



# UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

TESIS DOCTORAL

## LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA GUITARRA FLAMENCA: UN ESTUDIO DIACRÓNICO Y SINCRÓNICO

Autor: Manuel Ángel Calahorro Arjona  
Director: Miguel Ángel Berlanga Fernández

2018



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA**



**TESIS DOCTORAL**

**LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA Y  
APRENDIZAJE DE LA GUITARRA FLAMENCA: UN ESTUDIO  
DIACRÓNICO Y SINCRÓNICO**

**Autor: Manuel Ángel Calahorro Arjona**

**Director: Miguel Ángel Berlanga Fernández**

**Granada, 2018**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Manuel Ángel Calahorro Arjona  
ISBN: 978-84-9163-920-6  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/52366>





## RESUMEN

Esta tesis doctoral pretende analizar y estudiar la metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la que se ha valido la música flamenca para su transmisión. Para ello nos hemos fundamentado en el análisis de los tratados y métodos, permitiéndonos corroborar una práctica ininterrumpida de ese método desde finales del siglo XVI hasta la actualidad, pero también hemos considerado su vigencia en la actualidad, sirviéndonos de los testimonios de artistas flamencos de cierto prestigio dentro del campo. Todo esto, además de posibilitarnos individuar una serie de características musicales inherentes a esta música, nos ha llevado a descifrar cuáles son esas prácticas o conductas en torno a las que ha de articularse dicho método para una cabal y solvente formación del guitarrista flamenco.

Para ver las diferentes posibilidades que se le ofrecen hoy día al aprendiz de guitarra flamenca, hemos individuado dos contextos: uno legislado, en el que incluimos el conservatorio, y otro no legislado, con el resto de opciones. Ante la institucionalización y regularización de la especialidad de guitarra flamenca con su correspondiente plan de estudios dentro del conservatorio, nuestra pretensión consistía también en ver cómo se contemplaba el estudio de esta especialidad, por lo que la revisión de la legislación ha sido fundamental de cara a la emisión de unas propuestas de mejora.

Todo esto nos ha llevado a concluir que la enseñanza de la guitarra flamenca, ya sea dentro o fuera del conservatorio, ha de ser fiel a la naturaleza de ésta. Esto incluye la necesidad de que se contemple siempre la práctica del acompañamiento, tanto del cante como del baile, cuyo aprendizaje ha de integrarse, de una manera u otra, en todo método legislado o reglado.





*A MIS PADRES*



# ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos .....	17
Abreviaturas.....	19
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>21</b>
1.1. Planteamiento y justificación de la temática .....	23
1.2. Motivación personal .....	25
1.3. Objetivos científicos que se persiguen .....	25
1.4. Hipótesis de trabajo .....	27
1.5. Metodología y fundamentación teórica.....	29
A) Fuentes orales y escritas.....	30
B) Trabajo de campo .....	31
1.6. Documentación: fuentes primarias y secundarias .....	34
A) Fuentes primarias .....	34
B) Fuentes secundarias.....	37
1.7. Estructuración de la tesis .....	38
1.8. Estado de la cuestión científica .....	40
<i>Consideraciones previas</i> .....	40
<i>Bibliografía específica de nuestro objeto de estudio</i> .....	43
<b>2. PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA FLAMENCA.....</b>	<b>51</b>
2.1. El sistema modal y la cadencia andaluza .....	53
2.1.1. Modalidad .....	53
2.1.2. Cadencia andaluza .....	58
2.1.3. Divergencias en la explicación de la cadencia andaluza.....	61
2.1.4. Breve reseña histórica de la cadencia andaluza .....	69
A) <i>Ejemplo 1: Folia</i> .....	70

B) <i>Ejemplo 2: Jácara</i> .....	71
C) <i>Ejemplo 3: Pasacalle</i> .....	73
D) <i>Ejemplo 4: Fandango Indiano</i> .....	74
E) <i>Ejemplo 5: Fandango de Santiago de Murcia</i> .....	75
2.2. Peculiaridades rítmicas del flamenco .....	76
2.2.1. Estilos libres de compás metronómico .....	78
A) <i>Cantes de Levante o de las minas</i> .....	79
B) <i>Granáinas</i> .....	79
C) <i>Malagueñas (flamencas)</i> .....	80
D) <i>Fandangos naturales o personales</i> .....	80
E) <i>Otros estilos que frecuentemente se interpretan ad libitum</i> .....	81
La guitarra flamenca en los estilos libres: utilización de la cadencia andaluza.....	81
Tradicionalidad de la guitarra flamenca en los estilos libres .....	84
2.2.2. Estilos a compás .....	89
A) <i>Compás binario</i> .....	89
B) <i>Compás ternario</i> .....	92
C) <i>Compás hemiólico de 12 tiempos</i> .....	95
2.3. La forma musical en el flamenco .....	100
2.3.1. La forma musical en la guitarra .....	101
<i>Secciones musicales</i> .....	101
<i>Tipos de composiciones</i> .....	111
2.3.2. La forma musical en el cante .....	113
<i>Secciones musicales</i> .....	113
<i>Estructura de las secciones o forma musical</i> .....	114
2.3.3. La forma musical en el baile .....	117

<i>Secciones musicales</i> .....	117
<i>Estructura de las secciones o forma musical</i> .....	119

### **3. LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA DEL FLAMENCO A TRAVÉS DE LOS MÉTODOS Y TRATADOS..... 123**

3.1. La guitarra barroca de cinco órdenes .....	126
3.1.1. Joan Carles Amat .....	131
3.1.2. Luis de Briceño .....	134
3.1.3. Antonio de Santa Cruz .....	135
3.1.4. Nicolao Doizi de Velasco.....	137
3.1.5. Gaspar Sanz.....	139
3.1.6. Lucas Ruiz de Ribayaz.....	141
3.1.7. Francisco Guerau .....	143
3.1.8. Santiago de Murcia .....	145
3.1.9. Pablo Minguet y Yrol.....	147
3.1.10. Andrés de Sotos.....	149
3.2. De la guitarra barroca a la guitarra clásico romántica.....	150
3.2.1. Juan Antonio de Vargas y Guzmán.....	156
3.2.2. Fernando Ferandiere .....	161
3.2.3. Federico Moretti.....	163
3.2.4. Antonio Abreu y Víctor Prieto .....	165
3.2.5. Dionisio Aguado .....	166
3.2.6. Ángel Baylón .....	169
3.2.7. Fernando Sor .....	170
3.2.8. Tomás Damas.....	173
3.2.9. Matías de Jorge Rubio.....	176

3.2.10. Otros métodos del siglo XIX.....	178
3.3. El siglo XX: desde Rafael Marín a la actualidad .....	182
3.3.1. Rafael Marín.....	186
3.3.2. Lucio Delgado .....	192
3.3.3. Luis Maravilla .....	194
3.3.4. Juan Grecos .....	196
3.3.5. Patricio Galindo .....	198
3.3.6. Andrés Batista .....	202
3.3.7. Manuel Cano .....	205
3.3.8. Otros métodos de los siglos XX y XXI.....	208
3.4. La transcripción en guitarra flamenca .....	212
3.4.1. Problemática de la transcripción en la guitarra flamenca .....	214
<b>4. LA GUITARRA FLAMENCA: FUNCIONAMIENTO Y PARTICULARIDADES .....</b>	<b>219</b>
4.1. La improvisación.....	221
4.1.1. Consideraciones sobre la notación en relación a la improvisación. ....	223
4.1.2. La improvisación en el flamenco .....	225
<i>Definición de improvisación</i> .....	225
<i>Práctica de la improvisación en el flamenco</i> .....	226
4.1.3. Extemporización: funcionamiento por patrones o estándares.....	229
A) <i>Ejemplo 1: soleá – célula de cierre</i> .....	229
B) <i>Ejemplo 2: compás básico de tangos</i> .....	232
4.1.4. Improvisación como variación de patrones y como creación .....	234
4.1.5. Disposiciones que favorecen la extemporización y la improvisación en la guitarra flamenca .....	237

4.2. Singularidad del oficio del guitarrista flamenco .....	238
4.2.1. La guitarra flamenca en el cante flamenco.....	239
<i>La elasticidad rítmica de algunos estilos</i> .....	241
<i>Conocimiento de las variantes de los estilos flamencos</i> .....	242
4.2.2. La guitarra flamenca en el baile flamenco .....	244
<i>Discurso musical de la guitarra en el baile</i> .....	244
<i>El compás: componente fundamental en el toque para baile</i> .....	246
<i>Estructura estándar del baile</i> .....	247
4.2.3. La guitarra flamenca de concierto .....	248
4.2.4. Influencia del público en el desarrollo de una actuación de cante flamenco .....	249
4.3. Principios fundamentales del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca .....	252
4.3.1. Aprendizaje por imitación.....	252
4.3.2. Vivencia del acompañamiento al cante y al baile .....	254
4.3.3. Empleo del oído para la adquisición de recursos y obras .....	256
4.3.4. Composición guitarrística .....	258
4.4. Tradición & renovación en el cante y la guitarra .....	259
4.4.1. El cante.....	261
4.4.2. La guitarra .....	267
<i>Propuesta evolutiva según Sanlúcar</i> .....	268
<i>Evolución de una variación de soleá</i> .....	269
<i>Ejemplo 1</i> .....	270
<i>Ejemplo 2</i> .....	272

## 5. LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA FLAMENCA: CONTEXTO

<b>LEGISLADO Y NO LEGISLADO.....</b>	<b>275</b>
5.1. Contexto legislado: el conservatorio .....	277
5.1.1. Enseñanzas elementales y profesionales – <i>marco legislativo</i> .....	278
<i>LOGSE</i> .....	278
<i>LOE</i> .....	281
5.1.2. Enseñanzas superiores – <i>marco legislativo</i> .....	285
<i>LOGSE</i> .....	285
<i>LOE</i> .....	286
5.1.3. Interpretación y reflexión en torno a las tres etapas formativas....	288
5.1.4. Consideraciones en relación a la enseñanza de la guitarra flamenca en el conservatorio .....	295
Centros de enseñanza donde se imparten las enseñanzas regladas de conservatorio .....	295
Profesorado que imparte las enseñanzas en el conservatorio.....	296
Histórico de oposiciones de guitarra flamenca .....	297
Controversias derivadas de la institucionalización .....	299
A) <i>Profesorado sin formación flamenca</i> .....	299
B) <i>Profesorado de reconocido prestigio en el conservatorio</i> .....	300
C) <i>Escaso nivel musical del alumnado que cursa guitarra flamenca</i> .....	303
D) <i>Posible confusión a la hora de estudiar guitarra flamenca</i> .....	304
5.2. Contexto no legislado .....	306
5.2.1. Clases particulares.....	306
5.2.2. Cursos intensivos .....	306
5.2.3. Nuevas tecnologías audiovisuales: clases a través de la red .....	310



<b>6. CONCLUSIONES .....</b>	<b>313</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>	<b>321</b>
I. Entrevistas .....	323
A) Paco Serrano.....	325
B) José Piñana .....	329
C) Manolo Franco .....	335
D) Juan Manuel Cañizares .....	339
E) Paco Cepero .....	341
F) José Rojo .....	349
G) Gabriel Expósito.....	357
H) Óscar Herrero .....	365
I) Manolo Sanlúcar .....	371
J) Marcel Ege .....	375
K) David Pino.....	377
L) Gerardo Núñez .....	385
M) Javier Latorre .....	391
Imágenes para el recuerdo.....	399
II. Partituras .....	405
A) Taranta “Fuente y Caudal” de Paco de Lucía.....	407
B) Garrotín “De la vera” de Rafael Riqueni .....	429
III. Currículo de la especialidad de guitarra flamenca .....	433
A) Enseñanzas elementales o básicas.....	435
B) Enseñanzas profesionales.....	443
C) Enseñanzas superiores.....	455
<b>8. BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y RECURSOS WEBS .....</b>	<b>471</b>
Bibliografía y fuentes .....	473

Legislación .....	487
Recursos webs .....	490
<b>Índice de Tablas .....</b>	<b>493</b>
<b>Índice de Ilustraciones .....</b>	<b>494</b>

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a quien apostó por este proyecto desde su propuesta como trabajo fin de master, el doctor Miguel Ángel Berlanga, tutor y director de esta tesis. La directriz marcada, sus pacientes y acertadas revisiones, así como sus conocimientos y sugerencias han tenido una importancia capital en todo momento para que esta tesis haya sido una realidad. Pero su influencia va más allá, pues no solo ha posibilitado la realización de este trabajo, sino que también me ha transmitido la pasión por la investigación del flamenco bajo la óptica de la musicología científica.

En la germinación de este proyecto, que nació como tema central de mi actividad académica dirigida para finalizar los estudios superiores de guitarra flamenca en el conservatorio de Córdoba en el año 2010, no puedo olvidar la magnificante aportación del guitarrista y profesor Paco Serrano, pues además de ser un pilar fundamental en mi formación como guitarrista flamenco, alentó y apoyó la realización de este estudio.

El desarrollo de este trabajo fue posible gracias al hecho de haber cursado el Máster de Patrimonio Musical de la Universidad de Granada, y esto se lo debo a la doctora Isabel Ayala, profesora de la Universidad de Jaén, por sus ánimos y consejos para dar continuidad a mi carrera académica e iniciarme en la labor investigadora. Siguiendo con este agradecimiento, he de incluir necesariamente a otra profesora de esta Universidad que ha apostado por mí desde el principio, la doctora Virginia Sánchez.

Mi gratitud ha de direccionarse obligatoriamente a quienes están detrás de los testimonios orales de esta tesis: Paco Serrano, José Piñana, Manolo Franco, Juan Manuel Cañizares, Paco Cepero, José Rojo, Gabriel Expósito, Óscar Herrero, Manolo Sanlúcar, Marcel Ege, David Pino, Gerardo Núñez y Javier Latorre. Todos ellos conforman un elenco de artistas de vital importancia para nosotros, pues sus declaraciones han posibilitado corroborar nuestras hipótesis al proporcionar un alto grado de significatividad y representatividad.

