositor y productor.	José Merce, Luis de Córdoba, El pele, etc.

Tabla 9. Guitarristas de la década de los años 90'

Esta etapa provocó que, en décadas posteriores, todo aquel que quisiese ser guitarrista profesional, debía de tener sus composiciones propias, tanto falsetas como obras de concierto, por lo que se valoraba más a la función de compositor que a la de acompañamiento.

Las características de esta década en la mayoría de los guitarristas son:

En el plano técnico:

1. La posición de la guitarra, consolidada por Paco de Lucía, se muestra reflejada en los guitarristas de esta etapa, en la que todos ellos se colocan la guitarra de igual modo. Hemos de decir referente a este tema, que a finales de los 90 y principios del siglo XXI, la colocación de la guitarra vuelve a ser la misma de la década de los 40-50, incluyéndole un soporte para elevar el pie derecho. El mismo soporte que utilizan los guitarristas clásicos desde la primera mitad del siglo XX, para elevar su pierna contraria.
2. En relación a la técnica de mano derecha, decir que aparece una sobre explotación de la técnica de picado y arpeggio. Esta última imperante sobre todo en la figura de Vicente Amigo y que será la base, junto con las progresiones armónicas, para muchas de las composiciones de guitarristas que consolidan su música en el s. XXI.

En el plano estético-musical:

1. La composición para guitarra flamenca se encuentra en su máximo esplendor. Se consolidan nuevas armonías y *scordaturas* que se efectúan en la guitarra. En esta época, esos experimentos sonoros en la guitarra también se trasladan al acompañamiento al cante, provocando que el cantaor no sea un mero reproductor del cante, sino que tenga oído musical para adecuarse a las nuevas sonoridades que produce la guitarra.
2. Las falsetas “comodín” dejan paso a melodías de cante que se reproducen con la guitarra y viceversa, melodías de guitarra que se convierten en estribillos con letra dentro de las propias composiciones de guitarra o de temas que graban los propios cantaores<sup>17</sup>.

#### 3.4.1 *Función o papel del guitarrista. Organización por categorías.*

Aunque en el apartado anterior ya hemos reseñado brevemente en cada época cómo iba cambiando la función o papel del guitarrista que desempeña dentro de la música flamenca, a continuación, exponemos según etapas y guitarristas, cómo ha ido evolucionando cada una de esas funciones.

Como ya hemos mencionado anteriormente, la especialización en cada una de las funciones de un guitarrista (acompañamiento al cante, acompañamiento al baile o compositor e intérprete) no surge hasta mediados de los 80 principios de los 90, donde el papel de la guitarra adquiere una gran importancia. Aun así, se pueden observar en cada una de las etapas, que cada guitarrista muestra unas aptitudes y predilecciones diferentes en cuanto a su labor dentro de esta música.

De esta manera, vemos que los guitarristas que optan por el acompañamiento al baile se caracterizan por rasgueos de gran velocidad y esquemas rítmicos diversos y la utilización de la primera posición para el acompañamiento (dos primeras etapas del siglo XX).

Por otro lado, los guitarristas de acompañamiento al cante, se identifican por un acompañamiento más pausado, con tempo ad libitum, con variaciones cortas de carácter popular utilizando la técnica de pulgar, además de frases melódicas para conjuntar el diálogo entre el cante y la guitarra.

Además de las funciones que realiza un guitarrista como elemento dentro de la música flamenca, en ocasiones encontramos personas que ostentan un cargo de diferente índole muy relacionado con el espectáculo. Nos estamos refiriendo a la labor de empresario. Cuando hablamos de empresario hablamos de la persona que se encarga de la contratación de artistas para una compañía o para que actúen en un local. Este término engloba también la labor de dirección de una compañía o un grupo, la labor financiera de llevar las cuentas de una empresa, etc.

---

<sup>17</sup> Esta idea la trataremos con mayor profundidad en el capítulo III.

Ya a finales del siglo XIX, nos encontramos con la figura de Silverio Franconetti, que regentó un café cantante, y contrataba a los artistas que quería que actuaran cada noche. A comienzos del siglo XX nos encontramos con el primer guitarrista (que sepamos) que fue empresario. Fundó el Café cantante de Villa Rosa, en Barcelona, y hasta su cierre, contrató a un gran número de artistas al que él mismo acompañaba. Estamos hablando de Miguel Borrull (padre). Posteriormente en la siguiente etapa nos encontramos a Niño Ricardo, que fundó su propia compañía (*Tablas 10 y 11*).

<b>Década de 1900 a 1930</b>				
<b>Guitarrista</b>	<b>Solista</b>	<b>Acompañamiento al canto</b>	<b>Acompañamiento al baile</b>	<b>Empresario</b>
Miguel Borrull	x		x	x
Juan Gandulla		x		
Javier Molina	x	x		x
Román García		x	x	
Antonio Moreno		x	x	
Ramón Montoya	x	x	x	x
Luis Molina		x	x	
A. Cubas	x	x		
M. Cuervas	x			
Currito de la Jeroma		x	x	

Tabla 10. Función que desempeñan los guitarristas durante 1900 – 1930

<b>Década de los 30-40</b>				
<b>Guitarristas</b>	<b>Solista</b>	<b>Acomp. Cante</b>	<b>Acomp. Baile</b>	<b>Empresario</b>
Víctor Rojas		x	x	
M. Huelva	x	x	x	
M. Badajoz		x	x	
Luis Yance	x	x	x	
Perico del Lunar		x		x

Miguel Borrul (hijo)	x	x		x
V. de Miguel	x	x		
Niño Ricardo	x	x	x	x
Paco Aguilera		x		

Tabla 11. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 30' – 40'

Durante las siguientes décadas, de los 40 a los 60, los guitarristas continúan su labor de acompañantes, aunque ya vemos como además de esta destacan por su función de compositor-intérprete. Estas interpretaciones de guitarra solista se realizaban entre distintos bailes, para dar reposo tanto al cantaor/a como al bailaor/a.

Poco a poco la guitarra flamenca de concierto, podríamos decir que se consolida fuera de las fronteras españolas, puesto que son numerosos los guitarristas y artistas flamencos que se exilian o aprovechan para hacer giras fuera de España, durante la época más represiva de la posguerra. En estos países foráneos, además del baile, la guitarra iba cautivando al público en mayor medida gracias al virtuosismo técnico de los ejecutantes y al exotismo de las melodías que se producían con la guitarra. De este modo, destacan figuras como la de Esteban de Sanlúcar, Sabicas, Luis Maravilla, Mario Escudero, que fueron los predecesores de la gran generación de guitarristas solistas de los 70-80. Éstos ayudarán a consolidar uno de los elementos fundamentales del flamenco, que hasta entonces sólo se tenía como mero acompañante, y que a partir de esta época adquiere, en igual de condiciones, un lugar dentro del flamenco (Tabla 12).

Además de lo expuesto, cabe mencionar que en estas etapas también encontramos guitarristas, que van más allá de la interpretación y el acompañamiento, es decir, que plasman sus conocimientos en métodos, como es el caso de Luis Maravilla que, aunque no sea un empresario como tal, abre otro nuevo comercio para el guitarrista. Dicha empresa está dirigida a la educación o aprendizaje de la guitarra. Como hizo anteriormente otro guitarrista Rafael Marín en 1902, Luis Maravilla elaborará un método para el aprendizaje de la guitarra flamenca tanto de solista como de acompañamiento.

Además, cabe destacar otra figura fundamental para la siguiente etapa, en cuanto a la labor financiera, de organización y gestión. Ramón de Algeciras, además de un gran guitarrista de acompañamiento, poseía estudios de contabilidad, por lo que gestionará todo el coste que ingresarán los tres hermanos en la empresa familiar de los Lucía (Tabla 13).

Década de los 40-50				
Guitarristas	Solista	Acomp. Cante	Acomp. Baile	Empresario
M. Marchena		x		
D. del Gastor	x	x		
R. El Granaíno		x		

E. de Sanlúcar	x			
M. El Sevillano		x		
Sabicas	x	x	x	
Luis Maravilla	x	x	x	x

Tabla 12. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 40' – 50'

Década de los 60				
Guitarristas	Solista	Acomp Cante	Acomp. Baile	Empresario
Manuel Cano	x			x
M. Escudero	x	x	x	
M. Morao		x	x	x
J. Habichuela		x	x	
R. de Algeciras		x	x	x

Tabla 13. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 60'

Los guitarristas de la década de los 70-80, componen la primera generación de compositores-concertistas y no necesitan del acompañamiento para sobrevivir en la música flamenca.

A partir de los 80, se produce un hecho histórico para la guitarra flamenca pues, en esta época se comienzan a invertir los papeles o funciones de los diversos elementos que componen al flamenco. Hasta ahora el guitarrista había sido el acompañante del cantaor/a o bailaor/a. Estos habían sido desde principios de siglo los elementos principales de la escena. Desde este momento, en los conciertos de guitarra, el cantaor/a o bailaor/a se convierte en el acompañante del guitarrista, siendo este último la figura principal del espectáculo, véase la *Tabla 14*.

Durante la década de los 90 y las primeras décadas del siglo XXI, en dichos conciertos de guitarra se procederá del mismo modo, teniendo el baile y el cante un papel secundario dentro de la escena (*Tabla 15*).

La guitarra a su vez, como ya hemos comentado en el marco teórico, será un elemento secundario en relación a los espectáculos de baile y cante, ayudando a producir una mayor musicalidad en la escena flamenca. Esto ocurrirá tanto en esta etapa y como en las anteriores.

En relación al papel empresario de los guitarristas, decir que Paco de Lucía de forma directa como indirecta, era el mayor empresario de su época. Como hemos dicho anteriormente su hermano Ramón era el contable de la familia, por lo que administró los ingresos de todos ellos. Paco en la mayoría de las ocasiones, era el que elegía los músicos que quería que formasen parte de su grupo.

<b>Década de los 70-80</b>				
<b>Guitarristas</b>	<b>Solista</b>	<b>Acomp. Cante</b>	<b>Acomp. Baile</b>	<b>Empresario</b>
P. Cepero	x	x		x
Serranito	x			
M. Sanlúcar	x	x		x
P. Habichuela	x	x		
Parrilla de Jerez		x		
P. de Lucía	x	x	x	x
E. Melchor	x	x		
Niño Miguel	x			
Tomatito	x	x		x

Tabla 14. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 70' – 80'

<b>Década de los 90</b>				
<b>Guitarristas</b>	<b>Solista</b>	<b>Acomp. Cante</b>	<b>Acomp. Baile</b>	<b>Empresario</b>
Moraito Chico	x	x		
Manolo Franco	x	x		
Gerardo Núñez	x	x	x	x
Rafael Riqueni	x			
Antonio Carrión		x		x
J. A. Rodríguez	x			
Paco Serrano	x	x	x	
Niño de Pura	x			
Paco Jarana			x	
Pedro Sierra	x	x	x	
Vicente Amigo	x	x		x

Tabla 15. Función que desempeñan los guitarristas durante los años 90'

### 3.5 Reflexiones sobre el capítulo

A lo largo de este capítulo hemos podido conocer los diferentes aspectos que han evolucionado de la guitarra flamenca, no sólo desde un plano estrictamente musical, sino sociológico, técnico y estético. Así mismo, el mayor auge, tanto a nivel compositivo como en el papel o función social que desempeña dentro de la escena flamenca, su época de mayor esplendor fue en la época de los 60-80, donde adquiere un papel principal.

El desarrollo técnico del instrumento adquiere su cota más alta y su precisión rítmica es de una pulcritud intachable. Vemos como a lo largo de todo el siglo la colocación postural de la guitarra se va modificando hasta que en esta época Paco de Lucía estandariza su posición, con la pierna derecha cruzada y la guitarra perpendicular al cuerpo. Estos cambios de postura, no se debe sólo a una función estética, sino por el hecho de ampliar y desarrollar tanto la técnica de mano derecha como de la izquierda.

En cuanto a la evolución de los diversos elementos de la música, ritmo, armonía y melodía, a nuestro parecer han experimentado un mayor desarrollo en el ámbito de la guitarra de concierto, aunque en el acompañamiento al cante y al baile observamos cambios significativos en la evolución ritmo-armónica de la guitarra. La melodía que produce la guitarra en las falsetas, en ocasiones ha servido como preludeo motivico de lo que se iba a cantar, de estribillo cantable o de elemento proveniente de motivos melódicos del cante, que ayudan a darle unidad a lo que se interpreta y favorecen la escucha activa del oyente.

## 4 INFLUENCIAS RECÍPROCAS ENTRE LA GUITARRA, BAILE Y CANTE, REFERIDOS A LOS ASPECTOS ESTÉTICO-MUSICALES

La guitarra como elemento gregario del cante y el baile a principios de Siglo XX se ha ido modificando en pro de un protagonismo principal como guitarra de concierto y como parte integrante de un grupo de elementos que aporta una nueva estética musical al flamenco tradicional.

Esta aportación se puede apreciar desde la perspectiva exclusiva de uno de los elementos (guitarra, cante o baile) sin distinguir las interrelaciones que cada uno de ellos proporciona a los demás. Analizar la evolución de cada uno de los elementos prescindiendo de los demás componentes que producen la escena flamenca, nos ayuda a conocer los orígenes y evolución de las técnicas que se utilizan en cada una de las disciplinas, pero no nos muestra la evolución de la estética musical que ha seguido esta música.

De este modo, en este capítulo proponemos un análisis musical tridimensional en diversos estilos que nos ayudarán a entender mejor las relaciones musicales y estéticas que existen entre los tres elementos tradicionales de la música flamenca. Los aspectos musicales en los que nos centraremos fueron los expuestos en los capítulos anteriores, que tienen que ver con el compás, relacionado con el ritmo y tempo, la melodía, analizada desde la estructura y armonía, la textura ritmo-armónica que interpreta la guitarra y la estructura de cada uno de los estilos. En nuestro estudio sobre las interrelaciones entre los tres elementos del flamenco partimos de los contextos en los que se desarrollan para analizarlos conjuntamente.

A modo introductorio hablaremos en términos generales de los contextos donde se ha desarrollado esta música a lo largo del siglo XX y cómo han influido dentro de la misma para tener una mayor comprensión de la reciprocidad de los tres elementos.

### 4.1 Vertientes del cante en el Siglo XX

En este apartado indicaremos varios conceptos del cante que han convivido en el siglo XX y justifican en cierta medida la existencia de influencias recíprocas que expondremos en el siguiente apartado.

De los tres elementos más importantes que conforman la música flamenca, parece ser el cante el que menor evolución ha sufrido desde su configuración y consolidación, desde principios hasta mediados del Siglo XX. Esto puede deberse al afán de recuperación y conservación de los cantes surgido a mediados de los años 50'. Así, surge una corriente conocida como neojondismo o renacimiento, en la que se pretende clasificar, preservar e interpretar los cantes tal y como lo hacían los cantaores del café cantante y la ópera flamenca de los años 30'.

Tras esta época, surge en los años 70' una nueva corriente en donde se componen nuevas melodías y estribillos basados en los compases y cadencias fundamentales del flamenco. A esta nueva corriente se le llegó a denominar, más tarde, "nuevo

flamenco". De este modo, encontramos dos vertientes que conviven dentro del cante flamenco:

1. Estática o hermética. La melodía fundamental (esqueleto melódico) de los cantes no se ha modificado desde su creación. Lo que sí ha evolucionado ha sido su estética, es decir, la interpretación, melismas y tempo que cada cantaor/a le aporta. Otra aportación al cante tradicional es la cuadratura del mismo en un compás. Esto significa que a principios de siglo XX no se prestaba atención al compás en el que se cantaba. De este modo en la soleá, por ejemplo, se realizaban ciclos de 6, 12 o 18 tiempos. A finales del Siglo XX los cantaores tienden a cantar todo en 12 tiempos, terminando las frases musicales en el tiempo 10. Un ejemplo de evolución en la estética del cante relacionado con la guitarra, en cuanto al aspecto rítmico, podría ser la bambera. Estilo que primitivamente se acompañaba en compás de fandangos y que finalmente se consolidó en el compás de amalgama, con un tempo similar al de la soleá por bulerías. Si la guitarra no le hubiese dado ese aporte ritmo-armónico, quizás este cante seguiría cantándose con un esquema rítmico igual al del compás de fandangos.
2. Progresista o evolutiva. Esta corriente busca la innovación de los cantes flamencos, proporcionando nuevas melodías, cadencias, modulaciones y estructuración de los mismos. Un ejemplo de esto bien podría ser el conjunto de las melodías que se han creado por tangos o rumbas, que se han adaptado al flamenco tradicional. La figura de Camarón es clave dentro de la divulgación y consolidación de estas nuevas melodías dentro del flamenco. Durante la época de los 70-80' muchos cantaores han intentado consolidar sus propias creaciones dentro de los estilos o palos flamencos. La visión actual que se tiene del cante flamenco no incluye estilos como la canastera, creadas por Camarón y Paco de Lucía, o las galeras de Juan Peña el Lebrijano, que no suelen citarse como variantes personales de un estilo. Quizás con mayor perspectiva temporal esto pase a formar parte de lo que se considere flamenco tradicional.

En este capítulo nos referiremos a ambas vertientes del cante flamenco para ver las relaciones entre los elementos que componen la música flamenca. Para ello, trataremos los factores que han intervenido en la configuración actual de los estilos más evolucionados.

## 4.2 Contextos del baile en el Siglo XX

Durante todo el Siglo XX, el baile, como elemento fundamental para la promoción y difusión del flamenco, encuentra diversos escenarios donde se origina la comunicación con los demás elementos de la música flamenca. Al igual que en el cante, tenemos dos líneas estéticas que se basan una en la tradición y otra en la innovación. Entendemos como tradición la interpretación de bailes con una estructura clásica, es decir, como se realizaban a principios y mediados del siglo XX. Por innovación entendemos la relación del baile flamenco con otras estéticas dentro del mundo de la danza y el teatro. A continuación, pondremos en antecedentes el contexto de donde parten ambas

corrientes, para más tarde comprender mejor las innovaciones que se llevan a cabo dentro del baile tradicional e innovador en lo referente a los demás elementos de esta música.

- Línea estética basada en la tradición.

El baile flamenco, el cuál empezó en las academias de baile, va sufriendo diversos cambios de ambiente y escenario a lo largo de todo el siglo XX. Si nos centramos en el baile tradicional entendido como un baile que interpreta una música pura, sin ninguna connotación descriptiva de un argumento teatral o poético, ya lo encontramos en los cafés cantantes, a principios del Siglo XX. Dicho baile se caracteriza por el montaje o coreografía ensayada con los guitarristas y cantaores, para interpretarlo en el momento de la actuación<sup>18</sup>. Este baile se va configurando a lo largo de todo el siglo y modificando su estructura segunda la corriente estética predominante. Un ejemplo de ello lo observaremos en las alegrías. La estructura de baile se modificará, no por las secciones de baile en sí, que ya están configuradas a principios de siglo, sino por cambios estéticos en la forma de bailar, o por la inserción de secciones del cante o la guitarra, para enriquecer dicho baile. Este tipo de bailes en donde impera la música pura, sin elementos foráneos del flamenco, pasará de los cafés cantantes, a los colmaos y teatros de mediados de siglo que se convertirán en tablaos posteriormente, para terminar el siglo XX en las peñas y festivales flamencos de verano.

- Línea estética basada en la innovación.

Esta línea de creación e interpretación surge a partir de factores que no son propios de la música tradicional flamenca, y que están más relacionado con los gustos del público y búsqueda de nuevos caminos relacionados con la danza estilizada. Su germen está asociado al montaje de coreografías de música nacionalista que se representaba en los teatros durante los años 30-40', tanto en España como en América y Europa. A partir de que las bailaoras y bailaores comienzan a crear coreografías con elementos del baile de escuela bolera y danza estilizada, se abre una nueva corriente a la innovación y la experimentación. Su escenario particular fueron los teatros, donde se estrenaba cada temporada un número distinto. Esto derivó a que en los años 70-80' la fuente de creación e inspiración se basase en obras teatrales relacionadas con el flamenco, o con la tradición del pueblo andaluz. Así fue como los bailaores comenzaron a bailar a Lorca y otros autores, haciendo una coreografía programática, a través de sus movimientos y la música. A este tipo de montajes se le ha ido denominando comúnmente "espectáculo". En ellos la música no será exclusivamente interpretada por la guitarra y la voz, sino que entran en juegos más instrumentos que enriquecen la escena. Los montajes que se interpretan, al principio están basados en géneros o estilos concretos del flamenco, pero a medida que entramos en los últimos años del siglo XX, el montaje

---

<sup>18</sup> Generalmente, se tiene la idea de que la actuación flamenca es un acto improvisado, en el que uno canta, otro baila y otro toca sin previo ensayo, pero lo cierto es que en el momento de su creación y configuración, el montaje se realizaba a partir de la unión de diferentes secciones pactadas por el guitarrista, bailaor/a y cantaor/a.

coreográfico y musical no tiene por qué estar relacionado con todos los estilos del flamenco, sino que se compone una música determinada para una escena concreta.

Hacemos notar que en este capítulo, las interacciones que observemos entre los elementos de la música flamenca, estarán relacionadas exclusivamente con la vertiente tradicional, debido a que analizar los espectáculos teatrales flamencos sería desviarnos de nuestro cometido.

### 4.3 Parejas artísticas más relevantes.

Otro de los aspectos que justificará la existencia de las influencias reciprocas entre los elementos es la colaboración estrecha entre artistas que han permitido la innovación. Esto quiere decir que los casos que estudiaremos a continuación, se trabajaran desde el punto de los artistas más relevantes de cada época y de los colaboradores que han tenido mayor influencia en los mismos.

Las parejas que a continuación se citan son las que hemos utilizado para el estudio de casos que presentamos en este capítulo y los hemos dividido en guitarra – cante y guitarra – baile. No obstante, tenemos que mencionar, que además hemos utilizado grabaciones donde no parecen dichas parejas, pues por relevancia en un estilo determinado hemos decidido escoger a otros cantaores, guitarristas o bailaores que nos parecían más distinguidos en dicho género.

#### 4.3.1 *Cante – Guitarra*

- Niña de los Peines - Luis Molina - Niño Ricardo

Dentro de la Antología de la Niña de los Peines, encontramos grandes guitarristas de acompañamiento al cante y al baile, que supieron insertar sus guitarras en el cante de Pastora. Los más destacados, por su estética, diálogo con el cante y relación con el mismo fueron Luis Molina y Niño Ricardo. La mayor parte de los audios que hemos estudiado de esta cantaora, están acompañados por dichos guitarristas. En esta época deberemos mencionar que hay una búsqueda de coherencia sonora de las melodías, hallando profundidad en las mismas, además de la indagación de un timbre expresivo parecido al de las voces del cante. En este terreno estamos hablando de las figuras de Luis Molina y Niño Ricardo, los cuáles instruidos en el acompañamiento al baile y al cante, indagaron las posibilidades de la guitarra siempre buscando asemejarse a las melodías o “eco” del cante. Desarrollaron la función melódica de la guitarra, buscando la homogeneidad con la voz. Esto se tratará con mayor profundidad en el siguiente capítulo, relacionado con la similitud melódica entre el cante y la guitarra.

- Manuel Vallejo y Pepe Marchena – Niño Ricardo y Melchor de Marchena

Hemos mencionado a ambos cantaores y guitarristas juntos, puesto que ambos pertenecen a una época similar, y fueron acompañados por estos dos guitarristas. Además, tanto el timbre de voz como el lirismo melódico es muy similar. Los guitarristas que más grabaciones tienen con ambos cantaores son Ricardo y Melchor, pues durante las décadas de los 40-60, son los guitarristas con mayor conocimiento

sobre el acompañamiento al cante flamenco. Aunque no brillaban por su nivel técnico ni limpieza conocían cada tercio del cante y sabía que acorde, ritmo o fragmento melódico debían introducir en dicho cante. Tanto en el acompañamiento de soleá como en el de fandangos se dice que Ricardo fue el que terminó de configurar los esquemas ritmo-armónicos de la guitarra<sup>19</sup>, dándoles un carácter más pausado y acompasado. Tanto Melchor como Ricardo, buscan la conexión con el cante por medio de falsetas o variaciones muy cantables, que intentan imitar las melodías del cante.

- Mairena – Melchor de Marchena

En la década de los 60, Mairena junto con Melchor formarán pareja artística, pues Mairena siempre iba acompañado de él. Marchena fue un enamorado del cante de Mairena y de Caracol, por lo que en sus grabaciones y actuaciones se muestra una gran conexión por parte de ambas figuras, provocando en el público esa devoción hacia los dos artistas. El acompañamiento de Melchor, aunque no es muy barroco para la época, se adapta con maestría al cante, haciendo de la guitarra y el cante un solo hilo conductor. Esto se produce por su larga experiencia acompañando, y por su conocimiento de todos los géneros, pues él vivió en una familia llena de flamencos. Mairena por su parte, era un gran conocedor del cante, y su predilección por Marchena no fue otra que la de saber que su guitarrista conocía e interpretaba a la perfección los cantes con su guitarra.

- Camarón – Paco de Lucía

Si a principios de siglo el dúo de revolucionarios lo constituyó Chacón y Montoya, en los años 30' Pastora y Ricardo, cuarenta años más tarde, no serían menos las figuras de Camarón y Paco de Lucía. Cada uno de ellos, supo asimilar la música imperante de su época y convertirla en flamenco. Así, Paco de Lucía y Camarón, hicieron lo propio en su época, y utilizaron las melodías del nuevo flamenco para integrarlas en las alegrías, bulerías, tangos y demás estilos para mostrar una configuración y estética diferente. En palabras de Paco de Lucía: *“En una mano la tradición, y en la otra la creación e innovación”*. Intentaron crear nuevos estilos, como la Canastera, o realzar los estilos a compás, como son las bulerías y los tangos, entre otros. A partir de ese momento, vuelve a surgir la moda imperante de estos estilos, frente a los estilos libres; estética que perdurará hasta bien entrados el siglo XXI.

Para nuestro estudio, esta pareja ha estado siempre en constante revisión, por la aportación musical y estética que realizan a partir de los 70-80'. Por ello, hemos analizado íntegramente, tanto la discografía de uno, como del otro, siendo objeto fundamental de estudio, analítico-computacional, en cuanto a los patrones melódicos que ambos realizan en sus grabaciones e interpretaciones.

- Enrique Morente – Pepe Habichuela

Enrique Morente, al ser de la misma generación que Paco y Camarón, también realizará innovaciones melódicas en el cante tradicional, componiendo unas alegrías

---

<sup>19</sup> Dato aportado por una entrevista a Antonio Bonilla, puesto que su padre conocía muy bien la figura de dicho guitarrista y su evolución en el toque flamenco.

que titula como “alegrías de Enrique”, pero que se fundamentan en letras tradicionales del flamenco. Su intención era aportar innovación bajo la tradición. Para ello siempre estuvo rodeado de la familia Habichuela, en la que poco a poco se ha visto como ellos siguieron esa corriente del nuevo flamenco, de generación en generación. Pepe Habichuela, generacionalmente, era el más cercano a Morente, y es probable que comprendiese mejor sus innovaciones que Juan Habichuela.

Pepe Habichuela, al proceder de una saga de guitarristas y artistas flamencos, le ocurre lo propio que a Melchor de Marchena, conoce el cante y su acompañamiento a la perfección. De esta forma, dos artistas que conocen la tradición en su estado más primitivo, obran para dejar su estética y creaciones para la siguiente generación.

A través de Morente con Pepe Habichuela, encontraremos las diferentes más plausibles en la evolución melódica y ritmo-armónica de las alegrías de acompañamiento, comparándolo con Aurelio Sellés y Ramón Montoya.

- Pele – Vicente Amigo

Aunque estos dos artistas tienen su influencia más acusada durante principios del s. XXI, hemos creído conveniente conocer cómo las innovaciones e influencias de las décadas anteriores han hecho huella en sus grabaciones conjuntas. A partir del disco “Canto”, en el que ambos artistas participan, vemos como la estética de finales de siglo pasado, está impresa en las grabaciones de este álbum, sobre todo en la estructura. En dichas grabaciones se observa la aportación de nuevas melodías y el acompañamiento más melódico, dejando de lado los rasgueos en pro de un mayor virtuosismo técnico en arpegios y picados, además de la utilización de rasgueos con ritmos a contratiempo, muy característicos de este nuevo siglo.

#### 4.3.2 Baile – Guitarra

- Argentinita – Manolo de Huelva y Luis Maravilla

La Argentinita, al ser una bailaora que estuvo a caballo entre España y América, estuvo acompañada de diversos guitarristas, entre los que destacan Luis Maravilla y Manolo de Huelva. A través de estos, el estilo bailado de la caña pudo ser una realidad, pues como ya apuntaba Luis Maravilla a Anselmo Climent en *Viejo carnet flamenco*, Candil 65:200: “*La Caña nadie la había bailado anteriormente. Junto con Pilar en la parte del baile, dimos solución a la novedad, alterando por supuesto, algunas falsetas y compases*”. Por tanto, es comprensible que, a través de estas aclaraciones, liguemos a la figura de la Argentinita a Luis Maravilla.

Por su parte, gracias a las grabaciones de Marius Zayas, dicho baile mencionado anteriormente junto con otros como las alegrías, sevillanas, tanguillos, etc., está filmado con la guitarra de Manolo de Huelva en 1938. De este modo, sabemos las aportaciones o acompañamientos que realiza Manolo de Huelva durante esta época, y nos da mayor información sobre la estructura de los bailes, como se bailaba y que elementos había en cada uno de ellos, de una manera más objetiva que en las fuentes historiográficas-escritas.

- Pilar López – Luis Maravilla – Manolo de Badajoz

Pilar López, como hermana de la Argentinita, tuvo a su mano numerosos guitarristas, entre los que destacan Luis Maravilla y Manolo de Badajoz. La intervención de ambos junto con Pilar y su cuerpo de baile la encontramos en el film de Edgar Neville, *“Duende y misterio del flamenco” de 1952*. En dicha película, la propia Pilar López, realiza una nueva versión coreográfica, a partir de la que creó su hermana en décadas anteriores. Es probable, que tanto Manolo de Badajoz, por su conocimiento en el acompañamiento al cante y al baile, como Luis Maravilla, por atribuirse la musicalización de dicho género en la creación bailable, interviniesen en el nuevo montaje que interpreta Pilar López junto a Alejandro Vega.

- Carmen Amaya – Sabicas – Juan Antonio Agüero

Los guitarristas que tuvo Carmen Amaya dentro de su compañía son numerosos y e intercalados en las distintas épocas y giras que realizó a lo largo de su carrera. Caben destacar figuras como Andrés Batista, Sabicas y su propio marido, Juan Antonio Agüero. El más relevante, por ser ya un artista tanto del acompañamiento como del toque solista, fue Sabicas. En algunas de las grabaciones que hemos utilizado, Sabicas junto con otros cuatro guitarristas, forman parte del cuadro flamenco, realizaron giras durante los años de la guerra y posguerra. En dichas grabaciones se observa la influencia de Sabicas hacia los demás guitarristas, pues las falsetas que elaboran pertenecen al conjunto de sus toques solistas, habiendo una predilección por el picado y las escalas cromáticas, tan características de su música. La mayoría de las grabaciones que tenemos de Carmen Amaya, están exentas de cante, por lo que es el propio guitarrista el que tiene que suplir dicha falta con falsetas melódicas y que puedan ser imitadas por los vertiginosos pies de la bailaora.

- Fernanda Romero – Diego Amador y Antonio Losada

Fernanda Romero, con un carácter y estética similar a la de Carmen Amaya, fue una innovadora dentro de la estructura coreográfica y los pasos interpretados en el baile. Por sus grabaciones observamos como hacía uso de los contratiempos y nuevos esquemas rítmicos para las llamadas, que provocaban un desajuste de las estructuras tradicionales de acompañamiento.

Tanto Diego Amador como Antonio Losada, y sobre todo este último, fueron guitarristas de acompañamiento, especializados en el baile, y es probable que las nuevas fórmulas rítmicas que proponía Fernanda, fuesen asimiladas por ellos, o viceversa. Se dice, que tanto Fernanda Romero como Carmen Amaya fueron las pioneras en el baile por Taranto, al que se le puso una musicalidad y ritmo cercano a los tientos, con sus pasos, figuras y mudanzas de dicho estilo.

- Mario Maya – Marote – Ángel Cortés y Paco Cortés

Mario Maya, por su relación con la familia Maya de Granada, estuvo muy vinculado a la figura de Juan Maya. A su vez, en el mismo Granada, estaba la familia Cortés, que también estaban muy relacionados con el acompañamiento al cante y al baile en las cuevas. Ambos guitarristas fueron base fundamental en el acompañamiento de Mario

Maya, en el que se le observan las influencias de la corriente musical de Paco de Lucía. En sus grabaciones con Mario Maya, vemos como los Cortés utilizan falsetas del propio Paco de Lucía para introducir en baile o el cante.

Por su parte Marote desarrolló una revolucionaria e ingeniosa manera de rasguear, dentro del acompañamiento al baile, a la que se le denominó “el rasgueo de Marote”. Dicho rasgueo ayudaría a los intensos momentos del baile como subidas, llamadas y cierres, por lo que muchos de los guitarristas del momento lo copiaron, incluso Paco de Lucía.

- Matilde Coral – Manolo Domínguez

Matilde Coral y las bailaoras de su generación, destacan por revalorizar el baile flamenco, despojando a los pies de artificios rítmicos, en pro de un desarrollo técnico de brazos y caderas, más evolucionado, como se hacía a principios del siglo XX. Además, vuelven a utilizar tanto mantón como bata de cola, como lo haría la argentinita, y sus predecesoras.

Manolo Domínguez, guitarrista que acompañó a un gran número de bailaoras, acompañó a Matilde durante la época de los 80 – 90, introduciendo en su baile las innovaciones que se habían desarrollado a lo largo de las décadas anteriores.

- Eva “La Yerbabuena” – Paco Jarana

La simbiosis que se produce en esta pareja de artistas es casi perfecta, por no decir completamente perfecta. A esta unión, se le puede añadir el hecho determinado de la relación de pareja que existe entre ellos, que les dará a ambos, un mayor aporte en tanto a la creación como en la innovación. “*No es lo mismo tener los recursos en casa, que salir fuera a buscarlos*”. De esta forma, tanto el virtuosismo técnico de él como su capacidad para desarrollar los pasos de ella de forma melódica (utilizando otras técnicas, más que el propio rasgueo), como su visión coreográfica de pasos y figuras, hacen de sus coreografías todo un montaje establecido, ensayado y preparado para la ocasión.

#### 4.4 Estudio evolutivo de casos particulares

Antes de comenzar el análisis detallado de cada uno de los estilos debemos tener en cuenta una serie de consideraciones:

- Este estudio no trata los antecedentes musicales e históricos de cada estilo, puesto que existen estudios recientes sobre dicho tema (Castro Buendía, 2014) y (Navarro J. , 2009).
- En nuestro estudio buscamos las relaciones o interacciones que ha habido entre los elementos fundamentales de la música flamenca, analizando tanto el baile y el cante con su acompañamiento, como las obras fundamentales de la guitarra flamenca de concierto. De esta forma hemos comprobado cómo determinadas estructuras de baile o cante se perciben también en la propia guitarra de concierto, y viceversa.

- El corpus que hemos utilizado ha estado basado en partituras de los métodos existentes hasta mediados de los años sesenta del siglo XX, en las grabaciones de audio (de cante, guitarra y baile) conservadas de todo el siglo XX y los videos que se conservan de acompañamiento al baile, sobre todo de fuentes públicas. Para este corpus nos hemos fijado en las parejas artísticas anteriormente citadas, debido a que analizar todos los audios existentes de cada estilo y con todos los cantaores no sería tan relevante como observar los aportes estéticos de los principales cantaores, guitarristas y bailaores a lo largo de cada época o periodo histórico fundamental.
- Nos hemos basado en tres estilos fundamentalmente: las alegrías, por ser un estilo eminentementeailable a principios del siglo XX; la caña, por poseer matices y giros armónico-melódicos que han influido entre estilos; y la farruca, por ser un estilo cercano al zapateado, ya que en su versión primigenia y durante los años 60', era interpretado por la guitarra y el baile, exclusivamente. A través de estilos podemos observar la evolución y relación que han seguido los elementos del flamenco y por tanto, nuestro estudio podría extrapolarse a otros casos.

#### 4.4.1 Alegrías

Si buscamos el origen de las alegrías, veremos como muchos estudiosos del flamenco intentan emparentar o relacionar el origen de las alegrías con el de los panaderos y a su vez éste con el zapateado. Según Castro Buendía, (Castro Buendía, 2012):

*“Este estilo, los panaderos, parece que tuvo dos formas interpretativas: una derivada del bolero, y otra más flamenca, con musicalidad cercana a lo que hoy conocemos como alegrías, ... A tenor de las descripciones anteriores y de los documentos musicales estudiados, parece que, por un lado, hubo una versión popular de los panaderos cantados con guitarra, con un aire (¿al uso gaditano?) que luego derivaría en lo que hoy llamamos alegrías; y por otro lado, una versión de escuela bolera, que debió de incorporar algunos elementos del estilo popular, con el ritmo típico de la seguidilla y el bolero. Los panaderos de Arcas publicados en edición póstuma de 1892, están más cercanos a lo que se considera una seguidilla o bolero, sin embargo, estos panaderos inéditos que hemos encontrado de Arcas, están más cercanos a “lo flamenco”, con presencia abundante de rasgueos y falsetas que ya nos anuncian la evolución del estilo hacia lo que conocemos como alegrías, y nos confirman la existencia de un tipo de panaderos diferente, un estilo del que ya nos hablaba el maestro Otero<sup>20</sup>”.*

Como podemos comprobar Castro nos muestra dos tipos de panaderos: unos que estaban más cercano a lo bolero y que pasado el siglo XX, muchos guitarristas siguieron interpretando dentro de su repertorio solista (Rafael Marín, Montoya, Mario Escudero, Esteban de Sanlúcar, etc.); y otros panaderos que eran más rasgueados con

---

<sup>20</sup> Castro Buendía hace un recorrido histórico desde que aparece el término de panaderos. Además, cita los guitarristas y pianistas que tienen en su repertorio dicho género.

elementos de lo popular, que podría haber derivado al toque de la rosa y las alegrías. Entiéndase por “rosa” una variante de un estilo de cantiñas.

Por Eusebio Rioja (Rioja, 2008), sabemos que José Asencio, guitarrista discípulo de Aguado, publicó un libro titulado “Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra y sin ayuda de maestro” en 1886. Entre las obras que aparecían dentro del mismo, y que no se han conservado, figuraba: “La Rosa” o “Panaderos”, lo que viene a significar que los dos estilos serían similares en sus características musicales.

En algunos de los panaderos del siglo XIX, descritos por Castro Buendía (Castro Buendía, 2012), nos muestra cómo se interpretaban después del zapateado, podían ser cantados y tocados, poseían una sección en menor, que lo relacionan íntimamente con las partes del baile de las alegrías.

Ya entrados en el siglo XX encontramos que Rafael Marín (Marín, 1902), incluye en su método de guitarra, unas alegrías en La Mayor, la Rosa en Mi Mayor y unos panaderos en La Mayor (éstos últimos de estilo bolero). Es de destacar que, si nos fijamos en el índice del método de Rafael Marín, encontramos dos secciones en donde las piezas que transcribe las diferencia en “flamenco fácil” y “piezas de concierto”. En ambas secciones del índice nos encontramos alegrías, pero si nos vamos a la página de cada partitura, las alegrías de la sección “flamenco fácil” están en La Mayor y se llaman “Alegría”, y las otras de mayor dificultad las titula “La Rosa”, en la tonalidad de Mi Mayor. En el capítulo III de dicho método comenta alguna de las peculiaridades de cada estilo del flamenco. En cuanto a las alegrías nos apunta que estas, en su época, podían ser cantadas o bailadas, y que además podían ser llamadas “juguetillos, rosas o del agua”. (Marín, 1902)

Si atendemos a lo descrito anteriormente por Castro Buendía y Eusebio Rioja, con las apreciaciones que hacemos sobre el método de Rafael Marín, los panaderos y la rosa podrían ser un mismo estilo o estar relacionado sobre 1886, como indica Eusebio, y veinte años más tarde la Rosa podría estar consolidada como un estilo de alegrías o viceversa, puesto que el propio Rafael Marín demuestra cómo se pueden denominar indistintamente las alegrías como Rosa, por lo que las alegrías podrían ser una evolución de la rosa.

Puesto que, como indica el propio Rafael Marín en su método, las alegrías constituyen el género o estilo predominante para baile de la época y es de donde los bailarines utilizan los pasos y figuras para elaborar los demás bailes que se bailaban en la época:

*“Así como los bailes de palillos tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no: siempre se baila a capricho. Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos, guajiras, soleares y seguirillas, han tenido que abandonarlo poco a poco, puesto que todos ellos se reducían a efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las alegrías, y como los aires de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas alegrías. (...)”* (Marín, 1902)

Es por ello que dedicaremos un extenso apartado a conocer la evolución de las alegrías como estilo de baile, guitarra y cante, puesto que es de donde los demás bailes se nutren para elaborar sus estructuras y coreografías. De este modo dedicaremos una sección para la evolución de la estructura del baile por alegrías, otra para la guitarra de concierto y el silencio (como falseta más relevante dentro del siglo XX y que por ende adopta el baile), y la última sección para el cante en relación a la estructura y sus particularidades.

#### 4.4.1.1 Evolución de la estructura del baile de alegrías

Basándonos en los primeros escritos musicales que existen del género flamenco, en el ya citado Método de Rafael Marín se expone como se debía acompañar un baile por alegrías en la época:

*“Para acompañar el baile de las alegrías se empieza rasgueando, y después el cantador sale con una copla; la bailadora o bailador hace su salida y empieza a bailar. Una vez terminado el cante, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en falseta (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, o bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el remate de falseta. Una vez terminado este, vuelven a cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailador dice “vámonos”, y con unos tiempos de rasgueo termina el baile.” (Marín, 1902)*

A partir de este concepto hemos analizado la estructura del baile por alegrías o catiñas que hemos encontrado. Las primeras alegrías grabadas de las que tenemos constancia son las de Manolo de Huelva con Argentinita en una película realizada por Marius de Zayas en Joinville (Francia) en 1938. En ellas realizan la siguiente estructura (*tabla 16*):

Baile por alegrías: Argentinita con Manolo de Huelva (1938)	
Vestimenta	Bata de cola
Tonalidad	Mi Mayor
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de guitarra.</li> <li>2. Rasgueos con marcaje de brazos y pies.</li> <li>3. Falseta en menor (silencio). Marcaje de brazos</li> <li>4. Marcaje (compás como si estuvieran cantando) Marcaje de brazos</li> <li>5. Variación (2 compases) a modo de escobilla (solo guitarra)</li> <li>6. Escobilla (guitarra y pies)</li> <li>7. Cierre de escobilla</li> <li>8. Llamada a bulerías</li> <li>9. Marcaje en tiempo de bulerías (como si estuvieran cantando) brazos.</li> <li>10. Cierre.</li> </ol>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>a. No aparece el cante, aunque algunas partes están bailadas como si estuvieran cantando.</li> <li>b. La técnica de baile se centra en los brazos y pequeños</li> </ol>

<b>Características</b>	<p>marcajes con los pies.</p> <p>c. La bailaora antes de realizar la escobilla, deja dos compases en donde el guitarrista la realiza, para después introducir ella los pies.</p> <p>d. El cierre del baile coincide con los últimos rasgueos de la guitarra.</p>
------------------------	--

Tabla 16. Estructura del baile por alegrías en los años 30' – 40'

La siguiente bailaora que hemos encontrado que baila por alegrías es Carmen Amaya, de la cual hemos encontrado cuatro grabaciones:

1. En la película “Embrujo del fandango” realizada en Cuba en 1939. Dicha grabación tiene dos cortes. Uno durante la parte del silencio y otro durante la escobilla. Los guitarristas que aparecen en esta grabación son: Diego Castellón, El Chino, Sabicas, Paco Amaya y el Pelao. En este baile no hay ninguna interpretación vocal.
2. En una de las secuencias de “Gipsy Dances” del director Jacks Keup de 1941. En esta grabación lleva los mismos guitarristas que en la película anterior. Además, realiza un baile muy similar al del 39'. Por ello lo utilizaremos para nuestro análisis de la estructura.
3. En una escena del *film* “La música en la noche” dirigida por Tito Davison y realizada en 1958. En esta ocasión los guitarristas son Andrés Batista y Juan Antonio Agüero.
4. En la grabación del Álbum “Flamenco” de 1959 con Sabicas a la guitarra y Domingo Alvarado al cante.

De las cuatro grabaciones de Carmen Amaya las más reseñables son la de 1941 y la de 1959. Como podemos observar en la *tabla 17*, Carmen tiene dos estructuras para las alegrías, unas con cante y otras sin cante.

Baile por alegrías: Carmen Amaya		
Grabación	Baile de 1941	Baile de 1959
Vestimenta	“En hombre” (con pantalón)	“En hombre” (con pantalón)
Tonalidad	La Mayor	La Mayor
Particularidad	Sin Cante	Con cante
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de guitarra</li> <li>2. Zapateo inicial</li> <li>3. Llamada</li> <li>4. Silencio en Mayor</li> <li>5. Falseta de Escobilla (solo guitarra)</li> <li>6. Escobilla baile y guitarra</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de guitarra</li> <li>2. Falseta de pulgar</li> <li>3. Salida del cante: Tarará...</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Primera letra</li> <li>6. Llamada</li> <li>7. Segunda letra</li> </ol>

<p><b>Estructura</b></p>	<p>7. Llamada 8. Falseta + escobilla guitarra 9. Escobilla bailada 10. Subida 11. Falseta con sentido de silencio 12. Escobilla 13. Llamada 14. Falseta 15. Llamada 16. Escobilla rápida 17. Subida 18. Rasgueos de cierre.</p>	<p>8. Cierre de la letra 9. Subida 10. Cierre 11. Escobilla 12. Subida 13. Escobilla y falseta en menor (no tiene sentido de silencio) 14. Zapateado (sin guitarra) Sentido de escobilla 15. Subida (solo bailaora) 16. Subida con guitarra 17. Rasgueos de cierre.</p>
<p><b>Características</b></p>	<p>a. La escobilla la introduce el guitarrista. b. Repite varias veces la secuencia: falseta – escobilla – subida. c. La guitarra marca el compás, sin haber una interacción entre ambas disciplinas. Solo se produce la interacción en la escobilla.</p>	<p>a. Suprime el zapateado inicial por la salida del cante y la primera letra. b. La escobilla ya no la introduce la guitarra. Es un paso asimilado. c. Introduce el zapateado sin guitarra. Lo que hoy se denomina “tapado”. d. Se suprime la escobilla rápida para hacer solo la subida y cierre. e. La guitarra intenta imitar los pies de la bailaora sobre todo en las llamadas y cierres.</p>

Tabla 17. Estructura del baile por alegrías durante los años 40’ – 60’

Una grabación muy reseñable por una nueva aportación en la estructura del baile y que más tarde se reutilizará en las estructuras de cante y baile, son las alegrías que baila Luisa de Triana con Mario Escudero a la guitarra y Chinín de Triana al cante. Estas alegrías están integradas en el álbum temas de España de “Luisa de Triana”. En ellas, la innovación que se aporta es el inicio de un cante y su jugueteo en un compás libre. Seguidamente se realiza una llamada y se continua con el baile.

Un estilo similar al de Carmen Amaya, en la estructura de baile y que se utilizó durante los años 60-80, lo encontramos en las alegrías de Fernanda Romero. Por el contrario, Mario Maya en sus cantiñas incorpora elementos nuevos dentro de la estructura del baile. Además, en él podemos ver como los guitarristas imitan los pies del bailaor con la guitarra, mediante las técnicas del rasgueo para el zapateado y, pulgar-índice y arpegios para las falsetas. Para ver esta evolución dentro de la misma época mostraremos la estructura que sigue cada uno de ellos, mediante el siguiente cuadro comparativo (Tabla 18).

