

El zapateado flamenco: naturaleza formal y señas de identidad

ANTONIO BONILLA ROQUERO

Profesor superior de música/ investigador/guitarrista/
Conservatorio Profesional de Música “Francisco de Guerrero”, Sevilla
a.bonilla_f.guerrero@hotmail.com
abonfla@hotmail.com

Resumen

La evolución del baile y la guitarra flamenca no constituye un hecho aislado. En ese sentido gran parte de las formas cinético musicales flamencas como el zapateado, se han nutrido estructuralmente mediante procesos codificadores en el devenir historiográfico y etnomuscológico tanto de los ámbitos populares como académicos. El zapateado está considerado como el primer estilo flamenco, supuestamente el *palo* más antiguo. Como consecuencia del baile en interacción con la guitarra, surge la “primera forma” musical flamenca no vocal, es decir solo instrumental— guitarra y percusión de pies—. La no vinculación con texto alguno⁵⁵, hace más fácil el tránsito al terreno instrumental, preludio de la “emancipación guitarrística” en la segunda mitad del S. XX. Proponemos un apunte de las características genéricas del estilo, mostrando una óptica transcriptiva en algunos ritmos identitarios del baile para zapateado, así como de la naturaleza estructural y formal del zapateado de concierto para el caso de “Perfil Flamenco” de Esteban de Sanlúcar.

Abstract

The technical evolution of flamenco dancing and flamenco guitar playing, is not an isolated fact. In that sense, much of the kinetic flamenco musical forms such as “Zapateado”, have been structurally nourished by coding processes dealing with historiographical and ethnomusical matters, taking place in both popular and academic fields. The “Zapateado” is considered as the first flamenco style, supposedly as the oldest “palo”. As a result of the interaction between flamenco dancing and guitar playing, the first non-vocal flamenco musical form is born (just instrumental): guitar and foot percussion. The fact that no link to any text have been found, makes us easier to understand the transition to the instrumental field, which can be seen as a “prelude” to a guitar emancipation that would take place at the second half of the twentieth century. We suggest a sketch which shows general features of the style, and a transcriptive point of view of some specific rhythms for “zapateado”, as well as the formal and structural nature of the so called “zapateado de concierto” to illustrate an example shown in Esteban Sanlúcar’s “Perfil Flamenco”.

1. El zapateado flamenco y el baile

El zapateado en origen es gaditano, y antiguamente era cantado; pero al incorporarse a los estilos flamencos dejó de cantarse quizá de una forma gradual para asentarse como baile de alardes y facultades técnicas. González del Castillo en el sainete *Los majos envidiosos*, presenta a *Tomasillo Barriga*, estrella del zapateado, al que se le acusa de “sacar la rabadilla seis dedos más de lo que es regular”. Dicho baile fue especialmente popular en Cádiz, tanto que se solía anunciar como *Zapateado de Cádiz*. Charles Davillier lo compara con los *panaderos* y Antonio Caimon nos ofrece unas de las referencias más antiguas asemejándolo al canario, en ese contexto señalamos también que el zapateado fue un baile citado por Cervantes y Quevedo.

Desde muy antiguo hay referencias al zapateado como arte de marcar el ritmo con los pies sobre el suelo como forma de baile. El zapateado español, se desarrolla mucho en América, surgiendo en el continente americano numerosos géneros musicales para ser zapateados. En España se cultiva algo menos, y la tradición de zapatear sobrevive gracias a que se integra en el baile flamenco, creándose incluso un palo determinado para zapatear; si bien dicho estilo conviene denominarlo género cinético, puesto que nace expresamente para ser bailado. Con posterioridad se convierte en un estilo o palo casi en exclusiva de la guitarra de concierto y de

⁵⁵ El zapateado no se cantaba, aunque existen excepciones aisladas en el proceso de construcción del estilo, algunas de ellas son referidas por Charles Davillier *Viaje por España capítulo XX*.

gran entidad flamenca. En el desarrollo de este estilo bailable, tiene gran relación el paso de los artistas flamencos por los cafés cantantes y los teatros, donde las tarimas propiciaban el lucimiento de la percusión de pies del bailaor o la bailaora. Todo ello, junto a la precisión y cuidado que el guitarrista debió adaptar al acompañamiento, fue volviéndose cada vez más elaborado, hasta el nivel de adquirir visos de pieza solista.