Agradezco enormemente el influjo que sobre mi orientación musical han tenido todos los profesores de guitarra que han favorecido mi formación como guitarrista. Y a

propósito de los docentes implicados aquí, no puedo obviar a todos los músicos flamencos con los que he podido trabajar y vivenciar la impronta musical flamenca, pues del conocimiento de la singularidad y funcionamiento de esta música nace este tema como objeto de investigación. Esta tesis es fruto de mi devoción a este arte instaurada en una profusa dedicación y disciplina, debida, en parte, a tres compañeros y guitarristas que han estado presentes siempre en mi carrera artística: Rubén Martínez, Jorge Espejo y Manuel Martínez.

Lanzo un guiño también al doctor Félix Alañón, cuyas palabras de aliento han supuesto un impulso extra en la dedicación y prestancia siempre presentes para la realización de este trabajo.

A Juan Carlos Puche, por sus valiosas ideas y certeras sugerencias en el proceso final de maquetación e impresión de esta tesis.

Y finalmente, mi mayor agradecimiento se direcciona a quienes me dieron la vida y me han transmitido una serie de valores, normas y actitudes que conforman la espina dorsal de mi proceso formativo y sin la cual, la viabilidad de cuantos logros haya podido alcanzar, no hubiera sido posible. Gracias a ellos he tenido siempre presente la premisa de que todo esfuerzo encaminado a la consecución de un objetivo final será recompensado. Y ese esfuerzo ha pasado por tener que compaginar una triple función: de docente, de guitarrista flamenco y de investigador. La duda aquí no tiene cabida: el esfuerzo ha merecido la pena. Abuelo y abuela, papá y mamá, hermano, también formáis parte de este proyecto, porque sin vuestro aporte emocional y personal día a día esto no hubiera sido posible. Gracias.

## ABREVIATURAS

ca.	alrededor de
cc.	compases
BNE	Biblioteca Nacional de España
Ed.	Edición
Fl.	etapa en la que floreció o fue el momento de su máximo desarrollo
Flco.	flamenco (referido a la tonalidad y el desarrollo armónico)
Fol.	folio
Ibídem	en el mismo lugar
Op. cit.	obra citada
pp.	páginas
s.e.	sin datos de edición
s.l.	sin datos del lugar



# **1. INTRODUCCIÓN**





## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Planteamiento y justificación de la temática

La música flamenca, con marcadas raíces populares y fruto de un profundo mestizaje cultural, asiste a un proceso de revalorización en la actualidad, tanto en el ámbito musical como en los planos pedagógico y sociológico. Desde su primer asentamiento como mundo artístico en los cafés cantantes (finales del s. XIX - principios del s. XX) hasta la actual institucionalización y regularización de las tres especialidades –cante, baile y toque- con sus respectivos planes de estudio dentro de un contexto legislado<sup>1</sup>, muchos pasos han sido dados.

Con la inclusión en el año 2010 del arte flamenco en la lista de manifestaciones culturales que forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, se corrobora la importancia que tiene este arte como expresión simbólica de Andalucía y España bajo la influencia de diversas culturas. Este hecho ratifica nuestro interés por fomentar su estudio y difusión a través de trabajos monográficos como el que aquí presentamos.

A día de hoy podemos hablar de un arte flamenco institucionalizado en sus tres facetas principales, incluyéndose en la oferta de enseñanzas regladas de conservatorio. Estando de acuerdo básicamente con la afirmación de que el proceso de enseñanza puede entenderse como «el conjunto de acciones, con distinto grado de formalización e intencionalidad, que tienen lugar en contextos escolarizados, y que están diseñados para provocar el aprendizaje»<sup>2</sup>, vamos a razonar que en el caso de la guitarra flamenca este proceso ha de ser matizado, puesto que tradicionalmente se ha llevado a cabo haciendo un uso especial de la transmisión oral. Como música “popular”, tradicionalmente aprendida en ámbitos diferentes a los académicos, el flamenco ha utilizado unos mecanismos de transmisión que priman la oralidad por encima de la escritura. En palabras del insigne Manuel Cano, en sus inicios, «esta guitarra flamenca está marcada por un ritmo [...] espontáneo y ajustado a la exigencia imperiosa del alma de los artistas [...] en la mayoría de los casos sin la más ligera noción musical, ni de medida, ni de

---

<sup>1</sup> Cuando hacemos referencia a un contexto legislado nos referimos a la formación impartida dentro del conservatorio con su correspondiente plan de estudios.

<sup>2</sup> BOLÍVAR, Antonio: *El conocimiento de la enseñanza. Epistemología de la investigación curricular*. Granada: FORCE, 1995. p. 92.

valor de las figuras»<sup>3</sup>. Autores como Walter Ong, que han estudiado profundamente la fuerza de la oralidad, nos recuerdan que ésta «favorece personalidades en un cierto modo más comunicativas y exteriorizadas, menos introspectivas, que las de los alfabetizados»<sup>4</sup>. Y es que la vertiente comunicativa es especialmente necesaria en el desarrollo musical del flamenco, pues gran parte de la interpretación es susceptible de modificación en el mismo momento de la puesta en escena.

Si entendemos aquí la *transmisión oral* como el conjunto de enseñanzas, conocimientos y experiencias que se transmiten vivencialmente de maestro a alumno, sin apoyo de la transcripción escrita, en la guitarra flamenca, dichas acciones se han sustentado en buena parte sobre una tradición ágrafa, basándose en un *aprendizaje por imitación* establecido entre el profesor y el alumno. Si a esto se añade la importancia capital de la propia experiencia y formación que se deriva del acompañamiento al cante y al baile, argumentaremos en esta tesis que *sin esta proyección del aprendizaje en el acompañamiento al cante y al baile, no se produce un sólido y cabal proceso de aprendizaje en el candidato a músico guitarrista de flamenco.*

Será necesario, en este sentido, estudiar el *papel que juega la guitarra flamenca* en el conjunto del lenguaje musical flamenco, pues es muy diferente según se trate de: a) *acompañamiento al cante*, b) *acompañamiento al baile* y c) *guitarra de concierto*. Si la función de la *guitarra flamenca de concierto* sí se asemeja a cualquier otra especialidad instrumental, en la faceta de la *guitarra de acompañamiento al cante y al baile* el guitarrista deberá desarrollar unas capacidades de conocimiento y relación con los códigos del cante y el baile que le lleven a interactuar con fluidez, seguridad y soltura frente a esos códigos musicales. Si en el flamenco nunca encontramos dos interpretaciones iguales de un mismo cante, los esquemas formales de la guitarra de acompañamiento deben ser modificados según la inspiración del artista del cante. Y todo esto en el mismo momento de la interpretación.

---

<sup>3</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006. [Edición facsímil de *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986] p. 85.

<sup>4</sup> ONG, Walter: *Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica Argentina, 2006. [Trad. Angélica Scherp. Primera edición en inglés, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1982] p. 26.

## 1.2. Motivación personal

La elección de este tema como trabajo de investigación responde a unas motivaciones subjetivas específicas unidas a una situación personal en relación con el tema. Soy Diplomado en la especialidad de educación musical por la Universidad de Jaén y Titulado Superior en Guitarra Flamenca por el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba. Mi formación como guitarrista flamenco tiene dos etapas fundamentalmente: la primera haciendo uso de una metodología tradicional de tipo oral; la segunda como estudiante de dicha especialidad dentro de las enseñanzas regladas de conservatorio.

En la actualidad, después de haber ejercido como profesor de conservatorio en la especialidad de guitarra flamenca, mi labor profesional presenta dos vertientes que son complementarias. La primera es como docente, por un lado, como maestro de educación musical en un centro de enseñanza primaria y por otro como profesor de guitarra flamenca de la escuela municipal de guitarra flamenca del ayuntamiento de Torredonjimeno; la segunda está orientada al mundo artístico del flamenco: ejerzo como guitarrista de acompañamiento al cante y al baile y como concertista de guitarra flamenca.

Ambas fases de mi formación, la “tradicional flamenca” y la de conservatorio, como las dos vertientes en su práctica, de profesor y de guitarrista acompañante al cante y al baile, suponen una buena base vivencial de la que partir en el presente trabajo, dedicado en efecto a analizar de manera crítica y reflexiva el método tradicional de enseñanza de la guitarra flamenca. Nuestro objeto de estudio lo abarcaremos desde una perspectiva diacrónica y sincrónica, analizando su evolución en el tiempo y viendo también cómo se desarrolla ese proceso en la actualidad. Este estudio también nos permitirá ver las diferentes posibilidades que se le ofrecen a quienes hoy día estén interesados en aprender a tocar la guitarra flamenca.

## 1.3. Objetivos científicos que se persiguen

Una vez introducida la temática objeto de estudio, podemos hablar de un objetivo fundamental que estará omnipresente en la realización de este trabajo y que servirá de eje vertebrador en torno al cual se articulen el resto de objetivos. Nuestra prioridad será la de **poner de relieve la capital importancia que tiene la metodología tradicional de**

**enseñanza de la guitarra flamenca en la formación del músico flamenco.** Para ello acotaremos el alcance del término metodología tradicional de enseñanza en el caso de la guitarra. Teniendo en cuenta nuestra condición de guitarrista flamenco de acompañamiento –*al cante y al baile*- y como concertista, y habiendo experimentado una doble formación, dentro y fuera de un contexto legislado, no pretendemos magnificar arbitrariamente esa metodología tradicional, que es la que consideramos que nos ha aportado los mecanismos necesarios que cualquier músico flamenco precisa en el ejercicio de sus funciones.

Tampoco se pretende deslegitimar o privar de validez ninguna de las otras posibilidades formativas que se ofrecen hoy a cualquier alumno de guitarra flamenca<sup>5</sup>, pues consideramos que la formación integral del músico flamenco es totalmente necesaria. Además, debemos tener en cuenta que la apertura al lenguaje musical convencional, antes desconocido para el flamenco, ha contribuido a la expansión del flamenco y al engrosamiento de la listas de aficionados a éste.

Por tanto, a raíz de la temática objeto de estudio y de nuestra intencionalidad ya planteada, proponemos los siguientes objetivos específicos:

**A. Extraer todas aquellas referencias históricas que hacen alusión a la idiosincrasia musical propia de la metodología tradicional de enseñanza de la guitarra.**

Para ello haremos un estudio y comentario de las fuentes que consideramos más significativas. Más específicamente, nos centraremos en los métodos y tratados escritos en el campo de la didáctica de la guitarra flamenca así como en los instrumentos antecesores de ésta, pues nos permiten hacernos eco de la importancia que se da al uso de la metodología tradicional en el proceso de enseñanza-aprendizaje de dicho instrumento.

---

<sup>5</sup> Hago aquí esta aclaración, pues aún en la época en la que estamos hay artistas y aficionados flamencos que, ignotos en su pensamiento, tachan de académico o formalista la enseñanza dentro del conservatorio, alegando que ese flamenco institucionalizado priva de la esencia y naturalidad flamencas.

**B. Establecer los aspectos que consideramos fundamentales en el aprendizaje de la guitarra flamenca, mostrando la importancia que tiene el acompañamiento al canto y al baile, tanto para el desarrollo del guitarrista flamenco como para su posterior formación como concertista.**

Para ello realizaremos un análisis de la naturaleza o idiosincrasia de la guitarra flamenca. Partiendo del análisis de las fuentes documentales así como de nuestra experiencia en el campo, creemos importante que este estudio ha de fundamentarse en los testimonios directos de guitarristas flamencos de prestigio en el campo.

Con ello individuaremos qué tiene de específico el aprendizaje de la guitarra flamenca y cómo éste se lleva a cabo por medio del método tradicional. Detrás de este objetivo está nuestro intento de contribuir al correcto aprendizaje del alumno de guitarra flamenca mediante la proposición de una serie de acciones que han de estar siempre presentes en la formación del músico flamenco.

**C. Individuar los dos ámbitos fundamentales en los que se lleva a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca: contexto legislado y no legislado.**

Para conocer la vigencia del método tradicional de enseñanza en la actualidad, creemos pertinente analizar e interpretar las diferentes posibilidades de acceso a la formación de que dispone hoy día un guitarrista flamenco. Este conocimiento será relevante para ver cómo se contempla el desarrollo musical distintivo y específico de este instrumento dentro y fuera del conservatorio.

#### **1.4. Hipótesis de trabajo**

Una vez introducida la problemática general que será objeto de nuestro estudio, podemos formular las hipótesis de trabajo que estarán presentes a lo largo de nuestra investigación.

Con el plan de estudios LOGSE la especialidad de guitarra flamenca queda incluida dentro de las enseñanzas regladas de conservatorio. Y argumentaremos que existe un riesgo de que el proceso de enseñanza-aprendizaje se conduzca por un terreno ajeno al que llamaremos *tradicional*. Que englobar la guitarra flamenca dentro del conjunto de especialidades instrumentales impartidas en los conservatorios, podría acabar derivando

en una equiparación de la metodología con la que se sigue en la enseñanza-aprendizaje de otros instrumentos cuya función principal no es la del acompañamiento al cante. Esto podría conllevar el riesgo de que se acabara por implantar una metodología de enseñanza “mal orientada”, que olvidara las características propias de la *guitarra de acompañamiento*, centrándose en exclusiva en la guitarra de concierto. Iría en contra de la propia *naturaleza expresiva* de la guitarra flamenca.