El baile por alegrías en la época de los 60-70		
Bailaor/a	Fernanda Romero	Mario Maya
Guitarra	Diego Amador y Antonio Losada	Paco Cortés y Ángel Cortés
Cantaor/a	El Boína	A. Cueva "El Piki"
Vestimenta	"En hombre" (con pantalón)	"En hombre" (con pantalón)
Tonalidad	Mi Mayor	Mi Mayor
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de guitarra</li> <li>2. Llamada</li> <li>3. Primera letra cante</li> <li>4. Cierre de la letra</li> <li>5. Subida</li> <li>6. Cierre</li> <li>7. Silencio</li> <li>8. Subida</li> <li>9. Cierre</li> <li>10. Escobilla (guitarra)</li> <li>11. Escobilla (baile y guitarra)</li> <li>12. Subida</li> <li>13. Llamada</li> <li>14. Letra por bulerías</li> <li>15. Rasgueos de cierre.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Falseta introducción</b> (de P. Lucía)</li> <li>2. Rasgueos de guitarra</li> <li>3. <b>Salida del cante: Tirititrán.</b></li> <li>4. Llamada</li> <li>5. Zapateado (la guitarra hace lo mismo).</li> <li>6. Primer Letra</li> <li>7. Cierre de la letra</li> <li>8. Zapateado</li> <li>9. <b>Jugueteo</b></li> <li>10. Cierre</li> <li>11. <b>Falseta 1 (de P. Lucía)</b></li> <li>12. <b>Falseta 2 (Pies imitan lo que hace la falseta)</b></li> <li>13. Llamada</li> <li>14. Jugueteo</li> <li>15. Cierre</li> <li>16. <b>Falseta (pies imitan lo que hace lo que hace la falseta).</b></li> <li>17. Cierre</li> <li>18. Silencio largo</li> <li>19. <b>Escobilla (empiezan el bailaor)</b></li> <li>20. Llamada</li> <li>21. Letras por bulerías</li> <li>22. Rasgueos finales</li> </ol>

Tabla 18. Estructura del baile por alegrías durante los años 60' – 70'

Los elementos que hemos destacado en el baile de Mario Maya, son las innovaciones que se van incorporando a la estructura de las alegrías en los años siguientes. Si bien los juguetillos que hace después del zapateado de la primera letra o los que hace después la segunda falseta, a finales de los 90' no se hacían, pero sí que se utilizaron más tarde para diferenciar la parte del silencio de la sección de la escobilla, donde se puede ver en el baile del Mimbres.

Por último, compararemos los bailes de "El Mimbres", Milagros Mengibar y Eva la Yerbabuena, donde subrayaremos los cambios que han acontecido hasta la evolución final del baile por alegrías durante el siglo XX (Tabla 19).

El baile por alegrías en la época de los 70-90			
Bailaor/a	El Mimbres	Milagros Mengíbar	Eva "la Yerbabuena"
Guitarra	R. Mendiola, Sami Martín y Juan Jiménez	Quique Paredes y Antonio Márquez	Paco Jarana
Cantaor/a	Chiquetete	Chano Lobato	El extremeño
Vestimenta	"En hombre"	Bata de cola	Falda de baile
Tonalidad	Mi Mayor	Mi Mayor	Mi Mayor
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> <li>Rasgueos de introducción (nueva armonización)</li> <li>Falseta</li> <li><b>Salida del cante. Tirititrán (entra en el tiempo 4).</b></li> <li>Primera letra</li> <li>Cierre (3c.)</li> <li>Segunda letra</li> <li>Cierre (3c.)</li> <li>Tercera letra</li> <li>Cierre (3c.)</li> <li>Subida</li> <li>Cierre</li> <li>Silencio Largo</li> <li>Llamada</li> <li><b>Castellana</b> (Juguetillo)</li> <li>Cierre</li> <li>Escobilla (Se utilizan 3 acordes)</li> <li>Llamada</li> <li>Escobilla más rápida.</li> <li>Llamada</li> <li>Letra por bulerías</li> <li>Rasgueos finales</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>Falseta Introducción</b></li> <li>Rasgueos</li> <li><b>Salida Cante: Tirititrán</b></li> <li>Primera letra</li> <li>Cierre de la letra (2 c.)</li> <li>Segunda Letra</li> <li>Subida</li> <li>Cierre</li> <li>Silencio largo</li> <li><b>Castellana</b></li> <li>Cierre</li> <li>Escobilla (pies y guitarra)</li> <li>Subida</li> <li>Cierre</li> <li>Letras por bulerías</li> <li>Rasgueos finales</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>Falseta Introducción</b></li> <li><b>Salida cante: Estribillo (nuevo flamenco)</b></li> <li>Llamada de pies</li> <li>Primera letra</li> <li>Cierre de la letra (3 c.)</li> <li>Segunda letra (con cierre entre el 1º y 2º tercio del cante)</li> <li>Cierre (2 c.)</li> <li>Subida</li> <li>Cierre</li> <li>Falseta (bailada con pies)</li> <li>Tercera letra (Cierre entre el 1º y 2º tercio del cante)</li> <li>Cierre de la letra (3 c.)</li> <li>Escobilla (muy elaborada armónicamente y técnicamente por parte del guitarrista)</li> <li>Subida</li> <li>Cierre</li> <li>Letra por bulerías</li> <li>Subida (nuevas progresiones armónicas)</li> <li>letra por bulerías</li> <li><b>Estribillo final: tirititrán</b></li> <li>Rasgueos finales.</li> </ol>
Particularidad		Con Milagros Mengíbar, Matilde Coral y su generación, se vuelve al pasado en cuanto a	La guitarra armoniza e imita todos los pasos de baile que realiza en las llamadas, zapateados,

		<p>vestimenta y forma de bailar. Su baile es más de caderas y brazos, mientras que el de la Yerbabuena vuelve al estilo de Carmen Amaya y Fernanda Romero.</p>	<p>subidas y cierres. Se omite el silencio y la castellana, por una falseta bailada. (En esta época es muy común que no aparezca el silencio).</p>
--	--	--	--

Tabla 19. Estructura del baile por alegrías durante los años 70' – 90'

En términos generales, hemos visto cómo el baile se ha ido nutriendo de los demás elementos del flamenco para enriquecer tanto sus coreografías y estructuras como sus pasos, en donde hemos observado que a finales de siglo hay una gran compenetración por parte del bailar/a y el guitarrista. Encontramos que las partes estrictamente de baile, como son las llamadas, cierres, zapateados y subidas, el guitarrista ha aportado un gran desarrollo armónico y técnico para intentar imitar los pasos del baile<sup>21</sup>.

A su vez, el guitarrista ha añadido nuevas secciones con variaciones y falsetas (en menor y mayor) que el baile las ha adoptado dentro de su estructura. La variación más importante es la que hoy día conocemos como escobilla. Como hemos podido comprobar en el análisis, hasta los años 70' la "escobilla<sup>22</sup>", siempre era ejecutada primeramente por el guitarrista (a modo de falseta y con marcajes por parte del bailar/a) y después era repetida por el bailar/a (véase la *ilustración 12*). A partir de los 70, el baile integra esta sección y son los bailaores los primeros en iniciar la "escobilla" (*Ilustración 13*).

<sup>21</sup> La primera grabación donde nos encontramos una compenetración entre el guitarrista y la bailaora, son las alegrías que baila Luisa de Triana con Mario Escudero. Estas alegrías están integradas en el álbum temas de España de "Luisa de Triana". En ellas observamos como el guitarrista imita los pies del baile en las llamadas y los cierres.

<sup>22</sup> La escobilla es una variación de guitarra que se fundamenta en la alternancia de los acordes de tónica y dominante, en una tonalidad mayor.

## Escobilla del baile (por alegrías)

Baile: Fernanda Romero

Inmaculada Morales

Antonio Losada y Diego Amador

The musical score is presented in three systems. Each system consists of two staves: the top staff is for the flamenco dance (labeled 'Punta Tacón') and the bottom staff is for the guitar (labeled 'Guitarra'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The guitar part features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sextuplets. The dance part is a simple line of notes. Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of the second and third systems, respectively.

Ilustración 12. Transcripción escobilla, inicio guitarrístico

**Escobilla de baile (alegrías)**  
Baile: Eva "La Yerbabuena"

Inmaculada Morales Paco Jarana

The image shows a musical score for a flamenco piece. It is titled 'Escobilla de baile (alegrías)' and is attributed to Inmaculada Morales and Paco Jarana. The score is in 3/4 time and features a 'Punta Tacón' (tap) part and a 'Guitarra' (guitar) part. The 'Punta Tacón' part consists of a series of eighth notes with triplets. The 'Guitarra' part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Ilustración 13. Transcripción escobilla, inicio baile

Otra sección, que más adelante trataremos, es la falseta en menor, que comúnmente se le ha denominado “silencio” o “campanas”. Y la nueva incorporación de finales de Siglo es la “falseta de introducción” que ha sustituido a los tradicionales rasgueos de introducción. A través de este análisis vemos la influencia de la guitarra sobre el baile y su aportación a este.

El cante por su parte le ha dado musicalidad y nuevas formas de estructurar el baile. Así el cante ha incorporado al baile, la salida del cante, las letras y juguetillos de alegrías y las letras de bulerías de Cádiz, dotando al baile de una estructura cerrada y compacta. Hemos de decir, que la salida del cante a lo largo del Siglo XX también ha evolucionado, introduciéndose las nuevas modas imperantes en cada época<sup>23</sup>.

Para observar esta evolución a continuación presentamos un cuadro comparativo de la estructura de cómo se bailaba a principios y finales de siglo (*Tabla20*), analizando las partes en común, y subrayando las nuevas partes que se han introducido tanto de cante, baile y guitarra.

<sup>23</sup> Esta sección del cante la trataremos con mayor profundidad en la sección de “La evolución de las alegrías para cante”.

Comparación del baile por alegrías en los años 30' y a finales del siglo XX		
Bailor/a	Argentinita	Eva "La Yerbabuena"
Guitarra	Manolo de Huelva	Paco Jarana
Cantaor/a	No tiene	El extremeño
Vestimenta	Bata de cola	Falda y camisa
Tonalidad	Mi Mayor	Mi Mayor
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de guitarra.</li> <li>2. Rasgueos con marcaje de brazos y pies.</li> <li>3. Falseta en menor (silencio). Marcaje de brazos</li> <li>4. Marcaje (compás como si estuvieran cantando) Marcaje de brazos</li> <li>5. Variación (2 compases) a modo de escobilla (solo guitarra)</li> <li>6. Escobilla (guitarra y pies)</li> <li>7. Cierre de escobilla</li> <li>8. Llamada a bulerías</li> <li>9. Marcaje en tiempo de bulerías (como si estuvieran cantando) brazos.</li> <li>10. Rasgueos finales.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>1. Falseta Introducción</b></li> <li><b>2. Salida cante: Estribillo</b></li> <li>3. Llamada de pies</li> <li>4. Primera letra</li> <li>5. Cierre de la letra (3 c.)</li> <li>6. Segunda letra</li> <li>7. Cierre (2 c.)</li> <li>8. Subida</li> <li>9. Cierre</li> <li>10. Falseta (bailada con pies)</li> <li>11. Tercera letra</li> <li>12. Cierre de la letra (3 c.)</li> <li>13. Escobilla</li> <li><b>14. Subida</b></li> <li>15. Cierre</li> <li>16. Letra por bulerías</li> <li><b>17. Subida</b></li> <li>18. letra por bulerías</li> <li><b>19. Estribillo final: tirititrán</b></li> <li>20. Rasgueos finales.</li> </ol>

Tabla 20. Comparación de las estructuras de baile de principio y finales de siglo XX

Para que se puede entender la evolución en el acompañamiento al baile por parte de la guitarra, mostraremos varias transcripciones a lo largo del siglo, de las secciones más relevantes del acompañamiento.

## Evolución de la introducción de rasgueos iniciales para baile

Inmaculada Morales Manolo de Huelva

5

Sabicas

9

13

R. Mediola, S. Martín y J. Jiménez

2

33

37

41

45

Ilustración 14. Evolución de los rasgueos introductorios para baile

**Evolución del esquema ritmo-armónico (Compás)**  
Para las alegrías de baile

The illustration shows the evolution of the rhythm-harmony scheme for flamenco alegrías de baile through four stages of musical notation, each with a red box highlighting the first three measures and a green box highlighting the remaining measures. Red arrows point from the red boxes of one stage to the next, and green arrows point from the green boxes of one stage to the next.

- Stage 1 (Measures 1-4):** Inmaculada Morales. Red box highlights measures 1-3 with chords E and E7. Green box highlights measures 4-7 with chords E, A, and E.
- Stage 2 (Measures 5-8):** Sabicas. Red box highlights measures 5-7 with chords A and E7. Green box highlights measures 8-11 with chords A and A.
- Stage 3 (Measures 9-12):** A. Losada y D. Amador. Red box highlights measures 9-11 with chords E and E7. Green box highlights measures 12-15 with chords E, A, and E.
- Stage 4 (Measures 13-16):** R. Mendiola, S. Martín y J. Jiménez. Red box highlights measures 13-15 with chords E and E7. Green box highlights measures 16-19 with chords E, A, and E.

**Stage 5 (Measures 17-20):** Paco Jarana. The text reads: "No hace compás de unión, todo son llamadas y cierres con el baile."

Ilustración 15. Evolución del esquema ritmo-armónico (compás), para las alegrías de baile

La “introducción de rasgueos” en el baile por alegrías, se ha ido modificando a lo largo del tiempo en pro de un mayor virtuosismo técnico (realizando rasgueos más elaborados) y armónico, como se puede observar en la *ilustración 14*.

En la *ilustración 15* podemos observar cómo se va modificando el cambio de acordes dentro del compás, puesto que a principios de siglo era muy típico cambiar a la dominante de la tonalidad en los tiempos 7 y 8, y volver a la tónica en los compases 9 y 10. Si nos fijamos a finales de siglo, encontramos que la dominante se cambia en el tiempo 3 y no se vuelve a la tónica hasta el tiempo 10.

### Evolución de las llamadas de baile por alegrías

Inmaculada Morales Argentinita y Manolo de Huelva

Bailaor/a

Guitarra

5

Fernanda Romero, A. Losada y D. Amador

21

Matilde Coral y El Poeta

26

La Yerbabuena y Paco Jarana

30

34

Ilustración 16. Evolución de las llamadas del baile por alegrías. Baile-guitarra

Además, en las subidas del bailaor, hasta los años 70' se utilizaban exclusivamente solo el acorde de tónica y dominante, mientras que a partir de los 70'-80', encontramos que se utiliza un tercer acorde (el segundo grado de la tonalidad). A finales de los 80' y principios de los 90' encontramos que se usan progresiones armónicas más elaboradas, como hemos especificado anteriormente. Nos fijamos en la *ilustración 16*,

podemos observar en las llamadas, el bailar sólo marcaba los tres primeros tiempos del compás a principios de siglo, mientras que en décadas posteriores guitarra y baile intentan imitarse el uno al otro.

#### 4.4.1.2 *Las alegrías para guitarra de concierto.*

A partir de lo estudiado en el método de Rafael Marín, único método de principios de siglo que especifica el palo de las alegrías (o rosas)<sup>24</sup>, hemos realizado una búsqueda de alegrías o rosas de concierto durante todo el siglo XX. A través de esta búsqueda observamos la evolución que ha sufrido el género en cuanto a guitarra se refiere, y qué particularidades encontramos de los otros elementos del flamenco.

De este modo, las alegrías para guitarra solista o de concierto las encontramos establecidas desde principios de siglo. Ya en el método de Rafael Marín en 1902, hallamos tanto Alegrías en la tonalidad de La mayor y la Rosa en la Tonalidad de Mi Mayor. La estructura formal que presentan ambas partituras es una forma rapsódica en la que se van alternando diferentes secciones melódicas con la sección que se denomina paseo. Dicha sección podría entenderse como lo que hoy denominamos compás, evolucionando su estética y su rítmica. Las demás secciones se podrían denominar variación, ya que se hacen diferentes melodías sobre un mismo bajo armónico (dominante y la tónica) y con un ritmo de superficie muy similar en todas las secciones.

Andando en el tiempo observamos que los guitarristas utilizan la tonalidad de Mi Mayor para las obras que se denominan “rosa o están en *aire de rosas*”. Por otro lado, cuando se utiliza el término alegrías suele emplearse la tonalidad de La M. Como característica de la mayoría de las rosas encontradas, podemos decir que tienen una sección en menor, que analizada resulta muy similar a la estructura melódica, rítmica y armónica que se utiliza en la parte del silencio de las alegrías de baile. Las rosas que hemos encontrado desde principios del siglo XX, son un total de ocho composiciones de diferentes maestros de la guitarra:

1. Ramón Montoya. En este guitarrista encontramos dos grabaciones con el título de rosa.
  - a. Una de ellas está Mi Mayor sin cejilla incluida en el disco: *Ramón Montoya. El genio de la guitarra flamenca. Grabaciones históricas 1923 – 1936*, reeditado por Sonifolk en 1999 (20130). Se encuentra en el Cd. 1 pista 5.
  - b. Otra fue grabada en Mi Mayor con la cejilla al 3, en 1936, París. También aparece en la reedición de Sonifolk del mismo doble disco compacto, en el Cd. 2 pista 4.

En ambas grabaciones podemos encontrar una sección en menor, la cual tiene características similares a al silencio, del baile por alegrías.

---

<sup>24</sup> El método de Lucio Delgado de 1906 (Delgado, 1906), no presenta ninguna tablatura sobre el género de los panaderos, alegrías o rosas.

2. Manolo de Badajoz. Posee una grabación titulada “*Rosas por alegrías*”, en la tonalidad de Mi Mayor y con sección en menor, referente al silencio del baile. Esta grabación la podemos encontrar reeditada en *la antología de la época dorada del flamenco vol.37. El Peluso, José Palanca y Manolo de Badajoz*.
3. Miguel Borrull (hijo), tiene una grabación de *Soleares con Rosa*, (Odeón 182.056b – SO4349) de 1927 en Mi con la Cejilla al I. En dicha grabación no se encuentran giros al modo menor.
4. Luis Maravilla. La grabación “Alegrías por rosas” en la tonalidad de Mi Mayor<sup>25</sup> las encontramos ubicadas en el álbum *Tañidos de guitarra de 1953*, del sello Westminster. En esta grabación encontramos una parte en menor pero no tiene sentido o las características de silencio de baile. Como característica a mencionar, encontramos al final de la composición la melodía del juguillo: “Con las bombas que tiran los fanfarrones”, interpretada con la guitarra.
5. Carlos Montoya. Entre sus grabaciones encontramos dos piezas relacionadas con la Rosa. Por un lado, tenemos “Variaciones por Rosas: Alegrías”, interpretada en Mi Mayor del álbum *Carlos Montoya plays flamenco guitar de 1958, Masterseal*. La otra grabación que hemos encontrado se titula “La Rosa” del disco *Carlos Montoya and his flamenco guitar, 1958 RCA*. Ambas fueron grabadas en los Estados Unidos y poseen una sección en menor similar al silencio de las alegrías de baile.
6. Mario Escudero, en una grabación para la televisión estadounidense, de la que no se tienen muchos datos<sup>26</sup>, encontramos que toca por “Rosas”, en la tonalidad de Mi Mayor, pero sin modulación al menor.

Además de esas dos tonalidades encontramos alegrías en Re Mayor y Sol Mayor. La tonalidad de Sol Mayor fue utilizada por Niño Ricardo, en la cual también introduce una falseta en menor, que por su estructura melódica y armónica nos recuerda al baile. Sabicas introduce la tonalidad de Re Mayor, recordándonos a los panaderos del Siglo XIX, pero en aire de alegrías. Esta tonalidad será usada más tarde por Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía.

Resulta de interés mencionar que hasta mediados de siglo, la tonalidad predilecta para tocar por alegrías o cantiñas, tanto de acompañamiento como de solista fue la de La Mayor<sup>27</sup>, y que poco a poco fue siendo sustituida por la que se utilizaba para las alegrías, llamadas “Rosas” de concierto. Probablemente, la sustitución de una tonalidad por otra pudo ser a consecuencia de un cambio en la estética musical, promovido por los elementos.

---

<sup>25</sup> Álbum: “Tañidos de guitarras” 1953 sello Westminster.

<sup>26</sup> [No disponible] <http://www.youtube.com/watch?v=AqHuFQ4cHEA> [Consulta 18 de febrero de 2017]

<sup>27</sup> Esto no implica que en ocasiones se utilizasen otras tonalidades, como ya hemos comentado anteriormente, sino que la más utilizada era la de La Mayor.

Analizando las composiciones para guitarra, tanto la estructura de la composición, como en la armonía y tonalidades utilizadas, encontramos tres periodos a lo largo del siglo XX (*tabla 21*):

- El primer periodo abarca desde principios de siglo XX hasta los años 60. En esta etapa las composiciones de guitarra, tanto por alegrías como las mencionadas rosas, tienen una organización similar a la estructura del baile por alegrías, ya que se comienza con los rasgueos típicos en tónica y dominante, se hacen compases de llamada, diversas variaciones y falsetas. En relación a las falsetas debemos citar que en la mayoría de las composiciones encontramos una primera sección que está en la tonalidad homónima menor y que va seguida de una variación muy característica que se utiliza en la escobilla para baile. Poseen gran cantidad de variaciones con trémolo, y en ocasiones vuelven a repetir una sección en menor. Todas las alegrías finalizan con una subida tanto de tempo como de ritmo de superficie, en ritmo de jota o de escobilla rápida, que terminan en unos rasgueos característicos de cierre, y que se realizan de igual modo en las alegrías para baile.
  - a) Rasgueos de introducción. I-V-I-IV-I-V-I.
  - b) Falseta en menor.
  - c) Escobilla.
  - d) Falsetas de trémolo.
  - e) Puede volver a interpretar otra parte en menor o escobilla.
  - f) Aceleración en el tiempo. Cambio rítmico a Jota o a escobilla rápida (con la utilización de la técnica pulgar-índice para esta última).
  - g) Rasgueos finales.
  
- A partir de mediados de los 60 y hasta los 80, la estructura de la composición se va modificando poco a poco. Deja de tener carácterailable y se centra en la exposición de ideas musicales más complejas que en décadas anteriores. Observamos como la melodía de las falsetas es mucho más cantable, y su estructura está más relacionada con el cante que con el baile. Para las composiciones se basan en tonalidades ya utilizadas anteriormente. La utilización de la tonalidad de La Mayor, queda en desuso, teniendo más predilección por las tonalidades de Mi Mayor, Mi Menor, Re Mayor, Re Menor y Do Mayor.

Existen alegrías que se interpretan en menor recordando a las que supuestamente hacía Patiño y Javier Molina como es el caso de Paco de Lucía, que utiliza la tonalidad de Mi menor para toda la obra de “Recuerdo a Patiño”; “Puerta Tierra” de Manolo Sanlúcar o la que compone Parrilla de Jerez, en donde interpreta un motivo melódico en tonalidad menor exactamente igual que lo ejecuta Manolo de Huelva en las alegrías que acompaña a la Argentinita en el 36’. El tema se titula “Recordando a Javier”, por lo que se podría pensar que ambos tocaron un fragmento del silencio que interpretaba Javier Molina.

En el tema “Noches de la Ribera” del disco Mundo y Forma vol.3 de Manolo Sanlúcar 1973, encontramos como la propia falseta está basada en la estructura armónica de un cante, y el propio guitarrista pretende “cantar” con la guitarra.

En esta época encontramos que es una época de cambio, donde la guitarra adquiere un mayor virtuosismo técnico y por lo tanto su estructuración no está tan relacionada con el baile sino con lo melódico de las falsetas. La estructura compositiva que comienzan a hacer y que tendrá un mayor esplendor en la época de los 90', es:

- a) Falseta de introducción (a compás)
  - b) Rasgueos característicos de las alegrías.
  - c) Falsetas cantables (algunas basadas en la estructura armónica de los cantes).
  - d) Aparición de una falseta en menor (que tiene sentido de silencio, pero que no cumple la armonía típica que se utiliza para el baile). Normalmente, en la época anterior, justo después del silencio se hacía la escobilla. En este momento de la historia, los guitarristas sustituyen la escobilla por otra falseta cantable o por rasgueos. La escobilla la introducen como variación o cierre entre una falseta y otra.
  - e) Falsetas cantables con aceleración en el tempo.
  - f) Rasgueos finales.
- Desde principios de los 80 hasta el comienzo del siglo XXI. A partir de dos alegrías, una de mediados de los 70' y otra de mediados de los 80', se producirá un nuevo cambio estético musical, tanto en la guitarra de concierto como en el acompañamiento, que dotará de nuevas estructuras para el acompañamiento al cante y al baile. Estas dos alegrías son “A la Perla de Cádiz” del disco Almoraima de 1976 y “La barrosa” del disco Siroco de 1987. Ambas alegrías de Paco de Lucía.

En la primera, “A la Perla de Cádiz” nos encontramos con varias innovaciones. Por un lado, la tonalidad que utiliza, Do Mayor, no se había utilizado muy frecuentemente hasta la fecha, para guitarra de concierto. Comienza con una salida de cante, el “tirititrán”, a modo de coro. Elemento que volverá a introducir al final de la obra, con carácter de ritornello. Otra de las innovaciones es la utilización de la estructura armónica del cante para crear una melodía, elemento que introduce en la primera falseta. Volverá a anunciar la falseta de “escobilla” justo después de una sección en menor, recordando a como se hacía durante los años 40-60.

Este elemento a modo de ritornello que utiliza Paco de Lucía, lo utilizarán tanto los cantaores como los guitarristas a partir de los 80', introduciendo nuevos estribillos o juguetillos para comenzar y terminar la obra instrumental o cante. Uno de los cantaores que más utilizó este elemento fue Camarón, en alegrías como “Pueblos de la Tierra mía” en 1981, “Mar Amargo” en 1984 o “Casida de

palomas oscuras” en 1989. Guitarristas como Rafael Riqueni en 1986, comienzan a utilizar este recurso de los estribillos en las alegrías “Mañana por la Mañana”, del disco Juego de Niños, y en “Y enamorarse” del disco “Mi Tiempo” de 1990. En ambos casos los estribillos son interpretados con la guitarra. Tomatito, también utilizará el mismo recurso del coreado al principio y final, en sus alegrías “Cañailla” del disco “Barrio Negro” de 1991. Gerardo Núñez en el disco de “Flamencos en Nueva York” de 1989 también introduce este elemento estructural en “Queda la sal”, pero utiliza un nuevo instrumento, el violín para las repeticiones de esta sección.

Además de este nuevo elemento estructural dentro de la composición por alegrías, debemos de mencionar que en las alegrías de los guitarristas citados anteriormente, también encontramos el elemento melódico, por el cual, a través de la estructura armónica del cante, los guitarristas crean nuevas melodías que nos recuerdan a una interpretación vocal del cante.

“La barrosa”, es la otra composición por alegrías de Paco de Lucía que nos introduce diversos elementos y que utilizaran los guitarristas de su generación y posteriores a la hora de interpretar sus composiciones por alegrías en los discos. En cuanto a la tonalidad, es de mencionar que Paco de Lucía nos recuerda el estilo clásico de composición del primer tercio de siglo XX, puesto que utiliza la tonalidad de La mayor en la composición de estas alegrías y de las que realizará en 1998, “Calle Munición” del disco Luzia. Otro elemento que nos recuerda al pasado, es la introducción de los pies del bailaor/a en las partes de los rasgueos, o en la falseta típica de escobilla. Elemento que se pondrá de moda en las grabaciones de los guitarristas como Enrique de Melchor, en las alegrías “A Pastora y Melchor” del disco “La noche y el día” de 1991, en la ya citada “Cañailla” de Tomatito, en “Minarete” del disco “Caliente” en 1996, de Niño de Pura y en “Diapasón Celeste” del disco “Pozo y Caudal” en 2002 de dicho guitarrista.

Aunque Paco de Lucía haga una vuelta al pasado en cuanto algunos elementos característicos de las composiciones de los 40-60, la estructura imperante en esta época es la que está relacionada con el cante, en cuanto a las melodías en forma de estribillo o coreados, que se repiten a modo de ritornello, con las falsetas con una estructura armónica que se relaciona con el cante y la desaparición de la parte menor en la mayoría de las alegrías que se componen en los 90’.

<b>EVOLUCIÓN DE LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA DE LAS ALEGRÍAS EN EL SIGLO XX</b>			
<b>Elementos</b>	<b>1º Periodo: 1900 – 1950</b>	<b>2º Periodo: 1960-1980</b>	<b>3º Periodo: 1980-2002</b>
<b>Tonalidad más empleada</b>	Rosas: Mi M Alegrías: La M	Alegrías: Mi M	Alegrías: Mi M Alegrías: La M y Do M
<b>Estructura</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rasgueos de introducción. I-V-I-IV-I-V-I.</li> <li>- Falseta en menor.</li> <li>- Escobilla.</li> <li>- Falsetas de trémolo.</li> <li>- Falseta en menor o escobilla. (también puede ser una falseta en mayor).</li> <li>- Falseta de jota o escobilla rápida.</li> <li>- Rasgueos finales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Falseta de introducción.</li> <li>- Rasgueos característicos de las alegrías.</li> <li>- Falsetas cantables (basadas en la estructura armónica de los cantes), a veces en trémolo.</li> <li>- Falseta en menor.</li> <li>- Falsetas cantables con aceleración en el tempo.</li> <li>- Rasgueos finales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Coreados o estribillo melódico (cantado o tocado).</li> <li>- Falsetas cantables.</li> <li>- Escobilla</li> <li>- Estribillos o coreados.</li> <li>- Falseta en menor (en muy pocas ocasiones)</li> <li>- Estribillos o coreados a modo de ritornello (conclusivo).</li> </ul>

Tabla 21. Evolución de la estructura compositiva por alegrías para guitarra flamenca durante el S. XX

Como podemos observar a lo largo del siglo XX, la estructura compositiva de la guitarra se modifica desde el punto de un plano del acompañamiento al baile a la relación con la estructura armónica y formal del cante, aunque conservando elementos propios del acompañamiento al baile, como son los rasgueos introductorios o finales (que a finales de siglo se sustituyen por los estribillos o coreados, pero tienen la misma función de ritornello), la falseta en menor con carácter de silencio y falseta de escobilla.

#### 4.4.1.2.1 El silencio

Como hemos visto, la estructura compositiva por alegrías en la guitarra flamenca está íntimamente vinculada con el baile. Por esta relación tan estrecha, debemos mencionar una sección que nos resulta interesante en la evolución que ha llevado a lo largo de todo el siglo y cómo los guitarristas la han ido modificando hasta su configuración actual. Estamos hablando de la sección en menor, que encontramos tanto en las alegrías de baile, y que se denomina “silencio”, como en las alegrías de guitarra, en la que encontramos diversos cambios a lo largo de todo el siglo XX.

A finales del siglo XX lo que se entendía por silencio era una parte en menor que se interpretaba en una sección del baile por alegrías. Este silencio podía ser:

1. Corto, el cual contenía seis compases de doce tiempos, que se interpretaban en semifrases musicales de seis tiempos.
2. Largo, el cual poseía los seis compases del silencio corto, más cuatro compases que se le añadían con las mismas características melódicas y estructurales (6+6), pero en tonalidad mayor.

Hasta su configuración a finales del Siglo XX, hemos encontrado que tanto para el acompañamiento al baile como para guitarra solista su estructura no se definió por completo hasta los años 60-70, en donde ya aparecen ambos tipos de silencios (*Tabla 22*).

Con respecto al acompañamiento al baile, las figuras de Carmen Amaya junto con Andrés Batista y Juan Antonio Agüero; Fernanda Romero con Diego Amador y Antonio Losada; Mario Maya con Paco y Ángel Cortes; y el Mimbres junto con Rafael Mendiola, Sami Martín y Juan Jiménez, en donde podemos encontrar los dos tipos de silencios que se conservan<sup>28</sup>.

Tanto en 1938 como en 1941, con las figuras de Argentinita con Manolo de Huelva, y Carmen Amaya con Sabicas, nos encontramos dos tipos de silencios. Uno en tonalidad menor con cambio al mayor de 8 compases y otro mayor de 6 compases, respectivamente. Estos silencios se basan en la alternancia del primer y quinto grado de la tonalidad.

Silencio antes de los años 60					
Argentinita y Manolo de Huelva (Tonalidad Mi Mayor)			Carmen Amaya y Diego Castellón, El Chino, Sabicas, Paco Amaya y el Pelao (Tonalidad La Mayor)		
Compases	6 tiempos (1-6)	6 tiempos (7-12)	Compases	6 tiempos (1-6)	6 tiempos (7-12)
1º	Im	V	1º	I	V
2º	V	Im	2º	V	I
3º	Im	V	3º	I	V
4º	V	Im	4º	V	I
5º	I	V	5º	I	V
6º	V	I	6º	V	I
7º	I	V			
8º	V	I			

Tabla 22. Esquema armónico del silencio de las alegrías de baile hasta los años 60'

Hemos de mencionar que el silencio que interpreta de Manolo de Huelva podría tener la autoría de Javier Molina, ya que Manolo de Huelva no tenía ninguna composición por alegrías<sup>29</sup> (*Tabla 22*). Este silencio se compone de dos frases musicales que se

<sup>28</sup> Véase el anexo II: "El silencio en las alegrías de Baile".

<sup>29</sup> Así se especifica en el libro que acompaña al volumen "Manolo de Huelva acompaña..." de Rodrigo Zayas, Ed. Pasarela S.L. En el describe: "La alegría bailada por la Argentinita en la película de Marius Zayas delata un hecho curioso: Manolo de Huelva no se consideraba tocaor de baile sino sólo de canto.

repite: la primera en menor (compases 1 y 2) y la segunda en mayor (compases 5 y 6). Si no tuviésemos en cuenta las repeticiones de dichas frases, el silencio estaría compuesto por 4 compases (dos en tonalidad menor y dos en tonalidad mayor).

El silencio completo de 10 compases (6 + 4) lo encontramos por primera vez, que se conserve en sonido o en imágenes con la figura de Mario Maya, con los guitarristas Paco y Ángel Cortés. Si lo comparamos con un silencio largo de finales de los 90', encontraremos que ambos tienen la misma estructura armónica. Sólo se modifica la melodía (*tabla 23*):

Silencio largo (6 + 4) en las alegrías de baile					
Mario Maya con Paco y Ángel Cortés			Milagros Mengibar con Quique Paredes y Antonio Márquez		
Compases	6 tiempos	6 tiempos	Compases	6 tiempos	6 tiempos
1º	Im	V	1º	Im	V
2º	V	Im	2º	V	Im
3º	Im	V	3º	Im	V
4º	V	Im	4º	V	Im
5º	Im	IV	5º	Im	IV
6º	IV – Im (En trémolo)	V – I (En trémolo)	6º	IV – Im	V – I
7º	I	V	7º	I	V
8º	V	I	8º	V	I
9º	I	IV	9º	I	IV
10º	IV – I	V – I	10º	IV – I	V – I

Tabla 23. Esquema armónico del silencio largo de las alegrías de baile

Comparando estos silencios con los de los años 30', podemos observar cómo se ha incluido una cadencia sobre la subdominante (I – IV) en el compás 5, para concluir la primera sección del silencio con una progresión cadencial (IV – Im – V – I), que termina en una cadencia picarda<sup>30</sup> en el compás 6. Del mismo modo se vuelve a repetir en el compás 9 y 10, pero en la tonalidad homónima mayor. La progresión armónica que se producen en los compases 6 y 10 tienen un carácter conclusión que ayuda a separar y vislumbrar el final de cada sección.

Esta innovación en la utilización de nuevos acordes dentro del silencio, la encontramos ubicada, junto con otras que no han sido tan relevantes, a mediados del siglo XX, con la figura de Niño Ricardo. Todas las innovaciones que armónicas que se fueron incorporando a esta sección de las alegrías, se muestran tanto en el baile por alegrías como en la guitarra de concierto.

No es que no supiera acompañar baile; lo sabía mejor que nadie pero... no inventaba falsetas para baile, porque sí. Por lo tanto, la alegría que toca en la película es de Javier Molina".

<sup>30</sup> Cadencia picarda o tercera de picardía: Se produce al final de una sección en la que se cambia el primer grado de una tonalidad menor por un primer grado en su homónima mayor (un acorde perfecto mayor).

Así, si hacemos un recorrido musical en busca de los silencios interpretados durante el Siglo XX (*Tabla 24*), encontramos dos vertientes: una que se relaciona con el baile y por tanto su estructura es más simétrica, y otra relacionada con la guitarra de concierto<sup>31</sup>. Esto quiere decir que, la estructura de los silencios, de los guitarristas que estuvieron íntimamente relacionados con el acompañamiento al baile, se forman a partir de compases pares (4, 6, 8 o 10), siendo la estructura de 6 compases la más habitual. Por otro lado, los guitarristas que no tuvieron tanta relación con el acompañamiento al baile y, por tanto, no lo practicaron asiduamente, sus silencios tienen compases impares (por lo general 5 compases).

De este modo en la guitarra de concierto encontramos con silencios de 4, 5, 6 y 10 compases. Encontramos alguna excepción en Niño Ricardo y Carlos Montoya, donde realizan silencios de 8 compases, pero escuchando su melodía se puede entender como una combinación de conjuntos de 4 compases (4 + 4).

En relación a las cadencias y acordes que se utilizan para concluir la sección o falseta del silencio, debemos de mencionar que a lo largo del Siglo XX nos encontramos varios tipos de cadencias. En la época de Ramón Montoya podemos encontrar:

- La cadencia perfecta de V – I, mostrada en el silencio que realiza Manolo de Huelva en el año 38’.
- Una modulación al modo flamenco a través del primer grado de la tonalidad en la que se compone el silencio. Para comprenderlo con mayor claridad expondremos un ejemplo: Estando en la tonalidad de La m, el primer grado de dicho acorde se convierte en un acorde puente<sup>32</sup> y pasa a ser el IV grado menor de la tonalidad de Mi flamenco. A partir de este acorde se hace la cadencia andaluza IV – III – II – I<sup>fl</sup>.

Con Manolo de Badajoz, además de las anteriormente citadas encontramos una nueva, que es la que se utiliza en la actualidad: IV – III – II – I. Esta cadencia se consolida con la figura de Niño Ricardo, puesto que en todas las secciones en menor que realiza en sus obras de guitarra solista, cadencia con esta progresión.

Durante la época de Carlos Montoya, Melchor de Marchena y Sabicas, encontramos que la cadencia que se utiliza es V – I, con la particularidad de que todo el silencio (por lo general siempre con una sección en menor) se utiliza la tonalidad mayor.

---

<sup>31</sup> Véase el anexo I: “El silencio en las alegrías de concierto”.

<sup>32</sup> Para modular de una tonalidad a otra se utiliza un acorde puente, que es un acorde común a ambas tonalidades.

Evolución del silencio en la guitarra de concierto, en el siglo XX								
Compás	Javier Molina (MiM)		Ramón Montoya (MiM)		Niño Ricardo (La M)		Sabicas (LaM)	
	6 t	6 t	6 t	6 t	6 t	6 t	6 t	6 t
1º	Im	V	Im	V	Im	V	Im	V
2º	V	Im	V	Im	V	Im	V	Im
3º	Im	V	Im	V	Im	IV	Im	V
4º	V	Im	V	Im	IV – I	V – I	V	Im
5º	I	V	Im/IV mod fl - III	II - IFI	Im	V	I	IV
6º	V	I			V	Im /IV mod fl	IV – Im	V – I
7º	I	V			III	II – IFI		
8º	V	I			IFI / V de laM	I de laM		

Tabla 24. Evolución del esquema armónico del silencio en la guitarra de concierto en el siglo XX

En “Mi inspiración” (1969) de Paco de Lucía encontramos la incorporación de una nueva cadencia (Tabla 25):

Silencio de alegrías en las piezas de concierto		
“Mi Inspiración” del álbum Fantasía Flamenca 1969 Paco de Lucía		
Compases	6 tiempos	6 tiempos
1º	Im	V
2º	V	Im
3º	Im	IV
4º	VI – V	VI – V
5º	VI	V
6º	IV – I	V – I

Tabla 25. Esquema armónico de las alegrías “Mi inspiración” de Paco de Lucía

Si lo comparamos con los silencios anteriormente analizados (Tablas 24 y 25), la cadencia al IV grado se adelanta al tercer compás, realizando en el cuarto y quinto compás semicadencias en la dominante, para hacer la progresión cadencial IV – I – V – I. Esta semicadencia en la dominante, no tuvo mucha repercusión durante las décadas siguiente, pero creemos que es una nueva forma de innovar dentro de la estructura clásica de esta falseta.

#### 4.4.1.3 Evolución de la estructura del cante por alegrías y sus particularidades

En este apartado mostraremos la evolución que ha sufrido la estructura del cante desde principios de siglo. Es reseñable mencionar, que en las discografías de los cantaores de principios de siglo y hasta mediados del mismo, no encontramos un gran número de audios por alegrías de cada uno de ellos. Pastora Pabón, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Antonio Mairena, entre otros, tienen una amplia discografía, en la que observamos como el número de alegrías que interpretan en relación a otros estilos como los tangos, tarantas, malagueñas, fandangos, etc., son muy minoritarias.

Esto puede ser debido a la concepción que se tenía de las alegrías, es decir, que estaban más pensadas para baile que para cantar solo con el acompañamiento de guitarra.

Seguidamente compararemos algunas de las alegrías que hemos encontrado en los repertorios de estos cantaores, y analizaremos la evolución que ha ido sufriendo la estructura del cante en sí (*tabla 26*).

Evolución del cante por alegrías desde principios de siglo hasta años 30		
Título del audio	“El agüita no la aminoro”	“Que por tu ventana sale” <sup>33</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Aurelio Sellés	Niña de los Peines
<b>Guitarrista</b>	Ramón Montoya	Luis Molina
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 6 Do Mayor	Cejilla al 4 La Mayor
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de introducción</li> <li>2. Primera letra</li> <li>3. Juguetillo</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Falseta de pulgar</li> <li>6. Compás</li> <li>7. Segunda Letra</li> <li>8. Juguetillo</li> <li>9. Falseta de rasgueos</li> <li>10. Rasgueos finales.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos introducción</li> <li><b>2. Salida: ayy</b></li> <li>3. Primera Letra</li> <li>4. Juguetillo</li> <li>5. Cierre</li> <li>6. Falseta (Melodía punteada, pero con sentido de baile)</li> <li>7. Segunda letra</li> <li>8. Juguetillo</li> <li>9. Falseta (similar a la anterior)</li> <li><b>10. Tercera Letra</b></li> <li><b>11. Juguetillo</b></li> <li>12. Rasgueos de cierre</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	<p>Tiene muy pocos cantes por alegrías en comparación con otros estilos. Solo interpreta dos cantes. La falseta de rasgueos que elabora Ramón Montoya posee un cambio de tempo al final, acelerando el ritmo de superficie.</p>	<p>La Niña de los Peines sólo tiene cuatro grabaciones por alegrías en toda su discografía, siendo unas de creación propia<sup>34</sup>. No es el cante que más cultiva. La primera falseta que realiza Luis Molina, también la interpreta por bulerías en otra pista de audio acompañando a Pastora. El acompañamiento es de tipo corrido, como si estuviese acompañando al baile</p>

Tabla 26. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1900 – 1930

Como se puede observar en la *tabla 27*, Pepe Marchena no hace salida del cante. Con respecto a la época anterior se suprime el juguetillo en la primera y segunda letra. El juguetillo solo se canta en la última letra a modo de conclusión. La tonalidad que se

<sup>33</sup> Este tema está integrado en la “Obra completa de la Niña de los Peines”, en el Cd 4, pista número 5 editada en 2004.

<sup>34</sup> Alegrías de creación propia: “De Sevilla a Cádiz”, que se encuentran “Obra Completa de la Niña de los Peines”, en el Cd 12, pista 17 acompañada por Melchor de Marchena.

utiliza para el acompañamiento en esta época es la de La M. Con Antonio Mairena se empieza a utilizar la de Mi Mayor. Tonalidad que utilizarán todos los guitarristas y cantaores de la siguiente generación. Otros cantaores que hemos tenido en cuenta, y que hacen la misma estructura en el cante son Fosforito en las alegrías “Clavel mañanero”<sup>35</sup>, Naranjito de Triana en “Otra Gitana”<sup>36</sup>, entre otros. Estos cantaores tienen en común, el tempo en el que se cantan las alegrías, que son mucho más pausadas que en décadas anteriores.

Evolución del cante por alegrías desde principios de siglo hasta 1930 - 60			
Título del audio	“Y como loco variaba” <sup>37</sup>	“Donde van los Colegiales” <sup>38</sup>	“Le van a poner banderas” <sup>39</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Manuel Vallejo	Pepe Marchena	Antonio Mairena
<b>Guitarrista</b>	Antonio Moreno	Ramón Montoya	Paco Aguilera
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 6 La Mayor	Cejilla 4 La Mayor	Cejilla 3 Mi M
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Variación</li> <li>2. Compás</li> <li>3. Salida cante: Ayarayara</li> <li>4. Variación y compás</li> <li>5. Primera letra</li> <li>6. Falseta (con sentido de baile)</li> <li>7. Segunda letra</li> <li>8. Compás y variación</li> <li>9. Tercera letra (valiente) Entre el 1º y 2º tercio del cante hay un compás.</li> <li>10. Juguetillo</li> <li>11. Rasgueos finales.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos iniciales</li> <li>2. Compás</li> <li>3. Primera letra</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Falseta (en sentido de escobilla)</li> <li>6. Compás</li> <li>7. Segunda letra</li> <li>8. Juguetillo</li> <li>9. Escobilla rápida (igual que hace Sabicas en las alegrías de concierto)</li> <li>10. Rasgueos finales</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos introducción</li> <li>2. Falseta (más elaborada que las anteriores).</li> <li>3. Salida del cante: lerelé</li> <li>4. Compás y variación</li> <li>5. Primera letra (de preparación)</li> <li>6. Variación y compás</li> <li>7. Segunda letra (valiente)</li> <li>8. Juguetillo</li> <li>9. Rasgueos finales</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	Tiene 3 grabaciones por alegrías en toda su	Al igual que los demás cantaores expuesto	Antonio Mairena dentro de su discografía empieza a

<sup>35</sup> “Clavel mañanero” pertenece a la “Selección de Antológica de cante flamenco vol.3” de 1971 (Belter) acompañada por la guitarra de Paco de Lucía.

<sup>36</sup> Estas alegrías están integradas en “Antología cantaora de Naranjito de Triana” 2002 (BMG), acompañadas por Paco de Lucía.

<sup>37</sup> Este tema pertenece a la “obra completa de Manuel Vallejo” volumen 11, pista 10.

<sup>38</sup> Estas alegrías están integradas en la “Obra Completa en 78 rpm. de Niño Marchena”, vol. 9 (acompañadas en 1929).

<sup>39</sup> Alegrías recogidas en el disco “Sus primeras grabaciones, Antonio Mairena” de 1930-50. Disco editado en 2004 por Calé Records.

	obra discográfica. Conocimiento de la estructura del cante. Acompañamiento muy corrido. Utilización de I y V.	anteriormente, no tiene muchas grabaciones por alegrías, ya que sería un género más cultivado para el acompañamiento al baile que para el cante. El guitarrista adecua mucho mejor el acompañamiento y los tiempos, que cuando acompaña a Sellés.	diferenciar entre cantiñas y alegrías. Aun así tampoco tiene muchas grabadas. Acompañamiento mucho más pausado, en comparación con los anteriores.
--	---	---	--

Tabla 27. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1930 – 1960

En la siguiente época, que abarca desde 1970 hasta 1980, encontramos nuevos elementos dentro de la estructura del cante (Tabla 28). Si la comparamos con la etapa anterior, encontramos que los rasgueos iniciales han sido sustituidos por una falseta de introducción (al igual que pasa en el baile). La salida del cante tradicional en donde se empleaba las sílabas “ay”, “lerele”, “tratrán”, etc., han sido sustituidos por la melodía del “Tirititrán”. En esta época se vuelve a utilizar el juguetillo detrás de cada letra.

En esta época hemos utilizado dos cantaores, que partieron del cante tradicional, para evolucionar en las siguientes décadas a la incursión de nuevas melodías en el flamenco. A continuación exponemos unas alegrías tradicionales de Camarón, junto con las nuevas innovaciones que se empiezan a realizar dentro de las alegrías para cante, de la mano de Enrique Morente.

Evolución del cante por alegrías desde 1970-80		
Título del audio	“Barrio de Santa María” <sup>40</sup>	“Alegrías de Enrique” <sup>41</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Camarón de la Isla	Enrique Morente
<b>Guitarrista</b>	Paco de Lucía y R. de Algeciras	Pepe Habichuela
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 1 Mi M	Cejilla 1 Mi M
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>Falseta introducción</b></li> <li>Compás</li> <li><b>Salida cante: Tirititrán</b></li> <li>Compás</li> <li>Primera letra (preparación)</li> <li><b>Juguetillo</b></li> <li>Compás y variación</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Rasgueos introducción (no son los acordes tradiciones IV – V – I).</li> <li><b>Estribillo (personal)</b></li> <li>Cierre</li> <li>Primera Letra: “El agua no la aminoro”.</li> </ol>

<sup>40</sup> Estas alegrías están integradas en el disco “Camarón con Paco de Lucía” de 1969.