El zapateo o zapateado –como técnica–, se utiliza prácticamente en su totalidad en gran parte de géneros del baile flamenco pues constituye la base de pies, tanto los que surgieron a partir de un género bailable como los que nacieron desde un palo cantable. Actualmente, se intercala en la mayoría de los estilos interpretado tanto por hombres como por mujeres, a veces quedando la guitarra en silencio o “sorda”, para resurgir junto a los demás elementos del acompañamiento en episodios de mayor intensidad, escobillas o remates.

Ricardo Molina consideraba el zapateado –en referencia al arte de marcar el ritmo con los pies – como una de las categorías fundamentales del arte flamenco, y *El Raspao* -bailaor gaditano- pasa a ser el introductor del zapateado flamenco. En ese sentido, Caballero Bonald también hace del Raspao⁵⁶, el autor de la transformación del que pudiéramos llamar zapateado clásico en flamenco:

El zapateado llevó una vida azarosa y cambiante hasta que el Raspaó –y no el Raspao, como siempre hemos leído–, ese extraño y genial relámpago del firmamento de los bailaores, lo limpió de mecanismos e hizo de él lo que todavía en sus buenos momentos sigue siendo un baile palpitante y sobrio [...]. (Álvarez, 1998: 25-26).

Mención especial merece Enrique el Jorobao, bailaor linarense que como contó *Antonio el de Bilbao a Vicente Escudero*, realizaba bailes de gran belleza a pesar de ser contrahecho. Este artista fue el autor de una de las versiones que alcanzaron más popularidad, conociéndose como *el zapateado de las campanas*. En este mismo rango de hechos cualitativos cabe resaltar la figura de Antonio el de Bilbao⁵⁷.

El repertorio como género, empieza a consolidarse en los escenarios de los cafés cantantes y aunque en la actualidad es recurrido tanto por bailaores y bailaoras, por aquel entonces tenía una reputación masculina. En esa dirección José Luis Navarro nos aclara:

El repertorio flamenco básico de los cafés de cante se completaba con el zapateado, el baile masculino por antonomasia. En él los bailaores podían lucir a sus anchas su destreza, sus facultades y su arte. Sus maestros hacían verdaderas filigranas, auténtica percusión musical, cuando golpeaban a base de pies, puntas y tacones las tarimas de aquellos rudimentarios escenarios. En realidad, fue gracias al sonido que le sacaban a aquellas maderas que el zapateado se convirtió en todo un arte. (Navarro, 2002: 35).

En el transcurso del siglo XX, coreógrafos bailarines como Antonio Ruiz Soler, auténtico embajador internacional del baile flamenco y del Ballet Español, supo aglutinar con maestría el academicismo con la tradición, paseando entre otros montajes su famoso *Zapateado* con música de Pablo Sarasate⁵⁸.

Los años cincuenta y sesenta del pasado siglo XX, fueron para el maestro Antonio unas décadas doradas para su desarrollo profesional, amén de plasmar un giro artístico y conceptual en las exigencias escénicas y coreográficas. En ese orden de circunstancias muchos de sus programas incluían danzas y músicas de Granados, Albéniz, Sarasate, junto al repertorio

⁵⁶ El nombre de este bailaor se nos muestra como *Raspao o Raspaó*. Curiosamente Álvarez – en alusión a Bonald- hace hincapié en la tilde de *Raspaó*; Probablemente hiciera uso de la técnica de raspar el suelo con la puntera y el tacón.

⁵⁷ Este artista sevillano, fue hijo del guitarrista el Niño de la Feria, del que Fernando el de Triana dijo ser *el bailaor que más ejecución de pies ha demostrado*.

⁵⁸ Antonio junto a Pilar López, encabezan el reparto de la serie *Joyas del Cine Español* en la película *Duende y Misterio del Flamenco* del cineasta *Edgar Neville* (1952). En esta obra cinematográfica, aparece un escolástico zapateado en una de sus ilustrativas escenas.

flamenco tradicional. Además Antonio cuidó la coreografía, dirección artística y luminotecnia. El ballet español estaría liderado por bailarines-bailaores. Respecto a la presentación de su ballet en el teatro del Generalife en Granada allá por el año 1953 extraemos la siguiente crónica:

El empeño de Antonio merecía el premio al triunfo alcanzado. El bailarín que ganó en el mundo fama y fortuna, ha querido incrementar su responsabilidad asumiendo la de crear un cuerpo de ballet en el que los grandes temas musicales del baile español encuentren la interpretación adecuada de acuerdo con las exigencias plásticas y coreográficas de los grandes ballets extranjeros [...]. (Lorente, 2007: 74-75).