En la actualidad, el aprendizaje de cualquier instrumento musical se ha visto favorecido y enriquecido por la amplia oferta formativa que hoy en día se ofrece al alumnado: clases particulares, escuelas de música, planes de estudio reglados en los Conservatorios, videos tutoriales que plagan la red, aplicaciones móviles, etc. Sin duda alguna, son muchas nuevas herramientas al servicio del profesorado y el alumnado que enriquecen el proceso de enseñanza-aprendizaje. Pero como ya hemos anunciado unas líneas más arriba, a pesar de esta amplia oferta, mantenemos que en el campo de la guitarra flamenca, dicha formación deberá contemplar de forma obligada el acompañamiento al cante y al baile fuera de un contexto legislado, pues es sólo a través de esa práctica como se desarrolla la capacidad intuitiva e improvisatoria que puede retenerse como inherente y necesaria en cualquier músico flamenco. Subsidiaria de la hipótesis planteada surgen las siguientes hipótesis:

- Esta hipótesis presume que si conseguimos mostrar que los principales tratadistas en el campo de la guitarra flamenca consideran la transmisión oral un medio central en el proceso de enseñanza-aprendizaje de ésta, y si conseguimos argumentar que los artistas flamencos, tanto actuales como del pasado, afirman haber experimentado un aprendizaje en el que la transmisión oral ha jugado un papel fundamental en su formación como músico flamenco, entonces se deberán fomentar en las instancias educativas los mecanismos de transmisión oral.
- Consecuentemente con esta hipótesis, argumentaremos que cuanto mayor sea la implicación de los métodos de enseñanza tradicionales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca, mayor será el desarrollo de las facultades necesarias para realizar la labor de acompañamiento musical al cante y al baile, que es una de las tareas fundamentales del guitarrista flamenco.
- Finalmente, el conocimiento de la singularidad de ese método propiciará la formulación de una serie de principios que han de estar presentes en la

formación del guitarrista flamenco, ya sea dentro de un ambiente académico, como el conservatorio, o fuera de éste.

### **1.5. Metodología y fundamentación teórica**

Una investigación cualitativa de la historia, como es este caso, parte de unos supuestos teóricos canalizados a través de unas hipótesis de trabajo y cuyo objetivo principal se aboca a la reconstrucción de un fenómeno o acontecimiento con base en las fuentes estudiadas. Como señalan Cook y Reichardt<sup>6</sup>, el paradigma cualitativo que sirve de base y modelo para avanzar en el conocimiento, está interesado en comprender la conducta humana desde el propio marco de referencia de quien actúa, tratando de dar una perspectiva del proceso desde dentro y asumiendo una realidad dinámica.

Nuestra tarea principal es la de entender y analizar las implicaciones de la transmisión oral en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca, por lo que haremos uso de una metodología de tipo inductivo: partiendo de los datos y enunciados particulares extraídos a través del trabajo de campo y de la documentación, llegaremos a determinadas propuestas con pretensión de validez generalizadora. Obviamente es imposible establecer una inducción completa tratando de numerar y estudiar a todos los artistas y tratados existentes en la actualidad. Pero entendemos que sí hemos realizado un muestreo lo suficientemente representativo de nuestro objeto de estudio: tratados, obras y entrevistas a guitarristas representativos y de prestigio reconocido en el mundo flamenco, con el objeto de que tengan solidez los argumentos aportados y las conclusiones a las que lleguemos.

En nuestro caso nos ceñimos a la música flamenca, que si bien presenta un auge consolidado a nivel mundial, sigue arrastrando la lacra de una heterogeneidad de fuentes cuya interpretación ha de hacerse de forma crítica, tratando de identificar honestamente posibles sesgos y tendencias que puedan ser un artefacto para nuestro objeto de estudio. No obstante, a pesar de esa heterogeneidad, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando asistimos a una dignificación del arte flamenco gracias, en parte, al estudio riguroso bajo la óptica de la musicología científica. No queremos decir con esto que todavía no existan teóricos “arcaicos” o pseudoinvestigadores que defienden postulados

---

<sup>6</sup> COOK, T.D. y REICHARDT, CH. S.: *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata, 1997. p. 29.

fundamentados en visiones anquilosadas de este arte, o que buscan la nacencia de éste en determinadas razas, pues es fácil toparse con ellos. Más bien hay que celebrar la asunción de la labor investigadora del flamenco en sede universitaria. De esta forma se ampara el estudio del arte flamenco en la rigurosidad, sistematicidad y carácter globalizador que proporciona el método científico.

#### A) *Fuentes orales y escritas*

Para la consecución de los objetivos señalados, la heurística, concebida como la búsqueda e investigación de fuentes históricas, ha sido fundamental en la recomposición de un tipo de metodología tradicional de la que se ha valido el flamenco desde antaño. Hemos recurrido a las fuentes orales tanto como a las escritas, contando con que ambas, en palabras de Philippe Joutard «se sostienen mutuamente y se refieren una a la otra»<sup>7</sup>. Para la reconstrucción del proceso de enseñanza-aprendizaje en la guitarra flamenca, hemos tenido presente que el flamenco es una música con gran auge y popularidad en la actualidad, por tanto es evidente que hay que recurrir a la documentación escrita, aunque no serán en este caso las únicas fuentes consultadas, pues si así fuera podríamos caer en enfoques archivísticos que desprecian o ignoran otras fuentes de información igualmente interesantes cuando el objeto de estudio así lo demanda.

A propósito de la interacción de fuentes orales y escritas, hemos tenido presente que desde antaño, en la enseñanza de la guitarra flamenca, la transmisión oral ha sido el principal medio de traspaso de conocimientos. En este sentido cobran pleno significado las siguientes palabras de Bouvier, «estamos convencidos de que aún en una sociedad ya alfabetizada desde hace mucho tiempo, *lo esencial de la cultura sigue transmitiéndose oralmente*»<sup>8</sup>.

Siguiendo con las ideas teóricas que sustentarán la metodología usada para la consecución de los objetivos propuestos, hemos tenido en cuenta que la fuente oral, cuando es manejada con rigor puede llegar a «proporcionar la clave y permitir el

---

<sup>7</sup> JOUTARD, Philippe: *Ces voix qui nous viennent du passé*. París: Hachette, 1983. [Trad. Castellana. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México: FCE, 1986] p. 275.

<sup>8</sup> BOUVIER, Jean-Claude, y otros: *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes*. París: C.N.R.S., 1980. p. 16.



descubrimiento de las fuentes escritas»<sup>9</sup>. Es por ello que haremos uso de ambos tipos de fuentes conjugadas de forma que nos ayuden a conseguir nuestros objetivos.

## B) *Trabajo de campo*

Desde un primer momento se vio la idoneidad de realizar un trabajo de campo en el que el testimonio oral de artistas de gran prestigio en el arte flamenco diera solidez a nuestro estudio. Siguiendo a Winchester, las entrevistas de tipo cualitativo han de caracterizarse por ser: «smaller sample size, non-random samples, longer interviews»<sup>10</sup>.

➤ *Muestra reducida*: en comparación con un cuestionario cuantitativo, la muestra en una entrevista cualitativa es mucho menos numerosa. Si bien Corbetta aconseja que en este tipo de entrevistas la muestra «no sea menor de varias decenas»<sup>11</sup>, en nuestro caso, hemos acotado la muestra a trece entrevistados. Teniendo en cuenta que acudimos tanto a fuentes escritas como a orales y que ambas se *sostienen y refieren* la una a la otra, nuestras fuentes escritas dan solidez al testimonio de los entrevistados. Por esto, consideramos que el número de entrevistados es lo suficientemente representativo y significativo como para permitir hacer una recomposición clara y real de cuáles son los principios del método tradicional de enseñanza en la guitarra flamenca. A continuación explicamos qué criterios hemos tenido en cuenta en la selección del personal entrevistado y el modo en que se ha abordado cada entrevista.

➤ *Elección del personal a entrevistar*: la selección del personal entrevistado se ha hecho de forma concienzuda. Aunque cada entrevista buscaba indagar y extraer connotaciones implícitas y explícitas de ese método tradicional de enseñanza, hemos tratado de hacerlas más significativas gracias a la heterogeneidad del personal seleccionado. Esa heterogeneidad ha venido dada por la edad, la formación, el conocimiento del lenguaje musical y la faceta que desarrolla en el flamenco (guitarrista, guitarrista/profesor, cantaor, bailarín o productor). En la búsqueda y selección de este personal hemos tenido muy presente que nuestros “informantes” o entrevistados

<sup>9</sup> JOUTARD, Philippe : *Ces voix qui... op. cit.* p. 289.

<sup>10</sup> Traducción propia: “Muestra de tamaño pequeño, muestreos no aleatorios y entrevistas extensas”. En: WINCHESTER, Hilary: “Ethical Issues in Interviewing as a Research Method in Human Geography”. *Australian Geographer*, Vol. 2, Nº1, 1996. p. 119.

<sup>11</sup> CORBETTA, Piergiorgio: *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw Hill, 2003. p. 343.

tuvieran, en mayor o menor medida, un prestigio reconocido en el mundo del flamenco<sup>12</sup>.

➤ *Entrevistas extensas*: nuestra herramienta ha sido la *entrevista oral semidirigida*<sup>13</sup>, mediante la cual, aunque se predefinen una serie de cuestiones-guía básicas que guían la conversación, se deja abierta la posibilidad de que a lo largo de la entrevista salgan a la luz nuevas cuestiones que sean relevantes en relación con el objetivo del trabajo y que puedan ampliarlo. Corbetta define seis puntos básicos que deben caracterizar este tipo de encuentros:

Una conversación: a) provocada por el entrevistador; b) realizada a sujetos seleccionados a partir de un plan de investigación; c) en un número considerable; d) que tiene una finalidad de tipo cognitivo; e) guiada por el entrevistador, y, f) con un esquema de preguntas flexibles y no estandarizado<sup>14</sup>.

A través de esta técnica llegamos a individuar el estado actual de la enseñanza de la guitarra flamenca y hemos indagado en las experiencias y vivencias más directas y personales de los artistas flamencos -particularmente de la guitarra-, para extraer los aspectos que consideran más importantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje de esta disciplina.

Queremos matizar que de los trece testimonios con que hemos contado para esta tesis, dos de ellos, los de Juan Manuel Cañizares y Óscar Herrero, se han recogido a través de una entrevista -con respuesta abierta- vía online. La lejanía e imposibilidad de fijar una cita no ha favorecido el encuentro físico. En el caso de Óscar Herrero, esa entrevista ha tenido un carácter dialogante, ya que, teniendo como punto de partida unas preguntas básicas, hemos podido retroalimentar el documento gracias a los numerosos intercambios de éste. En consecuencia, esa entrevista escrita iba ampliándose.

Por otro lado, las largas, apasionadas e interesantes conversaciones con Manolo Sanlúcar han sido sintetizadas en un documento aprobado por el artista, a modo de recopilación de los testimonios más interesantes. El resto de testimonios orales,

---

<sup>12</sup> Véase la biografía de cada uno de éstos en el Anexo I de esta tesis.

<sup>13</sup> BOUVIER, Jean-Claude, y otros: *Tradition...op. cit.*

<sup>14</sup> CORBETTA, Piergiorgio: *Metodología...op. cit.* p. 344.

compuesto por nueve entrevistas, sí que se han realizado de forma oral a través de un encuentro. De todas poseemos la correspondiente grabación en formato audio.

Las cuestiones que han ido aflorando en cada uno de los encuentros no solo han extraído información relevante en relación a nuestro objeto de estudio, sino que también han indagado en la individualidad de cada artista. Hemos tenido muy presente algunas premisas básicas propuestas por Corbetta en la realización de las entrevistas, que sintetizamos a continuación: favorecer una explicación previa al entrevistado para evitar posibles inseguridades o desconfianzas; diferenciación entre las *preguntas primarias* y las *secundarias*, que indagan sobre las primeras; realización de sucintas *síntesis* de aquello que el entrevistador considera más relevante, buscando la aprobación o ampliación por parte del entrevistado; estímulos de interés a lo largo del discurso que denotan un interés por nuestra parte; pausas que permiten la reflexión del entrevistado; y finalmente la utilización de un lenguaje claro y accesible por parte del entrevistado<sup>15</sup>. Al hilo de esto último incluimos aquí las palabras de Kanh y Cannel citadas por Corbetta:

Las primeras indicaciones que tiene el entrevistado para saber si el entrevistador es una persona muy parecida o muy distinta de él mismo, las obtendrá precisamente del lenguaje que el entrevistador utilice para presentarse y para presentar el tema de la entrevista. [...]. Si el entrevistador y el entrevistado “hablan el mismo lenguaje”, es muy probable que tengan experiencias parecidas, y por tanto es mucho más probable que puedan entenderse mutuamente<sup>16</sup>.

Tanto las cuestiones que han guiado las entrevistas con los guitarristas como las transcripciones de éstas se pueden consultar en el Anexo I de esta tesis.

---

<sup>15</sup> CORBETTA, Piergiorgio: *Metodología...op. cit.* pp. 361-366.

<sup>16</sup> KAHN, R.L. Y CANNEL, C.F.: *The Dynamics of Interviewing*. New York: Wiley, 1967. p.111. En: CORBETTA, Piergiorgio: *Metodología...op. cit.* pp.361-366.

## 1.6. Documentación: fuentes primarias y secundarias

Desde que se inició esta investigación y durante todas sus fases, incluyéndose también la realización de un estado de la cuestión antes de matricularnos en el Programa de Doctorado en Historia y Artes, hemos podido consultar información procedente tanto de fuentes primarias como de fuentes secundarias.

### A) *Fuentes primarias*

El *testimonio directo* de artistas de gran prestigio en el mundo del flamenco actual es una fuente de información primaria de gran valor para nuestra tesis, y más aun teniendo en cuenta que ellos forman parte de la historia de la guitarra flamenca. Era una fuente que no se podía obviar en esta tesis, pues nos ofrecía la posibilidad de extraer argumentos que vienen a corroborar nuestras hipótesis.