<sup>41</sup> Las “alegrías de Enrique” pertenecen al disco “Despegando” de 1977. En ellas se expone que dichas alegrías son una composición de Enrique, aunque la letra ya la encontramos en las alegrías de Aurelio Sellés, a principios de siglo

	<p>8. Segunda letra (Valiente)                  9. Juguetillo                  10. Compás                  11. Rasgueos finales</p>	<p>5. Juguetillo                  6. Segunda Letra: (misma melodía que la anterior)                  7. Juguetillo (Misma melodía)                  8. Cierre</p>
<b>Particularidades</b>	<p>Camarón dentro de su discografía tiene un gran número de alegrías grabadas. El tempo de estas alegrías es alegre, como lo hacían antes de la época de Antonio Mairena. La falseta de introducción es mucho más elaborada técnica y melódicamente.</p>	<p>La intención de Enrique es crear una melodía del cante, pero lo que se percibe es la modificación parcial de la melodía del cante y el juguetillo. Esto hace que le imprima una estética personal a este cante. Se percibe los pies de un bailaor, como si se quisiera emular un baile (este elemento se pondrá de moda tanto en las alegrías grabadas para cante como para guitarra solista).</p>

Tabla 28. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1970 – 1980

A partir de mediados de los 70, se pone de moda entre los cantaores añadir nuevas letras en el cante, que poseen una función de estribillo donde se repite al principio y al final de las alegrías o entre los cantos después de los juguetillos. Esta nueva estética en la estructura del cante viene proporcionada por las corrientes de lo que se ha llamado “nuevo flamenco”, en donde comienza a hacerse este tipo de modificaciones en el cante tradicional. Una pareja que utilizó este recurso, creando muchas letras, fue el grupo de Lole y Manuel. En su discografía podemos encontrar que Lole hace unas alegrías en 1976 en el disco “Pasaje del Agua”, en donde ya comienza a introducir modificaciones en el cante tradicional. Ella introduce nuevas notas al esqueleto melódico del cante tradicional, al igual que hemos visto en Morente. Otras alegrías muy reseñables de este grupo, que servirán como modelo para los nuevos cantos o estribillos que se compongan, son las alegrías “Canto de Sal” del disco “Lole y Manuel” de 1977. No debemos olvidar que el flamenco tradicional en esta época se mezcla con las nuevas corrientes del “flamenco nuevo” para abrirse a un mercado mayor.

El ejemplo más singular es la figura de Camarón. En su discografía encontramos cinco alegrías que tienen una estética similar a lo que propone Enrique Morente y las corrientes del “nuevo flamenco”. Estas alegrías son:

1. “Bahía de Cádiz” del disco “La leyenda del tiempo” de 1979. La letra está escrita por Fernando Villalón y Ricardo Pachón. Al igual que hace Enrique Morente en sus alegrías, Camarón también introduce el elemento del baile, para mostrar la relación tan estrecha que existe con las alegrías de baile.
2. “Pueblos de la Tierra” del álbum “Como el agua” de 1981. La letra y la música está compuesta por Pepe de Lucía. La innovación en esta letra es la salida del

cante que interpreta, puesto que la letra es de nueva creación y lo hace sin compás<sup>42</sup>.

3. “Mar amargo” del disco “Viviré” de 1984. Letra y música de Pepe de Lucía. En estas alegrías vemos como introduce un estribillo al final de cada juguetillo de la letra.
4. “Tu mare Rosa” del álbum “Te lo dice Camarón” de 1986. Música y letra de Antonio Humanes y José Monje.
5. “Casida de palomas oscuras” del disco “Soy gitano” de 1989, con letra de Federico G. Lora y Ricardo Pachón. El estribillo que utiliza en estas alegrías lo analizaremos en el siguiente capítulo de la tesis, por ser una melodía que ha sido interpretada primero por un guitarrista (Paco de Lucía).

A continuación en la *tabla 29*, expondremos la estructura de algunas de estas alegrías de Camarón, para que se perciba el cambio en la estructura tradicional de cante.

Evolución del cante por alegrías desde 1970-1990		
Título del audio	“Pueblos de la tierra mía”	“Mar Amargo”
<b>Cantaor/a</b>	Camarón	Camarón
<b>Guitarrista</b>	Paco de Lucía	Tomatito
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 3 Mi M	Cejilla 3 La M
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Introducción libre guitarra.</b></li> <li>2. <b>Salida libre del cante:</b> Verea del Camino.</li> <li>3. 1ª Letra (melodía nueva): “Las olas rompe la mar”.</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Falseta 1</li> <li>6. Compás</li> <li>7. 2ª letra (melodía nueva): “Pueblos de la tierra mía”.</li> <li>8. Juguetillos (melodía trad.)</li> <li>9. Falseta 2</li> <li>10. <b>Tercera letra: la misma letra que la de salida, pero a compás.</b></li> <li>11. Juguetillos (melodía trad.)</li> <li>12. Rasgueos finales</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Salida del cante, sin guitarra y “Ad libitum” de compás.</li> <li>2. <b>Estribillo: “Hacia la mar la vela”</b></li> <li>3. Primera letra (Tradicional)</li> <li>4. <b>Estribillo</b></li> <li>5. Falseta con guitarra y bajo eléctrico.</li> <li>6. Segunda letra (valiente)</li> <li>7. <b>Estribillo (repetición)</b></li> </ol>
<b>Particularidades</b>	Tanto la salida del cante, como las letras del cante en sí, son muy utilizadas en la actualidad para los montajes de baile por alegrías.	El estribillo que propone en estas alegrías se utiliza en la actualidad, justo después de la salida libre en las alegrías de baile. La estructura que presentan las

<sup>42</sup> El que haga una letra ad libitum, al comienzo de las alegrías, no es una innovación, debido a que ya lo encontramos a mediados de los 50’ con Luisa de Triana y Mario escudero.

	<p>La armonización del cante es muy exacta y está más enriquecido que épocas anteriores.</p> <p>La falseta 1, se puede escuchar integrada en las alegrías de concierto “La Barrosa” de Paco de Lucía.</p>	<p>alegrías es similar a la de un Rondó en música clásica o a la música popular actual (ABACADA). El jugueteo ha sido sustituido por un estribillo que se repite en música y letra.</p> <p>Se introduce un nuevo instrumento, el bajo eléctrico.</p> <p>La armonización del cante es muy exacta y está más enriquecida que en épocas anteriores.</p>
--	---	--

Tabla 29. Evolución de la estructura del cante por alegrías desde 1970 – 1990

En la década de los 90’ y principios del Siglo XXI, la utilización de los nuevos elementos procedentes de la etapa anterior, se encuentran asentados dentro de la estructura del cante por alegrías (Tabla 30). Tanto las alegrías de nueva creación como las cantiñas o alegrías de tradicionales integran estos elementos nuevos en su codificación.

Una particularidad tanto de los años 80’ como de principios de siglo XXI en relación a la tonalidad empleada, es la utilización de nuevo de la tonalidad de La Mayor, puesta de moda por Paco de Lucía en sus famosas alegrías “La Barrosa” de 1986 y “Calle Munición” de 1998, integradas en el disco de Siroco y Luzia, respectivamente. Se puede observar la influencia tan grande que este guitarrista ejerce sobre los de siguiente generación, como son Tomatito y Vicente Amigo.

Evolución del cante por alegrías en los 90		
Título del audio	“Toma este puñal dorao” <sup>43</sup>	“Canto”
<b>Cantaor/a</b>	Carmen Linares	El Pele
<b>Guitarrista</b>	Vicente Amigo	Vicente Amigo
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 4 MiM	Cejilla 1 La M
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta introducción libre</li> <li>2. Salida libre del cante</li> <li>3. Jugueteo a compás</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Primera letra</li> <li>6. Jugueteo</li> <li>7. Compas</li> <li>8. Segunda Letra (valiente)</li> <li>9. Falseta</li> <li>10. 3ª Letra: Cantiñas</li> <li>11. Jugueteo</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta introducción</li> <li>2. Estribillo: “Que no le llamen Mandilón”</li> <li>3. Compás</li> <li>4. 1ª letra: Nueva melodía “Canto”</li> <li>5. Jugueteo (nuevo)</li> <li>6. Compás</li> <li>7. 2ª Letra (tradicional)</li> <li>8. Estribillo</li> <li>9. Falseta</li> <li>10. Compás</li> <li>11. 3ª Letra: Nueva letra (valiente)</li> <li>12. Estribillo (Repetición)</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	Aunque no son estrictamente	Introducción de nuevo

<sup>43</sup> Cantiñas integradas en la “Antología de Mujer” de Carmen Linares 1996, (PolyGram Ibérica S.L.)

<p>unas alegrías, sino que es una mezcla de cantiñas y alegrías tradicionales, hemos introducido esta estructura para que se pueda apreciar con claridad, tanto el enriquecimiento armónico y rítmico, como la evolución de la estructura que han sufrido las alegrías a lo largo de todo el Siglo.</p>	<p>instrumento: el bajo eléctrico. Sustitución del juguetillo tradicional por uno de nueva composición. Dicho juguetillo utiliza una letra tradicional con una melodía totalmente nueva. La armonización del canto está muy enriquecida con nuevos acordes.</p>
---	---

Tabla 30. Evolución de la estructura del canto por alegrías desde 1990

Si comparamos la estructura de las cantiñas de principios de siglo con las de finales, nos encontramos con las modificaciones que hemos señalado a continuación (Tabla 31):

Comparación en la evolución de la estructura del canto por alegrías en el Siglo XX		
Título del audio	“El agüita no la aminoro”	“Toma este puñal dorao”
Cantaor/a	Aurelio Sellés	Carmen Linares
Guitarrista	Ramón Montoya	Vicente Amigo
Tonalidad	Cejilla 6 Do Mayor	Cejilla 4 MiM
Estructura	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rasgueos de introducción</li> <li>2. Primera letra</li> <li>3. Juguetillo</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Falseta de pulgar</li> <li>6. Compás</li> <li>7. Segunda Letra</li> <li>8. Juguetillo</li> <li>9. Falseta de rasgueos</li> <li>10. Rasgueos finales.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Falseta introducción libre</b></li> <li>2. <b>Salida libre del canto</b></li> <li>3. <b>Juguetillo a compás</b></li> <li>4. Compás</li> <li>5. Primera letra</li> <li>6. Juguetillo</li> <li>7. Compas</li> <li>8. Segunda Letra (<b>valiente</b>)</li> <li>9. Juguetillo</li> <li>10. Falseta</li> <li>11. <b>3ª Letra: Cantiñas</b></li> <li>12. <b>Juguetillo</b></li> </ol>

Tabla 31. Comparación de la estructura del canto por alegrías desde principio a finales del siglo XX

Podemos apreciar, que los rasgueos introductorios han sido sustituidos por una falseta de introducción, que dependiendo de la época se interpreta a compás (años 70-80) o no (años 90’).

En cuanto a la estructura de las letras, puede observarse como está más establecida, siendo la segunda y tercera letra valientes, tanto de cantiñas como de alegrías. Esto quiere decir que, la melodía es más aguda que la primera y por lo tanto, el esfuerzo que conlleva interpretarla es más enérgico. Por ello se le denomina “Valiente”. En las alegrías de principios de siglo, no hay distinción entre letras de preparación ni letras valientes, sino que sus melodías son muy similares, unas con otras.

Los rasgueos finales que se estuvieron interpretando hasta finales de los 60', fueron sustituidos por un estribillo a modo de "fade out", es decir, que el volumen de la voz va decreciendo mientras se repiten los estribillos o juguetillos finales.

A continuación, queremos reseñar el caso de las alegrías de Aurelio Sellés con las de Enrique Morente, pues ya que tienen la misma letra, queremos hacer una comparación melódica entre ambas, para ver si su esqueleto melódico es similar (*Ilustraciones 17 y 18*).

## El agua no la aminoro (alegrías)

### Comparación de la melodía

Inmaculada Morales Aurelio Sellés y Enrique Morente

Aurelio Sellés  
El a - guay no la mi no... ro...

Enrique Morente  
Yel a gua. y no la mi no ro yo

5  
Yo voya la fuen - te y be bo...

vo - ya la fuen tey y be - bo...

Ilustración 17. Transcripción de la primera parte de la letra.

21  
Lo que ha - ci - ae - raau - men tar - la... Con las...

lo que ha - go yo... es au - men - tar... la y con...

25  
lá - a á - gri mas... que... lo - ro...

las... lá - gri i - mas... que... lo ro...

Ilustración 18. Transcripción de la segunda parte de la letra

Como podemos ver en la ilustración 17 y 18, tanto Aurelio como Morente tienen muchas notas en común puesto que su melodía se sustenta en un mismo armazón, solo que Enrique introduce unas notas dentro de la melodía buscando una aportación personal. Parece como si, al principio, la melodía de Enrique Morente fuese una segunda voz de la fundamental, cadenciando con una melodía similar al final del canto. En cuanto al acompañamiento al canto, queremos mostrar cómo la evolución de la guitarra flamenca también ha ayudado a que la melodía del canto pueda modificarse, a través de la armonización del mismo.

Comparación armónica del canto por alegrías en Aurelio Sellés y Enrique Morente		
Título del audio	“El agüita no la aminoro”	“Alegrías de Enrique”
Cantaor/a	Aurelio Sellés	Enrique Morente
Guitarrista	Ramón Montoya	Pepe Habichuela
Tonalidad	Cejilla 6 Do Mayor	Cejilla 1 Mi M
Tiempos del compás	1 – 10	1 – 10
Progresión armónica de la letra	V – I	V – I
	I – V	I – IV
	V – I	V – I
	I – V	I – IV
	V – I	V – I

Tabla 32. Comparación de la estructura armónica del canto por alegrías de Aurelio Sellés y Enrique Morente

Si observamos la estructura armónica de ambos cantos (*Tabla 32*), podemos vislumbrar cómo Pepe Habichuela utiliza el IV grado como sustituto del V.

Como se puede observar, ya en los años 70', el enriquecimiento armónico es mucho mayor. De igual modo ocurre con el esquema rítmico de acompañamiento y el compás en las alegrías de ambos guitarristas (*ilustraciones 19, 20, 21 y 22*).

Ilustración 19. Esquema rítmico de acompañamiento por alegrías en Ramón Montoya

Ilustración 20. Esquema rítmico-armónico de acompañamiento por alegrías en Pepe Habichuela

Si observamos el esquema rítmico de acompañamiento, entre Ramón Montoya y Pepe Habichuela, encontramos que durante los 70 aparecen más silencios dentro de la rítmica del compás, mientras que en la época de Ramón Montoya el esquema rítmico era más sencillo, marcando todos los tiempos (*ilustraciones 19 y 20*).



Ilustración 21. Esquema rítmico-armónico del compás en Ramón Montoya

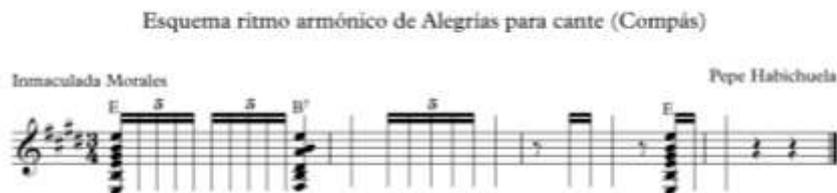


Ilustración 22. Esquema rítmico-armónico del compás por alegrías en Pepe Habichuela

De igual modo ocurre con el esquema rítmico de compás, aunque se puede apreciar que desde principios de siglo hasta los 70' ha habido una simplificación armónica dentro del compás por alegrías (*Ilustraciones 21 y 22*).

#### 4.4.1.4 Conclusión del análisis de las alegrías

Como se ha podido comprobar a través del análisis de las estructuras formales de cada elemento del flamenco, a lo largo del siglo XX las evoluciones de cada una de ellas están relacionadas entre sí y evolucionan a la vez (*Ilustración 23*). La guitarra proporciona musicalidad tanto al baile como al cante, sustituyendo los rasgueos iniciales por falsetas cada vez más elaboradas y con mayor dificultad técnica. El cante aporta su estructuración armónica y su melodía tanto en las piezas de guitarra como en el baile. Esto se ve reflejado sobre todo a partir de los años 70, que es cuando las melodías de guitarra comienzan a componerse a partir de las progresiones armónicas y melodías del cante; y el baile comienza a integrar nuevas secciones para el cante, como son la castellana, o las bulerías de Cádiz para terminar. El baile le ha proporcionado a la guitarra una estructuración para las composiciones solistas, puesto que se ve reflejado que hasta los años 70' dichas composiciones estaban más cercanas a la estructura del baile, que a la del cante.

Para observar con más claridad las interacciones entre los elementos véase el anexo III, al final del capítulo, donde se especifica cada una de las relaciones que existe entre la estructura de baile, guitarra y cante en tres periodos diferentes del Siglo XX.



Ilustración 23. Influencias entre los elementos del flamenco en las alegrías

#### 4.4.2 La caña

La caña es un género del flamenco relacionado con el sistema armónico, rítmico y melódico del polo y la soleá, aunque dichos géneros tengan una procedencia distinta. Aunque se pueda pensar que el polo y la caña provienen de la soleá no es ni mucho menos certero. El caso, es que encontramos numerosos escritos donde se menciona la caña, ya desde principios del Siglo XIX. Parece ser que antes de configurarse como género flamenco, eran unas canciones muy populares y exitosas entre los oyentes. La cronología sobre los datos de la caña y su análisis como género preflamenco y flamenco anterior al Siglo XX, lo podemos encontrar de la mano de Guillermo Castro (Castro Buendía, 2014).

Por lo que ha nuestro estudio se refiere encontramos que Estébanez Calderón, antes de su conversión al género flamenco, este estilo era bailado antes de 1843:

*[...] Por lo regular, la caña no se baila, porque en ella el cantador o cantadora pretenden hacer un papel exclusivo [...] Al entrar en la copla el cantador, entra en mudanza la bailadora, ya sola, ya acompañada con su pareja, y los tocadores imprimen en las cuerdas aquellos sonos que más les sugiere su buen gusto y su sensibilidad. En aquel punto el que baila, el que canta y el que toca se unen en un propio sentimiento, se arroban, se entusiasman, y éste con sus trinos, aquella con sus movimientos y el otro con sus suspiros y gorjeos tristísimos, de tal manera que arrebatan a los concurrentes, que todos prorrumpan en monosilábicos de placer y en gritos de entusiasmo [...] con los dedos sobre la mesa, o con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera” (Estébanez Calderón, 1983)*

Por este motivo no nos resulta difícil pensar, que esta se bailase a principios de Siglo XX y tuviese una estructura concreta determinada.

La caña como género flamenco no se entiende hasta 1869, donde ya se decía cantar “por cañas”<sup>44</sup>:

*“Función para el jueves, a beneficio del profesor de Guitarra don José Patiño. La comedia en un acto, Contribuciones indirectas, o un miliciano del año 43. Don Juan Gálvez, acompañado del beneficiado, cantará por seguidillas y cañas. La pieza en un acto, Para mentir las mujeres.- Canciones y baile.- El sainete, El sutil tramposo.- Se cantará el polo de Tobalo, y las rondeñas del negro. Dando fin con canciones y el chistoso baile, el Tonto”.*

En un estudio realizado por el compositor y musicólogo François A. Gevaert se muestran un acercamiento a cómo eran las cañas o playeras de esta época<sup>45</sup>:

*“Siempre comienza por una nota elevada, que el cantor sostiene y va bordeando a su albedrío; todas las frases son descendentes y la melodía queda anegada por un diluvio de pequeñas notas y trinos.” [...] En cuanto a sus secuencias melódicas, la mayoría no comporta ningún género de armonía y todos aquellos que han conservado la auténtica tradición, las cantan limitándose a marcar el ritmo con pequeños golpes, sea sobre la caja de la guitarra, sea en el hueco de las manos”.*

Siguiendo con la teoría de Guillermo Castro, la formación de las melodías de la caña debe de ser anterior a su acompañamiento. Por lo que, al igual que muchos cantes, se ha debido de forzar su naturaleza musical para acoplarse al acompañamiento de guitarra; instrumento principal que le prestará apoyo armónico y rítmico en la época flamenca.

Por último, refiriéndose al uso de la voz, encontramos que Gevaert dice sobre la caña:

*“Lo que atestigua también el origen árabe de estos cantos es la gorma gutural y entrecortada de emitir la voz, forma que parece ser de rigor en ellos. Toda esta música se canta en los registros más elevados de la voz, y no es raro escuchar la entrada de una caña o de un fandango realizada con un do de pecho”.*<sup>46</sup>

Esto confirma que en aquella época la caña y los fandangos tenían al comienzo un giro elevado a Do en el canto, giro que hoy se sigue conservando en ambos estilos, incluido los polos.

Habiendo reseñado brevemente las características de la caña durante el siglo XIX, nos centraremos en analizar la evolución que este estilo ha seguido conforme al cante, guitarra y baile. Nos centraremos sobre todo en la evolución que ha sufrido una sección musical que está integrada por ambas disciplinas. La sección a la que nos

---

<sup>44</sup> Núñez, Faustino: “El afinador de noticias”, entrada del 5 de agosto de 2010. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/08/beneficio-don-jose-patino.html> [Consulta: 11 de abril de 2017]

<sup>45</sup> En nuestro estudio manejamos la traducción de Aire C. Sneeuw, en “El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert”, Revista Candil nº 74, Marzo-Abril 1991, página 663.

<sup>46</sup> Íbid. Pág. 667-668

referimos es a una variación que realiza la guitarra y que sirve de armazón armónico para el acompañamiento al cante, de nexo de unión entre falsetas (en guitarra solista) y como escobilla dentro del baile. Dicha variación se tomará en préstamo para el acompañamiento tanto del cante como el baile por soleá.

La estructura que seguiremos comenzará por la caña interpretada al cante, debido a su origen primitivo de música para ser cantada, y como se hacía finales del Siglo XIX<sup>47</sup>. Seguidamente analizaremos la evolución de la estructura de la caña para baile, y por último, guitarra de concierto y el uso de esta variación tan relevante. Además, mostraremos las relaciones entre las tres disciplinas o elementos del flamenco.

#### 4.4.2.1 *El cante de la caña*

Antes de 1902, no se encuentra ningún documento de cómo se estructuraba la caña para el cante. El primer documento donde la encontramos es en el método de Rafael Marín, en donde se expone las bases de cómo se debe acompañar la caña. En este hace una distinción entre dos cañas, la del Fillo y la de su hermano Curro Paula (o del Granaíno) y nos dice:

*“[...] tienen sus tiempos fijos [...] su compás es como el de las Soleares, solo que su aire es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el temple y la salida, el que acompaña está tocando Soleares [...] La Caña de Curro Paula la considero [...] más difícil [...] pues siendo libre en su formación, el que canta da los tercios a su antojo y con la duración que cree conveniente, limitándose el que acompañe a estar muy atento a los cambios”.*

Si nos fijamos en la partitura, las armonías de las dos cañas son iguales, simplemente se diferencian en la extensión melódica o estructural de la de Curro Paula<sup>48</sup>.

Al igual que Guillermo Castro, nos aventuramos a decir que tras la salida del cante y los ayeos característicos de la caña<sup>49</sup>, además del paseo, se realizan cuatro tercios divididos de la siguiente manera:

1. Los dos primeros versos de la copla con ayeos finales. El primer verso comienza en Mi (I FI) y termina en sol (III), pasando por el acorde de DoM (VI); y el segundo comienza en sol (III) y termina en Mi (I FI), con los mismos ayeos que se hicieron en la salida.
2. Tercer y cuarto verso, que repiten la misma estructura armónica del primer y segundo verso.

---

<sup>47</sup> Ya mencionamos en el apartado de las alegrías, que los únicos bailes de finales de siglo más relevantes eran el zapateado, los panaderos y por ende las alegrías. A partir de estas los demás bailes utilizaban los mismos recursos para sus estructuras, por lo que cayeron en desuso.

<sup>48</sup> No deja claro a qué se refiere con la frase “canta los tercios a su antojo y con la duración que cree conveniente”.

<sup>49</sup> Es de mencionar, que nosotros observamos cómo podrían producirse solo tres ayeos (interpretándolos en tiempos de 6+6+6).

Lo relevante de este acompañamiento es que cuando escuchamos al Mochuelo<sup>50</sup>, en el primer verso de la copla no utiliza el VI grado (Do M) sino que lo modifica por el IV (la m). Otro elemento a indagar a lo largo del siglo XX además de la estructura de los cantes con la guitarra, serán los ayeos, pues creemos que el número de ayeos que se interpreten a lo largo del siglo estarán íntimamente relacionados con el baile y la guitarra.

La estructura que sigue tanto el Mochuelo en 1905 como El Tenazas es muy similar (*Tabla 33*). Comparándolas con las de años posteriores del Niño de Cabra 1929<sup>51</sup> y Niño Marchena 1930, encontramos que la salida posee una melodía diferente en la grabación de Niño Marchena, con respecto a las anteriores. Los ayeos difieren unos de otros, ya que El Tenazas hace 4 ayeos después de la salida y 5 entre las secciones del cante, El Niño de Cabra hace 4 ayeos en cada una de las secciones y el Niño Marchena hace 6 ayeos.

Tanto el Niño de Cabra como Marchena utilizan una soleá apolá de Ribalta como cierre de la caña. En relación a esta letra de cierre, Blas Vega indica que esto sería una aportación de Chacón al cante por caña, y que Niño de Cabra, seguidor de Chacón, la habría aprendido por transmisión directa de maestro a discípulo.

Evolución del cante de la caña (1900- 1940)		
<b>Título del audio</b>	En el querer no hay venganza <sup>52</sup>	El pensamiento me anima <sup>53</sup>
<b>Cantaor/a</b>	El Tenazas	Niño Marchena
<b>Guitarrista</b>	Hijo de Salvador	Pepe de Badajoz
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 2 Mi Flamenco	Cejilla 8 Mi Flamenco
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ragueos</li> <li>2. Salida del cante: ay*</li> <li>3. Ayeos (4)</li> <li>4. Primera parte de la copla (1º y 2º verso)</li> <li>5. Ayeos (5)</li> <li>6. Segunda parte de la copla (3º y 4º verso)</li> <li>7. Ayeos (5)</li> <li>8. Variación</li> <li>9. Rasgueos finales</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>Falseta introducción soleá (tradicional)</b></li> <li>2. <b>Variación*</b></li> <li>3. Salida cante</li> <li>4. Ayeos (6)</li> <li>5. Primera parte de la copla.</li> <li>6. Ayeos (6)</li> <li>7. Segunda parte de la copla</li> <li>8. Ayeos(6)</li> <li>9. Variación</li> <li>10. <b>Soleá apolá (Ribalta)</b></li> <li>11. Rasgueos finales</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	En el acompañamiento de la salida del cante se aprecia con claridad el	La salida es diferente. La primera variación que realiza está relacionada armónicamente

<sup>50</sup> La Caña: “Yo pensé que con el tiempo...” ¿guitarra? Homokord 100.059 y Zonophone X-52021 (78 r.p.m.), ¿1905?

<sup>51</sup> “Yo no te he obligao serrana” Guitarra Ramón Montoya, Polydoor 220020 (78 r.p.m.) ¿1929?

<sup>52</sup> “En el querer no hay venganza” – Caña – Odeón 101.036 (78r.p.m), 1923

<sup>53</sup> “El pensamiento me anima” -Caña- Obra completa de Niño Marchena en 78 r.p.m vol. 10 (1930)

	<p>acompañamiento que propone Rafael Marín. Los ayeos que hacen en medio de la caña son 5.</p>	<p>con el acompañamiento de la caña. En el baile se utilizará como escobilla, tanto en la caña como en la soleá. Se le añade una soleá apolá después de la caña.</p>
--	--	--

Tabla 33. Evolución de la estructura del cante de la caña durante 1900 – 1940

Es muy reseñable, que ya en los años 30' se encuentren los 6 ayeos que estandariza Rafael Romero con Perico el del Lunar en la antología de Hispavox en 1954. Como hemos visto antes que él, los cantó Niño Marchena, además de Jacinto Almadén con la guitarra de Román el Granaíno<sup>54</sup>. Durante las siguientes décadas observamos como la soleá apolá que se introducía como cierre del cante por cañas, es sustituido por una estrofa “Arsa y viva Ronda”, que la encontramos por primera vez en Con Jacinto Almadén y Román el granaíno en la película “Crimen en la calle bordados” de 1946; Más tarde se la escucharíamos a Rafael Romero “El Gallina”, y que a partir de los 70' se consolidará como el macho de la caña.

Antonio Mairena no introduce esta innovación en sus cantes y siguen utilizando una soleá como cierre o macho de la caña, al igual que lo pudiera haber hecho Chacón. Manolo Caracol, sigue la corriente de Rafael Romero y le introduce después de la estrofa “arsa y viva Ronda” una soleá de Jerez como cierre de la caña.

Por su parte el guitarrista cada vez va añadiendo más secciones de guitarra, tanto al principio del cante, con una introducción típica de soleá y falsetas o variaciones muy cercanas a la estructura armónica de la caña. Además, durante el acompañamiento, en los tercios donde respira el cante, el guitarrista interpreta pequeñas variaciones de un compás. Esto quiere decir, que poco a poco la guitarra se va refinando, en pro de un mayor virtuosismo técnico y melódico. Recordemos, que el acompañamiento de las primeras grabaciones de caña se basaba en la introducción de pequeños motivos melódicos para concluir en la tónica, subdominante o sexto grado<sup>55</sup>.

Como dato destacable al igual que lo haría El Mochuelo<sup>56</sup>, encontramos la letra de la caña “a mí me pueden mandar” cantada por Dolores de Córdoba en compás de bulerías en el álbum “Fiesta gitana con Camarón y sus amigos” de 1968. En su caso el Mochuelo lo que interpreta es una jabea con esta letra, pero con giros muy similares a la caña. La innovación que se incorpora en la grabación de Dolores de Córdoba es la utilización del compás de bulerías para cantar la melodía de la caña.

A continuación, subrayaremos las nuevas aportaciones tanto del cante como de la guitarra a lo largo de mediados de siglo (*Tabla 34*).

<sup>54</sup> “A mí me puede mandar”, caña cantada por Jacinto Almadén en la película “Crimen en la calle Bordadores de Edgar Neville de 1946. Acompaña a la guitarra Román el granaíno. En dicha caña no hace la salida, sino que comienza directamente con la letra. También es la primera vez que encontramos la estrofa o macho de “Arsa y viva Ronda”.

<sup>55</sup> De esto hablaremos más detenidamente en el apartado de “la caña en la guitarra de concierto”.

<sup>56</sup> Great interpreters of flamenco El Mochuelo y Manuel Escacena 1904-1922”.

Evolución del cante de la caña 1940 - 1970			
<b>Título del audio</b>	“A mí me pueden mandar” <sup>57</sup>	Gitano: La Caña <sup>58</sup>	“Me pueden mandar” <sup>59</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Rafael Romero	Antonio Mairena	Manolo Caracol
<b>Guitarrista</b>	Perico el del Lunar	Manuel Moreno	Melchor de Marchena
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 5 Mi Flamenco	Cejilla 4 Mi Flamenco	Cejilla 4 Mi Flamenco
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Introducción guitarra</li> <li>2. Falseta</li> <li>3. Salida cante: ay</li> <li>4. Ayeos (6)</li> <li>5. 1ª parte de la copla</li> <li>6. Ayeos (6)</li> <li>7. 2ª Parte de la copla</li> <li>8. Ayeos (6)</li> <li>9. Variación tradicional*</li> <li><b>10. Arsa y viva ronda</b></li> <li>11. Ayeos (3)</li> <li>12. Compás final</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Introducción</li> <li>2. Falseta</li> <li>3. Salida cante</li> <li>4. Ayeos (5)</li> <li><b>5. Variación</b></li> <li>6. 1ª Parte de la copla</li> <li>7. Ayeos (5)</li> <li><b>8. Variación*</b></li> <li>9. 2ª Parte de la copla</li> <li>10. Ayeos (5)</li> <li>11. Variación</li> <li><b>12. Soleá de Triana</b></li> <li><b>13. Falseta final</b></li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Falseta introducción</li> <li>- Variación*</li> <li>- Salida cante: ay</li> <li>- Ayeos (6)</li> <li>- Variación</li> <li>- 1ª Parte de la copla</li> <li>- Ayeos (6)</li> <li>- Variación</li> <li>- 2ª Parte de la copla</li> <li>- Ayeos (6)</li> <li>- Variación</li> <li>- 2ª Parte de la copla</li> <li>- Ayeos (6)</li> <li>- Compás</li> <li>- Arsa y viva Ronda</li> <li>- Ayeos (4)</li> <li>- Variación</li> <li>- <b>Soleá de Jerez</b></li> <li>- Variación* final</li> </ul>
<b>Particularidades</b>	<p>La introducción de la caña es la misma que hace Ramón Montoya y Manolo de Huelva en sus cañas de solista. La salida del cante es igual que la del tenezas. Sustituye la soleá apolá por una estrofa nueva.</p>	<p>La introducción es similar a la de Pepe de Badajoz. Es una falseta de introducción de soleá. Los ayeos los hace ad libitum, sin ceñirse al compás de soleá. Como los que hacía en Tenazas.</p>	<p>La falseta de introducción es la típica de la caña. Es muy similar a la de Rafael Romero. Utiliza la misma salida. En la estrofa “arsa y viva ronda”, incorpora un ayeo más.</p>

Tabla 34. Evolución de la estructura del cante de la caña durante 1940 – 1970

Es de mencionar, que la caña habiendo sido un estilo muy cultivado en el cante flamenco y preflamenco durante todo el siglo XIX, decae en su popularidad durante el Siglo XX, ya que hemos encontrado muy pocas cañas grabadas. La última de este siglo,

<sup>57</sup> “A mí me pueden mandar” Antología de Cante Flamenco 1954, Hispavox.

<sup>58</sup> Gitano: La caña, Antología del cante flamenco y gitano

<sup>59</sup> La caña -soleá: “Me pueden mandar” A history of Cante Flamenco WLP 713/714 1961

creemos que es la grabación que realiza Enrique Morente en 1977. Ya hasta la segunda década del s. XXI no volvemos a encontrarla, en la figura de Rocio Segura. La grabación que tenemos de Enrique es muy similar a la estructura que propone Rafael Gallina junto con Perico el del Lunar. Se puede observar que hay una aceleración del tempo, con respecto a las demás, pues en momento en el que se graba la cuadratura y la subida del tempo es general en todos los estilos del flamenco.

Como hecho a destacar, en las dos grabaciones que proponemos a continuación (*Tabla 35*), vemos como Pepe de la Matrona realiza cuatro ayeos en vez de seis, como se ha ido generalizando a partir de los años 50'. Otro cantaor que utiliza los mismos ayeos será Fosforito en 1958<sup>60</sup>.

Evolución del cante de la caña (1970 - 1990)		
Título del audio	"Aquel que pareciere" <sup>61</sup>	"Eso no lo manda la Ley" <sup>62</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Pepe de la matrona	Enrique Morente
<b>Guitarrista</b>	Manolo El Sevillano	Pepe Habichuela
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 4 Mi Flamenco	Cejilla 6
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta introducción</li> <li>2. Falseta de soleá como en marchena.</li> <li>3. Salida cante: como Marchena y Mairena</li> <li>4. Ayeos (4)</li> <li>5. Variación</li> <li>6. 1ª Parte de la copla</li> <li>7. Ayeos (4)</li> <li>8. Variación</li> <li>9. 2ª Parte de la copla.</li> <li>10. Ayeos (4)</li> <li>11. Variación de soleá</li> <li>12. Compás de llamada</li> <li>13. Soleá de 3 versos.</li> <li>14. Ayeos (4)</li> <li>15. Rasgueos finales/Cierre.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta intro imitando los ayeos<sup>63</sup></li> <li>2. Variación*</li> <li>3. Salida del cante: ay</li> <li>4. Ayeos (6)</li> <li>5. Variación*</li> <li>6. 1ª Parte de la copla</li> <li>7. Ayeos (6)</li> <li>8. Variación *</li> <li>9. 2ª Parte de la copla</li> <li>10. Ayeos (6)</li> <li>11. Variación</li> <li>12. Arsa y viva Ronda</li> <li>13. Ayeos (3)</li> <li>14. Cierre del compás</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	<p>La falseta de introducción es la melodía de la 2ª escobilla del baile de caña. Esto ya lo realiza Montoya en su caña de solista.</p> <p>La salida del cante es similar a la de Marchena y Antonio Mairena.</p> <p>Hace 4 ayeos.</p>	<p>Cante muy similar a Rafael Romero.</p> <p>Tempo más rápido.</p> <p>Armonización más exacta de cada parte.</p> <p>Si hace la estrofa de Arsa y Viva Ronda.</p>

<sup>60</sup> "A mí me puede mandar", guitarra Vargas Araceli, 1958, Philips 421205 PE.

<sup>61</sup> La Caña de José el Granaíno: "aquel que pareciere", 1970 Hispavox HH 10-346/7

<sup>62</sup> La Caña "Eso no lo manda la Ley", 1977 Hispavox 18-1380.

<sup>63</sup> Enrique Morente tiene otra grabación de la caña "Caña de Tio José el Granaíno, en el Álbum "Duende del Reloj", acompañada por Manolo de Huelva, en donde la introducción de la falseta es la tradicional que realiza Montoya y manolo de Huelva en sus piezas de concierto por caña.

	No hace la estrofa de arsa y viva ronda.	
--	--	--

Tabla 35. Evolución de la estructura del canto de la caña durante 1970 – 1990

Habiendo hecho un análisis de las cañas más relevantes del siglo, a continuación le exponemos las incorporaciones estructurales (Tabla 36), tanto de guitarra de acompañamiento como del propio canto, observándose que la introducción del macho “arsa y viva Ronda” queda insertada dentro del canto por cañas.

Evolución del canto de la caña a lo largo del siglo XX		
Tonalidad	Mi flamenco	Mi flamenco
<b>Estructura</b>	1. Ragueos	1. Falseta intro: imitando los ayeos
	2. Salida del canto: ay*	2. Variación*
	3. Ayeos (4)	3. Salida del canto: ay
	4. Primera parte de la copla	4. Ayeos (6)
	5. Ayeos (5)	5. Variación*
	6. Segunda parte de la copla	6. 1ª Parte de la copla
	7. Ayeos (5)	7. Ayeos (6)
	8. Variación Rasgueos finales	8. Variación *
		9. 2ª Parte de la copla
		10. Ayeos (6)
		11. Variación
		12. Arsa y viva Ronda: Macho
		13. Ayeos (3)
		14. Cierre del compás

Tabla 36. Evolución de la estructura del canto de la caña desde principios a finales del siglo XX

Como se puede observar, la guitarra ha tenido un gran efecto en el acompañamiento de este canto, pues como dijimos al principio, probablemente la caña se adaptará al compás de la soleá por imposición del acompañamiento del instrumento, además de introducir cada vez más melodías o variaciones que nos sugieren el arranque melódico del canto. Una de las variaciones más importantes a lo largo de la historia, parte del acompañamiento de caña y probablemente estuviese arraigado al acompañamiento de fandangos del siglo XIX. Dicha variación la encontramos por primera vez como acompañamiento del canto por Caña (tanto del Fillo como de Curo Dulce) en el método de Rafael Marín (Ilustración 24):



Ilustración 24. Motivo melódico transcendental para la guitarra flamenca de concierto y solista

El motivo melódico señalado en la *ilustración 24*, será el germen de una de las variaciones más relevantes a lo largo de la historia del acompañamiento por caña y soleá, tanto para canto como para el baile y guitarra solista. Como hemos señalado en el cuadro evolutivo del canto por caña a lo largo del siglo XX, todas las variaciones señaladas, que poseen un asterisco (\*), indican que dicha variación comienza con este motivo melódico.

En cuanto a la estructura al canto, podemos mencionar que se han añadido secciones y modificado secciones a lo largo de todo este siglo. Las secciones que se han añadido y que quedan asimiladas a finales de los 90', es la letra de cierre o macho: "Arsa y viva Ronda", incorporada a la caña a mediados de los años 50'. La modificación más relevante en cuanto a la estructura es la sección de los ayeos, puesto que como hemos analizado encontramos diversos números de ayeos: 4, 5, y 6; siendo los ayeos de 6 los más utilizados a lo largo de todo el siglo, y que los encontramos por primera vez 1930 con la figura de Niño Marchena. Probablemente la consolidación de este número de ayeos se pueda analizar con mayor detenimiento en las cañas que se interpretan para el baile. Así podremos observar la repercusión que ha tenido el baile sobre esta sección del canto de la caña.

#### 4.4.2.2 *La caña en la guitarra de concierto*

A principios de Siglo, caña, polo y soleá comparten unas características fundamentales, que las hará relacionarse entre sí: compás y armonía. El compás en el que se asientan los tres estilos es la combinación de un compás de 6/8 y otro de 3/4, y que como ya apuntamos al comienzo de este apartado de la caña, es probable que la melodía de la

caña se adaptase a los ritmos de la guitarra. Por lo que pudiera ser que la guitarra influyese en la estética del cante<sup>64</sup>.

En cuanto a la armonía del acompañamiento debemos de aclarar, que la caña y el polo están mucho más emparentados a principios de siglo que ambos estilos, en relación con la soleá. Esto es debido a que la armonización del cante de soleá estaba basada en la alternancia del primer y segundo grado del modo flamenco de Mi, mientras que la caña y el polo se fundamentaban sobre el acorde de VI grado (Do Mayor) y del III (Sol Mayor) para cadenciar en la tónica del modo flamenco. Esto lo podemos comprobar no solo en los audios de principios de siglo (El Mochuelo, Chacón, etc.) sino que nos lo muestra Rafael Marín en su método<sup>65</sup>.

Para conocer cómo han evolucionado las falsetas y recursos que se utilizan en el cante y el baile de caña, debemos de observar y analizar con detenimiento los toques solista que poseemos de ella.

Haciendo un recorrido por las piezas de concierto que existen en el siglo XX sobre la caña, vislumbramos que a este estilo tan poco cosechado, le ocurre lo mismo que a las Rosas de concierto con las alegrías. Esto quiere decir, que las piezas de concierto de caña, con el devenir del tiempo y por la similitud con la soleá, van cayendo en desuso a mediados de siglo, y a todas las piezas de concierto en tonalidad de mi flamenco y con el compás de estos estilos se le denominarían “soleares o soleá”.

Las piezas de concierto de caña que se han conservado son seis, a través de la figura de Ramón Montoya<sup>66</sup>, Román el Granaíno<sup>67</sup>, Manolo de Huelva<sup>68</sup>, Niño Ricardo<sup>69</sup> y Luis Maravilla<sup>70</sup>. En una primera escucha de dichas cañas, no se aprecian grandes particularidades que las puedan distinguir con las piezas de concierto de soleá. Pero si atendemos a las piezas que nos presenta Rafael Marín en su método, con la soleá y la caña de Ramón Montoya, se disipan algunas diferencias notorias:

- a) Las dos soleares que nos presenta Rafael Marín en su método se caracterizan por la sucesión de falsetas que se basan en el I y II grado de Mi flamenco, y en la candencia andaluza o flamenca IV – III – II – I. Un elemento que nos llama especialmente la atención es el *paseo* (ilustración 25), debido a que también lo

---

<sup>64</sup> *El acompañamiento acompasado del cante, prácticamente el mismo que el de la soleá, ha motivado la controversia sobre la ambigüedad de la caña y el polo. Pudiera ser que el toque de guitarra se debiera a un préstamo otorgado por los primitivos cantes de jaleo, tanto a la caña como a la soleá.* (Castro Buendía, Génesis musical del Cante Flamenco vol. 1 y 2, 2014)

<sup>65</sup> Véase el anexo IV: “Acompañamiento de soleares, caña y polo, del método de Rafael Marín”.

<sup>66</sup> “Ramón Montoya – El genio de la guitarra flamenca: Grabaciones históricas de 1923 a 1936”. Editado en 1999 por Sonifolk.

<sup>67</sup> Soleares con La Caña. “Grabaciones disco de pizarra 1935-1950: Los grandes de la guitarra flamenca vol.3”. Editado por Discmedi 2002.

<sup>68</sup> Existen dos grabaciones de la caña de Manolo de Huelva, ambas en “Manolo de Huelva acompaña...” vol.I y vol. VI, grabadas por Marius Zayas en 1938. Editado por Pasarela S.L.

<sup>69</sup> Llorá la Caña. “Grabaciones disco de pizarra 1935-1950: Los grandes de la guitarra flamenca vol.1”. Editado por Discmedi 2002.

<sup>70</sup> “Essential” editado por BNG Music 2014

encontramos en las piezas de concierto de la caña (posteriores a Ramón Montoya), pero no como elemento de unión entre falsetas, sino como falseta en sí misma<sup>71</sup>.



Ilustración 25. "Paseo" de la soleá de concierto del método de Rafael Marín

Esta sección también la encontramos en la *soleá* de Ramón Montoya, pero como una falseta propiamente dicha.

- b) La caña de concierto que presenta Ramón Montoya se define por una mayor polaridad al VI grado (DoM) del modo de Mi Flamenco. Las falsetas que realiza Montoya en la caña están construidas a partir de una frase "a" que se elabora a través del I y II grado del modo flamenco, y una frase "b" que utiliza con centro armónico el VI grado para volver a cadenciar en la tónica del modo de Mi flamenco. Hecho que no ocurre en las soleares de Rafael Marín.
- c) La caña de Ramón Montoya presenta una falseta introductoria (Ilustración 26) que la realizarán algunos guitarristas para la caña de concierto, como son Manolo de Huelva y Román El Granaíno, y para el acompañamiento tanto al baile como al cante.

### Introducción típica de la caña



Ilustración 26. Introducción típica de la caña a principios de s. XX

<sup>71</sup> Lo encontramos en las "soleares por Caña" de Román el Granaíno, en "Llora la caña" de Niño Ricardo y en "La caña" de Luis Maravilla. En relación a la grabación del granaíno, podemos decir que hace una clara diferenciación de cuando está tocando por soléa y por caña, pues cuando está interpretando la caña, realiza una introducción característica de la misma. La falseta que Marín la denomina "paseo" los demás guitarristas la utilizan como una falseta autónoma por si misma.

Por su parte, en el método de Rafael Marín, encontramos una falseta de introducción de la soleá, que muchos guitarristas utilizarán al comienzo de sus soleares de concierto como para el acompañamiento (*Ilustración 27*).

Ilustración 27. Falseta de introducción por soleá (tradicional)

Esta falseta de soleá evolucionará al siguiente motivo melódico (*Ilustración 28*), que se interpretará hasta mediados del siglo XX<sup>72</sup>:

Ilustración 28. Falseta de introducción por soleá (tradicional). "Soleá" de Ramón Montoya

- d) Tanto la Caña como la Soleá de Ramón Montoya tienen un elemento nuevo, que no aparece en las soleares de Rafael Marín, pero que si encontramos con inicio para el acompañamiento de la caña (*Ilustración 29*):

<sup>72</sup> Esta introducción por soleá también nos la encontramos en algunas cañas de concierto o de acompañamiento al canto y al baile como falseta introductoria.

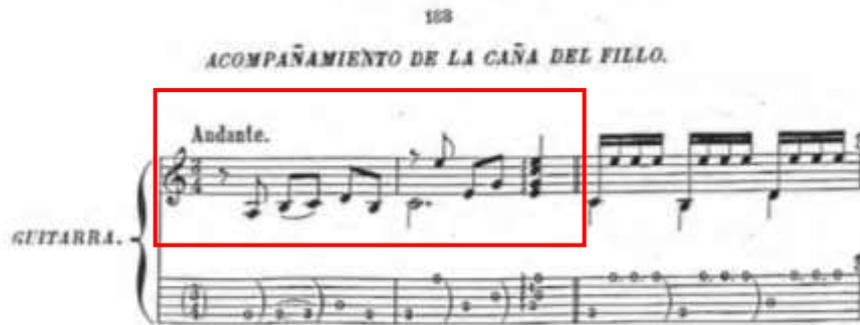


Ilustración 29. Motivo introductorio para el acompañamiento de caña y polo, del método de Rafael Marín

Este elemento nuevo, en la caña y la soleá de Ramón Montoya, es una variación que se inicia con la armonización del IV grado (la menor) y que resuelve en el VI (do mayor), para cadenciar en el II y I grado del modo flamenco (*Ilustración 30*).



Ilustración 30. Variación arpegiada, que sirve como nexo de unión entre falsetas

Esta variación que encontramos a partir de Montoya formará parte tanto de la guitarra de concierto de la caña y de la soleá (siendo a finales de siglo XX su elemento más identificativo), como de la guitarra de acompañamiento en ambos estilos. Esta se puede presentar en forma de arpegio (*Ilustración 30*) o como rasgueo (*Ilustración 31*):



Ilustración 31. Variación rasgueada, que se utiliza en la soleá de acompañamiento y de concierto

Tras lo explicado anteriormente, entre las diferencias que observamos entre la soleá de Rafael Marín y la caña de Montoya, intuimos que la caña de Ramón Montoya es la más fidedigna que existe, debido a que las otras son una mezcla entre lo que propone Rafael Marín y, la soleá y la caña de Montoya.

La estructura de la caña de concierto de Ramón Montoya sería la siguiente:

1. Falseta de introducción (tradicional de la caña)
2. Variación tradicional (semicadencia en DoM)<sup>73</sup>
3. Falseta 1 (progresión armónica I – II – I).
4. Variación tradicional

<sup>73</sup> La que hemos explicado anteriormente.