1.1 Características genéricas del estilo: su maridaje con el baile

Respecto a las particularidades de *género* inherentes del zapateado tanto para bailaor o bailaora, Hipólito Rossy, nos describe el baile y la indumentaria que se requiere para su ejecución:

Es un baile masculino, aunque también lo bailan las mujeres, individual duro por el constante repiqueteo de los tacones, de mucho éxito ante el público, que se percata de las dificultades técnicas y aplaude siempre el esfuerzo del artista. Cuando lo bailan las mujeres, visten pantalón y chaleco con camisa de varón y manga larga, o chaquetilla corta de terciopelo, el moño recogido en la nuca y sombrero calañés. El traje del hombre es semejante al descrito. (Rossy, 1966).

Gradualmente el zapateado como género cinético-musical, va adquiriendo estructura procediéndose a codificar las primeras versiones, como la de *El Estampío*. El bailaor al zapatear centra más su expresión en los pies y casi desaparece en los brazos. Se convierte asimismo en percusionista que participa en la confección musical del género que interpreta, “tocando” con el tacón, la planta o la punta de su zapato el baile a desarrollar. Progresivamente, el género irá estandarizándose. Las partes más relevantes en la ejecución del zapateado como baile son las siguientes:

Campanas

Se denominan así a un grupo de variaciones que sirven de contraste, normalmente por provocar una desaceleración del ritmo, es decir ésta se producen en un estadio del baile más lento y reposado dentro de la palpitante estructura del zapateado. Se atribuye al bailaor *El Estampío* la incorporación de las campanas en la parte central o semifinal del zapateado. El nombre surgió porque dicho bailaor entre otros, comentaron que en las notas vivas y aisladas efectuadas por la guitarra en heterofonía con los pasos del zapato, sonaban como campanas⁵⁹.

Llamada

También se denomina *cierre* al golpe efectuado con un pie en señal rítmica para el guitarrista que indica el remate de un grupo o parte del baile.

Entrada

Se llama entrada al conjunto de los primeros pasos que el intérprete da sobre el escenario, generalmente pasos de punteado. Existen nomenclaturas referentes a la determinación y efectos empleados tanto en los pasos y braceo, como con los pies en el zapateado expresadas en algunas bibliografías⁶⁰. Sin embargo no se ha fijado de manera convencional y unánime, el tratamiento de las denominaciones de los efectos percutidos con el zapato. Aún así hallamos gran proximidad de criterios entre dichas denominaciones en trabajos ya editados⁶¹.

⁵⁹ Encontramos un ejemplo muy ilustrativo en la ya mencionada película *Duende y Misterio del Flamenco* del cineasta Edgar Neville realizada en 1952 y remasterizada en 1989. En una de las escenas un bailaor -el cual no se especifica- interpreta un ortodoxo zapateado sobre varias mesas. Las campanas se reproducen en perfecta heterofonía con la guitarra.

⁶⁰ Encontramos al respecto, algunos manuales y tratados de danza, entre otros el del maestro Otero, Trini Borull, Mariemma o el de Pedro Rafael Alarcón.

⁶¹ Destacamos al respecto *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* de Teresa Martínez de la Peña o *Figuras, pasos y mudanzas* de Eulalia Pablo y José Luis Navarro (2007: 107); cf. también: Martínez (1969: 89).

Una vez consultadas fuentes directas⁶², referimos las siguientes denominaciones básicas en los efectos percutidos del zapateado, que deben asistir a los esquemas rítmicos⁶³.

Golpe

Realizado con todo el zapato –pie entero– tanto suela como tacón al mismo tiempo.

Planta

También denominada como planta o media planta. Se realiza con la parte delantera del zapato o suela.

Tacón

Golpe realizado con el tacón después de planta.

Tacón raspado

Uso del tacón cuando no va precedido de planta. También se le denomina “raspado” cuando el tacón se retira rápido.

Punta

También denominado puntera, cuando el sonido es producido con la punta o puntera del zapato.