Por nuestra implicación personal en el mundo del flamenco, el acceso a los entrevistados no nos ha resultado una tarea ardua, sin embargo, en la mayoría de los casos, sí que hemos tenido que desplazarnos a los lugares de residencia. Ante la posibilidad de hacerlo telefónicamente, preferíamos realizar las entrevistas personalmente, que siempre facilitan la relación de cercanía con el entrevistado y enriquecen el diálogo. En cierto sentido, nos consideramos afortunados de haber podido acceder a esta fuente de información. Detallamos a continuación una breve descripción de cada entrevistado así como la fecha y el lugar de cada encuentro:

- Paco Serrano: profesor del conservatorio superior de Córdoba y guitarrista flamenco de reconocido prestigio tanto en la guitarra de concierto como en la de acompañamiento al cante y al baile. Entrevistado el 11 de noviembre de 2011 en Córdoba.
- Pepe Piñana: profesor del conservatorio de danza de Murcia y guitarrista flamenco de acompañamiento al cante y al baile. Entrevistado el 22 de diciembre de 2011 en Murcia.
- Manolo Franco: profesor del conservatorio superior de Córdoba y guitarrista flamenco de reconocido prestigio en su labor de acompañante al cante, destacado también por su recorrido artístico como concertista. Entrevistado el 4 de enero de 2012 en Córdoba.

- Juan Manuel Cañizares: profesor de la ESMUC de Cataluña y prestigioso concertista de guitarra flamenca. Entrevista escrita recibida el 13 de enero de 2012.
- Paco Cepero: guitarrista flamenco de reconocido prestigio que ha destacado tanto en la guitarra de concierto como en la guitarra de acompañamiento. Su labor compositiva no solo se ha ceñido a la guitarra flamenca, sino que ha sobresalido en la composición de obras vocales para Rocío Jurado, Julio Iglesias, Isabel Pantoja... Entrevistado el 27 de febrero de 2016 en Jerez de la Frontera.
- José Rojo: profesor del conservatorio de música de Jaén perteneciente a la primera promoción de titulados superiores en la especialidad de guitarra flamenca. También ha destacado en la labor de guitarrista flamenco de concierto y como acompañante al cante. Entrevistado el 14 de julio de 2016 en Jaén.
- Gabriel Expósito: profesor del conservatorio superior de música de Córdoba perteneciente a la primera promoción de titulados superiores en la especialidad de guitarra flamenca. Sobresale también por su labor como guitarrista flamenco de concierto y como acompañante al cante y al baile. Entrevistado el 25 de julio de 2016 en Córdoba.
- Óscar Herrero: distinguido guitarrista flamenco en su función concertista y en la edición de numerosos métodos didácticos de guitarra flamenca. Entrevista escrita recibida el 5 de octubre de 2016.
- Manolo Sanlúcar: prestigioso guitarrista flamenco considerado uno de los revolucionarios de la guitarra flamenca del siglo XX junto a Paco de Lucía y Serranito. Testimonios recogidos entre el 7 y el 10 de julio de 2017 en Córdoba.
- Marcel Ege: productor musical de *Encuentro*<sup>17</sup>. Entrevistado el 9 de julio de 2017 en Córdoba.
- David Pino: profesor del conservatorio superior de Córdoba y cantaor flamenco con un prestigio reconocido en el panorama actual del flamenco. Entrevistado el 9 de julio de 2017 en Córdoba.

---

<sup>17</sup> Productora suiza que consideramos pionera en la edición de una colección de vídeos didácticos sobre la guitarra flamenca al inicio de la década de los noventa del pasado siglo. En línea: <http://www.encuentro.ch/> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

- Gerardo Núñez: prestigioso concertista de guitarra flamenca considerado uno de los revolucionarios de la guitarra flamenca del siglo XXI. Entrevistado el 11 de julio de 2017 en Sanlúcar de Barrameda.
- Javier Latorre: prestigioso bailarín, bailarín y coreógrafo. Entrevistado el 11 de agosto de 2017 en Córdoba.

Otra fuente primaria son los *tratados y métodos*, que conforma la parte de investigación documental, con la selección y análisis de información relevante para nuestro trabajo. A fin de extraer las implicaciones y el alcance del método tradicional de enseñanza, nos hemos valido de tratados y métodos de guitarra rasgueada (barroca), guitarra clásico-romántica (algunos considerados preflamencos) y tratados de guitarra flamenca del siglo XX y del siglo XXI. Entre métodos y tratados, las obras didácticas analizadas en esta tesis sobrepasa el medio centenar. Sin embargo, con el objeto de clarificar y facilitar la tarea de lectura del material que consideramos más relevante, en el capítulo III hemos seleccionado 26 de estas obras. De esta forma evitamos la lectura farragosa y acotamos la extensión. En esta labor el uso de internet para el acceso al catálogo digital de la BNE<sup>18</sup> ha tenido una importancia capital, pues aunque no todos los títulos estaban disponibles en esta plataforma, la inmensa mayoría se encuentran íntegramente digitalizados.

El estudio de la *legislación* existente ha sido fundamental, pues además de permitirnos la visualización de cómo se ha llevado a cabo el proceso de institucionalización de esta especialidad, arroja valiosa información sobre la forma en que se han ido regulando todos los aspectos concernientes al currículo. Del análisis de ésta nos hemos hecho eco de cómo se secuencian los aprendizajes en esta especialidad. Para el acceso a estas fuentes, el uso de internet ha posibilitado la consulta de un gran número de Reales Decretos, decretos, resoluciones y órdenes, tanto a nivel nacional -B.O.E.<sup>19</sup>- como la concreción para nuestra comunidad autónoma, por medio del B.O.J.A.<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> En línea: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [Consultado el día 18 de marzo de 2018].

<sup>19</sup> En línea: <https://www.boe.es/buscar/> [Consultado el día 18 de marzo de 2018].

<sup>20</sup> En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/eboja/buscador/?fd=fd> [Consultado el día 18 de marzo de 2018].

**B) Fuentes secundarias**

El estudio de la *bibliografía* (libros, tesis y artículos) especializada ha sido fundamental a la hora de hacer un estado de la cuestión fehaciente sobre el tema. Como ya hemos comentado con anterioridad, en el epígrafe referido a la metodología, en la actualidad encontramos bastantes publicaciones sobre flamenco, aunque son muchas las que incluyen postulados de dudosa justificación que han de ser tratados de forma crítica y reflexiva. Ante estos casos hemos intentado posicionarnos siempre en el perfil de investigador, aunque tratando de entender las motivaciones que hay detrás de cada visión o teoría. Coincidimos con Krippendorff, para quien el análisis de contenidos consiste en:

El conjunto de métodos y técnicas de investigación destinados a facilitar la descripción e interpretación sistemática de los componentes semánticos y formales de todo tipo de mensaje, y la formulación de inferencias válidas acerca de los datos reunidos<sup>21</sup>.

Pues siguiendo fielmente esta descripción, el análisis de estas fuentes, además de permitir construir un estado de la cuestión, han mantenido una relación feed-back con nuestro trabajo. En muchas ocasiones la bibliografía nos ha proporcionado la clave para llegar a una de las fuentes primarias.

Nos hemos valido de musicólogos, investigadores e historiadores que analizan aspectos muy diversos del flamenco: compases, palos, armonía, geografía flamenca, forma musical, guitarristas, historia, etc. Supone un amplio abanico de fuentes secundarias de muy diversa procedencia que, como no podía ser de otra forma, hemos tratado de sintetizar e incorporar en nuestro discurso.

Para acceder a estas fuentes, si bien ha sido fundamental revisar gran cantidad de bibliografía *in situ*, es decir, en la propia biblioteca, como la de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, muchas de las fuentes las hemos solicitado a través de préstamos interbibliotecarios. Algunos títulos, bien por la imposibilidad de acceder a éstos mediante los anteriores medios o bien por nuestro interés personal,

---

<sup>21</sup> KRIPPENDORF, Klaus: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1997. p.11.

hemos tenido que adquirirlos directamente nosotros, pasando a formar parte de nuestra biblioteca personal.

Finalmente, el uso de internet no tiene parangón posible, pues cada día ofrece nuevas posibilidades de acceso a fuentes. Algunas plataformas de las que nos hemos valido son:

- Diccionarios especializados como el *Grove Music*<sup>22</sup>.
- Revistas electrónicas como *Música Oral del Sur*<sup>23</sup>, *Sinfonía Virtual*<sup>24</sup>, *La Madrugá*<sup>25</sup> o *Anuario Musical*<sup>26</sup>.
- Bases de datos como el RILM – Abstract of Music Literature<sup>27</sup> o *Dialnet*<sup>28</sup>.
- Plataformas de acceso directo a libros: *ProQuest*<sup>29</sup> o *Google Books*<sup>30</sup>.

## 1.7. Estructuración de la tesis

Hemos secuenciado esta tesis en 5 capítulos con el fin de exponer también de manera clara y didáctica nuestro objeto de estudio en relación muy directa con el funcionamiento de la música flamenca.

En este *primer capítulo* comenzamos planteando y justificando nuestra temática principal, que, por otro lado, fue el motivo desencadenante de esta investigación. Seguidamente enunciamos una serie de objetivos y lanzamos unas hipótesis de trabajo. Igualmente justificamos la importancia que ha tenido en esta tesis la conjugación de fuentes orales y fuentes escritas, las cuestiones de metodología y las fuentes consultadas específicamente, clasificándolas en primarias y secundarias. Finalizamos este primer

---

<sup>22</sup> <http://www.oxfordmusiconline.com/> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>23</sup> <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/index.html> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>24</sup> <http://www.sinfoniavirtual.com/> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>25</sup> <http://revistas.um.es/flamenco> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>26</sup> <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/issue/archive> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>27</sup> [www.rilm.org/](http://www.rilm.org/) [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>28</sup> <https://dialnet.unirioja.es/> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>29</sup> <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/home.action> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].

<sup>30</sup> <https://books.google.es/> [Consultado el día 17 de marzo de 2018].



capítulo con un estado de la cuestión científica en el que dejamos constancia de los trabajos realizados en el campo de nuestra investigación.

El *segundo capítulo* aborda el estudio del flamenco desde una perspectiva musicológica, ahondándose principalmente en cuestiones relacionadas con la armonía, el ritmo y la forma musical. También se propone una clasificación de los distintos estilos flamencos, según el compás, la armonía y el tempo en que se desarrollan. Aunque se especifican cuestiones relacionadas con el propio desenvolvimiento del guitarrista flamenco, este capítulo ofrece un estudio de la dimensión musical del funcionamiento del flamenco en sus tres facetas: cante, toque y baile.

En el *capítulo tercero* hacemos un análisis de tratados y métodos de guitarra desde el año 1596 (en que se publicó el primer tratado de guitarra rasgueada de Joan Carles Amat) hasta la actualidad. Este capítulo lo hemos subdividido en tres etapas: guitarra barroca, guitarra clásico-romántica y guitarra del siglo XX hasta la actualidad. Finalmente dedicamos un apartado a la transcripción para guitarra flamenca, en el que tratamos tanto de su singularidad como de las dificultades que se encuentran los transcritores de guitarra flamenca.

El *cuarto capítulo* es quizá el más personal, pues tratamos de sacar a la luz los entresijos que forman parte de la idiosincrasia musical del flamenco y, en concreto, del guitarrista flamenco de acompañamiento. Es donde principalmente hemos volcado el testimonio vivo de los artistas entrevistados. Sus argumentos, junto con nuestra propia experiencia como guitarrista, nos han permitido disertar sobre las particularidades del toque de acompañamiento al cante y al baile, sobre cómo se lleva a cabo la peculiar forma de improvisar en el flamenco o sobre la definición e importancia del *método tradicional* por el que han aprendido los artistas actuales y que consideramos de capital importancia para la formación del músico flamenco. Finalizamos este capítulo con un apartado en el que hablamos de la tradición y renovación en la música flamenca, en el que hemos procurado reflejar la diferente evolución que han tenido el cante y el toque en la historia.

Una vez expuesto el modo característico en que el flamenco se desarrolla desde el punto de vista musical, en el *capítulo cinco* se analizan las condiciones que la sociedad actual ofrece hoy día al aprendiz de guitarra flamenca. Se establecen dos apartados fundamentalmente: contexto legislado y contexto no legislado. El primero va referido al conservatorio y en él se analiza la legislación vigente, se hace un estudio de la situación

actual, y se lanzan una serie de propuestas al respecto. El contexto no reglado incluye el resto de opciones, desde las clases particulares hasta las academias privadas, pasando por los cursos intensivos o las nuevas posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías audiovisuales.

En el apartado de *conclusiones* hacemos una valoración de los resultados de esta investigación.

En los *anexos* insertamos todo el material que consideramos importante para esta tesis pero cuya inclusión en el cuerpo de la misma podría perturbar el hilo conductor del discurso. Lo hemos dividido en tres apartados: el primero acoge las transcripciones de las entrevistas realizadas, el segundo incluye dos obras de concierto para guitarra flamenca que ejemplifican algunos aspectos surgidos en el capítulo segundo, y finalmente, el tercer apartado recoge aspectos del currículo de la especialidad de guitarra flamenca.

Y como mandan los cánones, insertamos la *bibliografía* consultada y citada para la elaboración de esta tesis, finalizando con un índice de las tablas e ilustraciones que han sido incorporadas en este trabajo.

## **1.8. Estado de la cuestión científica**

### ***Consideraciones previas***

En la actualidad, el estudio riguroso y sistemático de la música flamenca bajo un prisma musicólogo ha posibilitado abrir nuevos cauces para su interpretación y estudio. A esto debemos añadir la gran ebullición de diversas iniciativas para divulgar, difundir y conocer la cultura musical andaluza por parte de las diferentes administraciones. Ha permitido una dignificación del arte flamenco, que si bien gozaba de una proyección internacional y estaba posicionado en la primera línea del panorama musical a nivel mundial, no cuenta todavía con una larga trayectoria de uso de una metodología científica para su estudio y análisis.