5. Falseta 2 (progresión armónica [I – II – I] [IV – V/VI – VI – II – I])
6. Falseta 3 (similar a la anterior)
7. Variación tradicional
8. Falseta 4 (similar a la anterior armónicamente, pero con una técnica distinta)
9. Variación tradicional
10. Falseta 5 que recuerda a la variación tradicional (es más elaborada armónicamente: V/VI – VI – III – V/III – III – V/II – II – I). Dicha falseta se utilizará para el baile, durante la escobilla.
11. Variación tradicional
12. Falseta 6
13. Variación tradicional
14. Cierre (con una cadencia picarda)

Como podemos observar la variación tradicional, transcrita anteriormente, la utiliza como nexo de unión entre las falsetas. Esta variación, no siempre se realiza exactamente igual, sino que sigue la misma progresión armónica, con el mismo inicio motivico, pero puede variar la técnica con la que se interpreta.

Si nos fijamos en las dos grabaciones que existen de Manolo de Huelva por caña, vemos como realiza la misma falseta de introducción que Montoya, la cual ya apuntábamos anteriormente. Seguidamente hace la variación tradicional y luego interpreta lo que sería el acompañamiento de la parte cantada de la caña: ayeos (6), compás de cierre, primera parte de la copla, ayeos (6), compás y variación, segunda parte de la copla, ayeos (6) compás, falseta, ayeos (6) y cierre. Esta estructura comparándola con el acompañamiento que interpreta junto a la Argentinita, nos da a entender que este toque solista es la interpretación de la caña bailada o cantada. Es de mencionar que en la pieza de concierto del “Polo” realiza la misma falseta de introducción y la misma variación, por lo que esto nos puede indicar como ambos elementos eran característicos de la caña que luego fueron transferidos a la soleá.

En la grabación de Román el Granaíno “Soleares por Caña”, corroboramos como la falseta de introducción que realiza Montoya para la soleá es la misma que realiza este guitarrista para comenzar la soleá. Tras una serie de falsetas y variaciones similares a la que realiza Montoya y Manolo de Huelva, incluyendo el mencionado paseo de Rafael Marín, la sección de la caña la distinguimos claramente diferenciada ya que interpreta la falseta de introducción tradicional de la caña. Seguidamente interpreta la falseta que se utiliza en el baile de la caña, muy similar a la que realiza Montoya, y otra falseta que también se utilizará para la escobilla de baile y que está muy relacionada con los ayeos del cante, puesto que hace la misma progresión armónica.

## Escobilla II del baile por caña

Inmaculada Morales

Luis Habichuela y José Manzanita

**Allegro**

5

5

9

13

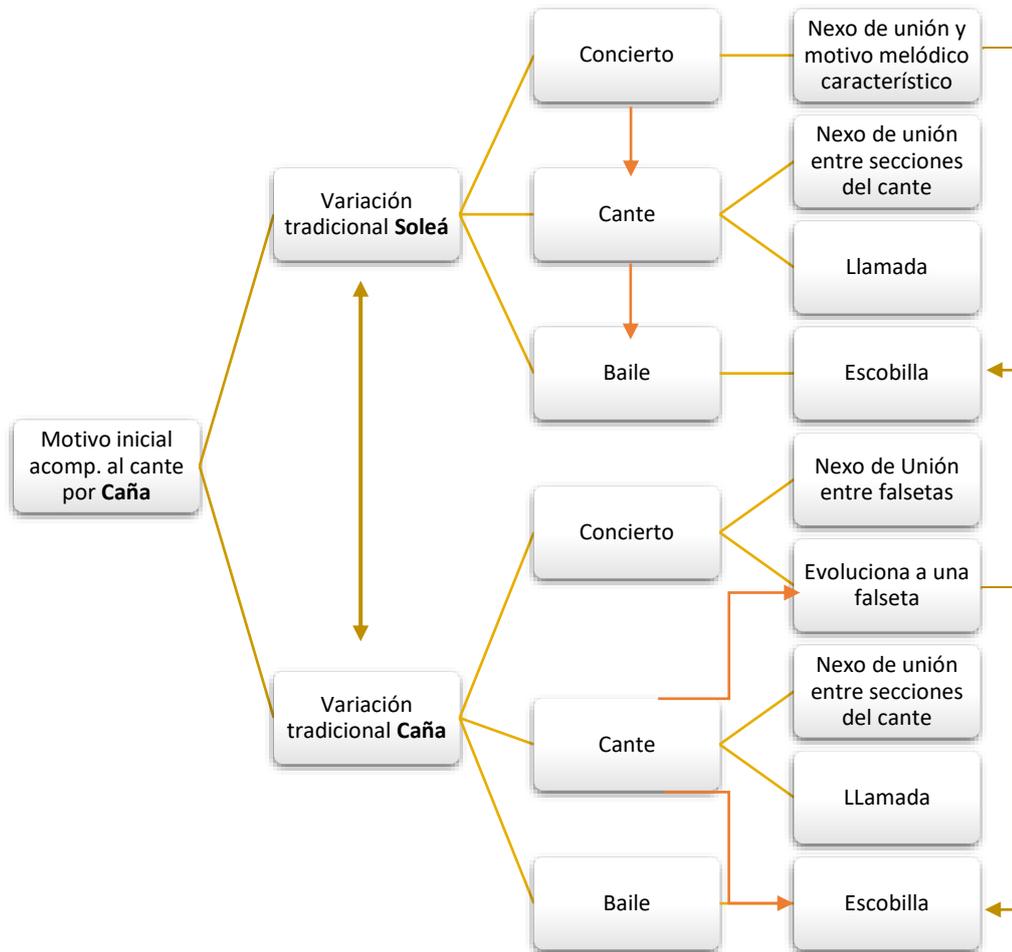
Ilustración 32. Transcripción de la escobilla II del baile por caña.

Ya con Niño Ricardo y Luis Maravilla, se observa como tienen muchas más influencias de la soleá que de la caña, pues la introducción que utilizan es la de la soleá, hacen el paseo que propone Rafael Marín, y solo queda de la caña la variación tradicional y la imitación de los ayeos del canto. A partir de estos guitarristas observamos como la variación tradicional que se emplea en la caña pasa a ser el recurso identificativo o motivo característico de la soleá.

A partir de los 70, la estructura de soleá es muy similar a la de las alegrías expuesta en el apartado anterior, buscando falsetas cantables, con estribillos e introducciones libres. Es de destacar, que en una de las soleares de Paco de Lucía se concluya con la variación para baile o escobilla típica de la caña (*Ilustración 32*). Dicha soleá es “Cuando canta el Gallo” de 1972. Esta falseta la utiliza para terminar la soleá seguida de unos rasgueos que inducen a la finalización de la pieza.

4.4.2.2.1 Origen y evolución de la variación tradicional de caña y soleá

Nuestra hipótesis se basa en que el germen de la variación característica de la soleá, proviene del acompañamiento de la caña, como ya hemos expresado anteriormente, y que se fija como motivo característico de la soleá una vez que se mezclan las falsetas y variaciones de ambos estilos. Este motivo, pasa por varios procesos que están íntimamente relacionados con el cante y el baile (*Ilustración 33*):



**Ilustración 33. Evolución del motivo melódico característico de la caña y la soleá (variación). Sus funciones.**

Como podemos observar en el esquema hemos relacionado el cante de la caña con la creación de una falseta de caña y la escobilla del baile. Esto quiere decir, que a partir de la progresión armónica que realiza el cante (III – VI – V/VI – VI – V/III – III – II – I) y la estructura rítmica de la variación tradicional se forma una nueva falseta que servirá como elemento musical para la escobilla del baile. Además esta falseta se utilizará frecuentemente en las composiciones de caña y soleá para guitarra flamenca.

Las dos falsetas que se integran como elementos del baile de la caña, y se constituyen como las falsetas características de la escobilla, las distinguiremos con mayor precisión en la estructura del baile por caña.

#### 4.4.2.3 Evolución de la estructura de caña en el baile a lo largo del Siglo XX

Ya comentamos anteriormente, que Estébanez Calderón, en su libro de Escenas Andaluzas, nos relata cómo la caña antes de ser un género flamenco en 1843, ya se bailaba. Poco a poco este baile fue cayendo en desuso, y en la configuración de la caña como género flamenco, solo aparece en relación al cante, por lo que suponemos que a finales del siglo XIX la caña no se interpretaba como estilo bailable.

El primer dato que encontramos sobre el baile de la caña, nos llega de la mano de Pilar López, en la que cuenta cómo su hermana, La Argentinita, fue la primera en bailar la caña en América. (Espín & Molina, 1988) Más tarde su hermana Pilar López con Alejandro Vega sentarán el modelo del baile de la caña en “Flamencos de la Trinidad” (1948). (Navarro J. , 2009)

Gracias a las grabaciones de Marius Zayas en 1938 y a la película “Duende y misterio del flamenco” de Edgar Neville en 1952, tenemos la oportunidad de conocer como ambas bailaoras sentaron las bases del baile por caña.

En relación al análisis de la estructura del baile de Argentinita (*Tabla 37*), es de mencionar que, en el primer tercio del primer verso de la copla, Argentinita hace un compás de espera, que Manolo de Huelva lo rellena con la variación típica, que va al VI grado (Do M) y que hemos comentado anteriormente en el cante. Igualmente lo interpreta en la segunda parte de la copla, seguido del primer tercio de la copla.

Evolución del baile de la caña 1900 - 1960		
<b>Bailaor/a</b>	Argentinita	Pilar López y A. Vega <sup>74</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Argentinita	Jacinto Almadén
<b>Guitarrista</b>	Manolo de Huelva	¿M. Badajoz o Luis Maravilla?
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 8 Mi Flamenco	Cejilla 5 Mi flamenco
<b>Estructura</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Introducción falseta (típica de caña)</li> <li>- Salida del baile con la falseta (marcaje)</li> <li>- Variación*</li> <li>- Llamada guitarra</li> <li>- 1ª Parte del cante</li> <li>- Ayeos (6) a compás</li> <li>- 2ª Parte del cante</li> <li>- Ayeos (6) a compás</li> <li>- Compás</li> <li>- Falseta</li> <li>- Variación</li> <li>- Llamada guitarra</li> <li>- Ayeos (6)</li> <li>- Cierre de guitarra</li> </ul>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta Intro (soleá)</li> <li><b>2. Llamada baile</b></li> <li>3. Ayeos (5)</li> <li><b>4. Llamada baile</b></li> <li>5. Variación I</li> <li>6. Variación II</li> <li><b>7. Llamada baile</b></li> <li>8. 1ª Parte del cante</li> <li>9. Ayeos (5)</li> <li><b>10. Cierre baile</b></li> <li><b>11. Falseta trémolo</b></li> <li><b>12. Cierre falseta</b></li> <li>13. 2ª Parte copla</li> <li>14. Ayeos (5)</li> <li>15. Cierre</li> <li><b>16. Escobilla de la caña</b></li> <li>17. Llamada baile</li> </ol>

<sup>74</sup> Fragmento de la película “Duende y Misterio del flamenco” del director Edgar Neville de 1952.

		18. Soleá (igual que en “Crimen en la calle bordadores”). 19. Ayeos (5)
<b>Particularidades</b>		La escobilla tiene dos partes: una parte de pulgar y otra de arpegio. Ambas sentarán las bases de la música de la escobilla para baile.
<b>Vestimenta</b>	Bata de Cola	Bata de cola y mantón

Tabla 37. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1900 – 1960

En comparación con ambos bailes (*tabla 37*) vemos cómo Pilar López añade nuevas secciones al baile por caña, modificando así alguna de sus partes. Las secciones que añade con respecto al baile son:

1. Las llamadas y cierres, para que el cantaor comience a cantar. Esto, en la grabación de la Argentinita sólo lo realiza la guitarra de Manolo de Huelva.
2. Después de la segunda parte de la copla de la caña encontramos una escobilla de pies, que está dividida en dos secciones. Dichas secciones serán el germen de lo que actualmente se conoce como los dos tipos de escobillas para el baile de la caña. Se puede observar en las *ilustraciones 32 y 34*.

### Escobilla I del baile por caña

Inmaculada Morales

Luis Habichuela y José Manzanita

Ilustración 34. Transcripción de la escobilla I del baile por caña.

Con respecto al cante, tenemos que decir que como letra de cierre o macho se introduce una Soleá apolá, que el propio Jacinto Almadén interpreta en la película “Crimen en la Calle Bordadores” en 1946. Como caso particular de los ayeos de la caña, debemos citar, que dicho cantaor en el 46’ cantaba seis ayeos en cada una de las secciones, mientras que aquí observamos como canta cinco. Esto puede ser debido a dos hechos:

- a) Que fuese una tendencia de la época, cosa que nos resulta extraña, debido a que Rafael Romero tiene numerosas grabaciones de la época en la que interpreta seis ayeos en cada sección.
- b) Que se basase en el cante del Tenazas, el cuál realiza 5 ayeos en la caña. Nos resulta extraño puesto que no coincidieron en el tiempo, y Jacinto ya había cantado la caña con seis ayeos, anteriormente.
- c) También cabría la posibilidad de que utilizase cinco ayeos por similitud con el cante del polo de Tobalo, debido a que en este se realizan 5 ayeos.
- d) Y, por último, puede estar relacionado con el montaje de baile, en el cual los bailaores indicases que solo querían cinco ayeos.

Estas dos últimas hipótesis nos parecen más cercanas a lo que podría haber ocurrido en ese momento.

Andando en el tiempo, la siguiente generación de bailaores introduce nuevos cambios a la estructura del baile de la caña, en la que además se incorporan elementos de la soleá y el polo (*Tabla 38*).

Una de las mayores exponentes en el baile de la caña fue Carmen Mora, donde “*derrochó arte y personalidad dejando para la posteridad dos cánones antológicos*” (Navarro J. , 2009) A los dos cánones que se refiere José Luis Navarro, es a la caña y el taranto.

De este modo podemos observar que, con respecto a Pilar López, la estructura que presenta Carmen Mora durante los años 60, se ha ido modificando y enriqueciendo. Si nos fijamos en el tempo general de la estructura del baile, observamos cómo hay grandes cambios de tempo entre las partes del cante y del baile, que no se habían apreciado con anterioridad. Los datos más destacables son en las partes de los ayeos, puesto que el tempo es adagio (muy lento) con respecto al ritmo general, y el cambio de tempo de andante a presto, en el segundo tercio de la segunda parte de la copla: “Ay con una” (cuando la guitarra pasa al III grado, sol Mayor).

Estos cambios de tempo o de “ritmo”, como se conocen comúnmente, también los encontramos en el baile de Matilde Coral, sobre todo en las llamadas. Este cambio de tempo puede ser un préstamo del baile por soleá, ya que en la actualidad también se interpretan.

En relación al baile mencionar que en Carmen Mora se introduce una escobilla de soleá entre la primera parte de la copla de la caña y de la segunda. Esta escobilla está dividida en dos secciones. En la primera se realiza la variación típica de la caña y que

más tarde se conocerá como escobilla de soleá; y la segunda parte es una variación de ésta, pero con rasgueos. Matilde también hace una escobilla entre las dos secciones de la copla, pero es la primera sección de la escobilla típica de la caña.<sup>75</sup>

En cuanto al cante, debemos mencionar que la estrofa que se popularizó como cierre o macho de la caña a mediados de siglo, “arsa y viva Ronda”, en el baile de esta época no se utiliza. El cierre que interpretan es el macho del polo, puesto que es una letra de mayor dificultad vocal (una letra valiente) y ayuda a cerrar el baile de manera más conclusiva. En la estructura de Carmen Mora, además del macho del polo, encontramos letras y juguetillos por bulerías, que también pueden ser un préstamo de la soleá.

Por último, de esta época podemos decir, que la guitarra cada vez tiene un mayor dominio del compás, la técnica y la armonización tanto de las falsetas como del cante<sup>76</sup>. Es de mencionar, que la introducción que se realiza al principio de la coreografía va perdiendo su sentido de caña, para utilizar falsetas de la soleá o de composición propia, basadas en la cadencia. Al igual que ocurría en las alegrías de baile, en la caña también nos encontramos falsetas de introducción libre de compás, como es el caso de Rafael Mendiola con Matilde Coral.

---

<sup>75</sup> La musicalidad que le imprime la guitarra a esta sección nos recuerda a la melodía de los ayeos de la caña.

<sup>76</sup> Escuchando la grabación del baile de Carmen Mora, apreciamos como la guitarra introduce sonoridades diversas, según la posición de los acordes. Esto quiere decir que, aunque estén realizando la progresión I – II – III – II – I, cada guitarrista interpreta esos acordes en una posición distinta del mástil. De esta manera se enriquece armónicamente la melodía, con la superposición de notas (de un mismo acorde), desde lo más grave a lo más agudo del mástil.

Evolución del baile de la caña (1960 - 1980)		
<b>Bailaor/a</b>	Carmen Mora	Matilde Coral <sup>77</sup>
<b>Cantaor/a</b>	Carmen Linares	Rafael Romero: Romerito de Jerez
<b>Guitarrista</b>	Luis Habichuela y José Manzanita	Rafael Mediola
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 7 Mi Flamenco	Cejilla 5 Mi Flamenco
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Variación guitarra</li> <li>2. Cierre guitarra</li> <li>3. Salida cante: ay</li> <li>4. Ayeos: (6) – Salida baile</li> <li>5. Variación o compás</li> <li>6. Llamada</li> <li>7. Variación</li> <li>8. Llamada del baile</li> <li>9. 1ª Parte del cante</li> <li>10. Cierre</li> <li>11. Ayeos (6)</li> <li>12. <b>Escobilla de soleá (variación* típica de guitarra)</b></li> <li>13. <b>Escobilla soleá 2 (con rasgueos)</b></li> <li>14. Llamada</li> <li>15. 2ª Parte del cante</li> <li>16. Cierre</li> <li>17. 1ª Escobilla típica de caña.</li> <li>18. 2ª Escobilla típica de caña.</li> <li>19. Llamada</li> <li>20. <b>Macho del polo</b></li> <li>21. <b>Letra por bulerías</b></li> <li>22. <b>Jugueteo</b></li> <li>23. Rasgueos finales.</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Introducción libre</b> de guitarra</li> <li>- Variación de soleá.</li> <li>- Cierre guitarra</li> <li>- Salida del cante: ay</li> <li>- Ayeos: (5)</li> <li>- Llamada baile (tempo allegro)</li> <li>- 1ª Parte del cante</li> <li>- Ayeos (5)</li> <li>- Cierre</li> <li>- <b>1ª Escobilla típica de caña</b></li> <li>- Llamada</li> <li>- 2ª Parte del cante</li> <li>- Ayeos (5)</li> <li>- Cierre baile</li> <li>- <b>2ª Escobilla típica de la caña</b></li> <li>- <b>1ª escobilla típica de la caña</b></li> <li>- Llamada</li> <li>- Macho del polo</li> <li>- Rasgueos finales</li> </ul>
<b>Particularidades</b>	<p>Se le baja el tempo en los ayeos. Enriquecimiento melódico de la guitarra en los ayeos. La escobilla de soleá 1, primero hace la melodía tradicional y luego la varían. Aceleración del tempo en el segundo tercio de la segunda parte del cante</p>	<p>Salida del cante muy melismática. Tempo más pausado. Después del primer tercio del cante hay un cierre de baile. En los ayeos el tempo es más lento.</p>
<b>Vestimenta</b>	Bata de cola	Bata de cola y mantón

Tabla 38. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1960 – 1980

<sup>77</sup> Jose Luis Navarro, en su libro "Historia del baile flamenco vol.3" cita: "En 1973, Matilde graba para el documental de Claudio Guerín, "A través del flamenco", unas verdaderas alegrías antológicas [...] Por esas fechas grabó también una caña y un taranto para el programa "Flamenco", que dirigía Fernando Quiñones." Pág. 195, Ed. Asignatura ediciones

Ya en las últimas décadas del siglo XX (*Tabla 39*), tanto en las grabaciones que tenemos de Mario Maya junto a Concha Vargas, y la de Pepa Montes, observamos como en ambas se le ha suprimido la 2ª parte de la copla del cante de caña, siendo sustituido por el macho del polo o por soleá de Triana (a semejanza de lo que se interpreta en la caña para cante).

Evolución del baile de la caña 1980-1990		
Bailaor/a	Mario Maya y Concha Vargas <sup>78</sup>	Pepa Montes
<b>Guitarrista</b>	Paco y Ángel Cortés	Ricardo Miño
<b>Tonalidad</b>	Cejilla 4 Mi flamenco	Cejilla 4 Mi Flamenco
<b>Estructura</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Compás introducción</li> <li>2. Falseta</li> <li>3. Variación*</li> <li>4. Compás</li> <li>5. Cierre</li> <li>6. Variación*</li> <li>7. Falseta (de Paco de Lucía)</li> <li>8. Subida</li> <li>9. Cierre</li> <li><b>10. Soleá de Triana</b></li> <li><b>11. Escobilla soleá (rasgueos)</b></li> <li>12. Cierre</li> <li>13. Falseta (muy elaborada armónicamente)</li> <li>14. Compás</li> <li>15. Subida</li> <li>16. 1ª parte de la caña</li> <li>17. Cierre</li> <li>18. Ayeos (5) Coreado</li> <li>19. 1ª Escobilla de la caña</li> <li>20. 2ª Escobilla de la caña</li> <li>21. Llamada</li> <li>22. Macho del Polo</li> <li>23. Cierre</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Falseta Libre y después a compás.</li> <li>2. Salida cante: ay</li> <li>3. Ayeos (6)</li> <li>4. Llamada</li> <li>5. 1ª Parte del cante</li> <li>6. Ayeos (6)</li> <li>7. Cierre</li> <li><b>8. 1ª Escobilla de Caña</b></li> <li><b>9. 2ª Escobilla de la Caña</b></li> <li><b>10. 1ª Escobilla de la caña</b></li> <li>11. Subida 1</li> <li>12. Zapateado con falseta</li> <li>13. Subida 2</li> <li>14. Cierre</li> <li>15. Falseta</li> <li><b>16. Solea de Triana</b></li> <li>17. Cierre</li> <li>18. Soleá de Triana</li> <li>19. Escobilla (los pies son de caña y la música de soleá)</li> <li>20. Subida 3</li> <li>21. Llamada</li> <li>22. Macho del Polo</li> <li>23. Cierre del baile y guitarra.</li> </ol>
<b>Particularidades</b>	<p>En el primer tercio de la caña hace un cierre en tempo (allegro) como Matilde Coral en la llamada</p> <p><b>Sólo hace la primera parte de la letra</b></p>	<p>Ayeos a compás.</p> <p>Subida 1 tiene una nueva armonización.</p> <p>Sólo hace la primera parte de la letra de caña. Baja el tempo para la letra de soleá de Triana.</p>
<b>Vestimenta</b>	Falda y camisa (mujer)	Bata de cola y mantón

Tabla 39. Evolución de la estructura del baile por caña durante 1980 – 1990

<sup>78</sup> Caña incluida en el documental “Camelamos Naquerar” del año 1976.

Para comprender la evolución que ha sufrido el baile de la caña a lo largo de todo este siglo lo exponemos en la siguiente tabla comparativa (*Tabla 40*), señalando en un rectángulo rojo las secciones que son similares, y subrayando en negrita las partes nuevas:

<b>Comparación del baile por alegrías en los años 30' y a finales del siglo XX</b>		
<b>Bailaor/a</b>	<b>Argentinita</b>	<b>Pepa Montes</b>
<b>Guitarra</b>	Manolo de Huelva	Ricardo Miño
<b>Cantaor/a</b>	Argentinita	
<b>Vestimenta</b>	Bata de cola	Bata de Cola y mantón
<b>Tonalidad</b>	Mi Flamenco	Mi Flamenco
<b>Estructura</b>	1. Intro. Falseta típica de caña	1. Falseta Libre y después a compás.
	2. Variación*	2. Salida cante: ay
	3. Llamada guitarra	3. Ayeos (6)
	4. 1ª Parte del cante	4. Llamada baile
	5. Ayeos (6) a compás	5. 1ª Parte del cante
	6. 2ª Parte del cante	6. Ayeos (6)
	7. Ayeos (6) a compás	7. Cierre
	8. Compás	8. 1ª Escobilla de Caña
	9. Falseta	9. 2ª Escobilla de la Caña
	10. Variación	10. 1ª Escobilla de la caña
	11. Llamada guitarra	11. Subida 1
	12. Ayeos (6)	12. Zapateado con falseta
	13. Cierre de guitarra	13. Subida 2
	14. Cierre	
	15. Falseta	
	16. Solea de Triana	
	17. Cierre	
	18. Soleá de Triana	
	19. Escobilla (los pies son de caña y la música de soleá)	
	20. Subida 3	
	21. Llamada	
	22. Macho del Polo	
	23. Cierre del baile y guitarra.	

Tabla 40. Comparación de la estructura del baile por caña desde principios a finales del siglo XX

Como podemos comprobar el baile de la caña tal como se conocía en los años 30' ha sufrido grandes modificaciones, no solo en la estructura sino en el tempo de las secciones, en el intercambio de melodías con otros palos y la transferencia musical (tanto de guitarra, cante y baile) que ha habido entre estilos como la caña, el polo y la soleá.

La caña, siendo un género flamenco eminentemente cantado a principios del siglo XX, ha ido adquiriendo forma y secciones singulares que lo han identificado con un baile tradicional, que aún en la actualidad se sigue conservando. Estas secciones son

producidas por las interacciones que se producen entre los diversos elementos del flamenco aquí citados.

#### 4.4.2.4 Conclusiones sobre la caña

Al igual que analizábamos con las alegrías, la interacción que tienen los tres elementos del flamenco en este estilo son muy relevantes, sobre todo en el plano estructural y melódico, puesto que la armonía o el esquema ritmo-armónico de la guitarra en cuanto al acompañamiento, no ha obtenido un gran cambio reseñable, desde su consolidación en los años 30'.

Observamos cómo es el canto (*Ilustración 35*) el que le proporciona el material melódico y armónico a la guitarra para que evolucione desde sencillas variaciones a falsetas que imitan su propio canto. Estas falsetas seguidamente son utilizadas por el baile como elemento diferenciador y característico del baile de la caña: las escobillas. Ambas escobillas que interpreta el baile y que ejecuta la guitarra están basadas, una en los ayeos propios del canto y la otra en el acompañamiento de la letra.

El baile por su parte le ha dado estructuración a la guitarra, pues la falseta de escobilla siempre se realiza como última sección de la pieza de concierto. Al tener una aceleración del ritmo de superficie, esto crea en el oyente una sensación conclusiva.

En la evolución de las tres disciplinas del flamenco hemos observado cómo ha habido un trasvase de elementos melódicos y estructurales de otros estilos muy relacionados con ellos, con son el polo y la soleá. Este trasvase pensamos que ha sido recíproco.

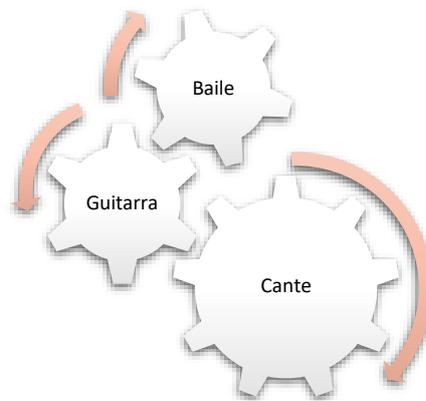


Ilustración 35. Influencias entre los elementos del flamenco en la caña

#### 4.4.3 La farruca

Como ya hemos podido comprobar con los dos ejemplos anteriormente citados y analizados, la música flamenca está basada en la relación recíproca de sus elementos o disciplinas, que hacen posible que éstas evolucionen en las diversas etapas del siglo XX. Dependiendo de cuál haya sido su origen, es decir, si se bailaba primero o por su parte se cantaba, observamos cual ha sido la dirección de la influencia.

La guitarra, por su parte, se ha mostrado como el engranaje musical para que estas funcionen, introduciendo pasajes musicales en ambas direcciones, es decir, aportando variaciones o falsetas al cante que después se realizaban en el baile y, viceversa. De esta forma se muestra con claridad que el nexo de unión entre ambas disciplinas ha sido la guitarra, que a su vez ha ido tomando elementos de cada una de ellas para evolucionar por sí misma.

A continuación, nombraremos un caso en particular, en donde la guitarra ha tenido una fuerte influencia en la evolución de dicho estilo, en cuanto a la estructura, compás y armonización.

*“La farruca será un estilo diferenciado que surgirá en los albores del siglo XX, adquiriendo personalidad propia, con su propio canto y baile, bajo el armazón musical del tango”.* (Castro Buendía, 2014)

En relación con las bases rítmicas del compás, y de las estructuras ritmo-armónicas, encontramos su relación con el zapateado y los tangos, a partir de las consideraciones que muestran que derivan unas de otras. (Bonilla, 2017)

El cante por farruca ya lo encontramos en 1902 con Manuel Torre con Juan Gandulla Habichuela, aunque también se encuentra una grabación de “El Mochuelo” de finales del siglo XIX<sup>79</sup>.

Por su parte el baile de farruca, según parece, fue creado por Faíco entre 1904 y 1905 (Gamboa J. M., 2005). Como nos cuenta Otero, Faíco llega a Madrid y se encuentra con Ramón Montoya, al cual le cuenta “que quería hacer algo nuevo a ver si por este medio podía hacerse un artista de otra categoría. Así Montoya compone la música y Faíco el baile”. (Otero, Tratado de bailes de sociedad, Sevilla 1912, 2012) Pepe de la Matrona lo contaba así:

*“En este mismo Café fue donde Montoya y Faíco hicieron lo de la farruca, que se puso de moda el cante de la farruca, y al oír el cante empezaron a estudiarlo y sacaron el baile de la farruca”.* (Ortíz Nuevo, 1975)

Por las afirmaciones de Matrona, Montoya ayudó a Faíco a crear el baile de la farruca. Por lo que podemos comprobar que el baile no es invención de uno solo, sino que, escuchando las melodías del cante, junto con el ritmo en el que lo interpretaba la guitarra, se crearon los pasos de dicho baile.

---

<sup>79</sup> Farruca: “La Virgen estaba lavando”, guitarra Manuel López, cilindros finales del S.XIX, Fono Reina.

De las grabaciones que tenemos de Montoya sobre la farruca, una de las características principales en la evolución de la farruca como estilo, es el compás y el acompañamiento. Si comparamos las grabaciones de Montoya y Manuel Torre, vemos como el esquema rítmico en el que se acompaña la farruca a principios de siglo es muy diferente a como se acompaña durante los años 40 – 60 (*Ilustraciones 36, 37 y 38*). Además, Montoya utiliza una tonalidad diferente para crear su pieza de concierto.<sup>80</sup> Elemento que se utilizará también para acompañar.



Ilustración 36. Compás de farruca interpretado por Juan Gandulla Habichuela a Manuel Torre



Ilustración 37. Compás de farruca interpretado por Ramón Montoya (pieza de concierto)



Ilustración 38. Compás de farruca Niño Ricardo con Juan Valderrama

Observando los compases anteriores, se aprecia que a principios de siglo se cambiaba de tónica a dominante a mitad de compás, mientras que a mediados de siglo ya se cambia a principio de cada compás. Elemento que se modificará, omitiendo, en ocasiones, la primera corchea de cada compás durante los años 60-70 (*Ilustración 39*).



Ilustración 39. Compás de farruca de Sabias ("Punta y tacón")

Con respecto al acompañamiento el gran cambio que ha sufrido el canto, ha sido la armonización ya que a principios de siglo sólo se utilizaba los acordes de Im – V – IV – Im – V – Im, a partir de los 60' se hace un cambio de modo en uno de los tercios del canto (*Ilustración 40*).

<sup>80</sup> Montoya en su Farruca utilizada la tonalidad de Mi menor, mientras que Juan Gandulla Habichuela acompañando a Manuel Torre utiliza la de La menor.

Ilustración 40. Esqueleto melódico y armónico del cante de la farruca

El esqueleto melódico de la farruca no se altera durante el siglo XX, lo que si lo hace es la estética que le imprima cada cantaor. Esta estética puede ser melódica, utilizando un mayor número de ornamentos); o puede estar vinculada al tempo, pues a lo largo del siglo XX observamos como el tempo va disminuyendo en pro de un mayor enriquecimiento en los ornamentos de la melodía.

Lo que si se modifica es su estructura, puesto que se le añade una estrofa al final, diferente a la que se hacía a principios de siglo. Dicha melodía la acuña Fosforito en la farruca que interpreta en su álbum “Fosforito” de Belter en 1975. Como el propio Fosforito le confiesa a Agustín Gómez, dicha melodía está sacada íntegramente de una falseta de guitarra que le pone la letra:

*“Mi gloria es verte bailar,  
Báilame Malena  
Echa al aire toas tus penas  
Tira lejos las cadenas  
Y olvida tu sin razón  
Mira que el cariño que te tengo  
Desde niño yo te quiero  
Como a nadie en este mundo”.*

Aquí mostramos el párrafo donde lo cita (Gómez A. , 2004)<sup>81</sup>:

<sup>81</sup> Julián Estrada, en una entrevista personal, fue el que nos puso en conocimiento dicho hecho, en el que el cantaor nos aseguraba que el maestro Fosforito le había contado que sacó la melodía de una falseta de guitarra. Dicho hecho había quedado reflejado en un artículo de periódico en el que Agustín Gómez junto con Fosforito, cuentan la anécdota. Dicho artículo aún no ha sido encontrado, pero sí que hemos localizado una referencia a dicho hecho, en el libro publicado por Agustín Gómez: De Silverio al flamenglish, escuelas de cante de 2004.

cultad para trasladar esto a lo que pasa con el flamenco?

Por otra parte, ¿cuántas veces el Lebrijano sacó un cante precioso como “las galeras” de un fraseo de guitarra? Ahí está la farruca de Fosforito precisamente, de una falseta. ¿Cuántas cosas excelentes sacó el Lebrijano de un mínimo recuerdo de romance, de pregón callejero, de tonás de quintos...? ¿Cuántas saca ahora mismo el Tate de Jerez, el cachondo y mi admirado “Bulerrasco”, de esas canciones infantiles?

Dicha falseta pudiera ser de Juan Habichuela<sup>82</sup>, debido a que la interpreta íntegramente en el mismo audio al comienzo de la grabación. Esta estrofa fue tan popular en la época que tanto los cantaores de los 80-90 como los bailarés la integran al final de la farruca, a modo de conclusión.

En relación al baile, podemos ver que es un estilo eminentemente zapateado, como lo fue en su día el tango. El baile de tangos junto con el de zapateado y alegrías fueron los tres géneros predilectos para el baile a finales del siglo XIX, como nos indica el propio Rafael Marín en su método. Por lo tanto, no es de extrañar que la farruca surgiera o tenga su base en la mezcla entre el zapateado y los tangos. En el podemos distinguir varias melodías de guitarra que se interpretan en todas las farrucas bailadas y que se han quedado como base de su escobilla (*Ilustración 41*).



Ilustración 41. Melodía de una escobilla para el baile por farruca

Si nos fijamos atentamente en la melodía de la falseta de la *ilustración 41*, se puede apreciar como tiene mucha relación con el final del cante del garrotín<sup>83</sup>.

Además de esta melodía encontramos otra que se utiliza normalmente como llamada para mostrar que el baile está a punto de concluir (*ilustración 42*).

---

<sup>82</sup> Esto lo analizaremos con mayor detenimiento en el capítulo siguiente sobre la melodía.

<sup>83</sup> Esto lo mostraremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.



Ilustración 42. Escobilla de cierre del baile por farruca

Ambas melodías son una parte esencial tanto del baile, como de la guitarra de concierto, debido a que las encontraremos en numerosas piezas de concierto durante todo el siglo XX.

La farruca, como hemos podido comprobar se nutre de las melodías de guitarra para evolucionar (*Ilustración 43*) tanto en el canto como en el baile, haciendo que esta tenga una estructura más cerrada y melódica.

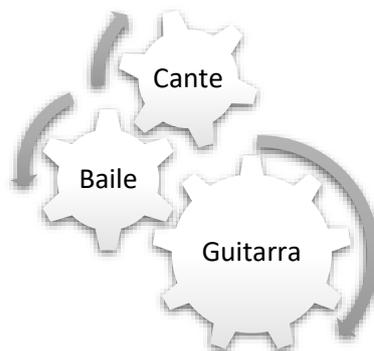


Ilustración 43. Influencias entre los elementos de la farruca

#### 4.5 Interacciones entre las tres disciplinas de la música flamenca: guitarra, cante y baile.

En cada uno de los estilos analizados, la función o papel que desempeña cada elemento del flamenco, es distinta, pues la repercusión o influencia que ejerce sobre los demás es más relevante o menos dependiendo del estilo que se analice.

De esta manera, a continuación, expresaremos brevemente las relaciones que existen entre los elementos, a través de las conclusiones obtenidas del análisis de cada uno de los estilos.

##### 4.5.1 *Alegrías*

Las alegrías como baile fundamental a finales del siglo XIX y principios del XX, ha encontrado diversas conexiones entre sus elementos principales, configurando un estilo consolidado a principio del s.XXI, y siendo este la referencia para los demás estilos bailables.

El cante ha ayudado a la configuración actual de la estructura del baile, dando más sentido a cada una de las partes de las que se compone. Como hemos podido comprobar, a lo largo del siglo XX se han ido introduciendo más número de letras. Observamos como en las grabaciones de los años 30' no era indispensable la figura del cantaor, puesto que el bailaor/a podía bailar sin la necesidad del mismo, solo acompañándose con una guitarra. A partir de los años cuarenta comienza a introducirse cada vez más la voz y los cantes en el baile. Estas letras están estructuradas en relación a como se cantan en el "cante pa'lante", es decir, salida, letra de preparación, letra valiente y cambio o cierre.

Dentro de esta estructuración del baile es muy reseñable destacar como entre la parte del silencio y la escobilla (que desde los años 30' hasta los 80' se hacía juntas, una después de la otra) se introduce lo que hoy denominamos como "Castellana", es decir, un jugueteo de alegrías entre una parte y otra.

Otra aportación del cante en el baile son las letras de bulerías de Cádiz y los estribillos característicos para terminar. Estas letras no aparecen hasta la época de Fernanda Romero, que es en la primera bailaora que lo hemos encontrado. Aunque en el método de Rafael Marín ya se mencione, no tenemos material audible que nos ayude a comprender como se interpretaban.

La última aportación o novedad que se introduce en el baile en los años 90', con referencia al cante, es una salida libre. Dicha salida suele tener como características: (1) el ser un estribillo o letra del "nuevo flamenco"; (2) que utiliza una melodía nueva y por lo tanto, una progresión armónica diferente a las letras del cante tradicional; (3) empieza "ad libitum" y entra con el compás de alegrías al final de la letra.

Hay que tener en cuenta que la introducción de nuevos elementos dentro del baile, se debe también a las modas del momento. Esto quiere decir que cuando se introducen

las letras del nuevo flamenco, es porque se ponen de moda tanto para los discos de cante como para los montajes de alegrías y para las piezas de concierto de guitarra.

El baile a la guitarra le da estructuración, puesto que las composiciones de guitarra a principios del siglo XX, se estructuraban en función del baile, utilizando los mismos recursos para empezar y dejando el silencio y la escobilla para finalizar la composición. Gracias al baile la falseta en menor o silencio, quedará configurada en seis compases, si es un silencio corto, o en 10 compases, si es largo; teniendo unas características musicales identificativas, tanto rítmicas como melódico-armónicas.

En relación a la escobilla, observamos como en los primeros bailes que encontramos de los años 30', el guitarrista efectúa la escobilla mientras que el bailaor/a hace marcaje. Seguidamente el bailaor/a repite con los pies el sonido y el ritmo de esta variación, por lo que podríamos entender, que dicha sección del baile está incorporada porque los bailaores imitan el ritmo de dicha variación, y se establece como escobilla.

La guitarra al baile le aporta musicalidad, que le ayuda a avanzar a un montaje más elaborado. La prueba la tenemos en las llamadas, cierres, falsetas, silencio, escobilla y subida, como hemos podido comprobar en el apartado anterior. A lo largo del siglo XX encontramos que la guitarra se ajusta más al baile, reproduciendo exactamente los pies del baile. Esto se ha producido como una influencia recíproca, pues al principio la guitarra era la que marcaba las llamadas o cierres de sección con el esquema ritmo-armónico que producía, mientras que el baile solo marcaba con brazos y pies los tres primeros tiempos del compás. A partir de mediados de siglo, con las figuras de Fernando Romero, Carmen Mora, Mario Maya, en dichas partes los bailaores introducen nuevas figuras rítmicas en el esquema básico del compás de llamada o cierre. Y si nos fijamos a finales de siglo, tanto el baile como la guitarra han evolucionado desarrollando nuevos esquemas ritmo-armónicos para las partes de las llamadas y los cierres. En los años noventa y con el dominio del compás y la técnica, se observa como el guitarrista además de rasguear introduce el picado como técnica para emular a los pies y ser más exacto en lo que está haciendo el bailaor/a. Hecho muy visible en la pareja de Eva "La Yerbabuena" y Paco Jarana.

La guitarra, a consecuencia de los esquemas ritmo-armónicos empleados en el baile, introduce dichos esquemas en el cante, para darle una mayor riqueza rítmica. Esto interpretado en un tempo más reposado que el baile. Otra aportación que vemos a lo largo del siglo es la riqueza armónica que han ido adquiriendo el cante por alegrías, pues el empleo exclusivo de tónica dominante, ha ido dando paso al empleo de acordes sustitutos como el II, IV, VI grado, así como de las dominantes secundarias de dichos acordes.

Las relaciones e interacción de ambos elementos a lo largo del tiempo han producido que sus estructuras por separados sean similares unas con otras, como hemos comprobado en el cuadro de 1980-2003, del anexo III, por lo que las influencias han sido mutuas y recíprocas.

#### 4.5.2 *La caña*

La caña como cante establecido a finales del siglo XIX, va adquiriendo nuevas secciones musicales por parte de la guitarra, que lo ayudarán a evolucionar tanto en el estilo cantado como en el estilo bailado.

El cante de la caña, le proporciona al baile el sustento estructural, de donde irá evolucionando a lo largo del siglo. Esto quiere decir, que a partir de la estructura del cante el baile irá añadiendo elementos, sustituyendo unos por otros y adaptando elementos de otros cantes y estilos similares, hasta su actual configuración.

Por su parte el baile, junto a la guitarra, le ha aportado al cante una consolidación del compás, que también se ve reflejado en los ayeos del cante. Aunque estos no son siempre iguales en el baile, a lo largo del siglo, sí que vemos una aceptación y asimilación general por la interpretación de 6 ayeos, antes y después de la copla, en vez de cinco. Este hecho lo comprobamos ya en la primera bailaora que interpretó la caña para baile: La Argentinita.

Por su parte la guitarra ha sido nexo de unión entre ambos elementos, pues ha ido aportando nuevas secciones musicales, como las variaciones, los cierres o llamadas al cante y las falsetas o escobillas que fueron interpretadas por el baile, entre otros.

Al estudiar la evolución de la variación tradicional de caña dentro de la guitarra de concierto, hemos observado que dicha melodía proviene del acompañamiento del cante. Este ha sido fruto y germen para que esta variación evolucione y se convierta en elemento fundamental tanto del acompañamiento al cante y al baile de caña, como de las piezas de concierto. Además, por relación armónica y rítmica con otros estilos como la soleá y el polo, dicha variación ha realizado un trasvase musical a estos, convirtiéndose en uno de los motivos melódicos característicos que identifican el género de la soleá, tanto en el cante, baile y guitarra.

El cante a la guitarra le ha proporcionado una base melódico-armónica, que ha servido como sustento melódico para la creación de falsetas basadas en la copla del cante y los ayeos. Dichas falsetas más tarde fueron utilizadas por el baile como elemento melódico para sus escobillas.

Como hemos podido observar, aunque la estructura formal de cada uno de los elementos haya evolucionado de diferente manera, pues no ocurre al igual que en las alegrías, vemos como la interacción entre los elementos es mucho mayor. La base de la estructura formal y armónica del cante ha propiciado que la guitarra y el baile se nutran recíprocamente con el cante para desarrollar secciones muy relacionadas unas con otras.

### 4.5.3 *La farruca*

La farruca por su parte, aunque ya fuese un estilo que había alcanzado una gran popularidad a principios de siglo, tanto en el cante como en el baile, hemos observado como dichos elementos vuelven a nutrirse de la guitarra para la consolidación del estilo cantado y bailado a finales del siglo XX.

El cante, a través de la guitarra, se nutre de nuevas melodías que propician la creación de una nueva letra de cierre, para concluir el cante de farruca. Dicha estrofa, junto con el cante tradicional, también es asimilada por el baile que lo introduce dentro de su coreografía.

El baile, durante la época de los años 40-60' fue un estilo eminentemente bailado y acompañado por guitarra. Creemos que, en su configuración inicial, se realizaba de igual modo, aunque no tenemos grabaciones de la época que lo demuestren, solo la aportación del Maestro Otero y de Pepe de la Matrona, donde ambos indican que fue creación de Ramón Montoya junto con Faíco.

De cualquier manera, el baile le ha aportado a la guitarra y al cante, la estructura rítmica o compás característico, pues como hemos visto anteriormente a comienzos de siglo el cambio de los acordes (V – I) se producía a medio compás, mientras que a partir de los años 50' el cambio de acorde se produce de compás en compás.

Por su parte, el baile asimila las falsetas de farruca, que las convierte en secciones fundamentales de su coreografía. Entre ellas cabe destacar dos falsetas, que las introduce como escobillas dentro del baile. Dichas escobillas, una se realiza a mitad del baile y la otra para concluir. Esta escobilla de conclusión es efectuada por el guitarrista con la técnica de picado, en donde se va acelerando poco a poco el tempo y ritmo de superficie para acabar con unos rasgueos en un tempo presto.

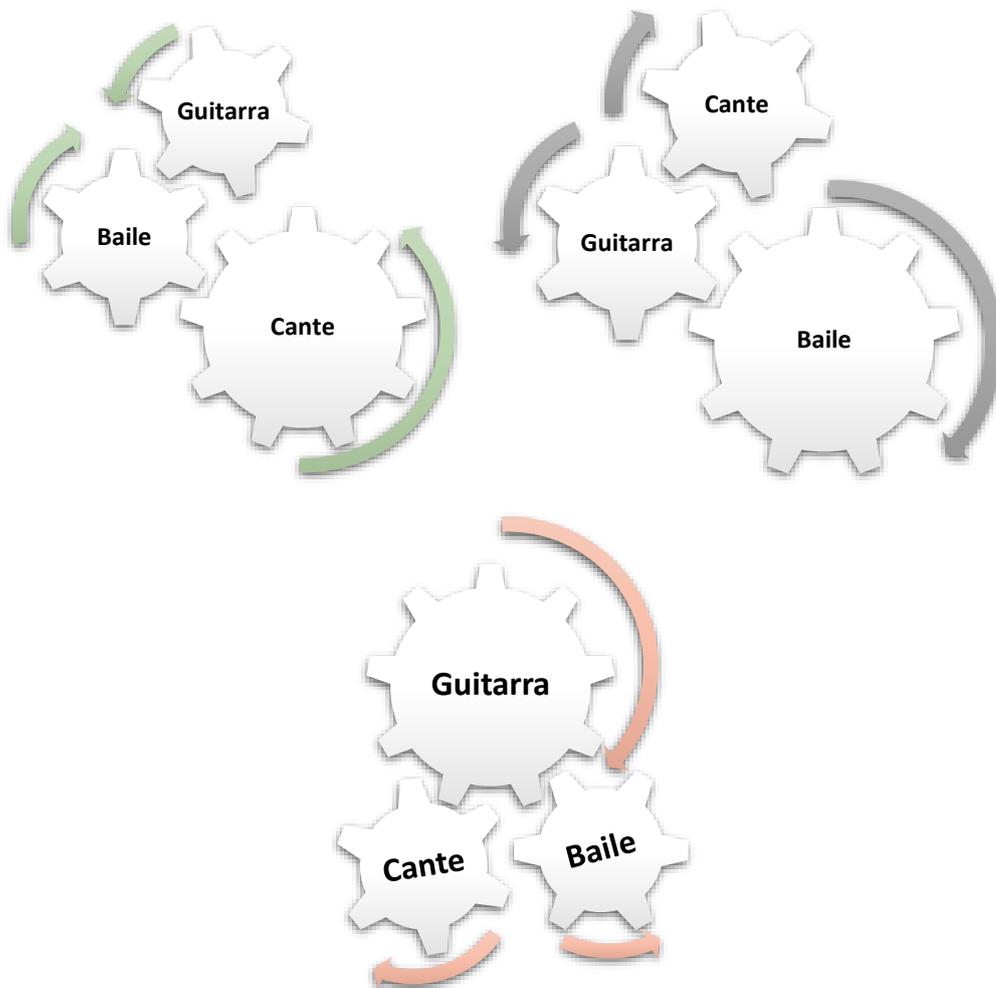
## 4.6 Conclusiones del capítulo

Como hemos podido comprobar a lo largo del capítulo, la relación e interacción que existe entre los elementos de la música flamenca es fundamental, pues no se entiende la evolución de cada una de las disciplinas, baile, guitarra y cante, sin considerar las conexiones musicales que han tenido entre ambas a lo largo de la historia, y sobre todo durante el siglo XX. Esta relación se nutre de aspectos musicales como son la estructura formal; el compás y, por ende, los esquemas ritmo-armónicos que utiliza; la armonización tanto de las partes cantadas como bailadas; la melodía. Aspecto, este último, que trataremos en el siguiente capítulo, por tener una importancia, en la guitarra de concierto y en el cante, esencial.