A continuación mostramos un gráfico donde plasmamos el ritmo básico de tanguillos inherente al baile de zapateado en tres niveles: efectos de zapateo, palmas y variación. La transcripción procede en subdivisión binaria. Accedemos a un plano polirrítmico donde la primera línea sitúa el ejercicio de pies, la segunda y tercera línea la base de palmas y variación:

The figure displays three staves of musical notation in 2/4 time, illustrating the basic rhythm of flamenco zapateado. The top staff shows the foot effects (zapateo) with various rhythmic patterns and accents. The middle staff shows the claps (palmas) with a 'pie golpe' (foot strike) indicated by a vertical line and the text 'pie golpe'. The bottom staff shows the variations (variación) with a '3' under a bracket indicating a triplet. The notation is divided into measures by vertical lines, and there are two large vertical lines separating the first and second measures from the rest of the piece. The first measure is labeled '1' and the second measure is labeled '2'.

Fig.1 Efectos de pies y palmas por tanguillos

⁶² Hemos recurrido a nomenclaturas empleadas en la enseñanza sistematizada, como las utilizadas en el conservatorio profesional de danza de Sevilla.

⁶³ Transcripciones de planos rítmicos percutivos.

Este ejemplo nos propone una transcripción con tendencia a la binarización en los efectos de zapateo, por lo que utilizamos el compás 2/4. El procedimiento en la utilización de los pies también es básico, por consiguiente a un solo efecto y lateralización alternada (derecho D, izquierdo I).

Transcribimos ahora un fragmento de falseta tipo para el zapateado. En el pentagrama superior se muestra la melodía empleada ejecutada con pulgar, al igual que el anterior ejemplo la falseta transcurre en simetría métrica con el acompañamiento. La alternancia de motivos binarios y ternarios en el desarrollo de la falseta, hace factible el uso del 2/4 con empleo de tresillos:

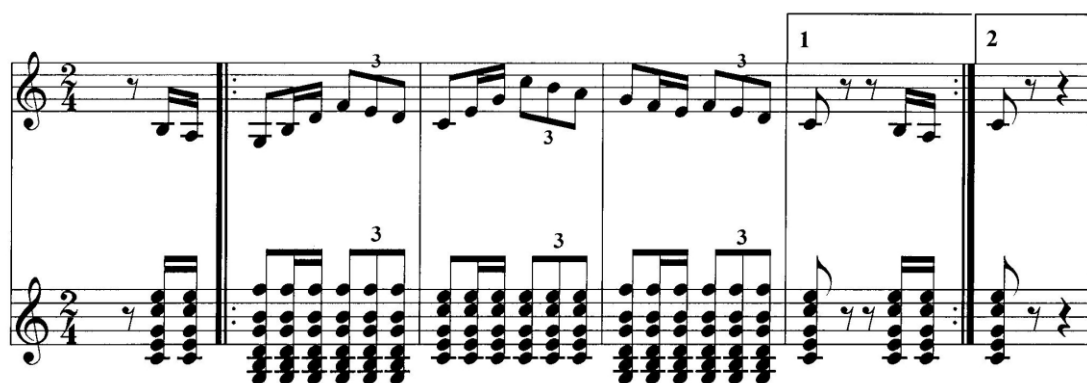


Fig. 2 Melodía y acompañamiento tipo de zapateado

En el siguiente esquema rítmico plasmamos un desarrollo tipo de zapateado, considerando los efectos producidos en el ejercicio de pies. Aplicamos la subdivisión binaria para la transcripción. Se zapatea siempre a ritmo de tanguillos; cada 4 compases corresponden a 8 tiempos de baile⁶⁴. Como género se centra en el desarrollo y la complejidad técnica del zapateado es decir en el uso y combinaciones en los efectos del zapato:

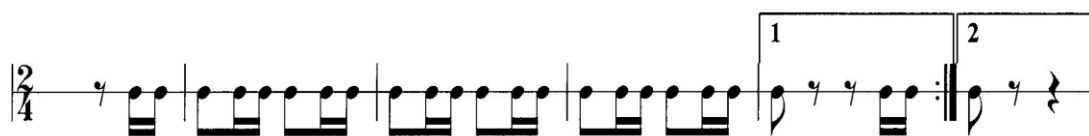


Fig. 3 Efecto base de zapateado

Siguiendo la figura 3, transcribimos un fragmento del baile –en el uso de los pies– en clara correspondencia con la melodía y acompañamiento de la fig.2. En el baile el uso del zapateado como género, se centra en el desarrollo y la complejidad técnica del zapateado, como consecuencia de las múltiples combinaciones en el empleo de los efectos de pies. Suele aceptarse convencionalmente en el baile –como el caso que nos depara– que cada cuatro compases musicales, equivalen a ocho tiempos de baile, entendiéndose cada tiempo de baile el pulso de negra⁶⁵.