Uno de los primeros trabajos de significativa importancia para la historiografía del flamenco son las *Escenas andaluzas*<sup>31</sup> de Serafín Estébanez Calderón. La atracción

---

<sup>31</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1847, BNE (1/14717).

suscitada por las costumbres andaluzas se plasma en tres artículos que atañen directamente a nuestra música: *El bolero*, *Un baile en Triana* y *Asamblea General*. Su autor, *El solitario*, pseudónimo bajo el cual firmó algunas de sus obras, se siente plenamente atraído por el mundo popular andaluz, dándose cuenta además de un amplio abanico de estilos y artistas flamencos. Para Blas Vega es «el primer libro que trata ampliamente el flamenco como tal género»<sup>32</sup>, hecho que lleva a considerarlo como el primer teórico o flamencólogo.

Ahora bien, la obra de Estébanez Calderón, al igual que una multitud de testimonios de viajeros<sup>33</sup>, debe ser entendida como un medio a través del cual se plasmaba una visión romántica de una música que va cobrando auge y popularidad a mediados del siglo XIX. El flamenco es un arte musical cuya génesis y cristalización se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Su análisis, estudio e investigación bajo la óptica de la musicología científica no cobrará entidad propia hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Y es que, aunque no es el cometido de este trabajo, si repasamos la bibliografía flamenca hasta los años ochenta del siglo XX, una gran mayoría de los escritos se alejan del rigor y la objetividad científica. Eugenio Cobo, hablando de esta época, dice: «los pocos estudiosos del flamenco que existen son francotiradores, cada uno va a su aire, generalmente ignoran los trabajos de los demás»<sup>34</sup>. No hay un estado de la cuestión, no se tienen en cuenta los antecedentes, no se contrastan las ideas. En total acuerdo estamos con opiniones como las de Gamboa, pues «se hizo mucho daño al conocimiento; se confundió al personal»<sup>35</sup>, en definitiva, se dogmatizó con frecuencia y se contrastaban poco las opiniones de unos y otros.

Uno de los estudiosos que contribuyó a romper este ambiente fue Ortiz Nuevo, quien se refiere a muchos teóricos y escritores en los siguientes términos:

---

<sup>32</sup> BLAS VEGA, José: *Cincuenta años de flamencología*. Madrid: El Flamenco Vive, S.L., 2007. p. 9

<sup>33</sup> Véase por ejemplo: DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil, 1838-1840*. Barcelona: Crítica, 2008. [1ª ed.: París, 1841]; FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner, 2008. [1ª ed.: Londres, 1845]; GLINKA, Mikhail: *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

<sup>34</sup> COBO, Eugenio: “Flamencología Histórica”. *Músicas Oral del Sur*, nº 6, Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005. p.85.

<sup>35</sup> GAMBOA, José M.: *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 2004. p.145.

Aún ignorando mucho, desconociendo tanto, nos atrevemos a formular certezas que solo son deseos o creencias, y establecemos teorías sobre leyendas, tratados sobre suposiciones [...] y cuando las suposiciones y las leyendas se desvanecen, muchos más son quienes se refugian en el dogma de la religión que en el reconocimiento de la equivocación y de la duda<sup>36</sup>.

Será de la mano de uno de los principales ensayistas del siglo XIX, Anselmo González Climent y su libro *Flamencología. Toros, cante y baile*<sup>37</sup> del año 1955, con quien veamos un nuevo aliento de rigurosidad en la historiografía del flamenco. Blas Vega considera que «con su estimulación personal involucró a muchos intelectuales, contagiando a numerosos escritores y aficionados»<sup>38</sup>. Por otro lado, para Agustín Gómez «esta obra es el lecho, el marco y toda la parafernalia en la que pudiéramos insertar el flamenco»<sup>39</sup>, sirviendo además como desencadenante en la celebración del Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba<sup>40</sup>. Con la *Flamencología* de Climent se impone un tratamiento más sistemático (comparado) de los estudios de historia del flamenco<sup>41</sup>. Y a este respecto, cabe mencionar que el estudio del flamenco otorgando la importancia merecida a la fuerte raigambre que han tenido sus raíces tradicionales y populares, ha sido gracias a músicos y folkloristas de mediados del siglo XX como García Matos o Hipólito Rossy. Como afirma Berlanga<sup>42</sup>, con éstos se retomaron las

<sup>36</sup> ORTÍZ NUEVO, José L.: “Los flamencos no leen, o ¿de qué sirve escribir?”. *Músicas Oral del Sur*, nº 6. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005. p.76.

<sup>37</sup> GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología. Toros, cante y baile*. Madrid: E. Sánchez-Leal. 1955.

<sup>38</sup> BLAS VEGA, José: *Cincuenta años...op. cit.* p.7.

<sup>39</sup> Entrevista a Agustín Gómez: [http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-07-05-2007/sevilla/Cultura/flamencologia-obra-clave-de-gonzalez-climent-vuelve-a-ver-la-luz\\_1632966516892.html](http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-07-05-2007/sevilla/Cultura/flamencologia-obra-clave-de-gonzalez-climent-vuelve-a-ver-la-luz_1632966516892.html) [Consultada el 23-7-2014].

<sup>40</sup> “El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, de carácter trienal, nace en 1956 con el deseo de rescatar el cante con la pureza tradicional del «viejo Cante Jondo» (que se mantenía al margen de los circuitos de espectáculos) y con el deseo, al mismo tiempo, de no dejar en el olvido el certamen que se celebró en Granada en 1922 impulsado por Manuel de Falla y Federico García Lorca”. En línea: <http://www.nacionaldearte flamenco.es/historia-del-concurso/> [Consultado el 23-7-2014]. Conseguir cualquier premio en cualquiera de sus variantes (cante, baile, guitarra e instrumentista) supone el mayor galardón que puede conseguir un artista flamenco. Desde su primera edición, muchas de las primeras figuras de todas las disciplinas flamencas han conseguido algún premio en dicho concurso: Fosforito, Paquera de Jerez, Antonio Mairena, Paco de Lucía, Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar, Matilde Coral, Manuela Carrasco o Javier Latorre.

<sup>41</sup> NUÑEZ, Faustino: “Literatura flamenca, historiográfica y crítica musicológica”. *La Caña*, nº 5, Madrid: Asociación Cultural “España abierta”, 1993.

<sup>42</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A.: “Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación”. En: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed. y coord.): *Fuentes documentales*

ideas propugnadas por Hugo Shuchardt a finales del siglo XIX y que conectan el flamenco con sus antecedentes musicales de naturaleza andaluza.

Esta Flamencología vendría a encuadrarse con el inicio de esa etapa de revalorización y dignificación del flamenco. Desde las tesis doctorales de Miguel Roperó<sup>43</sup> y de Alfredo Arrebola<sup>44</sup> en las que ya se incluía la temática flamenca como objeto de estudio a finales de los setenta, cada día son más las tesis que tienen el flamenco como objeto de estudio.

### ***Bibliografía específica de nuestro objeto de estudio***

Entre las fuentes bibliográficas que nos proporcionaron información sobre nuestro objeto de estudio y que a su vez sirvieron de referencia y punto de partida para conocer qué íbamos a analizar y en qué estado se encontraba, acudimos tanto a artículos en revistas musicales especializadas de flamenco como a determinados epígrafes de capítulos de algunas tesis doctorales o libros monográficos. Todos arrojaron una valiosísima información. Fundamentalmente buscábamos estudios y trabajos en los que se abordarían cuestiones relacionadas con la propia idiosincrasia musical del flamenco. Ahora bien, se ha de tener presente que, como consecuencia de la tardía entrada de la enseñanza de la guitarra flamenca en los conservatorios, la bibliografía que hace mención expresa al proceso de enseñanza-aprendizaje de este instrumento dentro de un contexto legislado, es más bien escasa.

En lo que a monografías o tesis doctorales en lengua española se refiere, apreciamos una escasez de fuentes en las que, de forma directa o indirecta, se estudie y/o analice la metodología tradicional por la que se ha llevado a cabo la enseñanza de la guitarra flamenca.

Para la reconstrucción de cómo se ha llevado a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos predecesores de la guitarra flamenca actual, es de obligada inclusión la obra de Norberto Torres, especialista de referencia hoy día en lo que se refiere al estudio e investigación de la guitarra flamenca. De su tesis doctoral *De*

---

*interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Congreso Internacional, Salamanca, Pontevedra: Ed. Dos Acordes, 2012. p. 247.

<sup>43</sup> ROPERÓ NÚÑEZ, Miguel: *Estructuras léxico-semánticas en el lenguaje del cante flamenco*. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Vidal Lamiquiz Ibáñez, 1979.

<sup>44</sup> ARREBOLA SÁNCHEZ, Alfredo: *El cante flamenco: vehículo de comunicación humana y expresión artística*. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Antonio Gallego Morell, 1979.

*lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*<sup>45</sup> y de numerosos artículos publicados a raíz de ésta, nos hemos valido para conocer los precedentes flamencos, que a su vez han sido objeto de nuestro estudio.

Por su parte, nos resultó muy interesante la información proporcionada en la tesis doctoral *Un estudio descriptivo de la enseñanza del flamenco: las percepciones del profesorado de guitarra flamenca en la provincia de Córdoba*<sup>46</sup> de Alicia González. Se analizan cuestiones sobre la formación, organización y didáctica en torno a la enseñanza de la guitarra flamenca en la provincia de Córdoba. El estudio se fundamenta en un cuestionario realizado a todos los profesores que imparten las enseñanzas de guitarra flamenca en dicha provincia y en un grupo de discusión con tres de éstos. Consideramos una muestra suficientemente significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que es una provincia pionera en la institucionalización de las enseñanzas del flamenco y que es la que cuenta con más profesorado en el campo<sup>47</sup>. Debido a nuestra relación con el tema de estudio, nos parecen muy acertadas las preguntas que sirven de guía para los cuestionarios y para el grupo de discusión, pues aparte de haber hilado con acierto, ponen al descubierto muchas lagunas formativas de la formación del músico flamenco anunciadas también en nuestra tesis.

En relación a la propia idiosincrasia musical del flamenco, nos han parecido interesantes las propuestas hechas por el profesor de guitarra flamenca Miguel Ángel Barea Sánchez en su tesis doctoral *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*<sup>48</sup>. Nos llama la atención cómo Barea traza nexos entre el jazz y el flamenco para analizar y explicar la particular forma de improvisar llevada a cabo en el flamenco. En su estudio se analizan algunos de los tratados y métodos de guitarra que también son contemplados en nuestra tesis, aunque nos parece insuficiente esa relación, pues un importante corpus de tratados del siglo XIX, considerados antesala de

<sup>45</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*. Universidad de Almería: Doctorado en Humanidades y Artes, Tesis doctoral dirigida por Francisco Checa Olmos, 2009.

<sup>46</sup> GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: *Un estudio descriptivo de la enseñanza del flamenco: las percepciones del profesorado de guitarra flamenca en la provincia de Córdoba*. Universidad de Granada: Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Tesis doctoral dirigida por Manuel López Sánchez, 2016.

<sup>47</sup> En el curso académico 2010/2011 eran 18 los profesores: 9 docentes de conservatorio profesional y otros 9 de conservatorio superior.

<sup>48</sup> BAREA SÁNCHEZ, Miguel A.: *La improvisación en guitarra flamenca. Análisis musicológico e implementación didáctica*. Universidad de Sevilla: Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escobar Borrego, 2016.

los métodos de guitarra flamenca del siglo XX, no son tenidos en cuenta por este autor. No obstante, la finalidad de Barea, si bien se acerca a nuestro cometido, tan solo se centra en extraer cualquier tipo de connotación que permita relacionarlo con la práctica de la improvisación. El autor expone diferentes modelos o sistemas de improvisación de diversos autores, lanzando finalmente una serie de principios metodológicos fundamentales que deben estar de forma omnipresente en la guitarra flamenca. Otro aspecto que consideramos muy logrado es la propuesta de una metodología didáctica de la guitarra flamenca basada en la improvisación sobre tres estilos flamencos: tangos, soleares y alegrías.

Se deben mencionar también dos tesis leídas en el año 2017. Nos parece muy novedosa la tesis doctoral de Inmaculada Morales: *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*<sup>49</sup>. En ella se hace un análisis de la evolución compositiva de la guitarra flamenca del siglo XX atendiendo a la interacción de este instrumento con el resto de intervinientes en un acto flamenco, o sea, el cante y el baile. A raíz de las conclusiones extraídas gracias a la matemática computacional y a la aplicación de las nuevas tecnologías aplicadas al sonido, queda demostrada esa influencia recíproca entre el cante y la composición de guitarra, algo que por otra parte de forma intuitiva saben quiénes se prodigan en el toque de la guitarra flamenca, y más concretamente en la composición. Resulta también interesante la exposición en torno a los periodos por los que ha pasado la guitarra flamenca a lo largo del siglo XX, abordándose cuestiones relacionadas con el papel del guitarrista desde un plano técnico y estético musical, contextualizándolo a su vez en el momento histórico-social en el que se encuentran. En conclusión, se podría decir que el cante proporciona armonía y melodía a la composición guitarrística mientras que el baile facilita la estructuración a la guitarra solista.

La segunda tesis, la de Ian Scionti titulada *La guitarra flamenca: tradición e innovación*<sup>50</sup>, está enfocada al análisis del fenómeno musical flamenco desde una perspectiva sociológica. Basándose fundamentalmente en los testimonios de cuatro guitarristas de prestigio en la actualidad, se analizan la innovación y creatividad para ver

---

<sup>49</sup> MORALES PEINADO, Inmaculada: *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Universidad de Sevilla: Departamento de Matemática Aplicada, Tesis doctoral dirigida por José Miguel Díaz Ibáñez y Antonio Bonilla Roquero, 2017.