Hemos observado que en la intersección de estas relaciones siempre ha habido un elemento común, que ha ido añadiendo secciones de una disciplina a otra. Dicho elemento de intersección ha sido la guitarra, que ha ido asimilando y evolucionando, por sí solo y con los demás elementos, gracias a la aportación de estos: el cante y el baile.

El haber escogido estos tres estilos del flamenco nos ha ayudado a comprender cuáles son los tipos de interacciones que se pueden dar entre sus elementos, intuyendo que estas relaciones se producen del mismo modo en el resto de los estilos del flamenco.

La música flamenca se compone de un engranaje compuesto por estos tres elementos primordiales, en el cual se fundamentan cada uno de ellos para evolucionar. Dependiendo de si el baile o el canto han sido el motor de inicio de estas relaciones, el engranaje girará en un sentido u otro.



## 4.7 Anexos del capítulo:

### 4.7.1 Anexo I: "El silencio en las alegrías de concierto"

EI SILENCIO EN LAS ALEGRÍAS DE CONCIERTO			
Guitarrista	Estructura armónica		Número de compases
Tiempos del compás	Tiempo 1	Tiempo 10	
Ramón Montoya, La Rosa	Im V Im V IVm fl - III	V Im V Im II - Ifl	<b>5 COMPASES</b> Silencio en menor con cambio modal.
Manolo de Badajoz, Rosa por Alegrías	Im V IV mod fl II V - I IV - I	V Im III IfI/V de tonalidad Mayor V V - I	<b>6 COMPASES</b> Silencio en menor con cambio al modal, seguido de escobilla.
Niño Ricardo, alegrías en La Mayor	Im V I IV - I Im V III IfI/V de laM	V Im IV V - I V Im/IV mod Fl. II - I fl I (De LaM)	<b>8 COMPASES. (4+4)</b> Silencio en menor con cambio al modo de Mi fl y La M. Después del silencio aparece la escobilla
Niño Ricardo, alegrías en Sol Mayor	Im V V IV - Im I V I IV - I	V Im Im V - I V I IV V - I	<b>8 COMPASES. (4+4)</b> Silencio en menor, con cambio al mayor. Después del silencio aparece la escobilla.
Carlos Montoya, Variaciones por Rosa: alegrías	I V I V Im V Im IV - Im	V I V I V Im IV V - I	<b>8 COMPASES.</b> Silencio en mayor con cambio al menor. Mismo motivo rítmico melódico. Va seguido de la escobilla.
Carlos Montoya y Trianita Montoya (baile). Alegrías	I V I V	V I V I	<b>4 COMPASES.</b> Silencio en Mayor. Seguido de escobilla.
Carlos Montoya et son groupe flamenco (Pepe de Badajoz) Alegrías. 1ª parte	Im V I V I V	V Im V I V I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor con cambio al mayor.
Carlos Montoya et son groupe flamenco	I V	V I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en mayor.

(Pepe de Badajoz) Alegrías 2ª parte	I V I V	V I V I	Va seguido de una escobilla.
Melchor de Marchena, Alegrías	I V I V I IV – I	V I V I IV V – I	<b>6 COMPASES</b> Silencio en mayor, seguido de una escobilla.
Sabicas, alegrías a dos voces. La M	Im V Im/IV mod fl. II I fl/ V de La M	V Im III I Fl I La M	<b>5 COMPASES.</b> Silencio con modulación a Mi fl y LaM.
Sabicas, Campiña andaluza (alegrías La M)	Im V Im IV - I	V Im IV V – I	<b>4 COMPASES.</b> Silencio con cambio al mayor.
Sabicas, Recital Flamenco, classic guitar (alegrías) 1ª Parte	Im V Im V I IV – I	V Im V Im IV V – I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor, con cadencia picarda.
Sabicas, Recital Flamenco, classic guitar (alegrías en La M) 2ª Parte	Im V Im / IV mod Fl. II I Fl/ V de LaM	V Im III I Fl I de LaM	<b>5 COMPASES.</b> Silencio con cambio a Mi Fl y LaM. Va seguido de escobilla.
Luis Maravilla, “el baile de la Macarrona”	Im V I – Im V I – Im IV – I	V I V I III V – I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor seguido de escobilla. En los c. 3 y 5 realiza inflexiones al menor.
Juan Serrano, Fantasía por alegrías- soleá. (Do M)	Im V Im V Im V	V Im V Im V Im	<b>6 COMPASES.</b> Silencio íntegramente en menor. La escobilla la realiza antes del silencio.
Juan Serrano, “Salinas” La M	Im V Im V Im IV IV Im V Im/ IV mod. Fl II – I Fl.	V Im V Im IV V V Im III I Fl / V de LaM – I de La	<b>10 COMPASES (6 + 4).</b> Silencio en menor con cambio a Mi Fl y La M.
Serranito “Llegando	Im	V	<b>4 COMPASES.</b>

al puerto” Mi Mayor.	V Im IV – Im	Im IV V - Im	Silencio en menor. Seguido de otra sección en menor, pero sin carácter de silencio.
Manolo Sanlúcar, “Noches de la Ribera” (Alegrías en MiM)	I V I IV – I IV – I	V I IV V – I V – I	<b>5 COMPASES.</b> Silencio en mayor, con préstamos melódicos del menor en los 2 primeros compases.
Paco de Lucía, “Recuerdo a Patiño” (Alegrías Mim)	Im Im V Im Im IV – I I V I VI - V	V – Im V V Im IV V – I V I V/VI – VI V – I	<b>10 COMPASES (6+4)</b> Silencio en menor con cambio al mayor. No utiliza la armonía clásica, pero si las semifrases de 6t + 6t.
Paco de Lucía, “Mi inspiración” (alegrías en Re M)	Im V Im VI – V VI IV – I	V Im IV VI – V V V – I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor, con cambio al mayor en el último compás. La escobilla la realiza antes.
Niño Miguel, “entre Mazagón y Sanlúcar” (alegrías en Mi m)	Im V Im IV – Im	V Im IV V – Im	<b>4 COMPASES.</b> Silencio en menor, íntegramente.
Parrilla de Jerez, “Recordando a Javier” (alegrías La M)	I V Im I IV - Im	V I V IV V - Im	<b>5 COMPASES.</b> Silencio en Mayor con cambio al menor, seguido de escobilla.

Tabla 41. Estructuras armónicas del silencio en las obras de concierto del siglo XX

4.7.2 Anexo II: “El silencio en las alegrías de baile”.

EL SILENCIO EN LAS ALEGRÍAS DE BAILE				
Guitarristas	Bailaor/a	Estructura armónica		Número de compases
Tiempos del compás		Tiempo 1	Tiempo 10	
Manolo de Huelva (Alegrías en MiM)	Argentinita	Im V Im V I V I V	V Im V Im V I V I	<b>8 COMPASES (4+4)</b> Silencio en menor con cambio al mayor. Seguido de escobilla. Los compases 3 y 4 son iguales que 1 y 2.
Diego Castellón, El Chino, Sabicas, Paco Amaya y el Pelao (Alegrías en La M)	Carmen Amaya (Gipsy Dances) 41’	I V I V I V	V I V I V I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en Mayor. Seguido de fals. Escobilla (solo guitarra).
Andrés Batista y Juan Antonio Agüero (Alegrías en LaM)	Carmen Amaya (La música en la noche) 58’	Im V Im V Im/IV Fl II	V Im V Im III IFl	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor con cambio al flamenco. Llamada y fals. Escobilla (solo guitarra).
Diego Amador y Antonio Losada (Cantiñas en MiM)	Fernanda Romero	Im V Im V Im IV – Im	V Im V Im IV V – I	<b>6 COMPASES.</b> Silencio en menor. Seguido de una subida con cierre y falseta escobilla (solo guitarra).
Paco y Ángel Cortés (Cantiñas en MiM)	Mario Maya	Im V Im V Im IV – Im (En trémolo) I V I IV – I	V Im V Im IV V – I (En trémolo) V I IV V – I	<b>10 COMPASES (6+4)</b> Silencio en menor con cambio al mayor. Seguido de escobilla (primero el bailaor).
Rafael Mendida, Sami Martín, Juan Jiménez “Caracoles”. (Alegrías en Mi M)	El Mimbres	Im V Im V Im IV - Im I V I IV – I	V Im V Im IV V – I V I IV V – I	<b>10 COMPASES (6+4)</b> Silencio en menor con cambio al mayor.
Juan y Pepe Maya	Manolete	Im	V	<b>6 COMPASES.</b>

(Alegrías en Do M)		V Im V Im IV - Im	Im V Im IV V - I	Silencio en menor, seguido de escobilla (solo baile)
Quique Paredes y Antonio Márquez	Milagros Mengíbar	Im V Im V Im IV - Im I V I IV - I	V Im V Im IV V - I V I IV V - I	<b>10 COMPASES (6+4)</b> Silencio en menor con cambio al mayor. Seguido de la castellana. Después del cierre realiza la escobilla.
Manolo Domínguez	Matilde Coral	Im V Im V I V I V I IV - I	V Im V I V I V I IV V - I	<b>10 COMPASES (4+6)</b> . Silencio en menor con cambio al mayor.

Tabla 42. Estructura armónica del silencio por alegrías para baile durante el siglo XX

4.7.3 Anexo III: Evolución de las estructuras de baile, guitarra y cante a lo largo del Siglo XX y sus relaciones entre ellas.

Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de Alegrías			
Elemento	Baile	Guitarra	Cante
<b>Tonalidad</b>	<b>La Mayor</b>	Rosas: Mi M / Alegrías: La M	<b>La Mayor</b>
Estructura hasta los años 1900 - 1950	- Rasgueos de guitarra	- Rasgueos de introducción.	- Rasgueos introducción
	- Zapateo inicial	- Falseta en menor. Escobilla.	- Salida: ayy
	- Llamada	- Falsetas de trémolo.	- Primera Letra
	- Silencio en Mayor	- Falseta en menor o escobilla. (también puede ser una falseta en mayor).	- Juguetillo
	- Falseta de Escobilla (solo guitarra)	- Falseta de jota o escobilla rápida.	- Cierre
	- Escobilla baile y guitarra	- Rasgueos finales.	- Falseta
	- Llamada		- Segunda letra
	- Falseta guitarra (típica escobilla). Guitarra		- Juguetillo
	- Escobilla bailada		- Falseta
	- Subida		- Tercera Letra
- Falseta con sentido de silencio		- Juguetillo	
- Escobilla		- Rasgueos de cierre	
- Llamada			
- Falseta			
- Llamada			
- Escobilla rápida			
- Subida			
- Rasgueos de cierre.			
<b>Tonalidad</b>	<b>Mi Mayor</b>	<b>Mi Mayor</b>	<b>Mi Mayor</b>
Estructura hasta los años 1960 - 1980	- Falseta introducción (de P. Lucía)	- Falseta de introducción. Rasgueos característicos de las alegrías.	- Falseta introducción
	- Rasgueos de guitarra	- Falsetas cantables (basadas en la estructura armónica de los cantes), a veces en trémolo.	- Compás
	- Salida del cante: Tirititrán.	- Falseta en menor.	- Salida cante: Tirititrán
	- Llamada	- Falsetas cantables con aceleración en el tempo.	- Compás
	- Zapateado (la guitarra hace lo mismo).	- Rasgueos finales.	- Primera letra (preparación)
	- Primer Letra		- Juguetillo
	- Cierre de la letra		- Compás y variación
	- Zapateado		- Segunda letra (Valiente)
	- Juguetillo		- Juguetillo
	- Cierre		- Compás
- Falseta 1 (de P. Lucía)		- Rasgueos finales	
- Falseta 2 (Pies imitan)			
- Llamada			
- Juguetillo			
- Cierre			
- Falseta (pies imitan)			
- Cierre			
- Silencio largo			
- Escobilla (empiezan el bailaor)			
- Llamada			
- Letras por bulerías			
- Rasgueos finales			

Tonalidad	Mi Mayor	Mi M, La M y Do M.	Mi M // La M	
Estructura hasta los años 1980 – 2003	- <b>Falseta Introducción</b>	↔	Falseta introducción (libre o a compás)	
	- Salida cante libre: <b>Estribillo.</b>	↔	Coreados o estribillo melódico (cantado o <b>tocado</b> ).	
	- Llamada de pies	↔	↔	Falseta introducción (Libre)
	- <b>Primera letra</b>	↔	↔	Salida del cante (libre)
	- Cierre de la letra	↔	↔	<b>Estribillo</b>
	- <b>Segunda letra</b>	↔	↔	Primera letra (Tradicional)
	- Subida	↔	↔	Estribillo
	- Cierre	↔	↔	Segunda letra (valiente)
	- <b>Falseta (bailada con pies)</b>	↔	↔	Falseta
	- <b>Tercera letra</b>	↔	↔	<b>Tercera letra</b>
	- Cierre de la letra	↔	↔	Estribillo (repetición)
	- <b>Escobilla</b>	↔	↔	
	- Subida	↔	↔	
	- Cierre	↔	↔	
	- Letra por bulerías	↔	↔	
	- Subida	↔	↔	
	- letra por bulerías	↔	↔	
	- <b>Estribillo final: tirititrán</b>	↔	↔	
	- 20. Rasgueos finales.	↔	↔	

Tabla 43. Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de Alegrías

Leyenda de las tablas:

- Se utilizan los **cuadros negros y el texto en negrita** para recalcar que esa sección se encuentra tanto en el baile, canto y guitarra de concierto.
- Los **cuadros rojos y el texto negrita** para destacar que esas secciones solo se realizan entre guitarra y baile.
- Los **cuadros en morado y el texto en negrita o los cuadros en verde y el texto en negrita**, se usan para subrayar que dichas secciones solo se producen entre el baile y el canto.

Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de la Caña				
Elemento	Cante	Guitarra	Baile	
Tonalidad	Mi Flamenco	Mi Flamenco	Mi Flamenco	
Estructura hasta los años 1900 - 1950	- <b>Rasgueos</b>	↔	Introducción tradicional de caña	
	- Salida del cante: ay	↔	↔	Introducción falseta (típica de caña)
	- Ayeos (4)	↔	↔	<b>Variación</b>
	- <b>Primera parte de la copla</b>	↔	↔	Llamada guitarra
	- Ayeos (5)	↔	↔	<b>1ª Parte del cante</b>
	- <b>2ª parte de la copla</b>	↔	↔	<b>Ayeos (6) a compás</b>
	- Ayeos (5)	↔	↔	<b>2ª Parte del cante</b>
	- <b>Variación</b>	↔	↔	<b>Ayeos (6) a compás</b>
	- <b>Rasgueos finales</b>	↔	↔	Compás
		↔	↔	Falseta
		↔	↔	<b>Variación</b>
		↔	↔	Llamada guitarra
	↔	↔	Ayeos (6)	
	↔	↔	<b>Cierre de guitarra</b>	

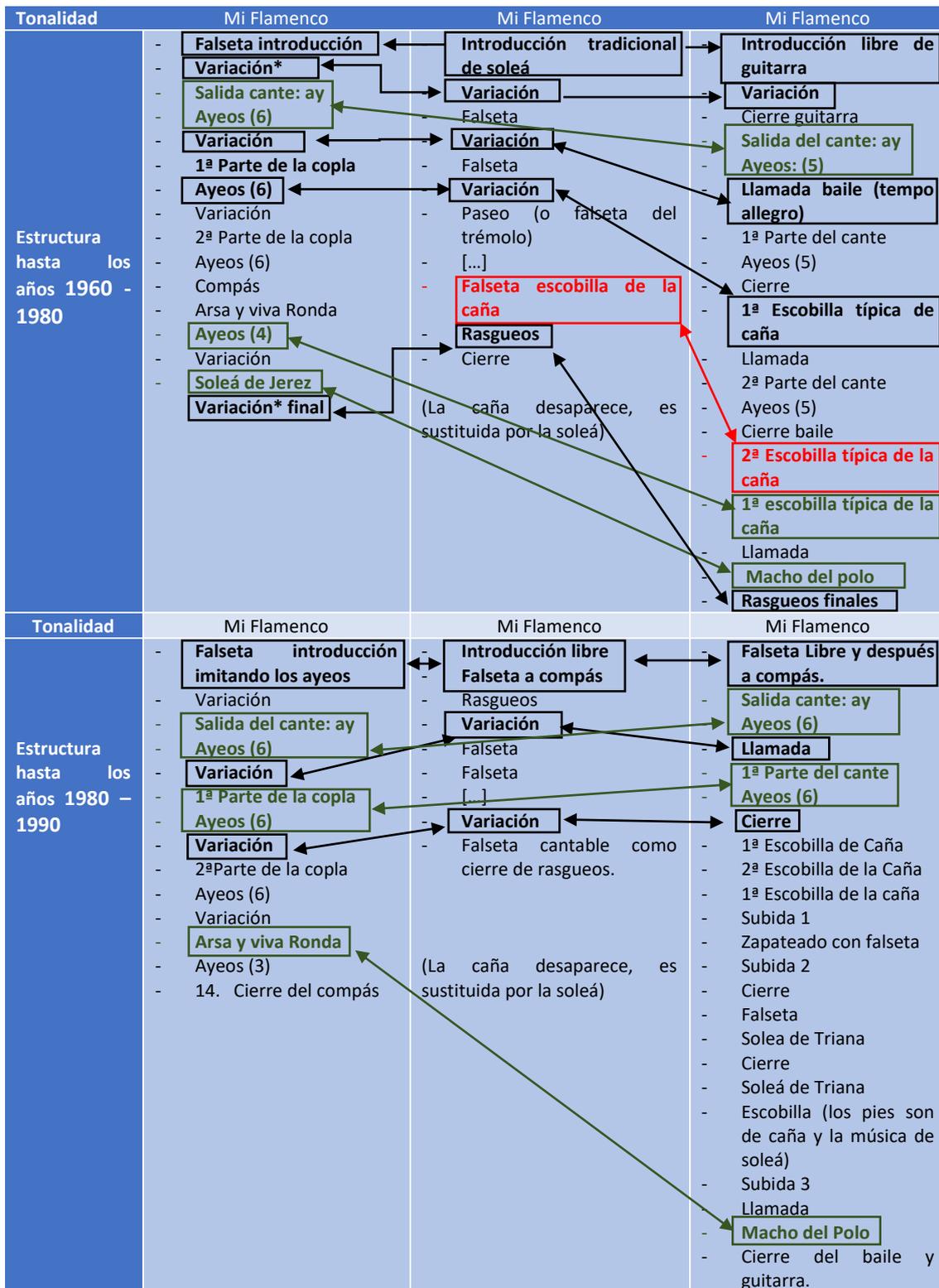


Tabla 44. Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de la Caña

## 5 Estudio analítico-computacional de patrones melódicos guitarra-cante

La música, como arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, es una ciencia estudiada de manera multidisciplinar y universal, donde cada una de las disciplinas aporta una perspectiva diferente a su estudio. Entre ellas se encuentra la musicología, la etnomusicología, la sociología, la matemática y la psicología.

Además de estas áreas de conocimiento, en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, ha habido un constante interés de las ciencias computacionales por la música y sus estructuras, patrones y su naturaleza en sí. De esta forma los tecnólogos, mediante sus fundamentos teóricos y por medio de las herramientas informáticas, procesan los datos musicales, observando y analizando parámetros que, con anterioridad solo podían ser detallados manualmente por músicos expertos. Así, este área de conocimiento ayuda al desarrollo de la musicología.

La investigación en tecnología musical no sólo se ha centrado en la música occidental escrita, sino que recientemente los investigadores han empezado a prestar atención a las músicas de tradición oral. Los desafíos que supone la investigación en este tipo de música son significativos por las características musicales de las tradiciones en particular, las cuales son marcadamente diferentes de las occidentales. Este tipo de música se encuadra dentro del campo de la etnomusicología, encargada no sólo de analizar la teoría musical sino el contexto socio-cultural en el que se desarrolla. Dentro de la etnomusicología podemos diferenciar tres categorías distintas:

1. La música étnica, que comprende la música de culturas donde la música es de tradición oral íntegramente.
2. La música clásica no occidental que escriben su música, como es el caso de China, India, etc.
3. La música popular, donde podemos encontrar ejemplos de la música popular de Occidente y también de las canciones populares de Japón, entre otros.

En conexión a esto, la música flamenca pertenece a la última categoría citada anteriormente; una música de tradición oral, no occidental y con unas características musicales cuyo análisis requiere ciertamente un enfoque interdisciplinar. De este modo, la música flamenca ha sido un objeto de estudio dentro de la investigación de la tecnología musical.

En consonancia al tema que nos ocupa, cuestiones como la transcripción de la música flamenca están siendo cada vez más investigadas dentro del campo de la tecnología musical (Kroher & Gómez, 2016), aunque sobre todo se centra en la voz, como elemento primigenio del flamenco. Las transcripciones automáticas son esenciales para poder trabajar posteriormente con las técnicas de recuperación de información musical (*Musical Information Retrieval*, MIR<sup>84</sup>), como la caracterización de la similitud

---

<sup>84</sup> A partir de este momento, siempre que hablemos de “Musical Information Retrieval”, utilizaremos las siglas “MIR”.

melódica y el reconocimiento de estilo, la identificación del canto y la recuperación del patrón de la melodía.

Otra cuestión que aún no se ha resuelto sería la transcripción automática de las falsetas de la guitarra flamenca, como elemento fundamental del flamenco y a través del cual, el flamenco ha ido cambiando o modificando la estética de su música, tanto en las melodías, como en los ritmos o la armonía.

A continuación, y en conexión con lo anterior, realizaremos una breve aproximación a la tecnología musical y a los diversos campos que ésta engloba, para mostrar las posibilidades y beneficios que nos muestra en relación con la música flamenca y en particular, con la guitarra flamenca. Propondremos un algoritmo para la detección automática de falsetas, para posteriormente transcribirlas automáticamente y compararlas melódicamente con el cante.

## 5.1 Tecnología musical

### 5.1.1 *MIR y Etnomusicología Computacional*

Las técnicas computacionales y modelos matemáticos utilizados en el área de investigación de la Teoría Computacional del flamenco, pertenecen al campo de la Music Information Retrieval (MIR) (Orio, 2006).

*Music Information Retrieval* es la ciencia interdisciplinar que se dedica a la recuperación de información de la música. MIR es un área actual de investigación interdisciplinar, que abarca todos los procesos de acceso a material digital sobre la música.

Durante la última década ha habido una gran variedad de problemas en MIR que se han identificado y resuelto con técnicas como:

- *Audio identification or fingerprinting.*
- *Audio alignment, matching or synchronization.*
- *Cover song identification.*
- *Query by humming and query by tapping.*

MIR es un campo en continuo crecimiento que involucra a distintas ramas de conocimiento como pueden ser: la psicología, la formación musical académica, tratamiento de señal, etc. Todas ellas comparten una misma metodología en el diseño y construcción de herramientas que nos ayudan a organizar, comprender y buscar en grandes colecciones de música.

Desde los comienzos del MIR como campo de conocimiento, la mayoría de las técnicas y modelos utilizados se han desarrollado para una corriente concreta de la música tradicional, la conocida como música popular de tradición occidental. En los últimos años ha surgido un especial interés en aplicar las técnicas desarrolladas por el MIR para el estudio de otras músicas tradicionales, folk o música étnica, ya que etnomusicólogos, y profesionales de la música podrían beneficiarse considerablemente de esta investigación. En relación a esto, el interés reciente por el

estudio tecnológico interdisciplinar de músicas de tradición oral, ha llevado a la consideración de una nueva área de investigación, conocida como Etnomusicología Computacional (CE)<sup>85</sup>.

La Etnomusicología Computacional se remonta a 1978 cuando Halmos, Köszegi y Mandler, dos matemáticos y un ingeniero proporcionaron una interesante reflexión sobre el papel de los ordenadores en las cinco áreas principales de investigación en Etnomusicología: recopilación de datos, administración, notación, selección y sistematización, y tratamiento científico (Halmos, Köszegi, & Mandler, 1978). El término fue recientemente redefinido por Tzanetakis como “el diseño, el desarrollo y la utilización de herramientas informáticas que tienen el potencial para ayudar en la investigación etnomusicológica” (Tzanetakis, Kapur, Schloss, & Wright, 2007).

Tzanetakis, en lo referente a la etnomusicología computacional, señala que:

1. Existe una necesidad de colaboración entre los etnomusicólogos y técnicos para crear un campo de investigación interdisciplinar.
2. Las grandes colecciones de audio son importantes para desarrollar enfoques automatizados, utilizando técnicas de aprendizaje de máquinas que requieran grandes cantidades de datos para el entrenamiento, anotadas manualmente por expertos.
3. Las técnicas de dominio específico son necesarias para estudiar las características y limitaciones de los diferentes estilos musicales; que el contenido y el contexto de interfaces que permiten la conservación pre-activa deben desarrollarse para una mayor accesibilidad de los usuarios no especialistas.
4. La captura de movimiento corporal durante el proceso de hacer música mediante el uso de sensores colocados en el cuerpo y o instrumento, proporciona una nueva metodología que ofrece perspectivas interesantes, que podrían ser aplicadas a la música étnica. Reconoce de alguna manera el hecho de que el audio podría no ser suficiente para describir y / o recuperar la música étnica.

Con este enfoque, se ve a la Etnomusicología como la base científica que se sirve de los avances en otras disciplinas, tales como Matemáticas Computacionales, Musicología o estudios de carácter cultural para ayudar a reestructurar problemas y percibir las relaciones entre sus elementos bajo una perspectiva diferente.

Las técnicas de MIR utilizan técnicas de procesamiento de señales, aprendizaje automático y algoritmos de modelado de la percepción. Debido a que MIR es un área

---

<sup>85</sup> Cuando nos refiramos al término “Etnomusicología Computacional”, utilizaremos las siglas CE (Computational etnomusicology).

de investigación relativamente reciente, los sistemas existentes todavía no están preparados para el uso general (nivel usuario) y requieren conocimientos técnicos para su configuración y uso. Sin embargo, sí ofrecen competencias únicas a los investigadores que deciden utilizarlos. Las dos principales ventajas que ofrecen y que son particularmente relevantes para el CE son las siguientes:

- La capacidad para detectar y analizar una gran cantidad de información que sería difícil de hacer a mano y con precisión. Por ejemplo, mediante la extracción automática de los inicios de las diferentes grabaciones de un ritmo particular uno puede analizar pequeñas variaciones en la sincronización entre los diferentes intérpretes. Aunque, teóricamente, la información de inicio podría ser recogido manualmente, el proceso sería muy tedioso y probablemente propenso a errores.
- Los algoritmos de MIR detectan patrones musicales en grandes conjuntos de datos. Por ejemplo, un musicólogo puede encontrar fácilmente la existencia de un patrón melódico o rítmico concreto, transcrito por el propio músico, en una pequeña colección de aproximadamente un centenar de canciones populares. Por otra parte, un sistema automático podría no funcionar con tanta precisión como un musicólogo, pero tiene la ventaja de que puede encontrar evidencias del patrón en grandes colecciones de miles o incluso millones de canciones.

### 5.1.2 *Etnomusicología computacional y flamenco*

Pese a que el flamenco posee un gran peso específico en el marco cultural (y comercial) español y un gran impacto mediático internacional, no ha sido hasta hace relativamente poco tiempo, cuando se ha iniciado el estudio computacional de la música flamenca.

Es en 2005, a raíz de un estudio sobre un análisis filogenético del compás flamenco (Díaz-Báñez, Farigu, Toussaint, Gómez, & Rappaport, 2005), cuando la comunidad científica aborda el análisis de la música flamenca desde la perspectiva de la Teoría Computacional y las Matemáticas. Este trabajo dio pie a un nuevo campo de investigación denominado *Teoría Computacional de la Música Flamenca*. Se analizan en este trabajo primigenio aspectos rítmicos de los estilos ternarios del flamenco y se extraen algunos indicios sobre genealogía y preferencia de estilos en lo que respecta a patrones rítmicos. En dicho trabajo, y a modo de conclusiones, se insta a musicólogos y otros investigadores del flamenco a contrastar este tipo de análisis científico con otras metodologías usadas en sus áreas de investigación, a saber, Historia, Antropología o Teoría Musical, creándose así el germen para la creación del primer grupo de investigación multidisciplinar de teoría computacional de la música flamenca, el grupo COFLA<sup>86</sup>. Debido a que el problema tratado en este proyecto coincide con una de las líneas de trabajo del grupo, incluimos aquí una perspectiva histórica del grupo de investigación COFLA para entender correctamente el marco de trabajo.

---

<sup>86</sup> [www.cofla-project.com](http://www.cofla-project.com)

En el año 2007 comienza el primer proyecto de investigación universitario con subvención pública y relacionado con el flamenco, el proyecto COFLA (COmputational analysis of FLAmenco Music) que surge como respuesta a las inquietudes de un grupo de investigadores, encabezados por el Dr. José Miguel Díaz Báñez, responsable del proyecto. Está subvencionado por la Junta de Andalucía y su objetivo principal es el de realizar una investigación exhaustiva y rigurosa de la música flamenca mediante un enfoque multidisciplinar, combinando los conocimientos de áreas como la literatura, la musicología, la psicología musical, las matemáticas, la recuperación de información musical (MIR) o el procesamiento de señales de audio digital, entre otros. Asimismo, se persigue fortalecer el estudio del flamenco como una cuestión académica en la universidad y dejar las bases de una nueva área de investigación, la Teoría Computacional del flamenco. Recientemente, se ha renovado el proyecto hasta el año 2019.

El objetivo fundamental que se persigue en el proyecto COFLA es el de utilizar las herramientas tecnológicas existentes en descripción de audio, procesado del sonido y modelado computacional o diseñar otras nuevas para el estudio analítico de las estructuras musicales del flamenco, su preservación y su difusión pública. Dichas técnicas son ya utilizadas en otras músicas y explotadas en el contexto de sistemas comerciales de navegación en grandes bases de datos musicales, recomendación musical y transformación de sonido. De este modo, utilizando tecnología ya consolidada o a desarrollar en el transcurso del proyecto, y contrastando los resultados desde disciplinas tan dispares como la historia, semiótica, literatura, musicología y antropología del Flamenco, se pretende seguir avanzando en el conocimiento riguroso, la difusión y la preservación de la música flamenca.

Entre los aspectos musicológicos fundamentales en los que se pretende indagar desde el punto de vista computacional pueden destacarse los orígenes del flamenco, evolución y relación entre los distintos estilos, propiedades de preferencia de estilos, influencia de músicas externas a Andalucía o búsqueda de estilos ancestrales. Todo ello mediante un estudio analítico de las estructuras musicales flamencas usando técnicas ya exploradas en otras músicas, que se basan en el uso herramientas computacionales. El proyecto COFLA trabaja en el estudio del flamenco desde una perspectiva tecnológica y se han hecho a día de hoy, investigaciones de análisis, caracterización y síntesis de la música flamenca, todas ellas dentro del área de Etnomusicología Computacional. Las líneas de trabajo del grupo cofla son:

- Línea 1. Matemáticas y Flamenco.
- Línea 2. Transcripción automática, segmentación y separación de voces.
- Línea 3. Similitud Musical.
- Línea 4. Creación de corpus musical. Audios y transcripciones.
- Línea 5. Detección automática de patrones distintivos.
- Línea 6. Preferencia Musical. Etnomusicología.
- Línea 7. Emoción.
- Línea 8. Análisis Multimodal. Aprendizaje computacional sobre vídeo.
- Línea 9. Divulgación científica y Educación.

Nuestro trabajo está enmarcado en las líneas 2, 4 y 5 pues, aunque enfocamos un problema concreto de detección de patrones melódicos, requiere la transcripción automática y creación de un corpus de estudio y evaluación. Describimos brevemente los avances del grupo en estas líneas.

*Línea 2. Transcripción automática, segmentación y separación de voces.* Este problema resulta crucial para afrontar todo estudio computacional de la música basado en audio y, por lo tanto, la gran mayoría de los estudios que se planteen en el ámbito del análisis computacional de la música. Es un tema de gran actualidad y el grupo está aportando metodología y algoritmos de impacto internacional. Algunos trabajos correspondientes a esta línea de investigación son (Gómez & Bonada, 2013), (Salomon, Gómez, Ellis, & Richards, 2014), (Kroher & Gómez, 2016).

*Línea 4. Creación de corpus musical. Audios y transcripciones.* El grupo cofla ha creado una base de datos para uso público que contiene la transcripción automática de un corpus amplio de cantes a capela del flamenco. Creemos que esto es crucial en el campo de investigación del proyecto pues es el primero que se realiza y permite que investigadores externos lo usen para sus estudios, llevando e incentivando la investigación de la música flamenca a todo el mundo académico. Esto implicará que al área de investigación que ha iniciado el grupo COFLA se adhieran más investigadores de otros grupos.

*Línea 5. Detección automática de patrones distintivos.* El estudio de patrones melódicos distintivos es un tema íntimamente relacionado con la definición de estilo musical, mucho más claro en el caso de músicas de tradición oral. La conservación de los cantes flamencos hace que la melodía juegue un papel crucial en la evolución y clasificación de los distintos estilos del flamenco. La definición del patrón melódico de cierta variante de un estilo o palo flamenco constituye uno de los requisitos necesarios tanto en la clasificación de los cantes como en la creación de textos para la didáctica y estudio del flamenco. De hecho, lo que recuerda el cantaor es un patrón melódico sobre el cual puede añadir unas ornamentaciones u otras que dependen de la influencia de otros cantaores o de la propia capacidad vocal del intérprete (aportación personal).

## 5.2 Metodología para un estudio computacional

En esta memoria se propone un procedimiento para la comparación automática entre la melodía del cante y la de la guitarra. El proceso se articula en dos etapas:

1. La detección y transcripción de falsetas de guitarra
2. La similitud melódica entre la melodía del cante y la guitarra.

A continuación, expondremos en qué fase se encuentra cada una de estas etapas del proceso y cuáles están siendo los pasos a seguir.

### 5.2.1 *Detección y transcripción de falsetas*

Una de las aportaciones más reciente del MIR y en su caso del CE en el flamenco han sido los trabajos realizados por el proyecto COFLA, sobre el cante flamenco (Cabrera, Díaz-Bañez, & Escobar-Borrego, 2008) (Gómez & Bonada, Automatic melodic transcription of flamenco singing. , 2008) y (Gómez, y otros, 2012) y el artículo sobre la transcripción automática del cante flamenco en grabaciones polifónicas (Gómez & Kroher, 2016), que nos han mostrado la aplicación práctica de tecnología computacional en relación con todos los interrogantes que en la actualidad se nos presentan con respecto a la música flamenca.

En un trabajo reciente (Advani, 2016) se plantea la idea de definir cuantitativamente lo que se entiende por falseta y a partir de esa enunciación se plantea el estudio en cuanto a la detección automática de dicha falseta.

No encontramos una definición formal de falseta que permita automatizar su extracción. Como “definición musical de falseta” podemos citar el concepto referido a la misma dentro del diccionario terminológico de (Núñez & Gamboa, 2007):

*“El término **falseta** se entiende como la sección de la música flamenca en la que el guitarrista interpreta una composición con un sentido musical autónomo, es decir, con una entidad musical más concreta. El repertorio de falsetas es muy amplio y con ellas los guitarristas suelen añadir al cante una pieza de inspiración propia, si es compuesta por ellos, o bien tomada del repertorio de algún maestro clásico. En la guitarra de concierto las obras suelen basarse en una serie de falsetas unidas entre sí formando así una pieza de concierto”* (Núñez & Gamboa, 2007).

Partiendo de la premisa que una falseta es una composición con sentido musical autónomo<sup>87</sup>, que posee una o dos frases melódicas, y que los guitarristas suelen añadirla entre cante y cante; buscamos una definición cuantitativa, desde de la tecnología computacional. Así, para la definición de falseta en *términos computacionales*, podemos usar propiedades que nos proporcionaran distintos descriptores que se puedan cuantizar en los audios y que ayuden a extraer dichas falsetas:

1. “Todo lo que no tenga voz es falseta”. Esto quiere decir que en todas las secciones del audio donde no aparezca el cante<sup>88</sup>, la música que ejecuta la guitarra podría ser una falseta. Con esta única premisa, la acepción del término falseta no está totalmente definida, puesto que las partes de compás (esquemas ritmo-armónicos) o pequeñas variaciones<sup>89</sup> de guitarra se incluyen dentro del término. Debemos de saber que tanto el esquema ritmo-armónico o el compás que realiza la guitarra, y la variación no son estructuras con una

---

<sup>87</sup> Sentido musical autónomo quiere decir que es un pasaje musical, que puede conllevar una o dos frases melódicas interpretadas por el propio guitarrista, sin intervención del cante.

<sup>88</sup> El timbre, como cualidad de sonido, es lo que hace diferenciar a unos instrumentos de otros. Así el ordenador reconoce el timbre del cante y el de la guitarra, pudiéndolos diferenciar y separar.

<sup>89</sup> Las variaciones son esquemas melódicos que están basados en una armonía y ritmo. La longitud de dicho esquema es lo que entendemos por frase musical o por un compás en el flamenco.

identidad musical propia, sino que son enlaces o uniones entre diferentes secciones musicales.

2. “Todo lo que dure más de 10 segundos y no tenga voz, es falseta”. Se observa cómo el compás y las variaciones que realiza la guitarra, duran como máximo 10 segundos por lo que se establece esa cifra para intentar detectar correctamente las falsetas de los audios. Tras una primera evaluación de los resultados, se observa como algunas falsetas estaban cortadas, puesto que la voz aparece en forma de “recitativo”<sup>90</sup> o “jaleo”<sup>91</sup>, para expresar lo bien que tocaba el guitarrista. Por tanto, se acepta la siguiente premisa.
3. “Es falseta todo aquello que dure más de 10 seg., y que la voz no aparezca más de 5 segundos”.

Una vez que obtenemos las premisas para cuantificar el concepto musical de falseta, podemos realizar los siguientes pasos:

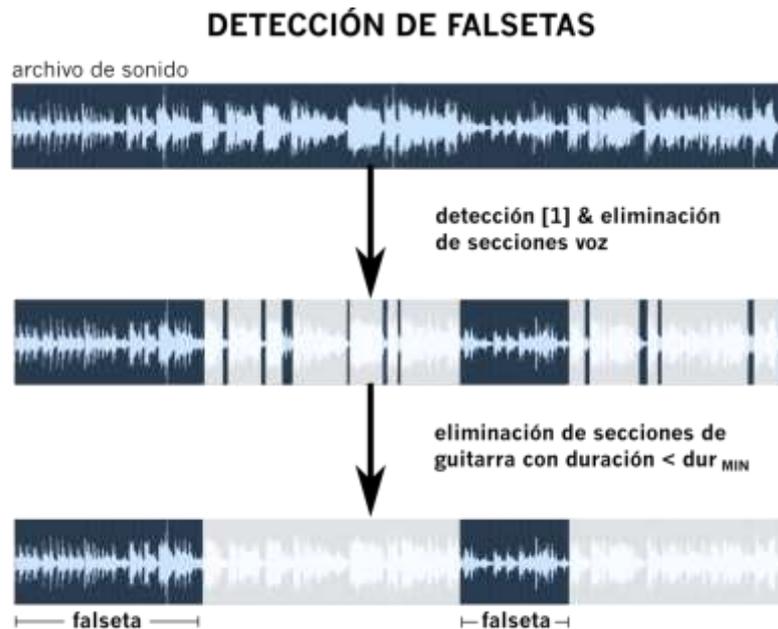
1. Se propone una base de datos de 80 audios, que sólo contengan guitarra y canto, pertenecientes a la discografía de Camarón.
2. Se anota a mano/oído todos los fragmentos de falsetas encontrados y pertenecientes a cada uno de los audios.
3. Se comparan los resultados anteriores, con los extraídos de forma automática.
4. Posteriormente se entrena al algoritmo de transcripción Mnw<sup>92</sup> (Kroher, Díaz-Báñez, & Pikrakis, 2016) para que transcriba de forma automática las áreas donde aparece el canto.

---

<sup>90</sup> El recitativo es una forma de exponer oralmente un texto que está a medio camino entre el canto y la prosodia lingüística.

<sup>91</sup> Jaleo: Animar o apoyar a una persona por lo que hace, especialmente con expresiones y gritos.

<sup>92</sup> Algoritmo de transcripción basado en el de Needleman – Wunsch (1970), y que se está desarrollando en el artículo (Kroher, Díaz-Báñez, & Pikrakis, 2016)



[1] Kroher, N. & Gómez, E. (2016). Automatic Transcription of Flamenco Singing from Polyphonic Music Recordings. *IEEE Transactions on Audio, Speech and Language Processing*, 24(5), pp. 901-913.

Ilustración 44. Proceso de detección automática de falsetas

5. Finalmente se vuelven a comparar los resultados para observar a la precisión que obtiene el algoritmo (Ilustración 45).

Pueden consultarse los detalles técnicos del proceso de detección de falsetas en la guitarra en el trabajo de Javier Advani (Advani, 2016).

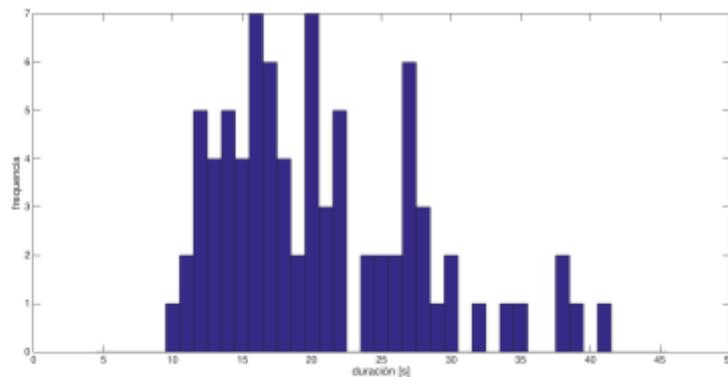


Ilustración 45. Histograma de los resultados obtenidos de la extracción automática de las falsetas. Frecuencia=nº de falsetas, duración=tiempo que dura cada falseta.

Por último, cabe mencionar que, aunque el término de falseta desde un punto de vista computacional es una tarea pendiente que está aún por definir completamente, a partir de estas premisas se ha logrado un gran avance para la etnomusicología puesto que con la extracción automática de las mismas en una gran cantidad de audios, podemos comenzar nuestro análisis. De esta forma, invertimos más tiempo en el análisis de lo estrictamente musical, que de la extracción de los audios.

### 5.2.2 *Similitud entre la línea melódica del cante y la guitarra.*

Tanto músicos como psicólogos han estudiado en profundidad las posibles medidas de similitud, debido en parte, a multitud de aplicaciones comerciales tales como sistemas de recomendación, demandas de plagio, organización de bases de datos (audios), clasificación de estilos, etc. De forma general, las medidas de similitud melódica se construyen a partir del siguiente proceso:

**1. Obtención de una melodía:** Esta puede venir descrita en formato audio, como un fichero de sonido de una grabación, o en formato simbólico, es decir, como un fichero MIDI o un fichero de partitura (Finale, Sibelius, etc.).

**2. Representación de melodías abstractas:** Según los propósitos perseguidos, la melodía se representa de varias formas, en ondas, pitch, etc. Estas representaciones que extraen ciertas características de las melodías reales se llaman representaciones abstractas. Existen varios niveles de abstracción:

- Nivel bajo de abstracción: En este nivel se encuentran una serie de descriptores como es el caso de la intensidad<sup>93</sup>, revelando si el sonido es fuerte o suave; de los datos relacionados con el spectrum<sup>94</sup>, si tiene muchos agudos o graves, entre otros.
- Nivel medio de abstracción: Encontramos descriptores como contorno de la frecuencia fundamental, que es la relación de la línea de la melodía y el tono que el usuario percibe.
- Nivel alto de abstracción: Sería el caso del contorno de la frecuencia fundamental pero transformada o transcrita en notas distintas, observando además donde comenzaría, cuánto duraría, etc. Otros descriptores de alto nivel serían, la emoción (si algo es alegre o triste), el género (etiquetando el tipo de música que puede ser (pop, rock,...)).

En el caso del flamenco, en cuanto a la representación o transcripción de melodías abstractas, no se ha conseguido el nivel más alto de abstracción, lo que nos encontramos es que cada nota tiene un pitch en MIDI, es decir, sabemos el tono cuantizado, además de saber dónde comienza en segundos y la duración de cada pitch. De cada pitch lo que no poseemos es la cuantización rítmica, es decir, no sabemos si la nota que suena es una cuarta parte del compás, medio compás, etc., aunque para la transcripción del cante no es muy necesario.

**3. Transformación de la melodía:** La melodía abstracta es sometida a unas transformaciones que permiten el cálculo efectivo de la medida de similitud.

**4. Diseño de la medida de similitud:** Inicialmente, la mayor parte de las medidas se concentraron en un aspecto de las melodías, el cual medían con más o menos precisión. Poco a poco se han ido diseñando medidas que cuantifican varios aspectos

---

<sup>93</sup> La intensidad está relacionada con el volumen, y viene determinada por la potencia, que a su vez está determinada por la amplitud y nos permite distinguir si el sonido es fuerte o débil.

<sup>94</sup> El spectrum está vinculado a la altura y la frecuencia de la nota, sabiendo si un sonido es grave o agudo.

de la melodía. El principal problema es cómo ponderar todos esos aspectos de manera coherente. Existen distintas formas de establecer una medida de similitud entre distintas piezas musicales, todas ellas se basan en medir la distancia entre ciertas características musicales de las mismas. Una de las características más empleada a la hora de estudiar la similitud melódica es el contorno melódico (Hewlett & Selfridge-Field, 1998).

Como ya indicamos anteriormente, el objeto de nuestra investigación y la primera cuestión que nos planteamos en relación al MIR, es la detección de falsetas en el cante, bien porque estas hayan sido compuestas por el guitarrista y el cantaor le haya puesto letra, o viceversa. Por lo tanto, la siguiente etapa de nuestro proceso es la similitud melódica con el cante, que parte de la definición de falseta y su detección automática. Para ello se pueden realizar dos procedimientos distintos:

- **Semiautomático:** En el proceso a seguir, interviene tanto un músico experto para la transcripción de la falseta, como el ordenador para la transcripción del cante y la búsqueda de las melodías más similares. En este se realizan los siguientes pasos:
  1. En una base de datos de un gran número de canciones, se transcribe de forma automática los cantes.
  2. Se introduce una transcripción de la falseta que se desea comparar, transcrita en un editor de partituras.
  3. El ordenador las compara y muestra los resultados más similares a la melodía de la falseta.

Para que el ordenador realice este proceso utilizaremos un algoritmo propuesto por Pikrakis, Kroher y Díaz-Báñez (Pikrakis, Kroher, & Díaz-Báñez, 2016) que encuentra similitudes entre un segmento melódico dado y una colección de frases de cante. La salida de este algoritmo es una lista de candidatos ordenados según un valor de similitud, lo que es muy útil para realizar la tarea que nos hemos propuesto.

De este modo, tomaremos una falseta que se ha transcrito manualmente en MIDI, para que el ordenador la busque en una base de datos y devuelva una lista de segmentos similares. A partir de ahí, escucharíamos los candidatos más similares y veríamos cuál se parecen más. Esto nos ayuda ya que ahorraríamos tiempo, puesto que no tendríamos que escuchar las 1000 canciones, sino que sólo serían las más similares. También podríamos descubrir melodías de canciones que son similares pero que por estar en otra tonalidad o con otro ritmo no la identificamos.