2. El zapateado: género instrumental flamenco

2.1 La emancipación de la guitarra

Constatamos en el devenir de las distintas etapas, como la trayectoria del zapateado va unida al baile, bien en ambiente popular o en el primer flamenco profesionalizado. En los cafés cantantes y teatros el baile se vuelve más elaborado, más sistematizado, suponiendo esto para el intérprete

⁶⁴ Entenderemos cada tiempo de baile el coincidente con la pulsación básica (negra).

⁶⁵ Metronómicamente, el pulso estándar aplicable es a 96 p.m. 0 (negra).

una especie de *mercancía* artística con la que poder trabajar y transferir la impronta de sus bailaores. En ese sentido también el acompañamiento de guitarra y el guitarrista irá cosechando un primer plano donde recreará sus nuevas ejecuciones.

Desconocemos de forma exacta como sucedió el tránsito del protagonismo del baile, a tomar relevancia y notoriedad la guitarra como instrumento solista de dicho estilo en los escenarios. Tras el estudio e investigación del tema, una vez rastreados los antecedentes y el desarrollo del estilo, a modo de hipótesis, estimamos que podrían incurrir los siguientes factores:

- Refinamiento del baile.
- Utilitarismo del toque (cubrir espacios temporales en cambios de vestuario).
- Influencia de los grandes compositores.
- Reivindicación del toque mediante las conquistas técnicas y musicales.
- Incorporación de nuevas tecnologías.

Sin menos cabo de los aportes académicos de la danza, el baile surca su singladura en su propio refinamiento. La ubicación del baile en los cafés cantantes y los teatros, tuvieron su auge a partir de mediados del siglo XIX. Los bailaores y bailaoras gozan entonces de mejores escenarios y tarimas, lo cual propicia la evolución y perfeccionamiento de este género basado en la percusión de los pies. Por consiguiente el guitarrista debió procurar la proporción evolutiva en el acompañamiento guitarrístico, hasta el punto de llegar a adquirir gradualmente entidad solista.

Por otro lado debería entenderse el *utilitarismo* del toque como aquellas necesidades tanto escénicas como propiamente guitarrísticas. Es decir las necesidades escénicas se producirían como consecuencia del gregarismo del toque respecto del baile, utilizando a éste para los *tiempos muertos* como el cambio de vestuario o coreografía. Por todo ello el guitarrista aprovecharía estas necesidades de operatividad para hacerlas suyas en aras proyectar cierta emancipación del toque, reivindicando el estatus de concertista.

Asimismo es patente la influencia de los compositores clásicos, tanto sinfónicos como de guitarristas. Durante este período del siglo XIX, no cesan de aportar obras inspiradas en este estilo – Tomás Bretón, Chueca, Jerónimo Jiménez entre otros—. Algunas de ellas son tomadas por bailaores flamencos para incorporarlas a sus coreografías como el Zapateado de Sarasate, obra muy recurrida y predilecta para muchos de ellos.

Podría admitirse la posibilidad que los guitarristas flamencos asistieran ante este movimiento desde la primera codificación flamenca hacia la música codificada, inspirándose en dichos compositores esforzándose en mejorar la elaboración de sus falsetas y acompañamiento para lograr composiciones de mayor relieve. Además los préstamos técnicos respecto de la guitarra clásica española se llevaron a cabo por aquellos guitarristas interesados en depurar su técnica aumentando la rentabilidad de sus recursos⁶⁶. Tal contexto, contribuiría para adquirir un nuevo género instrumental flamenco, en el que poder basar sus creaciones con una adecuada prestación en cuanto al alarde técnico y virtuosístico.

Por último la incorporación de nuevas tecnologías –que aparecen a finales del siglo XIX, evolucionando estas considerablemente en el siglo XX– como la grabación magnética y la primera amplificación microfónica, supondrá no solo una revolución en el mundo del sonido sino en el de la propia guitarra, que verá así incrementada las exigencias creativas e interpretativas junto a la posibilidad de perpetuar sus propias creaciones.