<sup>50</sup> SCIONTI, Ian: *La guitarra flamenca: tradición y renovación*. Universidad de Sevilla: Departamento de Antropología Social, Tesis doctoral dirigida por David Florido del Corral, 2017.

cómo se ha ido creando tradición en el campo musical y qué procesos intervienen en la renovación de esa tradición. Se deja constancia por tanto de la impronta musical flamenca y cómo determinadas conductas podrían transgredir la autenticidad de esta música. Proporciona una valiosísima información en relación a nuestro objeto de estudio, siendo imprescindible su inclusión para la realización de un fidedigno estado de la cuestión.

Encontramos dos tesis doctorales escritas en inglés en las que, en mayor o menor medida, se abordan aspectos y cuestiones relacionadas con nuestra investigación. Si bien inicialmente podría chocar que el estudio monográfico de una música cristalizada y nacida en Andalucía haya sido objeto de estudio por investigadores norteamericanos, estos trabajos arrojan información muy interesante al respecto.

La primera de ellas, que constituye un primer análisis monográfico del lenguaje musical de la guitarra flamenca y de la importancia de una metodología oral en su transmisión, es la tesis doctoral *Structure and Strategy in Flamenco Guitar Performance*<sup>51</sup> de Roshan Samtani. Ésta se fundamenta en una experiencia directa del autor con el aprendizaje de los entresijos de la guitarra flamenca por medio de las enseñanzas recibidas a través de cuatro profesores de este instrumento.

En este monográfico se otorga una importancia especial al aprendizaje del instrumento a través de una tradición ágrafa basada en la oralidad, atribuyendo a la cultura gitana una serie de cualidades y habilidades que magnifican y enriquecen dicha transmisión. En la base de su aprendizaje sitúa, como lugares clave para la formación y la vivencia, los locales de encuentro entre flamencos, es decir, las peñas flamencas. En las peñas flamencas, a través de la vivencia directa, se trabaja y desarrolla la espontaneidad y la improvisación, fundamental para la utilización de las diferentes fórmulas rítmico-musicales que todo instrumentista flamenco debe asimilar e interiorizar para su posterior desarrollo musical.

Teniendo en cuenta nuestra finalidad de poner en valor la importancia de la metodología oral en la formación del guitarrista flamenco, la referencia en cuestión se acerca a nuestro objetivo en tanto en cuanto que realza la transmisión oral del flamenco, fruto de

---

<sup>51</sup> SAMTANI, Roshan: *Structure and Strategy in Flamenco Guitar Performance*. Brown University: Department of Music, Tesis doctoral, 2006.



un autoanálisis que el autor hace de su proceso de formación con los cuatro guitarristas con los que adquirió los conocimientos musicales flamencos.

La otra tesis en lengua inglesa, *Structure and Strategy in Flamenco Guitar Performance*<sup>52</sup>, es de Steven K. Mullins. En ella se hace un análisis riguroso de los elementos de comunicación que los músicos flamencos ponen en práctica en cualquier espectáculo. Es una aportación innovadora en el análisis del lenguaje no convencional utilizado en el flamenco, pues partiendo de una experiencia directa con la guitarra flamenca, aborda el lenguaje musical del flamenco muy lejos de la concepción escolástica. Desgrana todos los elementos comunicativos del flamenco que permiten el acuerdo y avenencia entre los componentes de un cuadro flamenco.

Otros trabajos que estudian esa genialidad musical inherente al flamenco nos han aportado ideas novedosas y de interés para nuestro estudio. En el artículo de Berlanga “La originalidad musical del flamenco: el compás”<sup>53</sup>, se analizan los diferentes compases del flamenco, teniendo en cuenta la elasticidad e intuición con la que se desarrollan, tan propia de las músicas de tradición oral. Destacamos a continuación el artículo “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto chico”<sup>54</sup> de Norberto Torres donde se hace un recorrido diacrónico del toque jerezano partiendo desde Patiño (considerado primer eslabón de esa enseñanza del toque jerezano por medio de la transmisión oral) hasta llegar a la actual escuela guitarrística abanderada por la familia de los Morao. En éste se subraya la importancia de los procesos de enseñanza/aprendizaje basados en una transmisión oral entre maestro/discípulo, muy en consonancia con nuestra hipótesis de trabajo.

Por su parte, en el artículo de Eve Brenel “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”<sup>55</sup>, se explican los pasos que debe seguir un alumno de cante flamenco en su proceso de formación, haciendo hincapié en la capital importancia de esa metodología tradicional de enseñanza. Totalmente fuera de un contexto reglado, el

---

<sup>52</sup> MULLINS, Steven K.: *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Universidad de Colorado, Tesis doctoral dirigida por Brenda M. Romero, 2010.

<sup>53</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: “La originalidad musical del flamenco: el compás”. *Sinfonía Virtual*, núm. 26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco\\_compas.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf) [Consultada el día 18-8-2014].

<sup>54</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto chico”. *La Madrugá*, nº 7, Murcia: Universidad de Murcia, 2012. pp.55-77.

<sup>55</sup> BRENEL, Eve: “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”. *Música Oral del Sur*, nº 7, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006. pp.59-69.

cometido de todo alumno de cante lleva anejo una inmersión socio-cultural en el fenómeno flamenco, fundamentándose además en el uso de una transmisión oral para el aprendizaje de los cantes y en la vivencia directa del acompañamiento al baile. Considero este artículo un paralelismo a pequeña escala de lo que en este trabajo monográfico nos proponemos.

Pasando a continuación a una bibliografía crítica respecto a nuestro objeto de estudio, encontramos el libro *El Arte del Flamenco*<sup>56</sup> de Donn Pohren, quien ya en el año 1962 reflexionaba sobre la influencia de la guitarra clásica en el carácter de la guitarra flamenca. Aunque esto lo hacía fuera del contexto de una enseñanza legislada o de conservatorio, que no existía por entonces. En el capítulo “La Guitarra”, Donn Pohren realza las peculiaridades propias de la guitarra flamenca, señalando cómo están ligadas estrechamente al toque de acompañamiento, aunque cada vez más influenciadas por el virtuosismo técnico de corte clásico-modernista. Así lo definía el autor: «las interpretaciones de estos flamencos se están volviendo, por ello, cada vez más abstractas, con un compás cada vez menos definido»<sup>57</sup>.

Por su parte, Philippe Donnier, en su libro *El duende tiene que ser matemático*<sup>58</sup>, analiza ese lenguaje musical tan característico de los flamencos desligándolo de todo academicismo musical. Para este autor el hecho de llevar a cabo un aprendizaje a través de la metodología tradicional oral fuera del conservatorio, supone una ventaja añadida a la hora de conocer el fundamento de ese lenguaje. Se ponen en evidencia esas peculiaridades musicales del flamenco que requieren de un tratamiento especial a la hora de su enseñanza.

Y en relación a la enseñanza de la guitarra flamenca en los conservatorios, el profesor de guitarra flamenca Carlos Pacheco, publicó en el año 2003 su artículo “El flamenco: una visión educativa y cultural”<sup>59</sup> en la Revista Musicalia del Conservatorio Superior de Córdoba, donde hace una reflexión sobre la implantación del Real Decreto 617/1995 y cómo debe enfocarse el currículo de la especialidad de guitarra flamenca dentro del

---

<sup>56</sup> POHREN, Donn: *El Arte del Flamenco*. Morón de la Frontera, Sevilla: Sociedad de Estudios Españoles, Finca Espartero, 1970. [Primera edición, 1962].

<sup>57</sup> *Ibidem*. p. 70.

<sup>58</sup> DONNIER, Philippe: *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Ed. Virgilio Márquez, 1985.

<sup>59</sup> PACHECO, Carlos: “El flamenco: una visión educativa y cultural”. *Revista Musicalia*, nº 1, Córdoba: C.S.M. “Rafael Orozco”, 2003. En línea: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/186-el-flamenco-una-vision-educativa-y-cultural> [Consultado el día 22 de abril de 2018].

grado superior. Muestra una preocupación por el grado en que la guitarra flamenca puede influenciarse de la metodología del resto de instrumentos, rompiendo con esa tradición oral del flamenco. Al hilo de esto, en la misma revista, el profesor de guitarra flamenca Manuel Cera publica “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”<sup>60</sup> en el año 2006, donde defiende esta tradición oral, aunque beneficiada siempre de la formación en otras materias complementarias.

Una década después encontramos un artículo de Zagalaz y Fernández Sotos<sup>61</sup> en el que se hace un análisis comparativo de los currículos de la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas profesionales. Igualmente aluden a esas carencias que proporcionarían una formación integral del músico flamenco fiel a su naturaleza y tradición, pues aunque se establezcan bienintencionadamente unos objetivos y contenidos, «queda un largo camino para acomodar de forma satisfactoria el flamenco y sus particularidades al sistema educativo, en general, y a las Enseñanzas Profesionales, en concreto»<sup>62</sup>.

A este respecto, resultan reveladoras las palabras de Donnier en su artículo “Flamenco secuestrado”<sup>63</sup> quien a propósito de la equiparación existente entre la guitarra clásica y flamenca, se somete al guitarrista flamenco a tener que realizar unas pruebas de acceso muy parecidas a las de guitarra clásica. Como admitía: «Hay un verdadero secuestro del flamenco por las instituciones académicas»<sup>64</sup>. Entiéndase esta crítica en el contexto de las pruebas de acceso existentes para la especialidad de guitarra flamenca, en las que se exigen una serie de conocimientos muy distantes del propio lenguaje musical flamenco y que poco tienen que ver con su propia naturaleza.

Justo al cierre de esta investigación nos llega un artículo de Alicia González titulado “*Entre dos aguas*: El proceso de academización de la guitarra flamenca en Andalucía”<sup>65</sup> en el que se hace una valoración del estado actual de las enseñanzas de guitarra

<sup>60</sup> CERA, Manuel: “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”. *Revista Musicalia*, nº 4, Córdoba: C.S.M. “Rafael Orozco”, 2006. pp.111-132.

<sup>61</sup> ZAGALAZ, Juan C. y FERNÁNDEZ-SOTOS, Alicia: “La guitarra flamenca en los currículos de enseñanzas profesionales”. *Música y educación*, núm. 99, año XXVII, Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014. pp. 66-76.

<sup>62</sup> *Ibidem*. p. 75.

<sup>63</sup> DONNIER, Philippe: “Flamenco secuestrado”. *La nueva alboreá*, nº 24, ene-marz. 2013. pp. 64-66. [Comunicación remitida al I Congreso Internacional de Flamenco. Sevilla, 10-12 de noviembre de 2011].

<sup>64</sup> *Ibidem*. p. 64.

<sup>65</sup> GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: “*Entre dos aguas*: El proceso de academización de la guitarra flamenca en Andalucía”. *Roseta*, nº 11, Madrid: Sociedad Española de Guitarra, 2017. pp. 58-70.

flamenca en Andalucía. De forma sintética hace un recorrido de la institucionalización de esta especialidad, del currículo actual y del profesorado que imparte esta especialidad. Sus conclusiones y aportaciones son claramente un fiel reflejo de su tesis doctoral comentada con anterioridad, destacándose el hecho de que el conservatorio, como nuevo espacio de transmisión del flamenco, ha de dar la espalda al mundo tradicional de donde proviene.

En conclusión, nos hemos valido de toda la información proporcionada por estas fuentes para constatar y corroborar que la particularidad y singularidad de la música flamenca suponen una seña de identidad irrefutable, pero que no sería posible sin esa metodología tradicional de enseñanza que ha primado desde antaño en la enseñanza de este instrumento. Para esa reconstrucción histórica con una vigencia de más de cuatro siglos, nos hemos valido de las fuentes de la época, es decir, de los métodos y tratados publicados, haciéndose una lectura reflexivo-analítica en el capítulo III de esta tesis.

## **2. PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA FLAMENCA**



## 2. PARTICULARIDADES DE LA MÚSICA FLAMENCA

La impronta musical flamenca lleva implícita un marcado carácter que denota una identidad inequívoca. Aunque el ámbito tonal –mayor y menor- está muy presente en la música flamenca, su singularidad armónica reside principalmente en el uso de la cadencia andaluza en apoyo de una melodía modal. Lo mismo ocurre en el ritmo, pues aunque encontramos compases ternarios y binarios, es el compás de doce tiempos unido a un gran dominio del ritmo lo que imprime al flamenco ese sonido inconfundible. Por su parte, la estructura formal de la música flamenca, más allá de la creencia que tienen muchos de que es improvisada, se rige por unas leyes comunicativas y estructurales de obligado conocimiento para cualquier intérprete.

Es por eso que hemos decidido dedicar este capítulo a estudiar y analizar lo que entendemos como elementos centrales de esas peculiaridades musicales del flamenco, que serían los que otorgan la seña de identidad al flamenco, un sello musical conocido mundialmente.

### 2.1. El sistema modal y la cadencia andaluza

Tanto el tipo o tipos melódicos empleados en la música flamenca como la armonía musical sobre la que se asienta con sus correspondientes cadencias, connota una sonoridad muy característica que es reconocida rápidamente, por lo que cabe afirmar que le otorgan su personalidad musical. Cuando nos planteamos hablar de la armonía musical del flamenco, podemos establecer dos bloques fundamentales en función de si se utiliza una armonía apoyada en el *sistema modal*, la cual imprime esa sonoridad tan característica y distintiva con la que se identifica al flamenco, o el *sistema tonal*, que en sus vertientes mayor y menor es característico de la denominada música occidental.