### DETECCIÓN DE FALSETAS EN TRANSCRIPCIONES DEL CANTE SEMI-AUTOMÁTICO

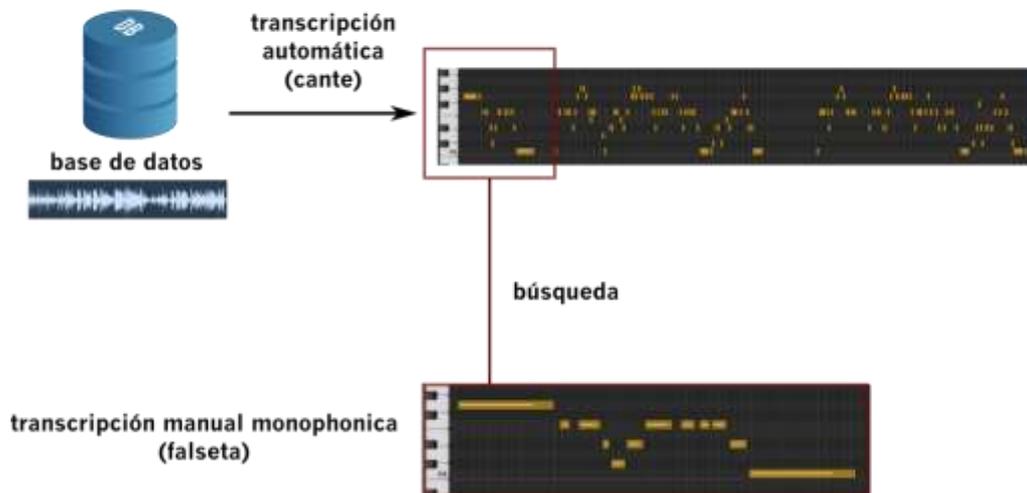


Ilustración 46. Proceso semi-automático de detección de falsetas en las transcripciones del canto

### DETECCIÓN DE FALSETAS EN TRANSCRIPCIONES DEL CANTE AUTOMÁTICO

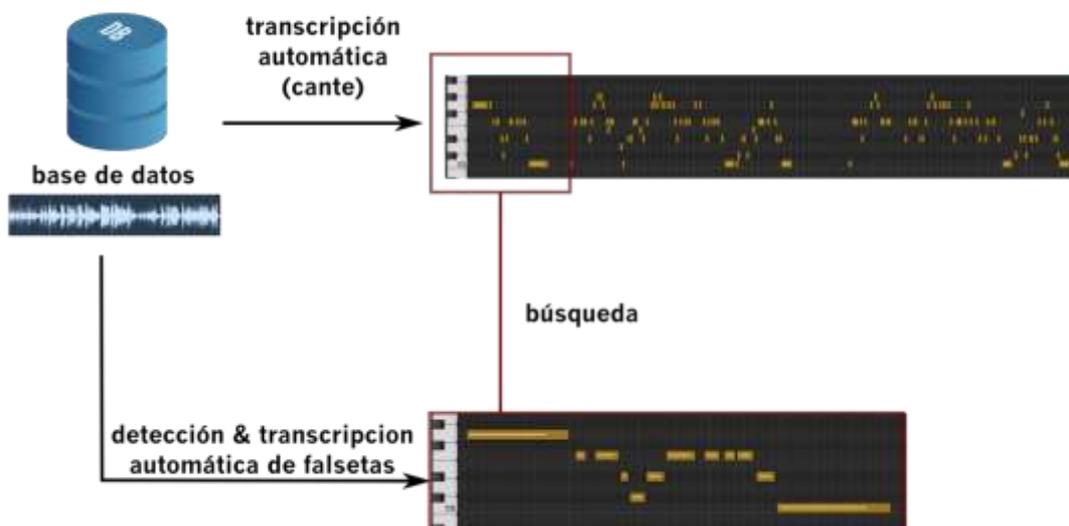


Ilustración 47. Proceso automático de detección de falsetas en las transcripciones del canto

- **Automática:** Esta variante se realizaría a través de una gran base de datos, en la que se detectarían las falsetas, y las partes del canto y se transcribirían automáticamente, para posteriormente compararlas con otras y ver que fragmentos o secciones son similares. En este proceso no intervendría el experto en música para la transcripción, sólo sería útil para la evaluación de los posibles candidatos que el ordenador seleccionaría.

Actualmente la variante que estamos utilizando es la semiautomática puesto que no disponemos de un sistema automático de transcripción de falsetas. Este

procedimiento (*Ilustración 47*) será el que usaremos más adelante para encontrar emparejamientos de falseta-cante.

### 5.3 Creación del corpus de estudio

Para la creación del corpus de estudio, se han revisado diversas discografías de autor desde principios hasta finales del siglo XX. Algunas de ellas son de artistas como Antonio Chacón, La Niña de los Peines, Pepe Marchena, Juanito Valderrama, La Perla de Cádiz, La Repompa, Camarón, y El Pele, en cuanto a cante. En relación a la guitarra hemos revisado la discografía de Ramón Montoya, Manolo de Huelva, Niño Ricardo, Sabicas, Paco de Lucía, Enrique de Melchor, Moraíto y Vicente Amigo. Además, se han hecho búsquedas particulares, de casos aislados, tanto de guitarristas como de cantaores: La Perla, Morente, La Argentinita, Manolo Sanlúcar, Miguel Ángel Cortés, tomatito, entre otros.

En un primer momento, nos hemos centrado en la figura de Paco de Lucía y Camarón, puesto que conocíamos las grandes aportaciones que han realizado ambos al flamenco, y a partir de ellos, hemos hecho un barrido musical tanto por los cantaores y guitarristas que influyeron a Paco de Lucía como a los que él influyó, para observar si utilizaban el mismo método para la creación de falsetas y la emulación de los cantes. De esta forma basamos nuestra búsqueda en un recorrido musical sobre la discografía completa de dos artistas, para ir poco a poco ampliando el campo de búsqueda: primero revisando casos particulares que ya conocíamos, y a partir de ellos, examinando la discografía de los mismos.

En esta revisión manual, buscábamos melodías del cante similares a una falseta o sección de la guitarra y viceversa: melodías de guitarra que fuesen similares a la melodía de un cante, estribillo, salida, etc. De esta forma, hemos registrado en una tabla todo lo que íbamos encontrando. Los datos que anotábamos eran los siguientes (*Tabla 45*):

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Fiesta por Bulerías	Eres negra y catapacia	La Perla de Cadiz	Sevilla Cuna del Cante Flamenco	1960	Bulerías	El Pañuelo	fragmento	P. Lucía	Siroco	1987	Bulerías

**Tabla 45. Elementos anotados de cada una de las canciones y cantes que son similares a una falseta o melodía determinada.**

De estas anotaciones vamos extrayendo una base de datos, que actualmente cuenta con 50 casos de estudio<sup>95</sup>, de los cuales hemos extraído las siguientes características, en cuanto a la emulación y creación:

En las *recreaciones o emulaciones* del cante a través de la guitarra, los guitarristas se suelen apoyar en su ayer y su presente, tanto del flamenco como de la música que les rodea. Se basan en:

<sup>95</sup> Toda la base de datos utilizada, véase en el apéndice VIII.8: *Casos de estudio analítico-computacional*.

- El propio cante flamenco que están acompañando. Es decir, el guitarrista ejecuta o emula un fragmento de la melodía, en respuesta o diálogo con el cante. Un claro ejemplo de ello, lo tenemos en el caso de Luis Molina con la Niña de los Peines, en el que la cantaora realiza un fragmento de la melodía del cante de guajira (“*ay garrotín, ay garrotán*”) y Luis Molina le responde, inmediatamente después con la guitarra, el siguiente fragmento de dicha letra (“*de la vera de San Juan*”). Estos casos se dan sobre todo hasta mediados del Siglo XX.
- En música no flamenca de épocas anteriores, y cantada por artistas flamencos. Aquí nos encontramos con dos casos: los cuplés por bulerías y la copla. Los cuplés son canciones populares que se adaptan al compás de la bulería, y la guitarra en este caso lo que realiza es una emulación de la canción antes de que comience a cantarse. Este caso lo vemos muy claro en la figura de Niño Ricardo con la Niña de los Peines. Ricardo siempre interpreta la melodía antes de ser cantada. En el caso de la copla, encontramos que Paco de Lucía intenta rescatarla en sus composiciones para guitarra, utilizando pequeños motivos en algunas ocasiones, y en otras, un fragmento musical de mayor longitud.
- En el “flamenco rock y la rumba catalana” que impera en los 70’. Entendemos como “Flamenco rock”, toda la música de los años 70-80, relacionada con la fusión entre las rumbas flamencas y el rock imperante en esa época. Estamos hablando del caso de Las Grecas, Triana, Bambino, etc. Tanto Paco de Lucía como muchos guitarristas de su generación y posterior, utilizan melodías de estos grupos para sus composiciones de guitarra. El más famoso de los casos es la rumba de “Entre dos aguas”, que utiliza la melodía de las Grecas “Te estoy amando locamente”.
- En las nuevas letras del cante flamenco. En el binomio de Camarón -Paco de Lucía, encontramos nuevas letras que se aportan al cante flamenco, sobre todo por tangos y bulerías. No se sabe muy bien la autoría de las letras de los discos que Paco grabó con Camarón, puesto que siempre venía con los derechos de autor de la familia Sánchez, lo que sí hemos podido observar es que muchas letras que cantaba Camarón, estaban interpretadas en el mismo disco o en disco anteriores de la discografía de Paco de Lucía.
- En letras del “nuevo flamenco”<sup>96</sup>. Los guitarristas en ocasiones utilizan estas melodías para dar un sentido más melódico y comercial a sus composiciones. Es el caso de Antonio Rey, en el que utiliza la estrofa de una canción de María Toledo para emularla en dos de sus composiciones, una granaína y una taranta. Este, es un claro ejemplo de que la utilización de melodías del cante flamenco o

---

<sup>96</sup> Consideramos “nuevo flamenco” como los grupos que utilizan la fusión de la rumba catalana, con características musicales tanto del flamenco (armonía y compases) como de otras músicas (jazz, rock, pop, etc.) para hacer canciones de nueva temática, y con un carácter aflamencado en sus melodías. El caso más claro, Lole y Manuel, Parrita, Pata Negra, o en la actualidad María Toledo.

de la música íntimamente vinculada a este, se sigue utilizando en el siglo XXI, para la emulación o reinterpretación en las falsetas para guitarra.

En la *creación de falsetas* que después se conviertan en cante ocurren varios casos:

- Que se conviertan en una letra del flamenco. Es el caso de Camarón y Paco de Lucía, en donde no sabemos qué fue primero, si la melodía del cante o la creación melódica de una falseta que más tarde se ha convertido en un cante. Posiblemente, como en el caso de Juan Habichuela con Fosforito, primero se tocaría con la guitarra y luego se ha hecho la letra con la armonía y compás flamenco.
- Que se establezcan como letra de una “canción flamenca”. El ejemplo más claro para ilustrar este apartado, es la figura de Parrita, en la que utiliza muchas de las melodías compuestas por Paco de Lucía, para sus canciones, poniéndole letra a las mismas.
- Que tenga una función estructural dentro de las composiciones de guitarra. La melodía que el guitarrista realiza con la guitarra posteriormente se canta por un coro y solista y ayuda a la forma compositiva de la obra. La forma podrá tener un carácter de rondó (siendo los coros la parte que siempre se repite); o como de introducción y final, comenzando la obra con la falseta y terminándola con la letra de la misma falseta. Este modelo de creación de falsetas que posteriormente se cantan, es el imperante en la mayoría de las composiciones del Siglo XXI, dándole un carácter más comercial a la guitarra flamenca de concierto.

Las características en cuanto a los estilos flamencos empleados son:

- La mayoría de la emulación o creación de los cantes se han elaborado sobre la base de tangos y bulerías.
- Encontramos algunos ejemplos, en los que el compás o estilo no es el mismo para el cante que para la falseta.

En función de estas características observadas en nuestra base de datos de los casos comparados, hemos realizado una serie de estadísticas que mostramos a continuación.

Con respecto a los estilos que se utilizan para la creación e interpretación de melodías en la guitarra flamenca en la *ilustración 48* observamos como las bulerías y los tangos son los más empleados. Por su compás y su estética musical (que no están tan definida como en los demás estilos) hacen de ambos estilos los más prolíferos para su emulación en la guitarra o para la utilización en los cantes o canciones.

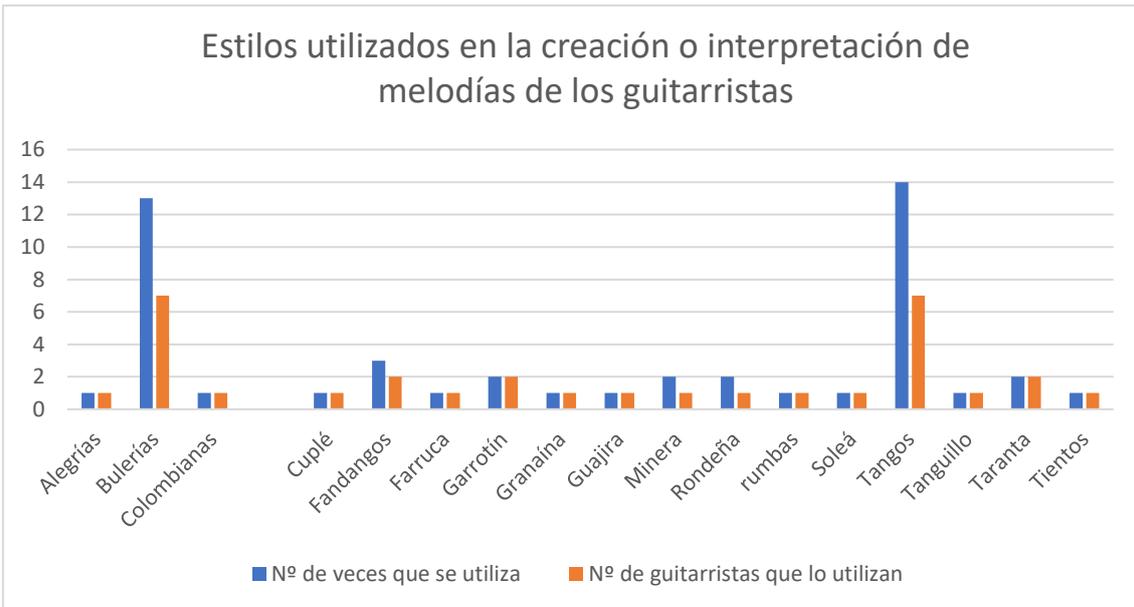


Ilustración 48. Estilos utilizados en la creación o interpretación de melodías de los guitarristas

Como podemos observar en la gráfica (Ilustración 48),

En cuanto a la música utilizada para la creación o emulación de melodías en la guitarra, atendiendo al gráfico de sectores (Ilustración 49), observamos cómo tanto la canción aflamencada (incluyendo ahí los cuplés y la copla por bulerías, y las canciones del nuevo flamenco) cómo las letras de canto tradicional flamenco, han sido el sustento melódico para la emulación y creación de melodías en las falsetas de guitarra.

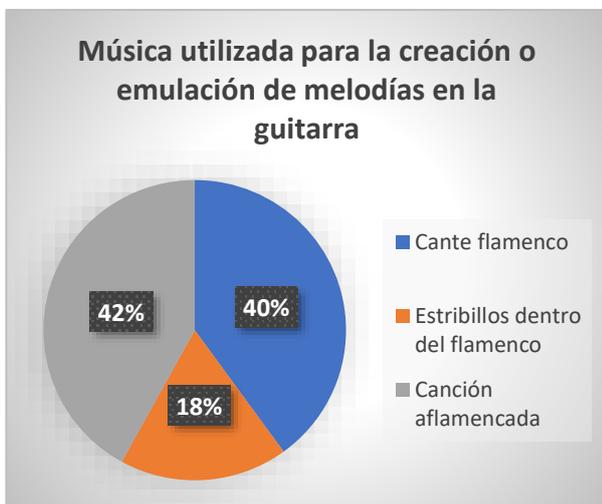


Ilustración 49.

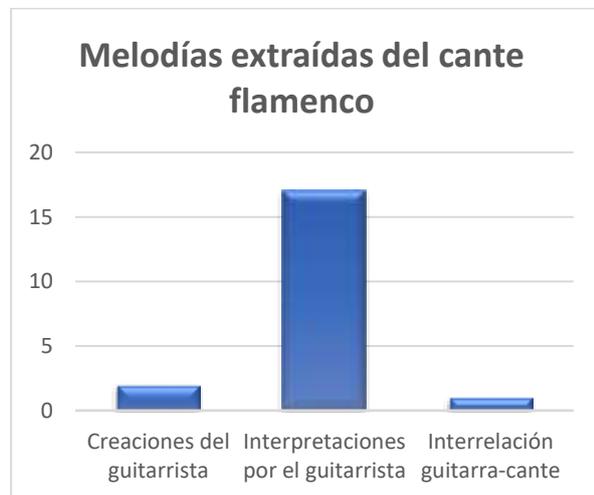


Ilustración 50.

Si observamos los resultados de las gráficas de barras (Ilustraciones 50, 51 y 52), en donde se desglosa detalladamente la aportación o recreación de los guitarristas, vemos cómo han aportado musicalidad en los nuevos estribillos añadidos al canto flamenco y a la canción aflamencada. Por el contrario, con respecto al canto tradicional, se han servido de él para emularlo o interpretarlo en la mayoría de las ocasiones. Si nos fijamos en los guitarristas obtendremos otro análisis de los datos (Ilustración 53).

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

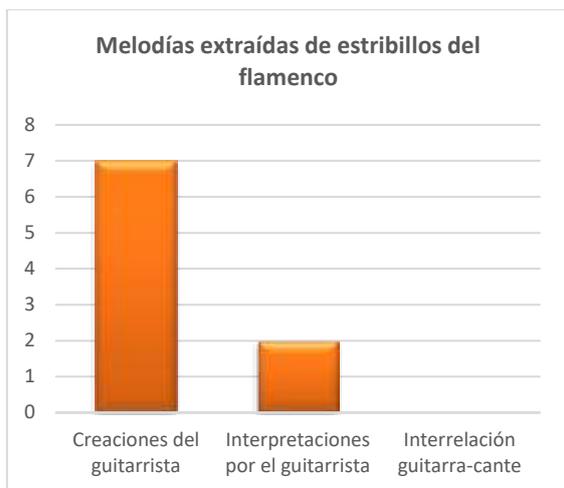


Ilustración 51.

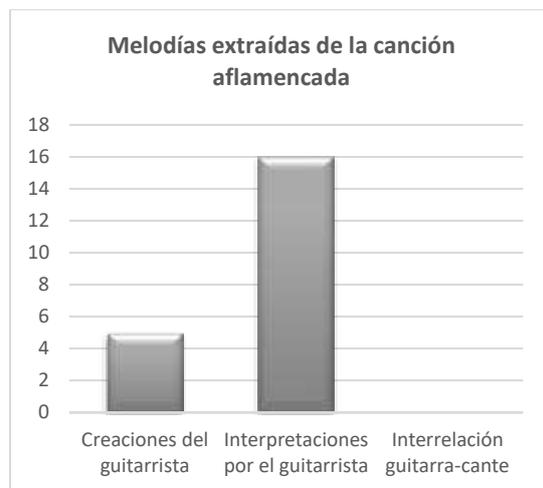


Ilustración 52.

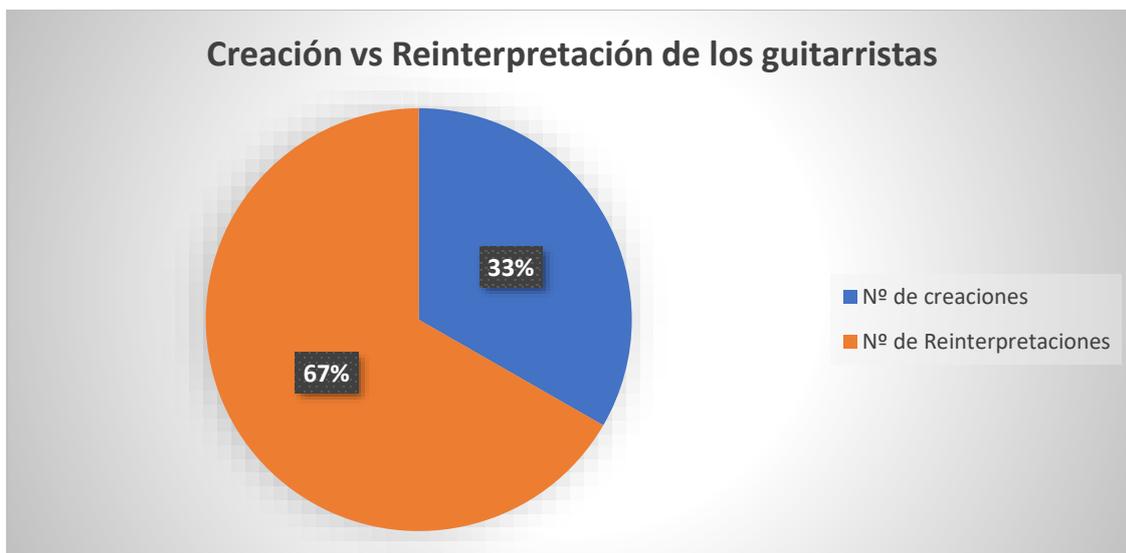


Ilustración 53. Porcentaje de creación y reinterpretación, de los casos estudiados

La mayoría de los guitarristas reinterpretan o emulan melodías conocidas, en vez de crearlas. Si desglosamos los datos (*Ilustración 54*), en lo que ha realizado cada uno de los guitarristas que hemos utilizado para nuestra base de datos, encontramos en la gráfica siguiente que: los guitarristas más creativos o que han aportado más a la música flamenca son Niño Ricardo<sup>97</sup>, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Tomatito y Vicente Amigo. Siendo Paco de Lucía el más representativo.

<sup>97</sup> Tenemos constancia que Niño Ricardo compuso gran cantidad de canciones aflamencadas, en las que consta su autoría como, por ejemplo: “El emigrante”, “Mi primera Comunión”, entre otras. Lo que no hemos encontrado es la falseta donde las realiza, por lo que no lo hemos incluido en este estudio de similitud melódica entre guitarra y cante.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

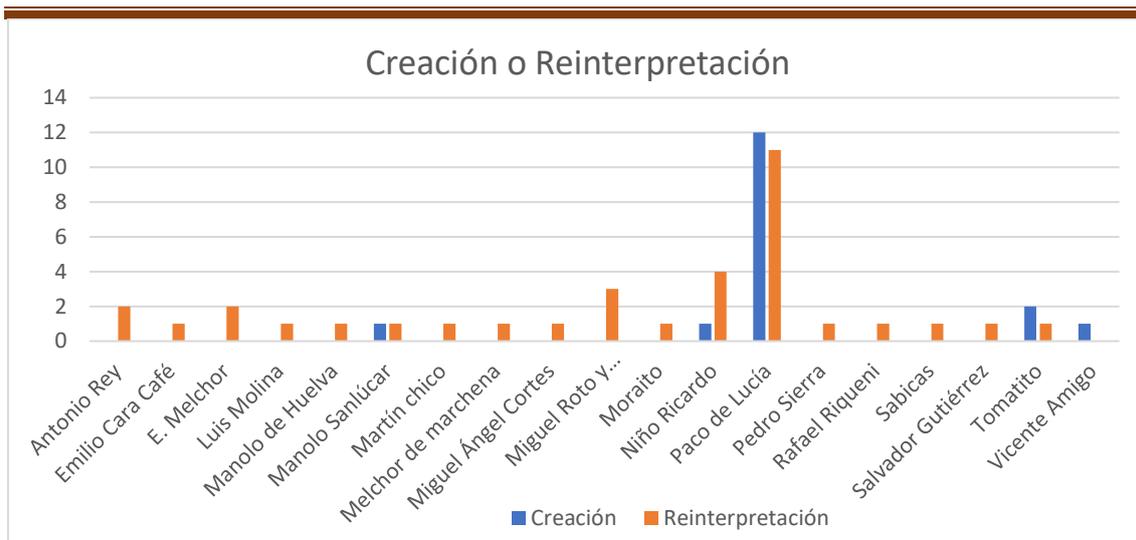


Ilustración 54. Guitarristas que han empleado la creación y la reinterpretación en sus falsetas

### 5.4 Estudios de casos

El estudio del flamenco visto desde la perspectiva de MIR, viene motivado por nuestro interés en conocer de forma objetiva la relación melódica existente entre los cantes y las falsetas de la guitarra flamenca.

Desde los primeros archivos sonoros de flamenco que encontramos se hace presente lo que podríamos llamar la genialidad del cantaor o guitarrista, pues desde su origen es sabido que hay una incesante actividad de innovación, creación o aportes personales desde los mismos orígenes del flamenco. Como ejemplo de esto, tenemos la gran variedad de fandangos o soleares que se atribuyen a cantaores concretos, por el simple hecho de introducir un cambio melódico en alguno de los tercios. En este contexto de “necesidad creadora” nos preguntamos: ¿La guitarra es parte creadora de esas nuevas innovaciones melódicas o sólo emula y da soporte armónico lo escuchado?

A la vista de las grabaciones existentes desde la figura de Niño Ricardo, Manolo de Huelva a Paco de Lucía o Vicente Amigo, entre otros, podemos percibir como en gran parte de su discografía, tanto de guitarristas solistas como de acompañamiento, observamos una gran cantidad de coincidencias melódicas con diversos cantes, estribillos creados por ellos mismos, o canciones compuestas por ellos.

Nuestra hipótesis es que la guitarra tiene una doble función. Por una parte, ayuda a la evolución melódica del cante, creando nuevas melodías cantadas, y por otra, recrea lo escuchado para adaptarlo a otro contexto o momento musical. Un ejemplo claro de ambas funciones las podemos observar en la figura de Paco de Lucía, puesto que emula diversas melodías como la letra por bulerías “eres negra y catapasia, ...”, cantadas por la Perla de Cádiz en 1960, en un tema de guitarra solista llamado “el

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

pañuelo<sup>98</sup>”; y crea melodías que después serán cantadas como estribillos o coletillas dentro de cantes o canciones, como es el caso de la letra “sueño de amor” integrada en la canción “al alba” de Pepe de Lucía en 1985, y que Paco de Lucía grabaría un fragmento de la misma melodía, años antes en “Monasterio de Sal” de 1981.<sup>99</sup>

El proceso que sigue tanto el cantaor, en lo referente a la imitación de melodías, pudiera ser el siguiente:

1. De la interacción habitual y conjunta entre guitarrista y cantaor, se muestra un diálogo plausible entre ellos.
2. El cantaor a la hora de estructurar los cantes, letras, coletillas, estribillos, utiliza su memoria musical, recordando “restos melódicos<sup>100</sup>” de falsetas interpretados por la guitarra, que han quedado impregnados en su memoria.
3. El cantaor lo utiliza como “motivo melódico<sup>101</sup>” para desarrollar nuevas melodías que se incorporan a los cantes o para la creación de canciones flamencas.

Como ejemplo podemos citar el caso de la relación entre Juanito Valderrama y Niño Ricardo (Rioja & Torres, Niño Ricardo, Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez, 2006), pues como se cuenta en el libro biográfico Mi España querida (Burgos, 2002), Juanito Valderrama hace referencia al guitarristas, cuando narra una de sus actuaciones en Ponferrada (Burgos, 2002):

*“Y en ese momento, sobre esos versos, Niño Ricardo, que me hacía un fondo de guitarra a todo el poema, y entonces precisamente, en uno de aquellos acompañamientos de guitarra, me hizo una improvisación de aquellas tuyas geniales, lo que después habrías de ser el estribillo de <El emigrante>:*

*Larán larán laranlán lará*

*Lará laran lanrará*

*Larán lalaranlará...*

*Y a mí me extrañó esa frase musical por su hermosura, tan nueva, que nunca la había hecho antes en todas las representaciones que llevábamos. Paré el verso, allí en el escenario y le dije:*

*No pierdas esa frase que acabas de hacer...*

---

<sup>98</sup> Las bulerías de “El Pañuelo” de Paco de Lucía están integradas en el álbum de Siroco de 1987.

<sup>99</sup> Este tema lo trataremos con mayor profundidad en los apartados siguientes y especificado en la tabla X, en los anexos.

<sup>100</sup> Entendemos por “restos melódicos” conjunto de notas que forman un pequeño fragmento de melodía o motivo, y que quedan impregnados en nuestra memoria auditiva por tener un carácter o estética pegadiza.

<sup>101</sup> Motivo melódico: conjunto de notas y figuras que se repiten y varían para formar una semifrase o una frase musical.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

*Era la melodía de “Adiós, mi España querida”. Y Cuando acabó el espectáculo, aquella escena con Mari Rosa, y entré para dentro, en una factura del hotel Madrid, que es donde estábamos parando en Ponferrada, apunté:  
Adiós mi España querida,  
Dentro de mi alma te llevo metía...”*

Con respecto a la guitarra, el proceso ocurriría del mismo modo: los restos melódicos del cante son memorizados por el guitarrista que le sirven como células o incisos melódicos para el desarrollo de una falseta<sup>102</sup>.

En este apartado desglosaremos y estudiaremos en profundidad los casos más relevantes detectados, atendiendo a las características expuestas anteriormente. Estos casos están extraídos de la base de datos que hemos realizado en cuanto a similitud melódica entre guitarra-cante. El estudio analítico musical y computacional de los patrones melódicos entre guitarra y cante, se ha llevado a cabo mediante dos procesos:

1. *Analítico-manual*, en el que se transcribe la melodía de la guitarra en un editor de partituras, Sibelius, y se transforma el archivo mus, en un formato MIDI, para el siguiente proceso. A partir de estas transcripciones se hace un estudio musical de las relaciones melódicas que existen entre las falsetas y la melodía de los cantes, exponiendo los tipos de casos que se nos han presentado.
2. *Semiautomática*. En este proceso de detección de falsetas del cante de manera semiautomática, se utilizan las transcripciones de dichas falsetas o fragmentos de melodía en formato MIDI. A continuación, se comparan con la melodía del cante, usando algoritmos de similitud melódica y se obtiene un valor de similitud.

Se realizará además una comparación de los MIDI con el corpus COFLA (Kroher N. , Díaz-Báñez, Mora, & Gómez, 2016). Esto sólo se puede comprobar con pistas de audio donde el único instrumento de acompañamiento al cante es la guitarra<sup>103</sup>. Finalmente, el ordenador extrae un número de candidatos o fragmentos de cante que son los más similares para cada falseta o melodía, y se hace un análisis y evaluación de los mismos.

---

<sup>102</sup> Esto lo trabajaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado.

<sup>103</sup> Encontramos varios ejemplos de similitud melódica entre guitarra y cante, en los cuáles había más de un instrumento sonando, por lo que estos audios no se utilizaron para el proceso semiautomático, pues el algoritmo sabe distinguir entre el timbre de la voz y la guitarra, pero no entre la guitarra y otros instrumentos. Dichos ejemplos, donde aparece más de un instrumento se analizaron de forma manual obteniendo un análisis relacionado con el contexto donde aparecen.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

### 5.4.1 Reinterpretación o emulación del guitarrista

#### 5.4.1.1 Emulación del propio cante que se está realizando.

Dentro de la base de datos que hemos diseñado, encontramos casos en los que el guitarrista realiza una respuesta o contestación del cante, o la interpretación del mismo, con la guitarra. Estos casos son a los que nos referimos en este apartado. El ejemplo más claro que encontramos es el de la tabla 46:

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
“Estando de Centinela”	“De la vera de San Juan”	Popular/ Niña de los Peines	Homokord	1913	Garrotín	Ibid	Contes.	Luis Molina	ibid	1913	Garrotín

Tabla 46. Caso de emulación de un cante. Guitarra – Cante

Al principio del tema Pastora ejecuta con la voz: “Ay garrotín, ay Garrotán”, y Luis Molina responde con la guitarra esta melodía:

**De la vera de San Juan**  
Estando de Centinela  
Garrotín Luis Molina



The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4 | A4-B4-A4-G4 | B4-A4-G4-F#4 | G4-A4-B4-A4-G4 | A4-B4-A4-G4 | B4-A4-G4-F#4 | G4-A4-B4-A4-G4 | A4-B4-A4-G4. The second staff begins with a triplet of eighth notes (G4-A4-B4) followed by a quarter note (A4), then a half note (G4), and finally a whole note (F#4).

Ilustración 55. Transcripción de la melodía que interpreta la guitarra basada en el garrotín

Este caso de respuesta de la guitarra con la propia melodía del cante, ya se conocía, no por este ejemplo sino por ser lo más usual dentro de la emulación del cante. Es de reseñar ya que, si atendemos a la fecha de ejecución, podemos deducir que el guitarrista en esta época ya conocía la melodía de este cante para poder reproducirla con la guitarra, y que aún no estando establecidos los acompañamientos de guitarra, Luis Molina ya era uno de los conocedores del cante en esta época

Para mostrar que esto ha seguido siendo una tendencia ya en el siglo XXI, diremos que en nuestra base de datos también recogemos los casos de Pedro Sierra acompañando por soleá a Toñi Fernández, y a Salvador Gutiérrez acompañando a Miguel Ortega por tientos, donde ambos realizan respuestas del cante. El caso de Salvador Gutiérrez, es especialmente llamativo, ya que hace la respuesta melódica justo a la vez que el cante, es decir, guitarra y cante hacen juntos el final del primer verso de la letra “Si la agüita viene turbia”.

También tenemos el caso en el que el guitarrista interpreta el propio cante antes de que sea cantado, como es el ejemplo de Miguel Roto y Raimundo Amador, acompañando por tangos a Juana la Revuelo en “Tú color” del disco Sonakay de 1986.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Los guitarristas emulan el cante completo, antes de que ella lo realice con la voz. Este método de repetición exacta del cante podría servir como producto de marketing para hubiese una mayor asimilación de la melodía y fuese más comercial. De la misma pista de audio, hemos podido extraer tres ejemplos claros de este caso de emulación.

### 5.4.1.2 Emulación de cantes flamencos en composiciones de guitarra solista.

En este apartado tenemos un número significativo de ejemplos que pasan por guitarristas desde la década de los 30-40 (Ricardo), de los 40-60 (Sabicas), hasta la última etapa de los 90, como es el caso de Rafael Riqueni, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y Moraíto.<sup>104</sup>

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Alboreá	"en un verde prado..."	Popular/ Rafael Romero	Antología de Cante Flamenco, hispanvox	1955	alboreá	Romance de Huelva	falseta	Moraíto Chico	Morao Morao	1999	bulerías

Tabla 47. Caso de emulación de cante en composiciones de guitarra solista

El caso que apuntamos en la *tabla 47* es el de "Romance de Huelva" de Moraíto, puesto que nos parece singular reseñar que, aunque la melodía que interpreta es de un cante de alboreá, usualmente acompañado en tiempo de soleá por bulerías, Moraíto lo utiliza para una bulería con acentuación moderna, en compás de seis pulsos. La melodía monofónica<sup>105</sup> que se extrae de esta falseta es:

**Romance de Huelva**  
Melodía monofónica de la falseta  
-Similitud con la Alboreá-

Moraíto Chico



Ilustración 56. Transcripción monofónica de la melodía que interpreta la guitarra sobre la melodía de alboreá

### 5.4.1.3 Reinterpretación de música no flamenca de épocas anteriores.

Como ya hemos apuntado anteriormente, la reinterpretación de la melodía de música no flamenca en ocasiones hace referencia a las canciones que se interpretaban en compás de bulerías, como es el caso del binomio Pastora Pavón y Niño Ricardo, en los cuplés por bulerías que realizan durante el año 35'<sup>106</sup>. Esto eran canciones o boleros populares de la época, que los artistas flamencos utilizaban para cantarlos en compás de bulerías y así hacer el flamenco más cercano al público. Hemos de pensar que

<sup>104</sup> Véase el apéndice VIII. 8: *Casos de estudio, analítico-computacional*.

<sup>105</sup> Recordamos, que al comparar semiautomáticamente la melodía de la guitarra con la del cante, debemos de transcribir monofónicamente la melodía puesto que el algoritmo aun no reconoce las transcripciones polifónicas.

<sup>106</sup> Véase el apéndice VIII.8: *Casos de estudio analítico-computacional*.



## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

### "Llanos del Real" (Minera) -Similitud melódica con el tema de Calandria interpretado por Marifé de Triana-

Paco de Lucía



Ilustración 58. Transcripción de la 2ª parte de la melodía del tema Calandria de Marifé de Triana

#### 5.4.1.4 Reinterpretación de melodías del "flamenco rock y la rumba catalana" que impera en los 70'.

Las décadas de los 70-80 en una época de apertura tanto en lo musical como de la cultura en general. En cuanto al flamenco, vemos como Madrid se convierte en la capital de la música, pues es donde gran parte de los artistas del momento comienzan a grabar sus discos. Allí se reúnen todo tipo de artistas de diferentes géneros y comienza la influencia de unos estilos con otros. En el flamenco, y sobre todo en los guitarristas flamencos, encontramos melodías de estilos encuadrados dentro de la rumba catalana o el flamenco rock. Las figuras que más destacan son Paco de Lucía y Enrique de Melchor, en la que utilizan melodías del grupo de las Grecas y los Chunguitos, respectivamente, para integrarlas en sus falsetas.

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Te estoy amando	Te estoy amando	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumba	Entre dos Aguas	fragmento	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	rumba
Te estoy amando locamente	"prefiero no pensar, prefiero"	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumba	Los pinares	fragmento	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	tangos
Amma immi	"estando en una pinea"	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumba	Fiesta por tangos	falseta	Martín Chico	Ciclo flamenco y poesía	2008	tangos
Farga	"estando en una pinea"	R. Utrera	Córdoba en el tiempo	2008	rumba	Fiesta por tangos	falseta	Martín Chico	Ciclo flamenco y poesía	2008	tangos
Dame Veneno	"Dame veneno"	Los Chunguitos	Los Chunguitos	1977	rumba	La Noche y el Día	falseta	E. de Melchor	La Noche y el Día	1991	tangos

Tabla 49. Casos de reinterpretación de melodías del *flamenco rock* y la *rumba catalana* de los años 70'

Puesto que el algoritmo (Pikrakis, Kroher, & Díaz-Báñez, 2016) no detecta las pistas de audio en donde la voz esta acompañada por más de un instrumento melódico, estos audios (tabla 49) no los hemos sometido a una detección semiautomática, sino que hemos comparado melódicamente tanto la falseta como la melodía de la canción, para ver si coincidían.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

En la *tabla 49*, también encontramos que en el siglo XX se siguen utilizando melodías compuestas en los 70' y que han llegado a ser muy populares dentro del “flamenco nuevo”. El ejemplo que hemos encontrado es el de Martín Chico, *ilustraciones 59, 60 y 61*, que ya en 2008 utiliza la letra “estando en una pinea” para reproducirla con la guitarra. Como podemos observar en el cuadro, hemos hecho referencia tanto a la canción real de Las Grecas (“Amma immi”), como a una composición para guitarra de José Antonio Rodríguez titulada “Farga”, donde Rafael de Utrera hace una interpretación de la letra de Las Grecas.

### "Fiesta por tangos" -Primera semifrase de la falseta-

Martín Chico



Ilustración 59. Transcripción de la 1ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico.

### "Fiesta por tangos" -Segunda semifrase de la falseta-

Martín Chico



Ilustración 60. Transcripción de la 2ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico.

### "Fiesta por tangos" -Tercera semifrase de la falseta-

Martín Chico



Ilustración 61. Transcripción de la 3ª semifrase de la falseta. Tema “Fiesta por Tangos” de Martín Chico.

Martín interpreta la melodía muy similar a la canción, además de manera monofónica, por lo que no hemos tenido que realizar una segunda transcripción de la melodía principal. Lo que hemos omitido de la falseta son las notas añadidas en la primera cuerda. Recurso que se utiliza mucho cuando se ejecuta la técnica de pulgar.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Como se puede ver en las *Ilustraciones 59,60 y 61*, la transcripción esta segmentada en tres semifrases, para que al comprobarlo computacionalmente, el algoritmo pueda detectar como mayor número de similitud, ambas melodías.

Esta última letra, al estar cantada e interpretada en el Siglo XXI, se podría considerar que entra dentro del siguiente apartado 6.1.6 (“Emulación del nuevo flamenco”). Al realizarse en una composición para guitarra y popularizarse de ese modo, se podría entender como una nueva letra que se incorpora al acervo del estilo de tangos, pero hemos querido señalarla en este epígrafe puesto que proviene del flamenco rock primitivo.

### 5.4.1.5 Emulación de las nuevas letras del cante flamenco.

A partir de los 80, se comienzan a hacer unas letras para el flamenco, que posteriormente se utilizarán como estilos de cante. Muchas de las nuevas letras pasarán a la historia por la figura de Camarón. A partir de entonces surge un nuevo proceso creativo en los cantaores de la época, y todos ellos intentarán dejar su huella dentro del flamenco.

En el caso de la emulación de nuevas letras del cante, tenemos dos casos, uno en el que el guitarrista realiza la falseta dentro del propio cante y otro en el que el guitarrista interpreta la falseta en un tema del mismo disco del cantaor y en un tema de un disco como solista.

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Tangos de la sultana	Ras-guean-do las cuerdas	Camarón de la Isla	Leyen-da del Tiempo	1979	tangos	Tangos de la sultana	falseta	Tomatito	Leyen-da del tiempo	1979	tangos
Quiero quitarme esta Pena	"Y a veces se me olvida la razón"	Camarón de la Isla	Como el Agua	1981	bulerías	La Tumbona	falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	bulerías
Quiero quitarme esta Pena	"Y a veces se me olvida la razón"	Camarón de la Isla	Como el Agua	1981	bulerías	"La luz de aquella farola"	falseta	Paco de Lucía	Como el agua	1981	bulerías
Baila Malena	"Báilame Malena..."	Popular/Fosforito	Libre quiero ser/Belter	1975	farruca	Farruca	Falseta	E. Melchor	La guitarra de E. de Mechor DVD	1977	Farruca

Tabla 50. Casos de emulación de las nuevas letras del cante flamenco

El primer ejemplo que nos encontramos en la *tabla 50*, es el de Tomatito que acompaña a Camarón en los Tangos de la Sultan. En este tema, Tomatito ejecuta primeramente la falseta, antes de que sea interpretada por el cantaor. Esto ya ocurría

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

a principios del siglo XX, pero la característica que los diferencia es que esta melodía nueva, se configura como parte de las melodías de los tangos.

Para la extracción de la melodía de la falseta, primero la transcribimos de forma polifónica (*Ilustración 62*), y posteriormente dejamos sólo la melodía principal.

### Tangos de la Sultana

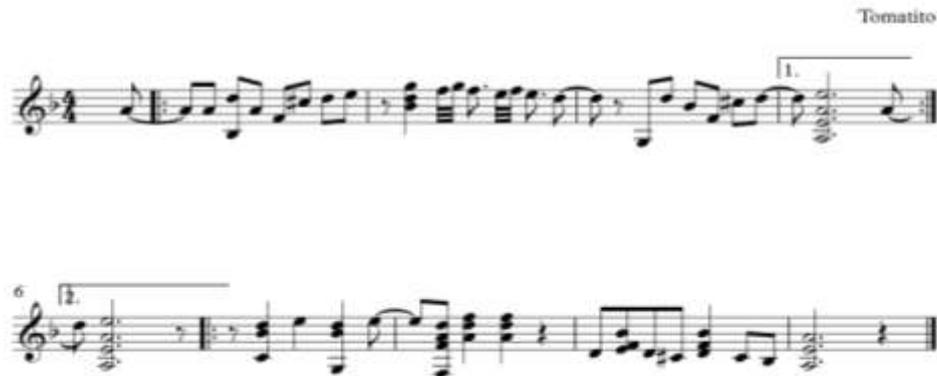


Ilustración 62. Transcripción polifónica de una falseta del tema “Tangos de la Sultana”. Similitud melódica con el tema “rasgueando las cuerdas” de Camarón de la Isla.

Al transcribir la melodía de la falseta monofónicamente (y en el tono real de la melodía cantada), seccionamos la falseta en dos partes (*Ilustraciones 63 y 64*), para que posteriormente el algoritmo de similitud tuviese una mayor facilidad en la búsqueda de la melodía del canto. Así obtuvimos estas dos semifrases:

### Tangos de la Sultana 1ª Semifrase

-Similitud melódica con el canto “Rasgueando las cuerdas” de Camarón de la Isla-

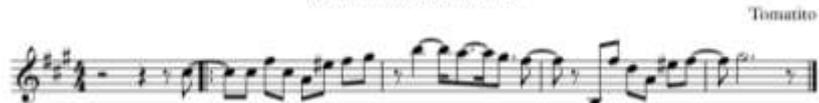


Ilustración 63. Transcripción monofónica de la 1ª semifrase de la primera falseta de “Tangos de la Sultana”

### Tangos de la Sultana 2ª Semifrase

-Similitud melódica con el canto “Rasgueando las cuerdas” de Camarón de la Isla-



Ilustración 64. Transcripción monofónica de la 2ª semifrase de la primera falseta de “Tangos de la Sultana”

Aunque, en los créditos del disco aparecen como compositores de la música y letra de este tema Antonio de Casas, Francisco Díaz Velázquez y Ricardo Pachón, la transcripción nos advirtió de que la primera semifrase de la melodía era muy similar a

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

los tangos de la Repompa: “La que quiera madroños vaya a la sierra”. Esto nos muestra dos condicionantes:

1. Que los compositores no fuesen conscientes de que se estaban basando en una letra del flamenco y por ello firman la autoría de la nueva letra.
2. Que fuesen conscientes y quisieran cobrar los derechos de autor.

Ante este caso detectado, una de las posibles aplicaciones del algoritmo podría ser utilizado para detectar fallos en la autoría de las canciones o melodías que se interpretan en el flamenco, puesto que podría haber más casos como este dentro del repertorio flamenco.

El otro caso anteriormente citado es el de Paco de Lucía, en el que reinterpreta una melodía de bulerías tanto en una pista de audio del mismo disco donde la canta Camarón (Como el Agua, 1981) como en las bulerías (La Tumbona, 1981) que realiza en el disco en solitario de “Solo quiero Caminar”. La melodía de la que estamos hablando es de: “Y a veces se me olvida la razón” escrita por Pepe de Lucía.

El que aparezca en una pista diferente en donde se canta ya lo hacía Niño Ricardo con las falsetas que integraba en los cuplés por bulerías con la Niña de los Peines. Lo innovador aparece cuando esa misma melodía hecha falseta la utiliza para una composición propia en un disco de solista del mismo año.

Esto podría venir determinado por el afán de aquella época en la que se tendía a utilizar en las composiciones de guitarra solista las melodías del cante, para que se integraran con mayor facilidad en el corpus del cante flamenco. Otro factor que se podría pensar sería que al tener que componer tantos discos seguidos, Paco de Lucía reutilizase las falsetas que interpretaba para el acompañamiento al cante en sus discos de solista.

### *5.4.1.6 Emulación de las letras del “nuevo flamenco” del siglo XXI*

Entendemos la música del “nuevo flamenco” como las canciones de nueva creación que utilizan el compás y la armonía flamenca como base para su composición. Estas podrían estar muy relacionadas con los cuplés por bulerías o la copla, puesto que ambos utilizaban los mismos factores. La diferencia más palpable es que los cuplés y la copla se componen en otro compás y se adaptan al flamenco, mientras que el nuevo flamenco parte de los ritmos y armonías del mismo para su composición.

El nuevo flamenco parte de la música compuesta en los años 70-80, que eran una mezcla entre la instrumentación utilizada en el pop-rock y las melodías aflamencadas (flamenco rock). Grupos como los Pata Negra, Lole y Manuel, entre otros, eran considerados el nuevo flamenco, puesto que se nutría de la esencia del flamenco (compás, ritmo y melodía) utilizando letras de nueva creación, así como nuevas modulaciones dentro de las canciones.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Ya entrados en el Siglo XXI, encontramos este tipo de ejemplos en guitarristas como Antonio Rey, en donde utiliza una melodía de María Toledo para reinterpretarla en una taranta “Maestro Lucía” (2013) y en una granaína “La raíz de lo puro” (2013) (*Tabla 51*).

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Bromeo	"Corazón que sufre de impaciencia"	María Toledo	María Toledo	2009	rumbas	Maestro Lucía	fragmento	Antonio Rey	Camino al Alma	2013	taranta
Bromeo	"Corazón que sufre de impaciencia"	María Toledo	María Toledo	2009	rumbas	La raíz de lo Puro	falseta	Antonio Rey	Camino al Alma	2013	granaína

Tabla 51. Casos de emulación de las letras del *nuevo flamenco* del siglo XXI

La falseta que utiliza para reproducir esta melodía, la interpreta con la técnica del trémolo. De este modo, hemos realizado una extracción de la melodía principal, para que pueda ser comparada con la de la voz. La melodía monofónica resultante quedó como se muestra en la *ilustración 65*:

**"La raíz de lo puro" (granaína)**  
-Transcripción monódica de la falseta-

Antonio Rey

Ilustración 65. Transcripción monofónica de una falseta de trémolo del tema “la raíz y de lo puro”

El resultado que nos mostró es que la coincidencia era exacta, en ambos casos donde utilizaba la misma melodía con diferentes tonalidades. Esto denota, que la forma de componer sobre una base melódica conocida, no sólo se utilizaba en el siglo anterior, sino que aun hoy día se sigue componiendo de la misma forma.

### 5.4.2 Uso de la melodías compuestas por el guitarrista

Este apartado nos parece muy relevante para nuestro objetivo de observar las aportaciones de la guitarra flamenca en el siglo XX, ya que encontramos que la guitarra también ha realizado una aportación musical al flamenco, no sólo en los aspectos rítmicos y armónicos, como se ha podido observar en el capítulo anterior, sino que también en el plano melódico.