Durante las primeras décadas del siglo XX, se suceden grabaciones principalmente con cantaores. Pero es en la mediación de éste siglo cuando empezamos a tener testimonios sonoros del zapateado como género flamenco. Algunos de estos zapateados son:

- *Repiqueos Flamencos*, de Mario Escudero.

⁶⁶ Los primeros métodos de guitarra flamenca –de Lucio Delgado y Rafael Marín– emplean el sistema tanto cifrado como música impresa, además de incorporar técnicas provenientes de la guitarra clásica.

- *Zapateado en Re*, de Sabicas.
- *Perfil Flamenco*, de Esteban de Sanlúcar.
- *Zapateado en Do*, de Niño Ricardo.

Otros zapateados de fechas más tempranas son los de *Perico el del lunar* y *Melchor de Marchena*, grabado en su disco *Guitarra Gitana*. Se trata a priori de los primeros zapateados en los que el estilo deja de estar supeditado al baile, para ir adquiriendo una nueva dimensión más enriquecida y virtuosa tanto desde el punto de vista musical como del guitarrístico. Esta coyuntura ha aportado al mundo de la guitarra flamenca de concierto valiosas composiciones, de las que, por su relativa juventud, tenemos constancia escrita y material auditivo.

Por otro lado tanto Sabicas, Mario Escudero y Paco de Lucía⁶⁷, –entre otros– nos dejan constancia de la forma de acompañar este estilo en sus respectivas grabaciones. Algunas cuentan con la percusión del bailaor como testimonio sonoro; así se nos presentan las creaciones *Zapateado danza*, *El garrochista* y *Taconeo Gitano*, lo que nos permite hacernos idea de cómo se realizaban y cuál fue su progreso en el acompañamiento, tal y como se demuestra en el último de los ejemplos citados.

2.2 Principales rasgos musicales del zapateado

El zapateado es esencialmente una pieza de ejecución virtuosística tanto para la guitarra como para el baile. En cuanto al baile por lo general, se presta más a las expresiones varoniles, y no procede con cante. Se emplea con una forma métrica *atanguillada*, acompasada y ceñida en tempo conciso al fraseo rítmico que produce el bailaor, cuyo instrumento percutivo reside en los pies – variaciones con efectos de zapateo–. Respecto de la guitarra solista, este género ha sido siempre un estilo que ha venido a exponer las facultades técnicas y expresivas en las creaciones de los guitarristas.

Los guitarristas que lo han desarrollado poseían determinación de aptitudes compositivas e interpretativas. La consolidación del zapateado *hecho música* parte en gran medida de las escuelas de Sabicas y Niño Ricardo irradiando su magisterio a otras figuras de contrastada reputación concertística, de cuya calidad dejaron patente en grabaciones posteriores.

Como aducíamos anteriormente, es un género que se presta bien al alarde de técnicas y facultades, dada su versatilidad de tempo vivo y ritmo constante. Asimismo son usuales los contrastes de tonalidades y la inclusión de secciones libres en determinados pasajes.

2.3 Aspectos musicales y estructurales

Una de las tonalidades más frecuentes es Do Mayor, por ser la más empleada para el acompañamiento al baile. De este modo se nos muestran grabaciones como *Zapateado-danza* de Sabicas, *Taconeo Gitano* y *Percusión Flamenca* de Paco de Lucía o *El Garrochista* de Mario Escudero. Existen numerosas composiciones solistas de este estilo que adoptan esta tonalidad como principal. En ese sentido también tenemos otros ejemplos tales como los que nos muestran las piezas: *Zapateado en Do Mayor* de Manuel Cano, *Repiqueños Flamencos* de Mario Escudero, *Percusión Flamenca* de Paco de Lucía, o *Se alza la luna* de J. M. Cañizares.

No obstante otra tonalidad bastante usual es *Re Mayor* que permite un registro más amplio de la tesitura guitarrística. De este modo hallamos entre otros, el *Zapateado en Re* –con la sexta descendida un tono– de Sabicas, *Perfil flamenco* de Esteban de Sanlúcar, *Zapateado en Re M* de Manuel Cano o *Los Caireles* de Manolo Sanlúcar que emplea tanto la tonalidad en modo menor como la tonalidad de modo mayor en la última sección. También son frecuentes en otros zapateados –incluso en algunos que hemos citado– los contrastes de tonalidades, siendo lo más usual el empleo de una tonalidad fija o principal siempre en modo mayor, la cual se contrasta con su relativo menor y con su relativo flamenco-frigio; asimismo se utiliza como recurso el paso a

⁶⁷ En el álbum *El mundo del flamenco*, este insigne guitarrista nos muestra un zapateado a dúo en heterofonía con los efectos del zapateado del baile desarrollado por el bailaor *Raül*.

tonalidades vecinas.