#### 2.1.1. Modalidad

En términos musicales, para hablar del modo o *modus*, procedente del latín y cuyo significado se asociaba inicialmente a la medida, conviene tener en cuenta cómo ha ido cambiando el significado de este término a lo largo de la historia. Según se recoge en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, encontramos tres posibles acepciones asociadas: a) a la notación mensural en relación a los modos rítmicos; b) a la

configuración interválica en el interior de un hexacordo; y c) al tipo melódico, que es la que nos interesa a nosotros y que va referida a los tipos de escala<sup>1</sup>. También, en el *Diccionario Harvard* de la música aparece una definición de dicho término en el que podemos corroborar la ambigüedad con la que se ha utilizado, y se utiliza, el término “modo”:

Cualquiera de una serie de conceptos vagamente conectados y utilizados en el estudio y clasificación tanto de las escalas como de las melodías. El término suele restringirse a tipos de escala definidos como colecciones de notas ordenadas de la más grave a la más aguda, cada una de las cuales contiene una nota que se considera como central. En otro extremo, algunos conceptos de modo resaltan los tipos melódicos; un modo dado se define principalmente por medio de elementos melódicos característicos. Otros conceptos de modo se sitúan entre estos dos extremos. No hay un sólo concepto que abarque de manera útil todo lo que se ha querido dar a entender con el término a lo largo de la historia de la música occidental, así como lo que quiere decirse con los términos asociados con la música no occidental que se han traducido en una y otra época como modo<sup>2</sup>.

En cualquier caso a nosotros nos interesa la acepción referida a la sucesión de diferentes intervalos que dan lugar a los distintos tipos de escalas.

Será conveniente por tanto hacer un sucinto recorrido histórico de los modos atendiendo a la terminología empleada en su denominación. Esto nos permitirá comprender por qué en la actualidad se emplean tanto el término *dórico* como *frigio* para referirse al modo de *mi*, que, a su vez, es un rasgo inherente y muy característico de nuestra música tradicional andaluza en particular e hispánica en general.

Para hablar de los orígenes de la modalidad, la historiografía musical suele remontarse a la antigua Grecia como germen de las escalas musicales basadas en una organización de sonidos descendentes con diferente distribución de tonos y semitonos, dando lugar así a los diferentes modos.

---

<sup>1</sup> POWERS, Harold S.: “Mode”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 19 de julio de 2017].

<sup>2</sup> RANDEL, Michael: *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza, 1997. p. 661.



Sintetizando las explicaciones de Comotti<sup>3</sup>, el *sistema musical griego* se fundamentaba en el tetracordo (sucesión de cuatro notas con una distancia de cuarta entre los extremos). La afinación de las dos notas centrales podía variar, dando lugar así a diferentes géneros del tetracordo: género cromático (semitono, semitono, tono y medio); género diatónico (semitono, tono, tono); género enarmónico (cuarto de tono, cuarto de tono, dos tonos). Los tetracordos se podían asociar para conseguir sistemas más amplios (sistema perfecto menor, sistema perfecto mayor y sistema perfecto inmutable). Ahora bien, centrándonos en el sistema perfecto mayor: «si se mantiene fija la disposición de los intervalos (semitono, tono, tono: *genos diatónico*) en los tetracordios que lo componen y si no se tiene en cuenta el sonido proslambanomenos<sup>4</sup>, se distinguen siete especies de octava»<sup>5</sup>:

si	- si <sub>1</sub>	<i>mixolýdion</i>	intervalos	St.	T.	T.	St.	T.	T.	T.
do <sub>1</sub>	- do <sub>2</sub>	<i>lydion</i>		T.	T.	St.	T.	T.	T.	St.
re <sub>1</sub>	- re <sub>2</sub>	<i>phrýgion</i>		T.	St.	T.	T.	T.	St.	T.
mi <sub>1</sub>	- mi <sub>2</sub>	<i>dóron</i>		St.	T.	T.	T.	St.	T.	T.
fa <sub>1</sub>	- fa <sub>2</sub>	<i>bypolýdon</i>		T.	T.	T.	St.	T.	T.	St.
sol <sub>1</sub>	- sol <sub>2</sub>	<i>hypophrýgion</i>		T.	T.	St.	T.	T.	St.	T.
la <sub>1</sub>	- la <sub>2</sub>	<i>hypodóron</i>		T.	St.	T.	T.	St.	T.	T.

**Ilustración 1:** Siete especies de octavas identificadas por algunos investigadores con las *harmoniai* de la tradición antigua. Fuente: COMOTTI, Giovanni: *Historia de la música...op. cit.* p. 66.

Estas especies de octavas también se identificaban con el término *harmoniai*, cuyo significado ha sido muy cambiante en la literatura y filosofía griega: originalmente iría referido a la afinación de un instrumento o a la disposición de los intervalos en el interior de la escala; también se han relacionado con determinados caracteres musicales que confluían en un discurso musical; por otro lado se han conectado con las tradiciones musicales de una determinada región; en la teoría aristoxénica este término iba referido

<sup>3</sup> COMOTTI, Giovanni: *Historia de la música. 1. La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986. pp. 56-67.

<sup>4</sup> Nota que en los sistemas perfectos se añade en el grave, antes de la hypate, es denominada proslambanómenos, el sonido «añadido».

<sup>5</sup> *Ibidem.* p.66.

al género enarmónico; y Platón y Aristóteles atribuyeron valores morales a determinadas harmoniai, es decir, un determinado *ethos*<sup>6</sup>. Ya dentro de la tradición pitagórica, desde Filolao en adelante, el término designó el intervalo de octava<sup>7</sup>.

En la evolución de los modos musicales será preciso detenerse en el intento de reconstrucción por parte de los teóricos medievales, pues «trataron de relacionar sus modos con el complejo sistema griego tal y como había sido transmitido por Boecio y los escritores latinos posteriores»<sup>8</sup>.

La interpretación de los teóricos medievales no fue exacta, pues en esa relación conservaron los nombres, aunque aplicándolos a escalas distintas que además pasaron a interpretarse ascendentemente. Resultan esclarecedoras las palabras de Roberto L. Pajares<sup>9</sup> (que trataremos de sintetizar) para explicar la cadena de errores que se cometieron: Boecio y Casiodoro (s.V-VI) y San Isidoro de Sevilla (s.VI-VII) transmitieron la teoría de los *tonoi* griegos sustituyendo el término *tonoi* por *modus*, concibiéndose como especies de octavas. Por otro lado, de la mano de Alcuino de York (s.VIII) y del monje benedictino A. Reomensis, estos *modos* eclesiásticos se codifican con la influencia de Bizancio, siendo identificados con nombres ordinales: Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus. Más tarde, en el tratado anónimo *Alia Musica* (ca.900) se identifican esos modos eclesiásticos (Protus, Deuterus...) con las especies de octavas transmitidas por Boecio, aunque cometiendo el doble error de formularlos de forma ascendente y de establecer equivalencias arbitrarias entre modos griegos y eclesiásticos.

Por su parte, el tratado *Musica Enchiriadis* (ca.900) consolida dicha confusión y utiliza además los términos griegos (Dórico, Frigio...) para nombrar los modos eclesiásticos. Finalmente, el 8º modo –hipermixolidio- (que en *Alia Musica* había quedado fuera) es renombrado por H. Contractus como hipomixolidio, obteniéndose un sistema perfecto con 4 modos auténticos y, comenzando una cuarta por debajo, sus 4 modos plagales:

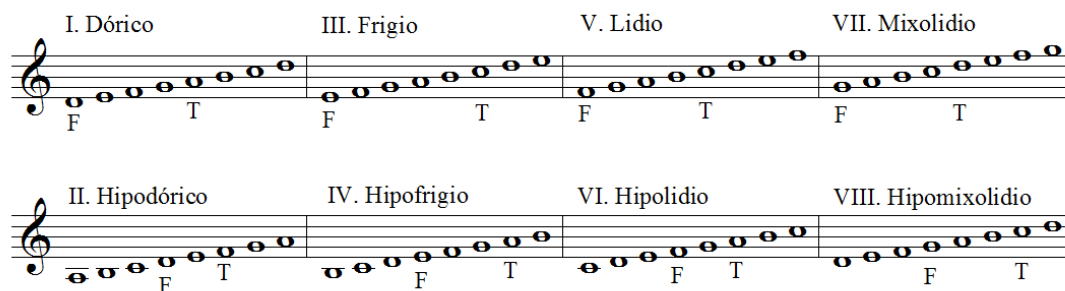
---

<sup>6</sup> La teoría del *ethos* en la antigua Grecia se fundamentaba en la creencia de que la música podía transmitir, propiciar o producir estados éticos. En: ANDERSON, Warren y MATHIESEN, Thomas J.: “Ethos”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 6 de mayo de 2018].

<sup>7</sup> COMOTTI, Giovanni: *Historia de la música...op. cit.* pp. 56-57.

<sup>8</sup> HOPPIN, Richard H.: *La música medieval*. Madrid: Akal, 2000. p.83. [Traducción: Pilar Ramos López, Medieval Music Norton, 1978].

<sup>9</sup> PAJARES, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y Estética*. Madrid: Vision Libros, 2014. pp. 64-65.



**Ilustración 2:** Tabla de los ocho modos de la Edad Media. Fuente: En línea: [https://es.wikipedia.org/wiki/Modos\\_griegos](https://es.wikipedia.org/wiki/Modos_griegos) [Consultado el día 7 de agosto de 2017].

En el siglo XVI, el teórico suizo Glareanus, en su tratado de música *Dodecachordon* de 1547, estableció un sistema de 12 modos añadiendo cuatro modos más a los ocho eclesiásticos: eólico e hipoeólico, con el final en *la* y el jónico e hipojónico, con el final en *do*. De esta forma corroboraba teóricamente la profusión en el uso de estos dos modos musicales por parte de los compositores de la época, de capital importancia para la armonía de la música occidental: mayor y menor.

\*\*\*

Consideramos importante en este punto aclarar, antes de concluir con nuestra justificación de por qué seguiremos la denominación de frigio para designar al modo flamenco más característico, que la mayoría de los estudiosos del folklore musical español, desde José Antonio de Donostia o García Matos hasta Miguel A. Berlanga, nuestro director de tesis, han insistido en la idea de que la sonoridad flamenca no deriva directamente ni de las sonoridades de la música eclesiásticas en modo *deuterus*, ni de las obras de autor renacentistas o barrocas próximas a esa sonoridad frigia, sino que procede muy directamente de ámbitos tradicionales (particularmente de Andalucía) en los que esa sonoridad, llámese frigia, modo de *mi* o como se quiera, es parte del vocabulario expresivo. Y esto por tradición eminentemente oral.

Hecha esta precisión, el modo de *mi*, tan característico de la música andaluza, puede denominarse de manera descendente según la teoría griega *-dórico-* o de forma ascendente según la teoría medieval o eclesiástica *-frigio-*. En la actualidad, la

concepción que desde el flamenco se ha hecho de la cadencia andaluza sobre la base del tetracordo dórico griego es bastante deudora de las teorías de Manolo Sanlúcar. Según éste la cadencia andaluza es fiel reflejo del sistema musical de la Grecia Clásica, según la tabla de los modos griegos. Para Sanlúcar, el error se cometió cuando:

Los eclesiásticos, al manipular el sistema original, eliminaron entre otras la antigua escala Dórica [...] al convertirla, con el tiempo, en algo que no expresa con rigor el origen. Ocurre así cuando invierten el orden de la escritura, que siendo de arriba abajo, la ordenan de abajo arriba, alterando el orden de sus grados en la escala<sup>10</sup>.

En cualquier caso, dentro de un contexto modal y como consecuencia de dos interpretaciones distanciadas históricamente, podemos encontrarnos con ambos términos *–dórico o frigio–* para referirse a nuestro sistema musical andaluz basado en el modo de *mi*. Puesto que no hay absoluta unanimidad en la musicología española desde los trabajos del padre Donostia hasta la actualidad (él propuso el término modo de *mi*), nosotros seguiremos indistintamente los términos *modo de mi* o *modo frigio*. Este último es el que más se usa en la actualidad en la teoría de los conservatorios en los que se estudia música flamenca, así como en la música jazz.

### 2.1.2. Cadencia andaluza

Cuando hablamos de cadencia andaluza nos referimos a una particular forma de finalizar una frase musical muy característica del repertorio de la música tradicional andaluza, incluyéndose además buena parte de la prolífica producción musical que se ha derivado directa o indirectamente de dicho repertorio. Como ejemplos donde encontramos dicha cadencia más allá de nuestra idiosincrasia musical andaluza, y, sirviéndonos a su vez de muestra representativa de su utilización, incluimos aquí algunos ejemplos expuestos por Cristóbal L. García Gallardo:

«April» de Deep Purple, «Innuendo» de Queen, «Objection» de Shakira, «Bailamos» de Enrique Iglesias, «Abre la puerta» de Triana, «Run Away» de Del Shannon, «Hazy

---

<sup>10</sup> MUÑOZ ALCÓN, Manuel (Manolo Sanlúcar): *Sobre la guitarra flamenca*. Córdoba: Ed. La Posada, 2005. p 52.

Shade of Winter» de Simon & Garfunkel, «Wilk World» de Cat Stevens, «One More Cup o Coffe» de Bob Dylan, «Sultans of Swing» de Dire Straits, «Holding out for a Hero» de Bonnie Tyler...<sup>11</sup>.

En cualquier caso, la *cadencia andaluza*, también conocida como *cadencia frigia hispánica*, consiste en la utilización de cuatro grados correlativos que de forma descendente abordan el último grado o tónica modal. La característica distintiva es esa sonoridad que se consigue con la propia distribución de tonos y semitonos correspondientes al tetracordo *dórico* de la antigua Grecia, o, según la interpretación eclesiástica de la Edad Media, con el tetracordo *frigio*.