Hasta el momento, en todo lo comentado en los apartados anteriores, la guitarra sólo había reproducido o emulado las melodías de diversos estilos de música, de las letras

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

de cante, etc., haciendo pequeñas variaciones tanto rítmicas como melódicas en las frases musicales cantadas. Sin embargo, en este apartado veremos que también la guitarra: es parte creadora y tendrá una fuerte influencia sobre los guitarristas contemporáneos del Siglo XXI que pretenderán explotar esta nueva faceta de la guitarra, plasmándola en sus composiciones.

### 5.4.2.1 Melodías o falsetas que se convierten en una letra del flamenco.

A continuación, en la *tabla 52* se exponen los casos que hemos encontrado en estos términos:

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Baila Malena	"Báilame Malena..."	Popular/Fosforito	Libre quiero ser/Belter	1975	farruca	Farruca	falseta	J. habichuela	Libre quiero ser	1975	Farruca
Almonte (fandango cané)	"En la marisma con la candela"	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos	Almonte (fandango cané)	falseta	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos
Almonte (fandango cané)	"En la marisma con la candela"	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos	Soniquete	falseta	Paco de Lucía	Zyryab	1990	bulerías

Tabla 52. Casos de melodías o falsetas que se convierten en un cante de flamenco

El más relevante de todos ellos, por quedar configurado como una sección del cante y que posteriormente se ha grabado por otros artistas con la misma intencionalidad, es la letra de farruca "Báilame Malena". Como indicamos en el capítulo anterior, en el apartado de la farruca, esta melodía procede de una falseta que escuchó de un guitarrista acompañando al baile. Una vez la escuchó, le puso letra y la grabó años más tarde, donde el propio Juan Habichuela la interpreta como falseta introductoria del tema. Así, esta letra ha quedado registrada como una coletilla para terminar la farruca. Dicha coletilla ha quedado tanto en el cante como en el baile. Algunos cantaores que la interpretan son: Antonio Calderón, Julián Estrada, Miguel de Tena, Sergio "El Colorao", entre otros.

La melodía que realiza el cante es la siguiente (*Ilustración 66*):

### Baila Malena

Fosforito



Ilustración 66. Transcripción monofónica de la estrofa final del cante por farruca

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Si nos fijamos en la melodía que realiza la guitarra de Juan Habichuela es exactamente la misma melodía (*Ilustración 67*):

**Baila Malena**  
-Transcripción de la melodía de la falseta-  
Juan Habichuela

Ilustración 67. Transcripción de una sección de la falseta que interpreta Juan Habichuela por farruca

El otro caso sobre la creación de nuevas letras para el cante, lo tenemos en la figura de Paco de Lucía (*Tabla 52*) que compone un fandango cané interpretado con la guitarra tanto en unos fandangos titulados “Almonte” del disco Zyriab (1990), como en unas bulerías “Soniquete” del mismo disco. La letra con la melodía de la falseta, donde aparece este fandango es en el mismo tema “Almonte”. La melodía de la falseta, ya transcrita monofónicamente es la siguiente:

**Almonte**  
-Primera semifrase de la melodía-  
Paco de Lucía

Ilustración 68. Transcripción monofónica de la primera sección de una falseta del tema Almonte

**Almonte**  
-Segunda semifrase de la melodía-  
Paco de Lucía

Ilustración 69. Transcripción monofónica de la segunda sección de una falseta del tema Almonte

Como se puede observar en la partitura hemos realizado dos secciones (*Ilustraciones 68 y 69*) de la melodía puesto que para la búsqueda semiautomática nos ayudará más si la tenemos segmentada.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Musicalmente, aunque las frases de la melodía parezcan que no son simétricas, tenemos que aclarar, que la primera semifrase se repite dos veces igual, aunque para la búsqueda semiautomática no se haya incluido. Por esa razón tampoco queda expresada en la partitura.

La letra de esta falseta se podría entender como un estribillo o juguetillo del fandango, pero al estar cantado a coro, nos muestra que es una aportación para el fandango cané, es decir, para el repertorio de fandangos que se cantan a coro. Esta es una de las letras que ha quedado enmarcada dentro del flamenco, pues décadas posteriores se ha seguido utilizando por algunos cantaores de finales de siglo, para rematar los fandangos de Huelva.

*“En la marisma con la candela y en el romero,  
Cantan por Huelva y a la Pastora los Almonteños,  
Cantando van, por el camino del alba,  
Van pa’ la ermita y ole con ole, leri lerelelá”.*

### 5.4.2.2 Melodías de guitarra que se establecen como estribillos de un cante.

Una de las últimas aportaciones al flamenco tradicional es la utilización de nuevos estribillos tanto en las letras de cante como en las letras que se utilizan para las composiciones de guitarra solista. Es a partir de finales de los 80’ y principios de los 90’ cuando se comienza a utilizar estos estribillos.

La mayoría de ellos están integrados dentro de las composiciones de guitarra, y sirven para estructurar la composición, como veremos en el apartado siguiente. Los casos que a continuación exponemos se tratan de melodías de falsetas que se han hecho estribillos de otros cantes (*Tabla 53*).

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Casida de las palomas oscuras	"por la rama del laurel.."	Camarón de la Isla	Soy Gitano	1989	alegrías	La Barrosa	falseta	Paco de Lucía	Siroco	1987	alegrías
Amor Torero	"Amor, desde que te fuiste amor"	El Pele y Vicente Amigo	Poeta de Esquinas Blandas	1991	Tanguillos	Maestranza	falseta	Manolo Sanlúcar	Tauro-magia	1988	bulerías
Eres como un Laberinto	"Eres como un Laberinto"	Camarón de la Isla	Potro de Rabia y Miel	1992	tangos	Dedicado a Camarón	Frag-mento	Tomati-to	Rosas del Amor	1987	Tangos
Canaste-ra	"Canastera"	Camarón de la Isla	Canaste-ra	1972	F. personal	Canaste-ra	Falseta	Paco de Lucía	El Duen-de Fla-menco	1972	F. perso-nal

**Tabla 53. Casos de melodías de guitarra que se establecen como estribillo de un cante**

Los dos ejemplos más llamativos que encontramos es una melodía de Paco de Lucía integrada en las alegrías “La barrosa”, en la que años más tarde escuchamos a

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Camarón cantarla a coro como estribillo o jugueteo de las alegrías “Casida de palomas oscuras”; y otra, la falseta que interpreta Manolo Sanlúcar en “Maestranza”, unas bulerías del año 1988 y que el Pele la utiliza para un coro por tanguillos, dos años más tarde.

### Casida de palomas oscuras (Camarón):

“Por las ramas del laurel,  
van dos palomas oscuras,  
una era el sol,  
la otra la luna”.

### Amor torero, (Pele y Vicente Amigo):

“Amor desde que te fuiste amor,  
Siento que la vida no tiene color”  
Amor, amor de Maestranza,  
Las cuatro en el reloj”.

En el ejemplo de Manolo Sanlúcar, aunque la melodía se interpreta en dos estilos de diferente compás y con un esquema de actuación rítmica distinto, al ser dos compases binarios, no se modifica el ritmo interno de la melodía del cante. Es decir, el compás de las bulerías, como ya hemos visto anteriormente, puede transcribirse en un compás de 6/8, puesto que la acentuación moderna marca un ritmo de seis pulsos. Por el contrario, los tanguillos se pueden transcribir en compás de 2/4 ó 6/8, marcando un ritmo de dos pulsos (de subdivisión binaria o ternaria). Así, la melodía monofónica de la falseta de Manolo Sanlúcar corresponde a las *ilustraciones 70 y 71*:

### Maestranza

-Primera semifrase de la falseta-

Manolo Sanlúcar



Ilustración 70. Transcripción monofónica de la 1ª semifrase de una falseta del tema Maestranza

### Maestranza

-Segunda semifrase de la falseta-

Manolo Sanlúcar



Ilustración 71. Transcripción monofónica de la 2ª semifrase de una falseta del tema Maestranza

Al transcribir la melodía que realiza el Pele con la voz, observamos que tenía el mismo ritmo melódico que el de la falseta (*Ilustración 72*).

### "Amor Torero" (tanguillos)

-Primera semifrase del cante-

El Pele



## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

### Ilustración 72. Transcripción de la melodía del estribillo del tema "Amor Torero"

#### 5.4.2.3 Melodías de guitarra que se establecen como letra de una "canción flamenca".

Dentro del nuevo flamenco, a partir de los 80', hemos encontrado un caso singular, en el que el propio testimonio del cantante lo corrobora (*Tabla 54*). En dicho caso, el cantante utiliza melodías de falsetas de guitarra para componer las estrofas y estribillos de sus canciones aflamencadas. Es el caso de Parrita y de Pepe de Lucía. Seguidamente se muestra los ejemplos en los que hemos encontrado cómo una falseta de Paco de Lucía es utilizada para ponerle letra posteriormente por otros intérpretes.

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Embruja	"no me llames más"	Parrita	Embruja	1983	Rumbas	Cueva del Gato	falseta	Paco de Lucía	Almoraima	1976	Rondeña
Al Alba	"Sueño de amor"	Pepe de Lucía	La media Luna	1985	Canción	Monasterio de Sal	fragmento	Paco de Lucía	Solo quiero caminar	1981	Colombianas
La Cachaba	"nervios de plata caliente"	Parrita	La Cachaba	1991	Rumbas	Fuente y Caudal	falseta	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	taranta
Reflejos de Sal	"La luz de tu blanco mirar"	Parrita	Quita el Sentío	1997	Rumbas	Solo Quiero Caminar	falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	Tangos
Sabor a Miel	"Sueño con verte amor"	Parrita	Todo Parrita	2005	Rumbas	Callejón del Muro	falseta	Paco de Lucía	Siroco	1987	Minera

**Tabla 54. Melodías de una falseta de guitarra que se establecen como melodía de una canción flamenca**

Si nos fijamos en los álbumes en los que se ha basado Parrita para escoger las melodías, son todos los discos más importantes de Paco de Lucía de antes de los 90'. Además de los más importantes, ha utilizado las melodías de falsetas de los grandes temas que Paco siempre interpretaba en sus directos. Por mostrar un ejemplo de lo que estamos exponiendo, véase la falseta de taranta de "Fuente y Caudal" de 1973 (*Ilustración 73*):

**Fuente y Caudal**  
-Similitud melódica con la canción "La Cachaba"-

Paco de Lucía

Ilustración 73. Transcripción de una falseta del tema "Fuente y Caudal"

Si observamos la *ilustración 73*, las notas que están de color verde, son las notas fundamentales que utiliza Parrita para formar la melodía de su canción. Como podemos observar, utiliza las notas en parte fuerte, que es la misma intencionalidad que le da Paco de Lucía a su falseta. De este modo Parrita, lo único que aporta es la letra de la misma.

Como anécdota comentar que Parrita en una entrevista<sup>107</sup> de llegó a asegurar que había cogido al menos 10 melodías de falsetas de Paco de Lucía para ponerles letra e interpretarlas. En nuestro estudio sólo hemos encontrado cuatro que sean muy similares a las melodías que realiza el cantante.

Otro ejemplo muy llamativo de la *tabla 54* es un fragmento de la falseta de colombianas "Monasterio de Sal" de Paco de Lucía. Pepe de Lucía utiliza ese fragmento para ponerle letra al estribillo de "Sueño de amor" o "Al Alba", que son los dos títulos por los que se conoce esta canción flamenca que popularizó Camarón a principios de los 90'. El fragmento de falseta que escoge para hacer la letra esta transcripto en la *ilustración 74*:

<sup>107</sup> Video promocional del disco Copla Flamenca de Parrita, distribuido por Universal Music Spain.

Referencia web: <https://www.youtube.com/watch?v=AzDUfAYfOUc> (Consultado el 14/03/2016) [En línea]

**"Monasterio de Sal" (Colombianas)**  
-Fragmento de falseta-

Paco de Lucía

Ilustración 74. Transcripción polifónica de una falseta del tema "Monasterio de Sal"

**"Monasterio de Sal" (Colombiana)**  
-Similitud melódica con la canción "Al alba",  
transcripción monofónica de la falseta-

Paco de Lucía

Ilustración 75. Transcripción monofónica de una falseta del tema "Monasterio de Sal"

#### 5.4.2.4 Melodías o falsetas que tenga una función estructural dentro de las composiciones de guitarra.

El último caso que nos encontramos es el que más se ha popularizado entre los guitarristas del S. XXI, pues en todos los discos de la siguiente generación a la de Vicente Amigo, incluyen falsetas que en el mismo tema son cantadas o coreadas (véase la *tabla 55*).

El precursor de estas falsetas/melodías cantadas lo encontramos en la figura de Paco de Lucía, puesto que encontramos un gran número de referencias desde principios de los 80', como "Canastera", el "fandango cané" y los ejemplos expuestos en la *tabla 55*:

Cante-Canción						Falseta-Melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Falseta	Autor	Álbum	Año	Estilo
Me Regalé (letra)	"Llega la novia"	Paco de Lucía	Luzía	1998	tangos	Me Regalé	falseta	Paco de Lucía	Luzía	1998	tangos

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Azules y Corinto	"Si alguien necesita ..."	Vicente Amigo	Paseo de Gracia	2009	Bulerías	Azules Y Corinto	falseta	Vicente Amigo	Paseo de Gracia	2009	bulerías
Despacito	"Pero que tu..."	Tomatito	Soy Flamenco	2013	bulerías	Despacito	falseta	Tomatito	Soy Flamenco	2013	Bulerías

**Tabla 55. Casos de melodías o falsetas que poseen una función estructural dentro de las composiciones de guitarra**

Además de estos ejemplos observamos que a partir de “Cositas Buenas” de 2004, Paco de Lucía utiliza este método en la mayoría de los temas que componen el disco. A partir de él, Vicente Amigo, Tomatito, Antonio Rey, etc., utilizan esta técnica dentro de sus composiciones.

La introducción de falsetas de nueva composición junto con la adaptación de las mismas con letra, lo entenderíamos musicalmente como una función estructural, en la que realiza una estructura rapsódica con estribillo, donde el estribillo sería interpretado por la guitarra o la falseta. También se podría entender como un elemento que da unidad a toda la obra puesto que, como las falsetas, por lo general, son melodías independientes, la utilización de una melodía que se repite al principio y al final, o entre secciones, ayuda a una mejor comprensión de la música y una mejor asimilación por parte del oyente.

Este es el caso del tema “Me regalé” de Paco de Lucía, donde interpreta una falseta al principio de la composición y que al final será repetida con carácter conclusivo, dándole unidad a toda la obra. La melodía es la siguiente (*ilustración 76*):

**Me regalé**  
-Similitud melódica entre la melodía de la guitarra y el estribillo- Paco de Lucía

**Ilustración 76. Transcripción monofónica de una falseta del tema “Me regalé”**

Si lo miramos desde el punto de vista cultural, puede ser que la adaptación de la letra a la melodía de la falseta sea un recurso de marketing comercial, en el que se pretende hacer más asequible una melodía para que llegue a un mayor número de público. Esto se consolida con la figura de Vicente Amigo, ya que en los últimos discos que ha realizado, “Memoria de los Sentidos” (2017), “Tierra” (2012) y “Paseo de Gracia” (2009), se nutre de estas melodías de falsetas que después se cantan para llegar a un público general.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

### 5.5 Resultados computacionales

Habiendo realizado un estudio analítico musical de las posibilidades entre creación y recreación que existe entre las melodías dentro del flamenco, hemos seleccionado varios casos para analizarlos de forma computacional. De esta manera, observaremos si los datos objetivos que nos proporcionan los algoritmos se relacionan con nuestra búsqueda. Realizaremos las siguientes tareas algorítmicas:

- Evaluación cuantitativa de similitud melódica. Calculamos valores de similitud entre las parejas de melodías que hemos detectado como similares y las parejas aleatorias de un corpus. Esto nos dará información sobre la discriminación de contornos melódicos.
- Búsqueda de melodías de falsetas en un corpus. Dada una falseta, buscamos las frases más similares dentro de una extensa base de datos. Nos ayudará a encontrar posibles similitudes entre falsetas y frases de cantes, lo que supone una herramienta útil para un estudio musicológico posterior sobre posibles influencias.

#### 5.5.1 Evaluación computacional de similitud melódica

Una medida computacional objetiva que estima la similitud percibida entre secuencias melódicas es un componente central en muchos sistemas que se utilizan en MIR (*Musical Information Retrieval*), en particular los motores de recuperación basados en el contenido (como por ejemplo, *query-by-humming*). Durante las últimas dos décadas, la evaluación computacional de la similitud melódica ha dado lugar a múltiples publicaciones entre las que destacamos (Müllensiefen & Frieler, 2004), (Volk, y otros, 2009), (Kroher N. , Gómez, Guastavino, Gómez, & Bonada, 2014). En nuestro caso, utilizamos medidas computacionales de similitud para evaluar objetivamente los posibles casos de similitud melódica entre falsetas de guitarra y melodías del cante.

Como ya explicamos anteriormente, transcribimos manualmente la falseta; esta se transforma al formato MIDI, al igual que la melodía cantada. Seguidamente, calculamos su similitud melódica y comparamos con un gran número de segmentos seleccionados aleatoriamente de transcripciones automáticas de flamenco.

##### 5.5.1.1 Algoritmo de similitud

Para asignar un valor de similitud a dos secuencias melódicas, utilizamos la medida “*Earth Mover’s Distance*” (EMD). Esta distancia de similitud se introdujo originalmente en el campo de análisis de imágenes (Rubner, Tomasi, & Guibas, 1998) y desde entonces se ha utilizado ampliamente para estimar la similitud melódica en el contexto de la recuperación de música basada en el contenido (Typke, Giannopoulos, Veltkamp, Wiering, & Van Oostrum, 2003), (Typke, Wiering, & Veltkamp, 2007).

Según el método EMD las melodías se representan como conjuntos de puntos ponderados, donde el tono y el inicio forman las coordenadas de los puntos en un plano bidimensional y la duración de la nota se toma como peso. Los inicios y duraciones de notas se normalizan a intervalo [0,1]. EMD usa la idea de una distancia de transporte donde se calcula la cantidad mínima de esfuerzo necesario para

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

transformar un punto ponderado en otro. Es una distancia métrica entre dos melodías A y B,  $EMD(A, B)$ , interpretándose que un valor pequeño de distancia indica que las dos melodías son perceptualmente similares.

### 5.5.1.2 Experimento

Para evaluar la similitud entre una secuencia melódica encontrada en una falseta,  $m_{fal}$ , y una secuencia melódica encontrada en el cante  $m_{voc}$ , calculamos primero su distancia EMD,  $d_{pair} = EMD(mVoc, mFal)$ . Seguidamente, utilizamos 500 secuencias melódicas aleatorias de las transcripciones automáticas del Corpus COFLA (Kroher N. , Díaz-Báñez, Mora, & Gómez, 2016), extraídas con el algoritmo CANTE (Kroher & Gómez, 2016), y calculamos sus distancias en relación a la melodía de la falseta. Denotamos la distancia media como  $d_{rand}$ . La similitud computacional resultante entre las dos secuencias se puede estimar como la relación  $s(mvoc, mfal) = d_{rand}/d_{pair}$ . Obsérvese que  $d_{rand}$  y  $d_{pair}$  son valores de distancia y, en consecuencia, valores altos de “s” indicarán una fuerte similitud entre la melodía falseta y la melodía vocal, en comparación con las secuencias extraídas al azar.

### 5.5.1.3 Resultados

La *Tabla 56* muestra las medidas del coeficiente  $s(mvoc, mfal)$  resultantes para los diferentes ejemplos transcritos manualmente. Se puede ver que todos los valores, excepto el ejemplo de la primera sección de la "La Tumbona", muestra que la similitud calculada entre los ejemplos anotados es mayor que la similitud promedio con las secuencias extraídas al azar (s mayor que 1,0). Además, observamos diferencias entre los ejemplos e incluso entre extractos de la misma melodía, es decir, la primera parte de "Almonte" alcanzó una puntuación de 10,38 mientras que la segunda parte obtuvo 3,00. A continuación, analizaremos estos dos casos en detalle.

Ejemplo	Similitud
Almonte pt. 1	10.38
Almonte pt. 2	3.00
Chiquito pt. 1	4.7
Chiquito pt. 2	3.92
Maestranza pt. 1	10.68
Maestranza pt. 2	3.10
Soniquete pt. 1	6.35
Soniquete pt. 2	3.45
Alboreá	4.25
El Pañuelo	2.90
Garrotín	4.60
La Tumbona pt.1	0.88
La Tumbona pt. 2	1.29
Solo quiero caminar	8.78
Sultana pt. 1	1.51
Sultana pt. 2	1.11

Tabla 56. Resultados de similitud melódica entre falsetas y melodías de cante

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

En el caso de “la tumbona”, dividimos la falseta en tres frases musicales o secciones<sup>108</sup>, de las cuales se utilizaron las dos primeras para ser comparadas. La tercera sección se descartó pues no mostraba ninguna similitud melódica con respecto a la melodía del cante, percibida auditivamente. Como se puede observar en las *ilustraciones 77 y 78*, la representación de la primera frase de la falseta y del cante, no son muy similares puesto que la guitarra hace una variación de la propia melodía introduciéndole más notas fundamentales. Además, al haber un cambio de tonalidad en mitad de la frase, posiblemente ese cambio dificulte la comparación melódica de ambas.

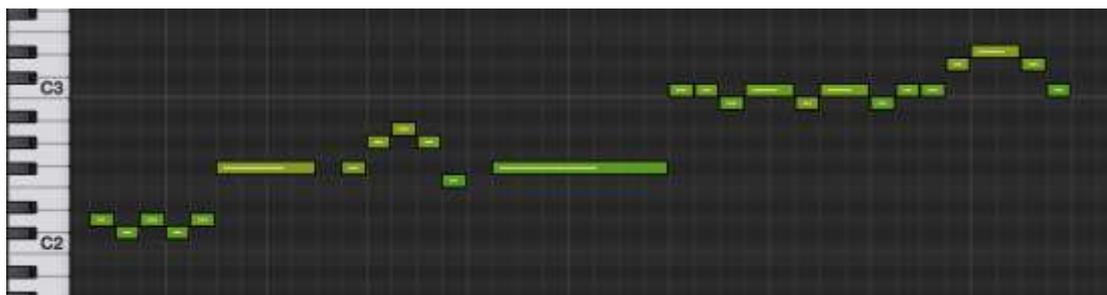


Ilustración 77. Melodía de “La tumbona pt.1”



Ilustración 78. Melodía del cante “y a veces se me olvida la razón”

Por otro lado, como se muestra en la *tabla 56*, la segunda frase de la melodía de la guitarra es más similar con la melodía del cante. Esto es debido a que la propia guitarra utiliza prácticamente las mismas notas al final de la frase. Aun así, no se obtiene una discriminación fuerte como ocurre en el siguiente caso.

En el caso de la falseta de “Almonte”, existen dos condicionantes importantes para entender el porqué de los resultados obtenidos entre la similitud melódica de ambas. Hemos de recordar que “Almonte” es una melodía creada por la guitarra y que es imitada o reinterpretada por la voz. De esta forma, se puede justificar el valor tan alto, 10,38. de similitud melódica.

Como vimos en el caso de *la tumbona*, hay una frase o sección de la falseta que da mayor valor numérico de similitud que otra. En este caso ocurre de igual modo, entendiendo que la segunda frase en la guitarra sirve para desarrollar un motivo o concluirlo, por lo que la frase menos similar es la segunda. Esto ocurre puesto que la guitarra desarrolla un motivo melódico variado de distinta forma para transformarlo.

<sup>108</sup> Dichas secciones se dividieron para facilitar la búsqueda y observar el resultado con mayor grado de exactitud.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

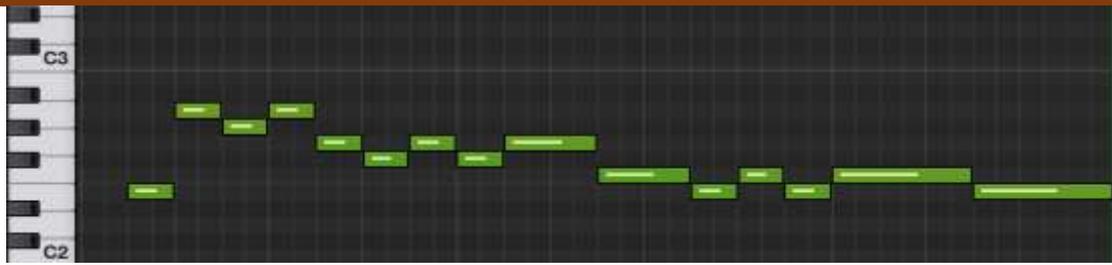


Ilustración 79. Falseta "Almonte pt. 1"

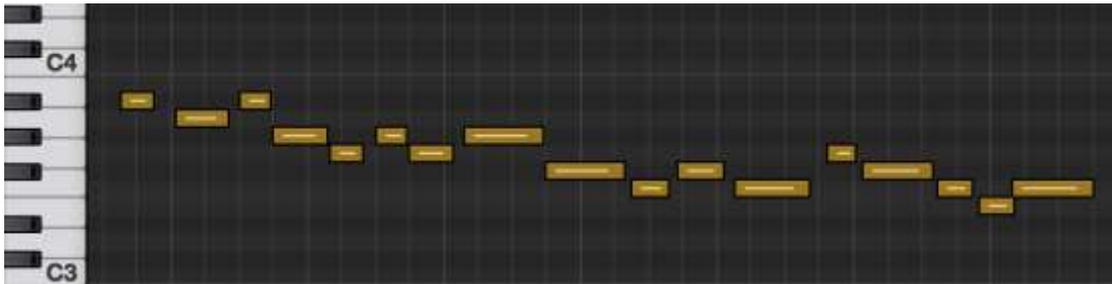


Ilustración 80. Melodía de canto "Almonte pt.1"

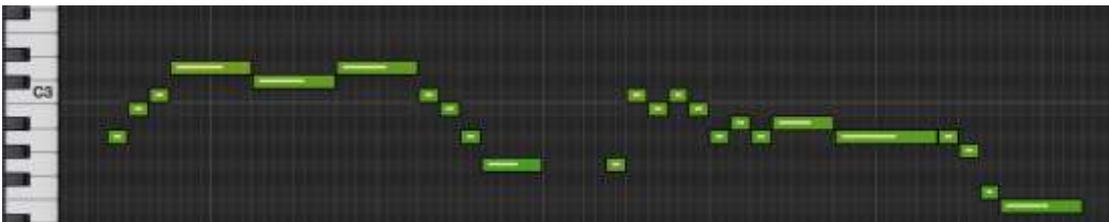


Ilustración 81. Falseta "Almonte pt.2"



Ilustración 82. Melodía de canto "Almonte pt.2"

Al observar los valores de la tabla 56 podemos notar que en todos los casos donde se ha dividido la falseta en dos secciones encontramos una con mayor grado de similitud que la otra. Esto siempre es producido por parte de la guitarra, que hace variaciones sobre la propia melodía creada o reinterpretada. Es interesante advertir que el guitarrista ejecuta al menos dos partes diferenciadas en las falsetas, una que corresponde a la melodía que crea o emula y la otra a variaciones de ésta. De esta forma se puede vislumbrar la estructura que posee una falseta y las características con las que se compone.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

### 5.5.2 *Búsqueda de melodía en un corpus flamenco: Query-by-playing*

El proceso que realizamos a continuación consiste en buscar una melodía de falseta en una vasta colección de cantes flamencos, con objeto de encontrar dicha melodía o una similar en una frase melódica de cante. A partir de esta búsqueda se proponen estos casos como objeto de un estudio musicológico. Los resultados hallados son ejemplos que exigirían un gran costo y esfuerzo encontrarlos con un método manual con lo que mostramos el potencial de la tecnología musical para detectar automáticamente las melodías de falsetas en la voz del cante.

La recuperación de música basada en contenido (tarea fundamental en MIR) se refiere a la tarea de buscar en una gran base de datos de grabaciones de música mediante consultas de alto nivel que van más allá de los meta-datos editoriales, es decir, más allá del nombre del artista y el título de la canción. Una aplicación muy popular es *Query-by-Humming* (Ghias, Logan, Chamberlin, & Smith, 1995), donde un usuario localiza una canción específica cantando o tarareando su melodía. En nuestro caso, queremos identificar automáticamente las melodías de falsetas transcritas manualmente en el conjunto de transcripciones automáticas del Corpus COFLA; tarea que denominamos *Query-by-playing*.

#### 5.5.2.1 *Algoritmo de similitud*

Recientemente, Pikrakis et al. (Pikrakis, Kroher, & Díaz-Báñez, 2016) propusieron un algoritmo de alineación de subsecuencia válido para la separación y detección de patrones melódicos definidos manualmente en transcripciones automáticas de cante flamenco. El algoritmo es tolerante a silencios, esto significa que, trabaja con unos umbrales extras que permiten que se considere los silencios internos de una frase musical y no se obtengan muchas penalizaciones por ellos. De esta forma, el algoritmo es robusto con respecto a la ornamentación, la variación melódica menor y los errores automáticos de la transcripción y es capaz de detectar secuencias melódicas, que emparejan solamente una parte de la frase melódica. El algoritmo asigna una puntuación a la mayor coincidencia entre una subsecuencia del patrón de consulta y una grabación de audio dada.

#### 5.5.2.2 *Resultados*

Entre un gran número de grabaciones, el algoritmo de similitud (Pikrakis, Kroher, & Díaz-Báñez, 2016) recupera una lista de emparejamientos con las puntuaciones más altas de similitud. En la *tabla 62*<sup>109</sup> se exponen los resultados obtenidos con los ejemplos considerados como patrones de consulta e inspeccionamos manualmente los diez primeros resultados de cada uno. La mayoría de los resultados recuperados se refieren a subsecuencias muy cortas de la falseta, que coinciden con los movimientos melódicos comunes en la voz de cante.

---

<sup>109</sup>Véase el apartado V.8 Anexos.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Destacamos los casos siguientes:

- Para el ejemplo "Chiquito pt. 1", obtuvimos una puntuación muy alta con la transcripción automática de unas bulerías cantadas por Enrique Montoya (*Tabla 57*).

<i>FALSETA</i>	<i>CANTE – CORPUS COFLA</i>				
<i>Nombre de la pista</i>	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
Chiquito pt.1 ( <i>Paco de Lucía</i> )	<b>19.408</b>	<b>Ant. De Cantaores Fl</b>	<b>14</b>	<b>20</b>	<b>Bulerías</b>
	10.762	Ant. De Cantaores Fl	3	20	F. por soleá
	10.119	Ant. De Cantaores Fl	3	17	Granaína
	9.742	Ant. De Cantaores Fl	1	15	Lorqueñas
	9.712	Atlas del Cante Fl.	8	14	
	9.353	Ant. De Cantaores Fl	15	05	Fandango
	9.131	Ant. De Cantaores Fl	4	20	B. por soleá
	9	Ant. De Cantaores Fl	9	18	Tarantas
	8.917	Magna Ant. Cante Fl	1	11	Toná
	8.756	Ant. De Cantaores Fl	3	15	Fandangos

Tabla 57. Búsqueda de similitud melódica de la falseta *Chiquito pt.1* en el corpus COFLA

- En el caso de "Baila Malena full" observamos en la *tabla 58*, como las dos primeras grabaciones con mayor puntuación de la lista corresponde con la estrofa de cierre popular que se utiliza en la farruca. Es decir, esta melodía de falseta, de nueva creación y reinterpretada por el cante como nueva letra de cierre de farruca, está basada en la melodía tradicional de cierre "arriba el limón" que canta Pastora Pavón en la farruca.

<i>FALSETA</i>	<i>CANTE – CORPUS COFLA</i>				
<i>Nombre de la pista</i>	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
Baila Malena Full ( <i>Juan Habichuela</i> )	<b>19.693</b>	<b>Historia del Flamenco</b>	<b>40</b>	<b>15</b>	<b>Farruca</b>
	<b>18.232</b>	<b>Atlas del cante Fl.</b>	<b>10</b>	<b>05</b>	<b>Farruca</b>
	17.779	Ant. De Cantaores Fl	11	03	Granaína
	16.258	Atlas del Cante Fl	9	08	
	16.200	Magna Ant. Cante Fl	10	07	Farruca
	16.194	Ant. De Cantaores Fl	4	14	Fandango
	15.949	Ant. De Cantaores Fl	6	08	Tangos
	15.898	Atlas del Cante Fl.	10	06	Guajira
	15.834	Ant. De Cantaores Fl	3	15	Fandangos
	19.693	El cante Fl. Antología	3	07	

Tabla 58. Búsqueda de similitud melódica de la falseta *Baila Malena Full* en el corpus COFLA

- En el ejemplo del "Garrotín" (*Tabla 59*), la mayoría de grabaciones de la lista que nos muestra el algoritmo son secciones de fandangos o derivados del fandango, que realizan el recorrido melódico del primer al segundo verso (cierta similitud melódica ya que el segundo verso cadencia al IV grado de la tonalidad mayor, al igual que el último tercio de la melodía de garrotín); exceptuando el número 5 de la lista, que es un fragmento de melodía del

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

garrotín. Esto nos ayuda a entender que el estribillo que se utiliza en el garrotín pertenece a una sección de la melodía del propio cante.

<i>FALSETA</i>	<i>CANTE – CORPUS COFLA</i>				
<i>Nombre de la pista</i>	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
<i>Garrotín (Manolo de Huelva)</i>	<b>10.092</b>	<b>Atlas del Cante Fl.</b>	<b>8</b>	<b>06</b>	<b>Fandango</b>
	<b>9.840</b>	<b>Atlas del Cante Fl.</b>	<b>8</b>	<b>09</b>	<b>Fandango</b>
	9.649	Historia del Flamenco	18	01	
	9.635	Ant. De Cantaores Fl	10	06	Malagueñas
	<b>9.468</b>	<b>Magna Ant. Cante Fl</b>	<b>10</b>	<b>22</b>	<b>Garrotín</b>
	9.412	Magna Ant. Cante Fl	8	04	
	9.366	Atlas del Cante Fl.	1	17	
	9.238	Ant. De Cantaores Fl	12	22	Malagueña
	9	Ant. De Cantaores Fl	2	23	Malagueña
	8.966	Ant. De Cantaores Fl	12	04	Cartagenera

Tabla 59. Búsqueda de similitud melódica de la falseta *Garrotín* en el corpus COFLA

- La falseta del tema de Paco de Lucía “Solo quiero caminar”, como ya dijimos anteriormente, recrea una sección de una letra por bulerías de la Repompa (“y a eso de la medianoche...”) Esta bulería no está en el corpus COFLA. Si nos fijamos en la lista que nos muestra el algoritmo (Tabla 60), observamos que en el puesto número 4 es el segundo tercio de una letra por tangos (“me falta la resistencia”) de la Repompa (“Dios mío dame paciencia). Se puede afirmar que tiene un cierto parecido con la melodía de las bulerías.

<i>FALSETA</i>	<i>CANTE – CORPUS COFLA</i>				
<i>Nombre de la pista</i>	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
<i>Solo quiero caminar (Paco de Lucía)</i>	12.609	Ant. De Cantaores Fl.	9	27	Fandangos
	11.419	Ant. De Cantaores Fl.	10	11	Malagueña
	11.378	Magna Ant. Cante Fl	9	19	
	<b>10.679</b>	<b>Atlas del Cante Fl.</b>	<b>6</b>	<b>14</b>	<b>Tangos</b>
	9.838	Ant. De Cantaores Fl.	4	06	Fandangos
	9.795	Magna Ant. Cante Fl	8	11	
	9.722	Atlas del Cante Fl.	6	15	
	9.712	Ant. De Cantaores Fl.	3	19	Bulerías
	9.538	Ant. De Cantaores Fl.	5	09	B. por soleá
	9.525	Ant. De Cantaores Fl.	1	11	Seguiriya

Tabla 60. Búsqueda de similitud melódica de la falseta *Solo quiero caminar* en el corpus COFLA

- Por último, quisiéramos resaltar que tanto la falseta Almonte 1 y Soniquete 1, son la misma melodía, y por lo tanto tienen la misma lista de resultados (véase la tabla 61). Es decir que, aunque le cambiemos la tonalidad o el ritmo a una melodía, el algoritmo identifica a la perfección dicha melodía y hace una búsqueda en el corpus que se le asigne.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

<i>FALSETA</i>	<i>CANTE – CORPUS COFLA</i>				
<i>Nombre de la pista</i>	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
Almonte pt.1 y Soniquete pt.1 (Paco de Lucía)	<b>10.5769</b>	El cante Fl. Antología	2	10	
	<b>9.571</b>	Ant. De Cantaores Fl.	4	05	Taranta
	<b>9.292</b>	Atlas del Cante Fl.	4	17	
	<b>9.056</b>	Ant. De Cantaores Fl.	14	02	Alegrías
	<b>8.979</b>	Magna Ant. Cante Fl.	1	02	
	<b>8.965</b>	Ant. De Cantaores Fl.	11	07	Granaína
	<b>8.917</b>	Magna Ant. Cante Fl	5	05	
	<b>8.852</b>	Historia del Flamenco	35	08	
	<b>8.791</b>	Ant. De Cantaores Fl.	13	06	T. Piyayo
	<b>8.677</b>	Historia del Flamenco	11	01	

Tabla 61. Comparación de la similitud melódica entre las falsetas Almonte pt.1 y Soniquete pt.1 dentro del corpus COFLA

### 5.6 Conclusiones del capítulo

Nuestro estudio ha abierto líneas de investigación con respecto a la *Computational Ethnomusicology* y *MIR* en relación a la guitarra flamenca. Hasta el momento los estudios del grupo Cofla se habían restringido a la voz flamenca y esta memoria supone un trabajo inicial donde se considera el cante y la guitarra.

Nuestro objetivo principal en cuanto a la similitud melódica entre cante y guitarra, era confirmar la intuición musical que teníamos sobre un número de casos. Con la ayuda de la matemática computacional el proceso de encontrar y verificar más ejemplos ha sido posible realizarlo en un periodo de tiempo aceptable.

En el análisis del proceso manual no hemos obtenido solo parámetros estrictamente musicales, sino también:

- información del proceso de creación o reinterpretación de melodías (cuando se crea una melodía desde la guitarra y cuando a se interpreta una melodía de cante con la guitarra);
- cuáles son las influencias musicales de cada guitarrista;
- la forma de componer tanto las falsetas como la estructuración de sus composiciones, etc.

Por su parte, el proceso semiautomático nos muestra las influencias melódicas entre los propios cantes, es decir, nos ayuda a descubrir que estilos de cantes diferentes tienen una misma melodía o fragmento melódico en común. Además, nos muestra un mayor número de cantaores que interpretan la misma melodía.

Como hemos podido comprobar en el análisis manual de similitud de las melodías de las falsetas con respecto a melodías de cante, tenemos un alto porcentaje de coincidencias en música externa a lo que se conoce como flamenco tradicional. Esta

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

música, foránea al flamenco, proviene de las modas musicales que imperan en cada época. Así, durante los años 30' encontramos boleros y canciones que se han adaptado al flamenco en forma de cuplé por bulerías. En los años 40-60' tenemos la copla que se integra en el repertorio de los cantaores y guitarristas flamencos. Durante los 70' tenemos influencias musicales tanto foráneas con el jazz, con sus armonías y tipo de composiciones que utiliza, así como de la música de actualidad en España: el flamenco rock y la rumba catalana. Es interesante resaltar en este caso, cómo falsetas de nueva creación o reinterpretadas toman melodías de estas músicas. De hecho, a partir de esta fusión en el flamenco se abren dos vertientes: la vertiente tradicional, con la inmovilidad del cante, y un flamenco nuevo en el que se utiliza elementos foráneos (armonías, instrumentación, etc.) y elementos propios del flamenco, como el ritmo y la cadencia flamenca/andaluza. Este nuevo flamenco nutrirá de nuevas melodías y letras al flamenco tradicional en estilos como las bulerías y los tangos, que son los palos mas comerciales de finales de siglo XX y principios del XXI.

Basándonos en el estudio realizado de similitud melódica entre el cante y la guitarra hemos observado algunos aspectos musicológicos que están íntimamente relacionados con el contexto en el que se desarrolla. Si tenemos en cuenta el factor humano, hemos observado que el conocido binomio Paco de Lucía y Camarón, está fundamentado sobre la estética del material musical. Realizamos esta afirmación debido a que, muchas de las melodías que grabó Camarón estaban compuestas por el binomio Paco y Pepe de Lucía. No nos parece difícil comprender que muchas de las falsetas que posteriormente se cantaron les pusiera letra Pepe ya que, al pasar toda la vida junto a su hermano, conocía sobradamente la melodía de sus composiciones. El propio tema de entre "dos aguas" es un claro ejemplo de ello. Pepe de Lucía en el I Simposio sobre la figura de Paco de Lucía en 2014<sup>110</sup>, reconoce que después de hacerse conocida la rumba de Paco, él le puso letra y la registró en la sociedad de autores. Esto mismo podría haber pasado con las demás letras que cantaba Camarón.

Cabe mencionar los beneficios de la matemática y la tecnología computacional para el estudio etnomusicológico, y en concreto para el flamenco, puesto que con las técnicas adecuadas, el trabajo del musicólogo puede ser más eficiente y objetivo en cuanto a comparación melódica se refiere y agiliza la búsqueda en grandes colecciones de música, además de poder hacer clasificación de estilos, la identificación de cantaores, colecciones de estilos diferentes del flamenco, etc.

Otra de las aplicaciones del algoritmo de similitud melódica ha sido comparar una melodía de nueva creación (por parte de los cantaores), con otra que ya estaba creada en el flamenco desde los años 50. Así, este algoritmo también nos proporcionaría ayuda para mostrar si una composición nueva presenta alto grado de similitud con otra existente, lo que puede interesar a los compositores de música en general.

Esta base de datos que hemos empezado a crear a partir de ejemplos concretos puede servir de germen para numerosas vías de estudio. El corpus aquí expuesto se puede

---

<sup>110</sup> Afirmación que queda registrada en video y audio por el departamento de prensa y audiovisuales de la Universidad de Sevilla.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

ampliar con la búsqueda automática en numerosas discografías de cantaores y otras músicas donde intervengan más instrumentos además de la guitarra.

El principal reto computacional que nos encontramos es la detección automática de falsetas y la transcripción de las mismas, por lo que el desarrollo de un algoritmo para la detección y transcripción de falsetas de la guitarra es un problema abierto en la actualidad. Valga mencionar que el mayor inconveniente en la transcripción de las falsetas es que la guitarra es un instrumento polifónico y los métodos actuales de transcripción automática del cante no está adaptado para este instrumento.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

### 5.7 Anexos

#### 5.7.1 Tabla de búsqueda de similitud melódica de una falseta en un corpus de cante flamenco.

FALSETA	CANTE – CORPUS COFLA					
	Nombre de la pista	Similitud	Álbum	Cd	Pista	Estilo
Romance de Huelva ( <i>Moraíto Chico</i> )	10.117	10.117	Historia del Flamenco	26	6	
	10.112	10.112	Ant. De Cantaores Fl.	4	27	Caracoles
	10.066	10.066	Atlas del Cante Fl.	10	01	
	9.933	9.933	Historia del Flamenco	39	15	
	9.746	9.746	Historia del Flamenco	38	15	
	9.712	9.712	Ant. Cante Fl. y Gitano	1	02	Taranta
	9.024	9.024	Historia del Flamenco	2	09	Martinetes
	9.693	9.693	Magna Ant. Cante Fl.	1	03	Romances
	9.565	9.565	Atlas del Cante Fl.	4	19	Toná
	9.486	9.486	Magna Ant. Cante Fl.	8	18	
Almonte pt. 1 ( <i>Paco de Lucía</i> )	10.5769	10.5769	El cante Fl. Antología	2	10	
	9.571	9.571	Ant. De Cantaores Fl.	4	05	Taranta
	9.292	9.292	Atlas del Cante Fl.	4	17	
	9.056	9.056	Ant. De Cantaores Fl.	14	02	Alegrías
	8.979	8.979	Magna Ant. Cante Fl.	1	02	
	8.965	8.965	Ant. De Cantaores Fl.	11	07	Granaína
	8.917	8.917	Magna Ant. Cante Fl.	5	05	
	8.852	8.852	Historia del Flamenco	35	08	
	8.791	8.791	Ant. De Cantaores Fl.	13	06	T. Piyayo
	8.677	8.677	Historia del Flamenco	11	01	
Almonte pt. 2 ( <i>Paco de Lucía</i> )	9	9	Magna Ant. Cante Fl.	4	11	Caña
	8.977	8.977	Atlas del Cante Fl.	4	10	
	8.764	8.764	Ant. De Cantaores Fl.	15	14	Granaína
	8.611	8.611	Ant. De Cantaores Fl.	11	01	Fandangos
	8.505	8.505	100 años de cante Fl.	2	20	Romance
	8.454	8.454	Historia del Flamenco	26	03	
	8.408	8.408	Historia del Flamenco	40	08	
	8.393	8.393	Historia del Flamenco	35	08	
	8.387	8.387	Historia del Flamenco	11	04	
	8.374	8.374	Ant. De Cantaores Fl.	5	10	bulerías

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Baila Malena pt.1 (Juan Habichuela)	16.254	Ant. De Cantaores Fl	9	15	Fandangos
	14.732	Ant. De Cantaores Fl	13	11	Fandangos
	14.713	Ant. De Cantaores Fl	5	20	Serrana
	14.627	100 años de cante Fl.	2	10	
	13.782	Ant. De Cantaores Fl	15	05	Fandango
	13.580	Ant. De Cantaores Fl	3	20	F. por soleá
	12.089	Magna Ant. Cante Fl	5	19	Jaleos
	11.899	Ant. De Cantaores Fl	15	04	Alegrías
	11.853	Atlas del Cante Fl.	2	10	
	11.816	Ant. De Cantaores Fl	11	07	Cantiñas
Baila Malena full (Juan Habichuela)	19.693	Historia del Flamenco	40	15	Farruca
	18.232	Atlas del cante Fl.	10	05	Farruca
	17.779	Ant. De Cantaores Fl	11	03	Granaína
	16.258	Atlas del Cante Fl	9	08	
	16.200	Magna Ant. Cante Fl	10	07	Farruca
	16.194	Ant. De Cantaores Fl	4	14	Fandango
	15.949	Ant. De Cantaores Fl	6	08	Tangos
	15.898	Atlas del Cante Fl.	10	06	Guajira
	15.834	Ant. De Cantaores Fl	3	15	Fandangos
	19.693	El cante Fl. Antología	3	07	
Chiquito pt.1 (Paco de Lucía)	19.408	Ant. De Cantaores Fl	14	20	Bulerías
	10.762	Ant. De Cantaores Fl	3	20	F. por soleá
	10.119	Ant. De Cantaores Fl	3	17	Granaína
	9.742	Ant. De Cantaores Fl	1	15	Lorqueñas
	9.712	Atlas del Cante Fl.	8	14	
	9.353	Ant. De Cantaores Fl	15	05	Fandango
	9.131	Ant. De Cantaores Fl	4	20	B. por soleá
	9	Ant. De Cantaores Fl	9	18	Tarantas
	8.917	Magna Ant. Cante Fl	1	11	Toná
	8.756	Ant. De Cantaores Fl	3	15	Fandangos
Chiquito pt.2 (Paco de Lucía)	7	Historia del Flamenco	8	05	
	7	Historia del Flamenco	30	09	
	7	M. Siglo de Cante Fl.	3	01	Seguiriyas
	6.747	Historia del Flamenco	14	12	
	6.328	Historia del Flamenco	5	06	
	6.327	El cante Fl. Antología	1	07	
	6.288	Historia del Flamenco	8	12	
	6.270	M. Siglo de Cante Fl.	3	04	Liviana
	6.257	Ant. De Cantaores Fl	4	28	Bulerías
	6.155	Ant. De Cantaores Fl	1	05	Cartagenera

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Fiesta por tangos ( <i>Martín Chico</i> )	14.101	Ant. De Cantaores Fl	6	18	Granaína
	12.746	El cante Fl. Antología	1	14	
	12.631	Atlas del Cante Fl.	8	10	
	12.543	Historia del Flamenco	33	02	
	12.097	Historia del Flamenco	1	02	C. Piyayo
	11.990	Atlas del Cante Fl.	6	07	
	11.851	Magna Ant. Cante Fl	1	04	Romance
	11.687	Ant. De Cantaores Fl	12	16	Zorongo
	11.667	Ant. De Cantaores Fl	5	01	Toná
	11.577	Historia del Flamenco	10	04	
Fuente Nueva ( <i>Paco de Lucía</i> )	11.362	Atlas del Cante Fl.	10	06	Guajira
	9.958	El cante Fl. Antología	3	02	
	9.792	Ant. De Cantaores Fl	3	02	Saeta
	9.712	Ant. De Cantaores Fl	5	14	Guajira
	9.570	Ant. De Cantaores Fl	5	06	Cantiñas
	9.558	Ant. De Cantaores Fl	3	21	Pregón
	9.550	Atlas del Cante Fl.	5	07	
	9.469	Historia del Flamenco	19	03	
	9.261	Magna Ant. Cante Fl	8	19	
	9.193	Ant. De Cantaores Fl	15	03	Campanilleros
Garrotín, <i>Manolo de Huelva</i>	10.092	Atlas del Cante Fl.	8	06	Fandango
	9.840	Atlas del Cante Fl.	8	09	Fandango
	9.649	Historia del Flamenco	18	01	
	9.635	Ant. De Cantaores Fl	10	06	Malagueñas
	9.468	Magna Ant. Cante Fl	10	22	
	9.412	Magna Ant. Cante Fl	8	04	
	9.366	Atlas del Cante Fl.	1	17	
	9.238	Ant. De Cantaores Fl	12	22	Malagueña
	9	Ant. De Cantaores Fl	2	23	Malagueña
	8.966	Ant. De Cantaores Fl	12	04	Cartagenera
Me regalé ( <i>Paco de Lucía</i> )	17.023	Ant. De Cantaores Fl	6	18	Granaína
	13.273	Ant. De Cantaores Fl	8	11	Verdiales
	13.107	Ant. De Cantaores Fl	1	18	Seguiriya
	12.93	Historia del Flamenco	37	05	Cabal
	12.512	Magna Ant. Cante Fl	7	23	
	12.491	Magna Ant. Cante Fl	1	04	Romance
	12.24	Ant. De Cantaores Fl	9	28	Fandangos
	12.144	Atlas del Cante Fl.	10	18	
	11.637	Magna Ant. Cante Fl	9	16	
	11.626	Ant. De Cantaores Fl	3	11	Fandangos

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Soniquete pt. 1 ( <i>Paco de Lucía</i> )	10.5769	El cante Fl. Antología	2	10	
	9.571	Ant. De Cantaores Fl.	4	05	Taranta
	9.292	Atlas del Cante Fl.	4	17	
	9.056	Ant. De Cantaores Fl.	14	02	Alegrías
	8.979	Magna Ant. Cante Fl.	1	02	
	8.965	Ant. De Cantaores Fl.	11	07	Granaína
	8.917	Magna Ant. Cante Fl	5	05	
	8.852	Historia del Flamenco	35	08	
	8.791	Ant. De Cantaores Fl.	13	06	T. Piyayo
	8.677	Historia del Flamenco	11	01	
Solo quiero caminar ( <i>Paco de Lucía</i> )	12.609	Ant. De Cantaores Fl.	9	27	Fandangos
	11.419	Ant. De Cantaores Fl.	10	11	Malagueña
	11.378	Magna Ant. Cante Fl	9	19	
	10.679	Atlas del Cante Fl.	6	14	Tangos
	9.838	Ant. De Cantaores Fl.	4	06	Fandangos
	9.795	Magna Ant. Cante Fl	8	11	
	9.722	Atlas del Cante Fl.	6	15	
	9.712	Ant. De Cantaores Fl.	3	19	Bulerías
	9.538	Ant. De Cantaores Fl.	5	09	B. por soleá
	9.525	Ant. De Cantaores Fl.	1	11	Seguiriya

**Tabla 62.** Búsqueda de similitud melódica de falsetas en un corpus de cante flamenco

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

## 6 Conclusiones del estudio y futuros trabajos

En esta memoria hemos estudiado cómo evoluciona la guitarra flamenca a lo largo del siglo XX atendiendo a sus influencia y relaciones con los demás elementos del flamenco: el cante y el baile. Este estudio permite constatar que se ha producido un trasvase recíproco entre los elementos que originan el flamenco por medio de facetas musicales como son la forma, compás, armonía y melodía.