La elección del compás como soporte métrico del zapateado flamenco, se adapta al ritmo y metro de los tanguillos gaditanos, métrica que en otras latitudes también es propia de géneros bailables y de gran parte de los *zapateados* en Iberoamérica. El ritmo de tanguillos es un polirritmo y como consecuencia la riqueza tanto de acentos, síncopas, hemiolias y contratiempos posibles que posee este aire gaditano, permite tanto al bailaror como al guitarrista interpretar un zapateado virtuoso y de gran lucimiento.

El más convencional de los compases es el 6/8 o el 2/4 –aunque también se emplea con menos frecuencia el 4/4 más propio de tangos– como quiera que sea, coexisten la superposición de estructuras ternarias y binarias internas, por lo que la binarización ternaria es proclive en los polirritmos.

En un contexto cronológico más próximo, el guitarrista Vicente Amigo, ha realizado interesantes aportaciones e innovaciones con respecto a la versatilidad del compás de zapateado. De esta forma ha originado exóticas polirritmias como consecuencia de superponer al compás de subdivisión ternaria 6/8, y el compás tradicional binario o cuaternario 2/4 o 4/4. De este modo al incurrir sistemáticamente en la alternancia binaria-ternaria y su constante subdivisión –ternarización–, hace más que factible la utilización del compás de 12/8.

En referencia a los aspectos formales, no hay nada establecido, aunque podemos señalar el empleo asiduo de una estructura tipo en aproximación definida o desarrollada. De este modo se recurre en la gran mayoría de los casos al uso de un *tema principal* al comienzo o en el transcurso de la obra y su reexposición en otros momentos de ésta y/o al concluir el tema. Así pues esta característica formal otorga a las piezas que la poseen coherencia musical y sentido unitario en el equilibrio de la composición. Indicamos también como rasgos formales⁶⁸ frecuentes, el empleo de una introducción bien de carácter libre o rítmico como antesala del tema principal o de algún fragmento significativo para la pieza.

Como muestra específica a los aspectos musicales y estructurales, aportamos después de un exhaustivo estudio el zapateado *Perfil Flamenco* (Esteban de Sanlúcar). La obra posee 88 compases diferenciados en la transcripción; con las repeticiones y reexposición se convierten en 180 compases. Realizado este análisis, aportamos en los anexos tabla esquematizada y transcripción de la pieza con las indicaciones pertinentes en relación a este estudio.

Los grandes rasgos estructurales de esta obra, se pueden distinguir en tres secciones fundamentales o siete áreas temáticas:

TEMA INTRODUCTORIO T.I.

SECCIÓN A. Compás 13 al compás 32.

SECCIÓN B. Compás 32 al compás 49.

SECCIÓN C. Compás 50 al compás 72.

REEXPOSICION: T.I. + SECCIONES A, B, C.

CODA: Compás 73 al compás 84.

MOTIVO CONCLUSIVO: M.C.

La gráfica donde se representa sintetizado el análisis se atiene a tablas esquematizadas de la estructura formal-armónica en cuestión, haciendo referencia a las divisiones estructurales del análisis en cuatro parámetros horizontales (esquema y transcripción incluidos en el anexo).

⁶⁸ En las composiciones instrumentales de zapateados, resulta proclive la sucesión de temas en *forma rapsódica* (A/B/C/D...) o en *forma rondó* (A/B/A/C/A...) así como el empleo de temas *punte* entre las diferentes partes y la utilización de una coda y/o un tema conclusivo en el cierre de la obra.

ESQUEMA DE ANÁLISIS

SECCIONES FORMALES ESENCIALES
SUBSECCIONES TEMÁTICAS
PRINCIPALES TONALIDADES (nomenclatura convencional)
PRINCIPALES TONALIDADES (nomenclatura angloamericana)

3. Conclusiones

El zapateado constituye un estilo de gran entidad flamenca y arquetípica como música y baile donde inciden manifiestamente la especialización de sendos ámbitos. Las influencias entre el mundo académico y popular se consideran una constante en el devenir etnomusicológico por lo que la interacción entre ambos terrenos - académico y popular- incide en la forja del zapateado como estilo.