El estudio de la guitarra y su evolución entendemos que se debe integrar todos los conocimientos válidos escritos por expertos, pero buscando su evolución a través de las relaciones de ella misma con su entorno musical, es decir, relacionándola con el cante y el baile. La música flamenca es “un todo”, que se compone de partes interconectadas que cohabitan para que se produzca su interpretación. Estas partes se relacionan entre sí y elaboran un tejido musical que no puede ser comprendido sin la relación de estas.

Nos inclinamos a pensar una buena formación guitarrística debe contemplar tanto conocimientos sobre la configuración y desarrollo como aspectos técnicos y musicales que la conciernen como instrumento musical. El conocimiento de la guitarra, vista desde una perspectiva tridimensional, ayuda a comprender cómo se desarrollan los tres elementos en su contexto y cómo ha sido influenciada desde su origen. Además, analizando esta tarea investigativa desde una perspectiva musicológica y desde una representación analítico-computacional, se pueden plantear nuevos retos en el campo de la etnomusicología.

Para llevar a cabo nuestro análisis, hemos estructurado la memoria en varios capítulos con cuatro bloques fundamentales, desarrollando un método hipotético-deductivo, que va desde el concepto general de la música flamenca a los casos particulares de la relación entre guitarra, baile y cante. El hilo conductor de nuestro estudio se basa en los conceptos de forma, armonía, ritmo y melodía.

Situándonos en el segundo capítulo, establecemos de forma general las nociones musicales que se utilizarán durante toda la memoria. Estas percepciones parten del hecho que la música flamenca posee unas características singulares que la hacen discordante al resto.

En el tercer estadio de nuestra memoria, desarrollamos dichas características musicales (de forma particular) en la evolución de la guitarra flamenca a lo largo del siglo XX, y cómo estas se han basado e influenciado de agentes externos como la técnica y composición de la guitarra clásica, la armonía del jazz, la forma de la música clásica etc. Además, debido a que no existe una clasificación completa de la época de los guitarristas durante el siglo XX y sus características más reseñables, hemos relacionado estos conceptos estético-musicales para observar directamente cuándo se introducen cambios plausibles en la guitarra flamenca. Esto resulta crucial para conocer en profundidad el desarrollo de la guitarra y guitarristas más relevantes del siglo XX, que son, de facto, objeto de análisis en los siguientes capítulos.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

Hemos visto que la guitarra flamenca se nutre tanto del ámbito popular como de la música nacionalista del XIX, cultivada por los guitarristas clásico-románticos. Dentro de la escena flamenca aparece de forma primigenia, como elemento gregario que va adquiriendo un protagonismo imperante hasta llegar a ser un elemento esencial dentro del desarrollo de esta música. Esto se ha analizado a través de las diversas funciones que ha adquirido el guitarrista a lo largo del siglo: acompañante, concertista y empresario.

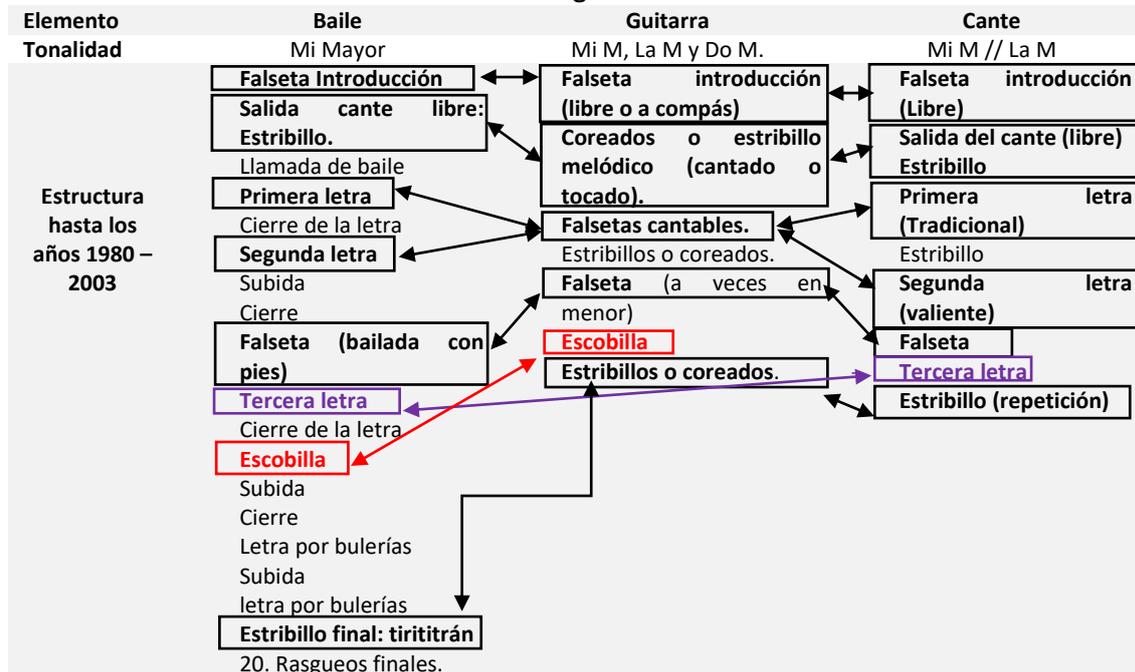
A partir de estas consideraciones relevantes para nuestro estudio hemos desarrollado los dos trabajos analíticos de nuestra memoria: uno basado en el análisis evolutivo de la forma y los esquemas ritmo-armónicos en la guitarra, cante y el baile; y otro apoyado en la comparación melódica del cante y la guitarra. Decidimos separar el estudio de la melodía en el cante y la guitarra puesto que queríamos observar las relaciones melódicas entre guitarra y cante de los diferentes estilos a lo largo del siglo XX. Para ello, usamos métodos de la tecnología musical, lo que no ha ayudado a realizar la búsqueda de una forma más objetiva y eficiente.

El cuarto capítulo, bloque principal de nuestro estudio, se ha basado en las relaciones recíprocas entre baile, guitarra y cante, fundamentado a través del análisis exhaustivo de ejemplos muy concretos como son las alegrías, la caña y la farruca. La elección estuvo basada en la posibilidad de que, en cada uno de estos estilos, el generador de la influencia a los diversos elementos, había sido el baile, la guitarra, o el cante, respectivamente.

En las alegrías, estilo que estaba configurado como baile a finales del siglo XIX, hemos podido constatar las aportaciones que este estilo había hecho a la guitarra, y viceversa. De igual modo, observamos las aportaciones que realizaba al cante, y viceversa. Las conclusiones que obtuvimos fueron que, a partir de este género bailable, se influyó en la estructura de las piezas compositivas de guitarra hasta mediados de siglo XX, y que esta a su vez, influyó en la evolución de su estructura modificando poco a poco algunas secciones, sobre todo a partir de los años 50'. La aportación de la guitarra en el baile por alegrías se fundamenta en la evolución de sus esquemas ritmo-armónicos, y la consolidación de unas falsetas fundamentales llamadas "silencio" y "escobilla". Por su parte, el cante poco a poco introduce sus propias modificaciones en el cante para bailar, y estas las recibe a su vez la guitarra, que modifica su estructura formal en relación al cante. Con respecto a la reciprocidad entre los tres elementos, cabe destacar que, a finales de siglo, tanto la estructura del baile como la del cante y la guitarra, son similares, introduciendo los mismos elementos, como son los estribillos o coreados, las nuevas melodías del "flamenco nuevo", etc. En la figura siguiente se destacan los cambios estructurales de las alegrías:

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

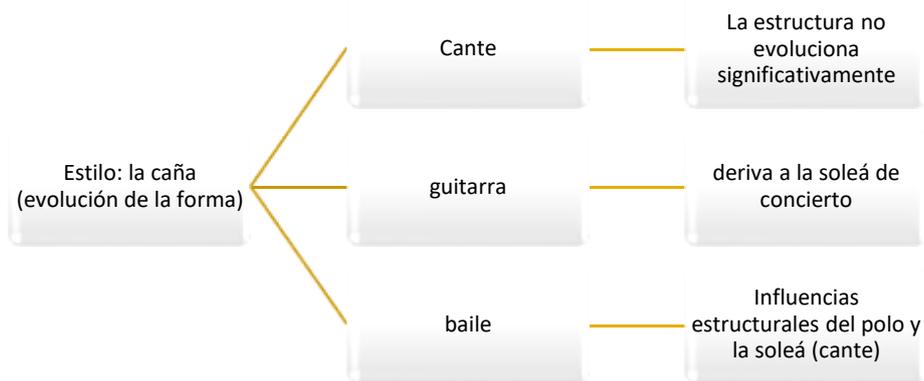
### Evolución de las estructuras de cada elemento del flamenco a lo largo del siglo XX, en el estilo de Alegrías<sup>111</sup>



Con respecto a la caña, por ser un estilo de tradición primordialmente cantado, podemos decir que sus elementos siguen un patrón distinto al expuesto anteriormente. Así, la guitarra extrae de la melodía del cante el patrón musical para la elaboración de muchas de sus falsetas y variaciones. Estas falsetas extraídas de la armonización del cante, se consolidan como secciones estructurales (escobillas) dentro del baile de la caña. Además, las variaciones obtenidas del cante producen un trasvase musical a la soleá, quedando establecidas como elementos fundamentales (nexos de unión entre secciones del cante, escobillas, cierres, etc.) en la configuración estructural de la soleá para cante y baile, a partir de los años 30'. El baile, por su parte, utiliza la estructura de la caña cantada, para coreografiar sus pasos y figuras, aunque observamos cómo este va añadiendo elementos que no son propios del estilo, utilizando letras del cante de estilos similares a la caña, como son el polo y la soleá. Así pues, ambas disciplinas se entrelazan configurando una estructura de caña de diferente forma para cada uno de los elementos. Así, podemos decir que la caña en la guitarra de concierto deriva a la soleá y por lo tanto, deja de interpretarse; la estructura de la caña de baile es una mezcla de secciones de la caña, polo y soleá, y el cante, aunque se introducen nuevas secciones no tiene trascendencia en el baile, que se interpreta siempre del mismo modo. En la figura que sigue exponemos un resumen de lo comentado:

<sup>111</sup> Todas las secciones que están en un cuadro negro con texto en negrita referencian que forman parte de la estructura de cada una de las disciplinas.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile



El caso de la farruca, aun siendo un estilo cantado, lo utilizamos para verificar si la guitarra podría suponer un motor de relación entre los elementos. Nuestras teorías están basadas en los hechos analíticos, en los que se relaciona la farruca con el zapateado (estilo puramente instrumental y bailado), y los hechos históricos, en los que se muestra que Ramón Montoya, junto con el bailar Faico, realizaron una coreografía basada en el estilo de farruca. Como hemos comprobado, la guitarra tiene un gran efecto en este estilo puesto que muchas de las falsetas de guitarra son expresamente bailadas, por lo que el componente ritmo-melódico es fundamental en el desarrollo de este baile. A partir de mediados del siglo XX, la farruca pasa de ser un estilo interpretado exclusivamente por guitarra y baile, y a introducirse el cante en su estructura. Al igual que en el caso de las alegrías, a finales del siglo XX, la estructura de cada uno de los elementos estará muy relacionadas entre sí.

De este estudio analítico, fundamentado en la forma y la evaluación de los esquemas ritmo-armónicos de cada estilo a partir de los casos de estudio de alegrías, caña y farruca, hemos podido constatar las influencias recíprocas entre los tres elementos y su evolución estructural, lo que ha constituido un motor fundamental en la evolución de la música flamenca. Dependiendo del carácter del estilo (bailable o cantable), el eje principal se ha sustentado en el baile con la guitarra o en el cante junto a la guitarra. Además, hemos constatado que la guitarra, como elemento rector de la música flamenca, cumple diversas funciones, en las que destaca como:

1. nexo de unión e interacción entre ambos elementos;
2. en la formación o creación de nuevas estructuras de estilos de baile;
3. aportando musicalidad y evolución de esquemas ritmo-armónicos en ambas direcciones;
4. el sustento por el cual los demás elementos no pervivirían en el tiempo sin su existencia.

A partir de lo estudiado en este capítulo queda aquí como estudio futuro estudiar si, al igual que ocurre en estos tres géneros del flamenco, la evolución e interacción entre los elementos se produce de forma similar en los demás estilos que engloba la música flamenca, y si la guitarra evoluciona según la forma estructural del baile o del cante.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

Finalmente, el capítulo V está dedicado a la relación melódica entre la guitarra y el cante a través de una visión analítico-computacional. Usando métodos computacionales hemos observado que dicha interacción es un hecho irrefutable debido al estudio de numerosos ejemplos, que dan prueba de ello. La relación de similitud melódica entre guitarra y cante se basa en dos hipótesis. Por un lado, la reinterpretación de melodías por parte de la guitarra, tanto del cante tradicional como del nuevo flamenco. Por otro, la creación de melodías, por parte tanto de la guitarra como del cante, que provienen de un trasvase melódico. Ambas hipótesis han sido desgranadas y analizadas tanto computacional como musicalmente, observando las relaciones melódicas existentes.

Los estudios estadísticos realizados muestran que, como cabe esperar, existen más melodías del cante reinterpretadas por la guitarra, que melodías de guitarra emuladas por el cante. Los estilos más propicios para la creación de nuevas melodías los encontramos en las alegrías, tangos y bulerías. Por otro lado, durante las décadas de los años 70-80 y relacionado con el auge de la guitarra flamenca de concierto, muchas melodías que se cantan, son sustraídas de falsetas compuestas para una obra instrumental. El ejemplo más relevante es la figura de Paco de Lucía, del que se utilizan un gran número de melodías de sus falsetas para asignarle un texto y ser cantadas.

A través del estudio analítico-musical de la creación o reinterpretación de melodías se han podido clasificar los tipos o influencias que existen dentro de las reinterpretaciones o emulaciones del cante tradicional flamenco o de otros estilos musicales relacionados con el mismo (la copla, la corriente estético-musical denominada “nuevo flamenco”, el rock andaluz, etc.). De igual modo se ha constatado la creación de nuevas melodías compuestas por la guitarra y que posteriormente han sido emuladas por el cante.

Por su parte, con ayuda de las matemáticas y la tecnología computacional, hemos realizado de manera eficiente la búsqueda de resultados y la comparación objetiva de fragmentos similares entre guitarra y cante, desarrollando dos procedimientos:

- (1) evaluación computacional de la similitud melódica,
- (2) búsqueda de melodía en un corpus de flamenco (*Query by playing*).

Dentro de los resultados obtenidos en el procedimiento de la evaluación de la similitud melódica concluimos que si dividimos una falseta en varias secciones obtendremos un valor alto de similitud en una de las secciones, mientras que en la otra tendremos un menor grado de aproximación. Esto nos ayudó a confirmar que la estructura de una falseta se elabora a partir de una melodía cantable y se concluye con un efecto sonoro y técnico que posee un carácter conclusivo.

Por otro lado, al realizar una búsqueda de melodía de falsetas en un corpus de cante podemos observar las relaciones o influencias melódicas que existen con otros cantes. En el proceso de búsqueda, decidimos no incluir en el corpus COFLA las grabaciones de los cantes que reinterpretaba la guitarra, con objeto de descubrir otras posibles

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

relaciones con otros cantes. Este proceso se llevo a cabo de manera semiautomática, en la que se le proporciona al ordenador una transcripción monofónica de la falseta para que el algoritmo encargado de la búsqueda de patrones melódicos pudiese ser eficiente. Los resultados obtenidos mostraron que las melodías que emula o crea la guitarra están íntimamente relacionadas con las melodías del propio estilo o la tonalidad. De esta forma hemos encontrando ejemplos de melodías interpretadas por la guitarra, que están exactamente reproducidas en el cante (como el ejemplo de “chiquito”); melodías creadas por la guitarra que tienen giros melódicos similares a las letras del estilo en el que se compone (es el caso de la farruca); melodías de cante reinterpretadas por el guitarrista que se relacionan con cantes creados por el mismo cantaor (el ejemplo más evidente, es el de la Repompa).

En relación al trabajo futuro en tecnología computacional, la tarea pendiente sería la transcripción automática de la guitarra. El problema fundamental es que la guitarra es un instrumento polifónico y por lo tanto habría que adaptar los algoritmos que existen para transcribir la melodía predominante de la misma.

Como conclusión final de lo estudiado, los aspectos evolutivos de la guitarra a lo largo del siglo XX, en interacción con los elementos que componen la música flamenca, se deducen mediante la adquisición por parte de esta de los siguientes elementos:

1. Del cante extrae las melodías para inspirarse en la composición. Utiliza tanto la armonización de los cantes (es decir los acordes que se utilizan para acompañar el cante como la propia melodía del mismo) como sus propias melodías, alterándolas e introduciendo nuevas propuestas.
2. Del baile utiliza los pasos para la evolución o involución de los esquemas ritmo-armónicos.
3. Tanto del baile como del cante ha obtenido los sedimentos estructurales para la composición.
4. Asimismo, las composiciones de guitarra nutren al cante de nuevas melodías o estribillos.

A modo de resolución de esta memoria, Indicamos brevemente las líneas que quedan abiertas para una posible implementación de estudios futuros:

1. Establecer las relaciones musicales que existen en otros estilos del flamenco, teniendo en cuenta todos los elementos que componen la música flamenca.
2. Similitud melódica entre falsetas y la música nacionalista española, observando las relaciones existentes con el flamenco.
3. En relación a la tecnología computacional: la transcripción automática de falsetas, y la búsqueda de similitud de falsetas entre los guitarristas de las diversas épocas del siglo XX.

Desde nuestra modesta contribución al campo del análisis musical del flamenco y de la etnomusicología computacional, sirva este estudio de impulso para futuras investigaciones.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

### 7 Bibliografía

- Advani, J. (2016). *Un algoritmo para la detección automática de falsetas de guitarra (Trabajo fin de grado inédito)*. Sevilla. Obtenido del Depósito de Investigación Universidad de Sevilla.
- Bonilla, A. (2017). *Naturaleza y forma del zapateado: de Niño Ricardo a Paco de Lucía*. Sevilla: Libros con duende.
- Burgos, A. (2002). *Juanito Valderrama: Mi España querida*. Esfera de los libros.
- Cabrera, J., Díaz-Bañez, J., & Escobar-Borrego, F. (2008). Comparative Melodic Analysis of A Cappella Flamenco Cantes. *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM08)*. Hesseloniki, Greece.
- Cano, M. (2006). *La guitarra, historia, estudio y aproximaciones al arte flamenco. Primera edición en 1986*. Granada.
- Casey, M., Veltkamp, R., Goto, M., Leman, M., Rhodes, C., & Slaney, M. (2008). Content-based music information retrieval: Current directions and future challenges. *Proceedings of the IEEE*, 96. (4), (págs. 668-696).
- Castro Buendía, G. (2012). "Lo último de Julián Arcas, la obra inédita de la colección Palatín". *Sinfonía Virtual edición 23-Junio*, 9-15.
- Castro Buendía, G. (2014). *Génesis musical del Cante Flamenco vol. 1 y 2*. Sevilla: Libros con Duende.
- Castro, M. J. (2007). *Historia musical del flamenco*. Barcelona: Publicacions Beethoven.
- Cruces Roldán, C. (2009). *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla: Almuzara.
- Del Campo y Cáceres, A. y. (2013). *Historia cultural del flamenco*. Almuzara.
- Delgado, L. (1906). *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de maestro. Por cifra. Lucio Delgado*. Palencia s.n.
- Díaz Báñez, J., & Escobar Borrego, F. (2004). La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿Acompañante y creadora? *Candil 150*.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

- Díaz-Báñez, J. (2017). Mathematics and flamenco: An Unexpected Partnership. *Mathematical Intelligencer*.
- Díaz-Báñez, J., Farigu, G., Toussaint, G., Gómez, F., & Rappaport, D. (2005). Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional. *Gaceta de la Real Sociedad Matematica Española*, 489-509.
- Donnier, P. (1985). *El duende tiene que ser Matemático. Reflexiones sobre el Estudio Analítico de las Bulerías*. Córdoba: Premio de Ensayo González Climent, Virgilio Márquez.
- Donnier, P. (1997). Flamenco: elementos para la transcripción del cante y la guitarra. In *Proceedings of the III Congress of the Spanish Ethnomusicology Society*.
- Donnier, P. (2009). Modos rítmicos en los compases flamencos. Conflictos entre percepción y transcripción musical. *La Nueva Alboréa* nº9.
- Edwards, A. (1956). *The Art of Melody*. Philosophical Library.
- Escobar Borrego, F. (2004). Musicología y flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de armonía y ritmo). *Revista Litoral*.
- Espín, M., & Molina, R. (1988). *Bailar, siempre bailar. En La Argentinita y Pilar López*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Estébanez Calderón, S. (1983). *Escenas Andaluzas. Facsímil de la edición de Madrid de 1847*. Madrid: Guillermo Blázquez.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. S.L.U. ESPASA LIBROS.
- Gamboa, J., & Núñez, F. (2001). *Integral de Paco de lucía*. Universal.
- Ghias, A., Logan, J., Chamberlin, D., & Smith, B. (1995). Query by humming: musical information retrieval in an audio database. In *Proceedings of the third ACM international conference on Multimedia*, (págs. 231-236).
- Gómez, A. (2004). *De Silverio al Flamenglish (Escuelas del cante)*. Córdoba: Universidad del Córdoba, servicio de publicaciones.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

- Gómez, E., & Bonada, J. (2008). Automatic melodic transcription of flamenco singing. . In *Proceedings of the fourth Conference on Interdisciplinary Musicology*. Thessaloniki, Greece.
- Gómez, E., & Bonada, J. (2013). Towards Computer-Assisted Flamenco Transcription: An Experimental Comparison of Automatic Transcription Algorithms as Applied to A Cappella Singing. *Computer Music Journal*, 73-90.
- Gómez, E., Cañadas, F., Salomon, J., Bonada, J., Vera, P., & Cabañas, P. (2012). Predominant fundamental frequency estimation vs singing voice separation for the automatic transcription of accompanied flamenco singing. In *13th International Society for Music Information Retrieval Conference*. Porto.
- Gómez, F., Pikrakis, A., Mora, J., Díaz Báñez, J., Gómez, E., & Escobar, F. (2012). Automatic Detection of Melodic Patterns in Flamenco Singing by Analyzing Polyphonic Music Recordings. *II International Workshop of Folk Music Analysis (FMA)*.
- Granados, M. (2010). *Estilos y análisis musical del flamenco, aplicado a la guitarra flamenca vol.1*. Barcelona: Maestro Flamenco.
- Halmos, I., Köszegi, G., & Mandler, G. (1978). *Computational Ethnomusicology in Hungary*. . MI Publishing. Michigan: Ann Arbor.
- Hasty, C. (1997). En C. Hasty, *Meter as Rhythm*. (pág. p. 129). Oxford University Press,.
- Hewlett, W., & Selfridge-Field, E. (1998). *Melodic Similarity: Concepts, Procedures, and Applications*. The MIT Press.
- Hoces, R. ( 2013). *La transcripción musical para guitarra flamenca*. Ed. Libros con Duende, S.L.
- Hurtado Torres, D., & Hurtado, A. (1998). *El arte de la Escritura Musical Flamenca*. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, INAEM, Ministerio de Educación y Cultura.
- Kroher, N., & Gómez, E. (2016). Automatic Transcription of Flamenco Singing From Polyphonic Music Recordings. *IEEE / ACM Transaction on Audio, Speech, and Language Processing* , volumen. 24, Nº 5, 901-913.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

- Kroher, N., Díaz-Báñez, J., Mora, J., & Gómez, E. (2016). Corpus COFLA: A research corpus for the computational study of flamenco music. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 9 (2), 10:1 10:21.
- Kroher, N., Gómez, E., Guastavino, C., Gómez, F., & Bonada, J. (2014). Computational Models for Perceived Melodic Similarity in A Cappella Flamenco Singing. In *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, (págs. 65-70).
- Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Akal.
- Maravilla, L. (1955). *Álbum para guitarra por música. Acompañamiento al cante y al baile*. Unión Musical Española.
- Marín, R. (1902). *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra*. Sociedad de autores españoles.
- Martínez de la Peña, T. (1969). *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*. Madrid: Aguilar S.A de Ediciones.
- Müllensiefen, D., & Frieler, K. (2004). Measuring melodic similarity: Human vs. algorithmic judgments. In *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04)*, (págs. 15-18). Graz/Austria.
- Navarro, J. (2009). *Historia del Baile Flamenco vol. II*. Sevilla: SIGNATURA.
- Navarro, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco vol. I-V*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Neville, E. (Dirección). (1952). *Duende y Misterio del Flamenco* [Película].
- Núñez, F. (2004). *Comprende el flamenco, audiolibro*. Madrid: Ventilador Edicions.
- Núñez, F., & Gamboa, J. (2007). *Flamenco de la A a la Z*. S.L.U ESPASA LIBROS.
- Núñez, J. M. (2001). Integral de Paco de Lucía. En J. M. Núñez, *Integral de Paco de Lucía*. Universal.
- Orio, N. (2006). *Music Retrieval: A Tutorial and Review*. Now Publishers.
- Ortíz Nuevo, J. (1975). *Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: Demófilo.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

- Otero, J. (1987). *Tratados de Bailes, Sevilla 1912*. Sevilla: Asociación Manuel Pareja Obregón.
- Pablo Lozano, E., & Navarro García, J. (2007). *Figuras, Pasos y Mudanzas. Claves para conocer el Baile Flamenco*. Sevilla: Almuzara.
- Pikrakis, A., Kroher, N., & Díaz-Báñez, J. (2016). Detection of melodic patterns in automatic flamenco transcriptions-. *Proceedings of the 6th International Workshop on Folk Music Analysis (FMA)*, (págs. 14-17).
- Piston, W. (2009). *Armonía*. Mundimúsica.
- Rioja, E. (2008). El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico. *Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte flamenco*. Málaga: Difundido por Jondoweb: <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>.
- Rioja, E. (2017). La guitarra flamenca.Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía Virtual*.
- Rioja, E., & Torres, N. (2006). *Niño Ricardo, Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- Rubner, Y., Tomasi, C., & Guibas, L. (1998). A metric for distributions with applications to image databases. *In Proceedings of the 6th International Conference on Computer Vision*, (págs. 59-66).
- Salomon, J., Gómez, E., Ellis, D., & Richards. (2014). Melody Extraction from Polyphonic Music Signals: Approaches, Applications and Challenges. *IEEE Signal Processing Magazine*.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Real Musical Editores.
- Steingress, G. (1993). *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco CAF.
- Torres, N. (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco "por medio" hasta los toque mineros del siglo XX. *Revista sobre investigación de flamenco: La madrugá n°2*, 1-87.
- Torres, N. (2005). *Historia de la guitarra flamenca*. Almuzara.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

---

Torres, N. (2009). *De lo popular a lo Flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX) Tesis doctoral.*

Typke, R., Giannopoulos, P., Veltkamp, R., Wiering, F., & Van Oostrum, R. (2003). Using transportation distances for measuring melodic similarity. *In Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR).*

Typke, R., Wiering, F., & Veltkamp, R. (2007). TRansportation distances and human perception of melodic similarity. *Musicae Scientiae vol.11 suppl.*, 153-181.

Tzanetakis, G., Kapur, A., Schloss, W., & Wright, M. (2007). Computational Ethnomusicology. (J. o. Studies, Ed.) *Journal of interdisciplinary music studies, vol. 1*, 1-24.

Volk, Garbers, A. a., Kranenburg, J. a., Wiering, P. a., Frans and Grijp, Louis and Veltkamp, & Remco, C. (2009). Comparing Computational Approaches to Rhythmic and Melodic Similarity in Folksong Research. *In Proceedings of the First International Conference on Mathematics and Computation in Music.* Berlín.

Worms, C. (2010). *Desde la guitarra, armonía del flamenco vol 1-3.* Acordes concert.

## 8 Apéndices

### 8.1 Escobilla de baile por alegrías. Década de los 70.

#### Escobilla del baile (por alegrías)

Baile: Fernanda Romero

Inmaculada Morales

Antonio Losada y Diego Amador

The musical score is written for guitar and includes a section for the flamenco footwork (Punta/Tacón). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13). The guitar part features a complex rhythmic pattern with frequent triplets and sextuplets. The footwork part consists of a series of eighth notes, often beamed in pairs or groups of three.

Copyright Inma Morales 2017©

Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

8.2 Escobilla de baile por alegrías. Década de los 90.

### Escobilla de baile (alegrías)

Baile: Eva "La Yerbabuena"

Inmaculada Morales

Paco Jarana

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is for the flamenco footwork, labeled 'Punta Tacón', and the bottom staff is for the guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece is divided into sections: 'Escobilla' (measures 1-8), measures 5-8, measures 9-12, and 'Subida' (measures 13-16). The footwork consists of eighth-note patterns with triplets. The guitar accompaniment features a steady eighth-note bass line with melodic lines in the upper register, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

Copyright Inma Morales 2017©

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

---

17

Musical notation for measures 17-20. The top staff shows a melodic line with triplets. The bottom staff shows a guitar accompaniment with quintuplets and triplets.

21

Musical notation for measures 21-24. The top staff shows a melodic line with triplets. The bottom staff shows a guitar accompaniment with quintuplets, sextuplets, and triplets.

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

## 8.3 Tipos de escobillas para el baile por alegrías

### Alegrías de Baile

#### Tipos de Escobillas

Escobilla 1 pulgar

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

9 Escobilla 2: a negra con pulgar y salto de cuerda

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

17 Escobilla 3: a negra con pulgar y cierre

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

2  
25 Escobilla 4: a negra con pulgar y cierre (salto de cuerda)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

33 Escobilla 5: a corcheas, pulgar-indice

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

41 Escobilla 6: pulgar-indice, con salto de cuerda

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

49 Escobilla 7: p-i, con cierre 3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

57 Escobilla 8: p-i, con cierre y salto de cuerda

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

65 Escobilla 9: p-i-m, tresillos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

4  
69

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Escobilla 10: p-a-m, tresillos

73

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

77

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

81 Escobilla 11: p-a-m-i 5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

85

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

89 Escobilla 12: p-i-m-a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

6  
93

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

97

Escobilla 13: p-i-m-a, cierre tresillo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

101

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

Escobilla 14: p-i-m-a-m-i 7

105 6 6 6 3 6 6 6 3 7

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2

B 2 4 4 0 2 2 4 4 2 0 1 2

109 6 6 6 3 6 6 6 3 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 2 2 2 2 2 2 2 2 1 2 2 1

B 0 0 0 2 0 1 0 4 2 0 2 2

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

## 8.4 Evolución de las llamadas del baile por alegrías en siglo XX

### Evolución de las llamadas de baile por alegrías

Inmaculada Morales

Argentinita y Manolo de Huelva

Bailaor/a

Guitarra

5

Guitarra

9

Carmen Amaya y Sabicas

Guitarra

13

Luisa de Triana y Mario Escudero

Guitarra

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

17

A E7 A

Fernanda Romero, A. Losada y D. Amador

21

E B7 E

Matilde Coral y El Poeta

26

E B7 E

La Yerbabuena y Paco Jarana

30

E B7 E

34

E B7 E

Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

8.5 Transcripción del canto y acompañamiento de las alegrías “El agüita no la aminoro”

El agüita no la aminoro

Inmaculada Morales

Aurelio Sellés

Cejilla 6

5

5

5 5

5 5 5

Copyright © Inma Morales

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

2  
17

21

25

29

33

El a - guay no la mi no ro

Yo voya la fuen - te y be bo

Detailed description: The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of six systems of music. The first system (measures 17-20) features a guitar accompaniment with dense chords and a melodic line in the upper register. The second system (measures 21-24) continues the guitar accompaniment, with some notes marked with an 'x' and a triplet of eighth notes. The third system (measures 25-28) shows the guitar accompaniment with more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 29-32) includes a vocal line with the lyrics 'El a - guay no la mi no ro' and a guitar accompaniment. The fifth system (measures 33-36) includes a vocal line with the lyrics 'Yo voya la fuen - te y be bo' and a guitar accompaniment. The sixth system (measures 37-40) continues the guitar accompaniment. The score is written in 8/8 time and uses a treble clef.

37

El a - guay\_ no la\_ mi - no - - ro\_

41

lo queha-ci - ae - rau - men - tar - la\_ Con las\_

45

là - - gri - mas\_ que\_ llo - ro\_

49

Lo queha-ci - ae - raau - men tar - la\_ Con las\_

53

là - a à - gri mas\_ que\_ llo - ro\_ Cuan-do te ven

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

---

4  
57

8  
- gas con-mi-go\_ Quea don-de te voya lle var\_ a dar-teu

61

8  
na vuel-te - ci - ta\_ por la mu - ra - lla Re al\_

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

## 8.6 Transcripción del canto y acompañamiento de las alegrías "Alegrías de Enrique"

### Alegrías de Enrique

Inmaculada Morales

Enrique Morente

Cantaor

Yel a- gua\_ y\_ no\_ la\_ mi no\_ ro yo

Guitarra

5

vo-ya la\_ fuen tey\_ y be - bo\_

9

Yel a- gua\_ y\_ no\_ la\_ mi no\_ ro que

13

lo que ha-go yo\_ es au - men- tar\_ la y con

Copyright Inma Morales 2017©

2  
17

las lá - gri i - mas que llo - ro

### 8.7 Evolución de los rasgueos introductorio por alegrías

#### Evolución de la introducción de rasgueos iniciales para baile

Inmaculada Morales

Manolo de Huelva

Sabicas

A. Losada y D. Amador

Copyright Inma Morales 2017 ©

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile

---

2 R. Mediola, S. Martín y J. Jiménez

33 E 5 5 B7

37 B7 5 5 G#m

41 C#m 5 5 B 5 5 A 5 G#m

45 B 5 5 A 5 5 G7 F#7 B7 E

Detailed description: The image shows a musical score for guitar in flamenco style, consisting of four staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is numbered 2 and attributed to R. Mediola, S. Martín y J. Jiménez. The first staff (measures 33-36) starts with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a series of chords: E (measure 33), E with a 5 (measure 34), E with a 5 (measure 35), and B7 (measure 36). The second staff (measures 37-40) continues with B7 (measure 37), B7 with a 5 (measure 38), B7 with a 5 (measure 39), and G#m (measure 40). The third staff (measures 41-44) includes C#m (measure 41), C#m with a 5 (measure 42), C#m with a 5 (measure 43), B (measure 44), B with a 5 (measure 45), B with a 5 (measure 46), A (measure 47), A with a 5 (measure 48), and G#m (measure 49). The fourth staff (measures 50-53) shows B (measure 50), B with a 5 (measure 51), B with a 5 (measure 52), A (measure 53), A with a 5 (measure 54), A with a 5 (measure 55), G7 (measure 56), F#7 (measure 57), B7 (measure 58), and E (measure 59). The score ends with a double bar line.

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

### 8.8 Casos de estudio analítico-computacional del capítulo V.

Cante – Canción						Falseta – melodía					
Obra	Letra	Autor	Álbum	Año	Estilo	Obra	Fals./Frag.	Autor	Álbum	Año	Estilo
Tangos de Las Viejas Ricas	"Aquellos duros antiguos"	La Viejas Ricas	Varios	1884	tanguillos	Tanguillos	falseta	Melchor de Marchena	Guitarra gitana	1978	tanguillos
"Estando de Centinela" (Garrotín)	"Ay garrotín ay garrotán, de la vera de San Juan"	Popular/ Niña de los Peines	Homokord	1913	garrotín	De la vera	fragmento	Rafael Riqueni	Mi Tiempo	1990	garrotín
"Estando de Centinela" (Garrotín)	"de la vera de San Juan"	Popular/ Niña de los Peines	Homokord	1913	garrotín	Garrotín	contestación cante	Luis Molina	Homokord	1913	garrotín
"Todas las mañanas la llamo"	Taranta	Cojo de Málaga	Tarantas	1921	Taranta	Tarantas	fragmento	Sabicas	The greatest Flamenco Guitarist (Elektra)	1957	Taranta
Es mi mulata un terrón	"Contigo me caso indiana"	Popular/Pepe marchena	Es mi mulata un terrón/gramofono	1929	Guajira	Guajira Merchelera	fragmento	Manolo Sanlúcar	Mundo Y Formas de la Guitarra Flamenca Vol.2	1972	guajira
Anda Jaleo	Letra completa	Popular, Argentinita y Lorca	Colección de canciones populares españolas. Sonifolk	1931	Canción	Chiquito	falseta	Paco de Lucía	Passion Grace & Fire	1983	C. alegrías

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

La Maja Aristocrática	La Maja Aristocrática	Niña de los Peines	Obra Completa JA Vol. XII (Odeón)	1935	Cuplé	La Maja Aristocrática	fragmento introductorio	Niño Ricardo	Obra Completa JA Vol. XII (Odeón)	1935	cuplé
Los Cuatro Muleros	"De los cuatro muleros"	Niña de los Peines	Obra Completa JA	1935	C. por bulerías	Los Cuatro Muleros	falseta	Niño Ricardo	Obra Completa JA	1935	C. bulerías
Matilde La Chula	Matilde La Chula	Niña de los Peines	Obra Completa JA	1935	C. por bulerías	Matilde La Chula	fragmento introductorio	Niño Ricardo	Obra Completa JA	1935	C. bulerías
María Magdalena	"Era la Malena cañi muy junca!"	León y Quiroga/Vallejo	Obra Completa JA	1935	C. por bulerías	María Magdalena	fragmento introductorio	Manolo de Huelva	María Magdalena	1935	c. por bulerías
El Emigrante (estribillo)	"Adiós mi España"	Juanito Valderrama		1949	Canción	La Tumbona	remate de falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	bulerías
Alboreá	"en un verde prado..."	Popular/Rafael Romero	Antología de Cante Flamenco, hispavox	1955	alboreá	Romance de Huelva	falseta	Moraíto Chico	Morao Morao	1999	bulerías
"Dinero"	"a eso de la medianoche"	Bulerías de la Repompa		1958	bulerías	Solo Quiero Caminar	remate de falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	tangos
Fiesta por bulerías	"Eres negra y catapacia"	La Perla de Cádiz	Sevilla Cuna del Cante Flamenco, Discos Columbia	1960	bulerías	El Pañuelo	fragmento	Paco de Lucía	Siroco	1987	bulerías

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Calandria Calandria	Calandria	Marifé de Triana	Marifé de Triana	1960	Canción	Llanos del Real	falseta	Paco de Lucía	Almoraima	1976	minera
Calandria Calandria	Calandria	Marifé de Triana	Marifé de Triana	1960	canción	Mi niño Curro	fragmento	Paco de Lucía	Siroco	1987	rondeña
Calandria Calandria	Calandria	Marifé de Triana	Marifé de Triana	1960	Canción	Ziryab	fragmento	Paco de Lucía	Ziryab	1990	sin estilo
Al Padre Santo de Roma	"Al Padre Santo de Roma"	Camarón de la Isla	Son tus ojos dos Estrellas	1971	tangos	Fuente Nueva	falseta	Paco de Lucía	Recital de Guitarra	1971	tangos
Canastera	"Canastera, canastera"	Camarón de la Isla	Canastera	1972	F. personal	Canastera	Falsesta	Paco de Lucía	El Duende Flamenco de Paco de Lucía	1972	F. personal
Te estoy amando locamente	Te estoy amando locamente	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumba	Entre dos Aguas	fragmento	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	rumba
Te estoy amando locamente	"prefiero no pensar, prefiero..."	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumba	Los pinares	fragmento	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	tangos
Amma immi	"estando en una pinea"	Las Grecas	Gipsy Rock	1974	rumbas	Fiesta por tangos	falseta	Martín Chico	Ciclo flamenco y poesía (youtube)	2008	tangos
Baila Malena	"Bailame Malena..."	Popular/Fosforito	Libre quiero ser/Belter	1975	farruca	Limonera	falseta	Enrique de Melchor	Guitarras Gitanas	1999	farruca

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Letra Tangos de Granada / Estrella	"Para que veas que yo bien te camelo"	Popular/ Enrique Morente	Varios / Despegando	1977	tangos	Graná toca por tangos	falseta	Miguel Angel Cortés	El Calvario de un genio	2013	tangos
Dame Veneno	"Dame veneno..."	Los Chunguitos	Los Chunguitos	1977	rumbas	La Noche y el Día	falseta	Enrique de Melchor	La Noche y el Día	1991	tangos
Tangos de la sultana	Rasgueando las cuerdas	Camarón de la Isla	Leyenda del Tiempo	1979	tangos	Tangos de la sultana	falseta	Tomatito	Leyenda del tiempo	1979	tangos
Quiero quitar-me esta Pena	"Y a veces se me olvida la razón"	Camarón de la Isla	Como el Agua	1981	bulerías	La luz de aquella farola	falseta	Paco de Lucía	Como el agua	1981	bulerías
Quiero quitarme esta Pena	"Y a veces se me olvida la razón"	Camarón de la Isla	Como el Agua	1981	bulerías	La Tumbona	falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	bulerías
De Calaña a Alosno	"De Calaña calañés"	Popular/ Paco Toronjo	Ayer y Hoy	1981	F. calañá	Gaditanas	falseta	Niño Ricardo	Guitare Flamenco/le chant du mundo	1954	F. Calaña
Embrujao	"no me llames mas"	Parrita	Embrujao	1983	rumbas	Cueva del Gato	falseta	Paco de Lucía	Almoraima	1976	Rondeña
Al Alba	"Sueño de amor, sueño de amor"	Pepe de Lucía	La media Luna	1985	Canción	Monasterio de Sal	fragmento	Paco de Lucía	Solo quiero caminar	1981	colombianas
Tu color	"me gusta tu color"	Juana la Revuelo	Sonakay	1986	tangos	Tu color	falseta	Miguel Roto y Raimundo Amador	Sonakay	1986	tangos

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Tu color	"Si tu me dieras la llave"	Juana la Revuelo	Sonakay	1986	tangos	Tu color	falseta	Miguel Roto y Raimundo Amador	Sonakay	1986	tangos
Tu color	"Anoche tuve un sueño"	Juana la Revuelo	Sonakay	1986	tangos	Tu Color	falseta	Miguel Roto y Raimundo Amador	Sonakay	1986	tangos
Soy Gitano	"Yo soy gitano y vengo..."	Camarón de la Isla	Soy Gitano	1989	tangos	Soy Gitano (Guitarra)	falseta	Emilio Caracafé	Polígono Sur (El Arte de las 3000)	2003	tangos
Casida de las palomas oscuras	"por la rama del laurel van dos palomas oscuras"	Camarón de la Isla	Soy Gitano	1989	alegrías	La Barrosa	falseta	Paco de Lucía	Siroco	1987	alegrías
Almonte (fandango cané)	"En la marisma con la candela"	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos	Almonte (fandango cané)	falseta	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos
Almonte (fandango cané)	"En la marisma con la candela"	Paco de Lucía	Zyryab	1990	fandangos	Soniquete	falseta	Paco de Lucía	Zyryab	1990	bulerías
La Cachaba	"nervios de plata caliente"	Parrita	La Cachaba	1991	rumbas	Fuente y Caudal	falseta	Paco de Lucía	Fuente y Caudal	1973	taranta
Amor Torero	"Amor, desde que te fuiste amor"	El Pele y Vicente Amigo	Poeta de Esquinas Blandas	1991	tanguillos	Maestranza	falseta	Manolo Sanlúcar	Tauromagia	1988	bulerías

## Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile

Eres como un Laberinto	"Eres como un Laberinto"	Camarón de la Isla	Potro de Rabia y Miel	1992	tangos	Dedicado a Camarón	fragmento	Tomatito	Rosas del Amor	1987	Tangos
Reflejos de Sal	"La luz de tu blanco mirar"	Parrita	Quita el Sentío	1997	Rumba	Solo Quiero Caminar	falseta	Paco de Lucía	Solo Quiero Caminar	1981	Tangos
Me Regalé (letra)	"Llega la novia"	Paco de Lucía	Luzía	1998	tangos	Me Regalé	falseta	Paco de Lucía	Luzía	1998	tangos
Sabor a Miel	"Sueño con verte amor"	Parrita	Todo Parrita (Universal)	2005	rumbas	Callejón del Muro	falseta	Paco de Lucía	Siroco	1987	Minera
Bromeo	"Corazón que sufre de impaciencia"	María Toledo	María Toledo	2009	rumbas	Maestro Lucía	fragmento	Antonio Rey	Camino al Alma	2013	taranta
Bromeo	"Corazón que sufre de impaciencia"	María Toledo	María Toledo	2009	rumbas	La raíz de lo Puro	falseta	Antonio Rey	Camino al Alma	2013	granaína
Azules y Corinto	"Si alguien necesita una palabra"	Vicente Amigo	Paseo de Gracia	2009	Bulerías	Azules Y Corinto	falseta	Vicente Amigo	Paseo de Gracia	2009	bulerías
Verdolaga	Verdolaga	Toñi Fernandez	Dame la Mano	2012	Soleá	Verdolaga	falseta	Pedro Sierra	Dame la Mano	2012	soleá
Despacito	"Pero que tu..."	Tomatito	Soy Flamenco	2013	bulerías	Despacito	falseta	Tomatito	Soy Flamenco	2013	bulerías
Si el agüita viene turbia	Si el agüita viene turbia	Miguel Ortega	Amalgama	2015	Tientos	Si el agüita viene turbia	fragmento del acompañamiento	Salvador Gutiérrez	Amalgama	2015	tientos