El toque solista del zapateado, no estriba básicamente en el distanciamiento o ruptura con el baile, sino en cierta emancipación de la guitarra flamenca respecto de la danza, para reivindicar así su propia interpretación instrumental en aras de adquirir consolidación concertística. Por consiguiente mediante el análisis aplicado al zapateado –Perfil Flamenco– se muestra patente no solo la impronta del estilo, sino además su estructura formal como vehículo de su naturaleza e identidad de género.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El baile flamenco*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- GRANADOS, Manuel. *Teoría musical de la guitarra flamenca. Fundamentos de armonía y principios de composición*, volumen I. Casa Beethoven. Barcelona, 1998.
- LORENTE RIVAS Manuel. *Etnografía Antropológica del Flamenco en Granada*. Universidad de Granada, 2007
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Teresa. *Teoría y Práctica del Baile Flamenco*. Aguilar, S.A. de Ediciones. Madrid, 1969.
- _____. *Ensayo crítico sobre la temática de Danza en la Obra de Charles Devillier y Gustavo Doré*. G. Doré y Ch. Davillier Danzas Españolas. Bienal de Arte de Flamenco, Fundación Machado. Sevilla, 1988.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *De Telebusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamenco*. Portada Editorial. Sevilla, 2002.
- NEVILLE, Edgar. *DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO*. Producción, argumento y comentario Edgar Neville, 1952. *Video Mercury Films S.A.*, 1989.
- OTERO, José. *Tratado de Bailes, Sevilla 1912*. Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987.
- PABLO LOZANO, Eulalia /NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Figuras, Pasos y Mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Almuzara, 2007.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. CREDSA Barcelona, 1966.
- YGLESIAS, Manuel. *Esteban de Sanlúcar. Maestro de la guitarra flamenca*. Sus principales obras escritas y digitadas por Manolo Yglesias. Acordes Concert, 2003.

APÉNDICE

ESTRUCTURA FORMAL ARMÓNICA

PERFIL FLAMENCO: ESTEBAN SANLÚCAR

FORMA RAPSÓDICA REEXPOSITIVA

TEMA INTRODUCTORIO (T.I.) (1 - 12)	SECCIÓN A (13 - 32)			SECCIÓN B (32 - 49)			SECCIÓN C (50 - 72)			(T.I.) + REEXPOSICIÓN (1-72)	CODA (73- 84)	MOTIVO CONCLUSIVO (M.C.) (85 - 89)
	a1	a2	a3	b1	b2 (puente)	b3	c1	c2	C3	A+B+C	d	e
RE m La F	ReM			Re m	La F	La F	Re M			Tonalidades: A+B+C	Re M	Re M
Dm A f	D			D m	A F	A F	D				D	D

PERFIL FLAMENCO

ZAPATEADO

ESTEBAN SANLÚCAR

Esteban Delgado Bernal (1.912 - 1.989)

(Sanlúcar de Barrameda - Buenos Aires)

Transcripción : Antonio Bonilla (2004)

Versión : R. Riqueni (Album Maestros)

The musical score is written in 6/8 time and consists of seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions include "poco rit." and "a tpo.". The score is marked with "6ª D" and "T. L." at the beginning, and "A" at the start of the fifth staff. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25.

Zapateado - Pág. 2

The image displays a musical score for Zapateado, page 2, consisting of eight staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. Key annotations include:

- Staff 1: Measure 29, marked with a circled 'A' and a red double-headed vertical arrow.
- Staff 2: Measure 33.
- Staff 3: Measures 37, 38, and 39, marked with 'CV', 'CIII', and 'CI' respectively. A first ending bracket labeled '1' spans measures 39 and 40.
- Staff 4: Measure 41, marked with a '2' above the staff.
- Staff 5: Measure 45, marked with a '1' above the staff.
- Staff 6: Measure 49, marked with a '2' above the staff, 'rit.' below, and circled 'B' and 'C' with yellow and blue double-headed vertical arrows. Measures 50 and 51 are marked with circled '4' and '6'.
- Staff 7: Measure 53, marked with circled '2' and '3' above the staff.
- Staff 8: Measure 57, marked with a circled '4' above the staff and 'CV' below. Measures 58 and 59 are marked with circled '2' and '4' below.

Zapateado - Pág. 3

61

65

69

73

77

81

85

D.C. y sigue hasta FIN

CODA

M.C

FIN