Abanderando la utilización de esta cadencia encontramos la música flamenca, que en la gran mayoría de sus estilos y sub-estilos utiliza la sonoridad característica de esta cadencia resolutive sobre el primer grado modal<sup>12</sup>. Y es que, una de las señas de identidad musical del flamenco es la construcción melódico-armónica con base en ese modo, vertebrador a su vez del discurso musical de gran parte del repertorio.

No debemos confundirla con otra cadencia conocida también como frigia que es usada dentro de la tradición musical europea. En este caso su uso debemos extrapolarlo al contexto armónico de la tonalidad menor. El empleo de esta progresión armónica no sería equiparable al que se hace en la música andaluza y española e incluso en muchas músicas de tradición hispanoamericana. En efecto: en el ámbito de una tonalidad menor, dicha progresión es conocida como una semicadencia, que requiere del acorde de tónica de resolución para producir esa sensación de final. Alineados con este concepto, los dos autores que a continuación se citan asumen el papel de esta cadencia fuera del contexto de nuestra música andaluza.

Rimsky-Korsakov, en su *Tratado Práctico de Armonía* plantea dos progresiones o especies posibles de esta sucesión armónica frigia: I-VII-IV6-V, por un lado, y I-V6-IV6-V por otro<sup>13</sup>. Por su parte el tratado *Armonía* de Walter Piston nos cuenta lo

---

<sup>11</sup> GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “La cadencia andaluza”. En: GARCÍA GALLARDO, F.J. y ARREONDO PÉREZ, H.: *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014. p.109.

<sup>12</sup> Como veremos más adelante, este primer grado es puesto en entredicho por muchos autores, pues éstos argumentan que es una incorrecta interpretación de una semicadencia sobre el Vº grado de una tonalidad menor.

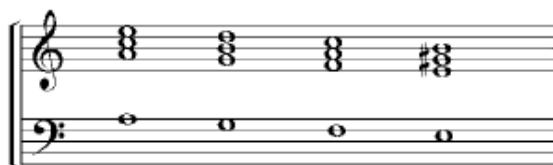
<sup>13</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nikolái: *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1886. pp.50-52.

siguiente: «La cadencia frigia es un manierismo barroco que consiste en *una cadencia final IV6 – V5* en el modo menor al final de un movimiento lento o de una introducción lenta»<sup>14</sup>. Aunque parezcamos reiterativos, estas explicaciones se circunscriben dentro de la lógica tonal, propia de la música occidental.

Y es por esto por lo que nuestra *cadencia andaluza*, influenciándose de esta explicación más apta para la música occidental de tradición tonal, ha dado lugar a diversas interpretaciones a la hora de establecer un marco teórico en relación a su fundamentación armónica:

- Por un lado, y como ya puede intuirse, dicha progresión de acordes se puede interpretar como una semicadencia sobre la dominante de un tono menor, analizándose musicalmente el repertorio bajo la óptica analítica de la tonalidad convencional. Esta visión estaría en total consonancia con las explicaciones que, sobre la cadencia frigia, nos proporcionaban Piston y Korsakov. Acogiéndonos a este enfoque, exponemos un ejemplo de cadencia andaluza sobre *la* menor:

*Cadencia andaluza (contexto tonal)*



*Tonal*                      *i*        *VII*        *VI*        *V*

**Ilustración 3:** Armonía de la cadencia andaluza conceptuada según la música occidental. Fuente: elaboración propia.

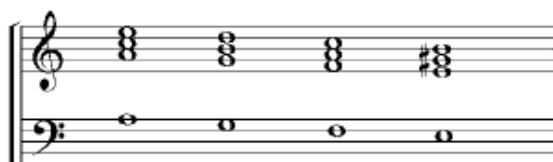
- La otra interpretación se fundamenta en el uso de la modalidad como aparato analítico, teniendo como base el tetracordo *dórico* o *frigio*<sup>15</sup>. Se otorgaría así la función de tónica modal a ese último grado, correspondiente con la nota dominante, según la concepción de la antigua Grecia, o con la *finalis*, según la

<sup>14</sup> PISTON, Walter: *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. p. 177.

<sup>15</sup> Según nos acojamos a la concepción griega o eclesiástica, respectivamente.

concepción eclesiástica. He aquí un ejemplo de cadencia andaluza analizada como una armonización de los cuatro primeros grados de ese modo de *mi*, dejando a un lado las reglas básicas de la tonalidad convencional.

***Cadencia andaluza (contexto modal)***



*Modal*                      *iv*      *III*      *II*      *I*

**Ilustración 4:** Armonía de la cadencia andaluza conceptuada según la concepción modal. Fuente: elaboración propia.

### 2.1.3. Divergencias en la explicación de la cadencia andaluza

En relación a esta disyuntiva sobre la interpretación de la cadencia andaluza según postulados tonales o modales, y, como bien podemos intuir de antemano, hallamos discrepancias a la hora de analizar y explicar su fundamento armónico.

Sobre una argumentación tonal encontramos la explicación que da sobre la soleá Felipe Pedrell en su *Diccionario Técnico de la Música*. Sin embargo, el contexto musical desde el que se plantea estaría dentro del ámbito de la música andaluza, pues en la definición de soleá, como estilo flamenco que sienta sus bases armónicas sobre la cadencia andaluza, dice: «en tonalidad menor que al fin modula al relativo mayor, haciendo una breve pausa en la subdominante del menor para comenzar de nuevo»<sup>16</sup>. Constituye ésta una visión “europeizada” de nuestra cadencia andaluza.

En la misma línea localizamos otro ejemplo en el libro *Mundo y formas del Cante flamenco*, del año 1963, en el cual se hace un análisis del flamenco en todas sus dimensiones. En él aparece la definición de la soleá que sigue las citadas pautas de

<sup>16</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897. p.422.

Pedrell, como cante «en tonalidad menor, modulando a veces a su relativo mayor y haciendo una breve pausa en la subdominante del menor para comenzar de nuevo»<sup>17</sup>.

Por su parte, el primer catedrático de guitarra flamenca por oposición<sup>18</sup>, Manuel Cano Tamayo, aboga también por un criterio tonal para explicar esta cadencia andaluza. De ahí que cuando hable de la tonalidad en la malagueña, diga: «Como queda detallado en el ejemplo musical, la malagueña, se interpreta generalmente en la tonalidad de Mi mayor - Fa Mayor, siendo su tónica La menor»<sup>19</sup>. El mismo paralelismo emplea en los cantes de levante y en la granaína, atribuyendo, respectivamente, un tono de *si* menor y de *mi* menor.

En consonancia con estos postulados, Julio Blasco, a la hora de explicar la fundamentación armónica de la música andaluza y equiparando esta explicación armónica con base en una semicadencia, aboga por explicarla como una tonalidad menor, basándose en el uso de tres tipos de escalas menores:

La tonalidad “menor” explica por completo la progresión armónica denominada en el flamenco “cadencia andaluza” porque, como hemos mostrado, la tonalidad menor se constituye y se define por medio de tres escalas y no de una sola como el modo mayor. Esas tres escalas (“menor natural”, “menor armónica” y “menor melódica”), y todos los acordes que de ellas derivan utilizados correctamente, explican por qué es perfectamente posible el uso seguido de los acordes sobre el VII y sobre el V grado<sup>20</sup>.

En este caso, Blasco, simplemente aporta terminología clásica para dar una explicación más academicista; sigue estando en plena consonancia con todas las explicaciones vistas por el momento, que sitúan la tonalidad menor como eje vertebrador de la armonía de la música que se configura en torno al modo de *mi* hispánico y andaluz.

---

<sup>17</sup> MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo: *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente, 1973. p.210.

<sup>18</sup> Orden de 25 de mayo de 1983. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de junio de 1983. núm.30. pp.15277-15279.

<sup>19</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia... op. cit.* p.122.

<sup>20</sup> BLASCO, Julio: “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales”. *Revista Neuma*, Año 2, Talca: Escuela de Música de la Universidad de Talca, 2009. p. 94.



Veamos ahora la otra cara de la moneda, la otra concepción que se tiene del fundamento armónico de la cadencia andaluza; cabría decir que es una visión más “etnomusicológica” que explica la armonía musical flamenca sobre la base de la modalidad.

Según hemos podido constatar, el primero que hablará del modo de *mi* de forma rigurosa y asociándolo a la música popular española de tipo tradicional fue José Antonio de Donostia<sup>21</sup>, en el año 1946. Para Donostia, todo ese repertorio estaría basado en el modo melódico de *mi*, pudiéndose presentar en estado natural, sin alteraciones, o con cromatismos, existiendo además diversas fórmulas cadenciales características de abordar esa tónica modal. Aunque, como podemos deducir, el más característico y el que más reivindica la sonoridad propia de la música popular española es el modo de *mi* alterado, es decir, con el *sol*#. En este caso, Donostia analiza el funcionamiento de este legado musical español bajo un prisma melódico, dejando a un lado explicaciones armónicas. Asocia y extrapola estas explicaciones a todo el legado musical de una zona geográfica, en concreto al mediterráneo, pues:

Este modo de *mi* en sus dos formas parece fruta mediterránea más que de latitudes europeas nórdicas. No lo encontramos en los cancioneros de Alemania, Bélgica, Holanda, etc. En cambio, se da en canciones serbias, griegas, rumanas, húngaras, etc.<sup>22</sup>.

También, como destaca Salvador Valenzuela<sup>23</sup> en su tesis doctoral, Miguel Manzano utiliza los términos modo de *mi diatónico* y de *mi cromatizado* para referirse a dos modos o categorías principales de desenvolverse el modo de *mi*, uno sin alteraciones y otro alterado, siendo este último el más frecuente.

Por su parte, en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de Emilio Casares, encontramos una interpretación con base en la concepción modal, en la que

---

<sup>21</sup> DONOSTIA, José A.: “El modo de *mi* en la canción popular española”. *Anuario Musical*, 1. Barcelona: CSIC, 1946. pp. 153-179.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p.178.

<sup>23</sup> VALENZUELA, Salvador: *Armonía modal. Modo de mi y flamenco*. Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y de la Música, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga, 2016. pp. 19-22. En línea: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/44889#WYLMIVOLIU> [Consultado el 3 de agosto de 2017].

toda la música española viene asociada al modo *deuterus plagal gregoriano*<sup>24</sup>. También en términos modales, Hipólito Rossy, en su libro *Teoría del Cante Jondo*, opina que:

Para la mentalidad del músico moderno, hecha a base de considerar sólo dos modos, el mayor y el menor, resulta dificultoso admitir denominación distinta a la referida a dichos modos tonales; pero no hay otro remedio que valerse de las referencias al modo dórico o escala griega en mi, cuando se trate del cante jondo<sup>25</sup>.

El etnomusicólogo norteamericano Peter Manuel<sup>26</sup> aboga por una interpretación modal de esta progresión armónica contextualizada en Andalucía, analizándola como un iv-III-II-I sobre el acorde de *mi*, pues mientras el acorde iv (La menor) puede constituir un punto de apoyo estable, permanece como subsidiario del acorde sobre Mi, que funciona como tónica y finalis.

Al hilo de esta disyuntiva, y en el contexto de la copla<sup>27</sup>, no hemos podemos obviar aquí la valoración que hace Manolo Sanlúcar en relación a la utilización de esa cadencia andaluza por parte de los músicos académicos. Escribe:

Los músicos escolásticos de la copla, se conectan con la Cadencia Andaluza, no como la consideraban sus antepasados, sino desde el entendimiento y valoración que hace de ella la Escuela en donde aprenden. Y como ésta, planta su atalaya en la Tonalidad<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> SOBRINO, Ramón: “Cadencia andaluza”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: ICCMU, 1999-2002, Vol.3. p.860.

<sup>25</sup> ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa S.A., 1966. p. 84.

<sup>26</sup> MANUEL, Peter: “Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics”. *Yearbook for Traditional Music*, XXI, 1989. pp. 70-94.

<sup>27</sup> Entendemos aquí la copla como la canción española nacida en la década de los años 20 del siglo XX y que normalmente trata de temas amorosos o pasionales. Su acompañamiento solía ser orquestal y en ella se veía claramente la influencia de la música flamenca y andaluza.

<sup>28</sup> MUÑOZ ALCÓN, Manuel (Manolo Sanlúcar): *Sobre la guitarra... op. cit.* p. 54.

Más adelante sigue:

Si unimos a lo expuesto la fuerza de la costumbre, entendiéndose desde el mundo escolástico que el acorde de *tónica* del Flamenco es el de dominante del Modo menor, el músico de formación escolástica siempre se sentirá como colgado o suspendido cuando llegue a este acorde y esté – como es natural – ocupando el lugar de *tónica*. No sentirá el reposo esperado y la *tónica fundamental* que lleva en sus entrañas<sup>29</sup>.

Es por esto por lo que, como argumenta dicho autor, la resolución melódica de un gran número de canciones de la copla española se produce sobre un grado menor. A pesar de presentar una armonía asentada sobre la base de la cadencia andaluza, se asignaría una función de dominante al último grado de la cadencia andaluza, abocado a resolver sobre esa tónica menor<sup>30</sup>.

Retomando el hilo de continuidad que llevábamos en torno a la modalidad, presentaremos una lista de autores actuales que abogan por una *interpretación modal de la armonía musical flamenca*.

Los hermanos Hurtado Torres defienden la utilización del modo frigio o modo de *mi* para explicar el funcionamiento de esta música, asociándola a gran parte de las culturas

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 54.

<sup>30</sup> A colación de esta disyuntiva, en el palo flamenco de la *granaina* es muy común encontrarnos que después de terminar la melodía del cantaor sobre el tono de *si* modal, el guitarrista, rasgueando para “tapar” al cantaor, finalice la interpretación sobre el tono de *mi* menor. Es una situación que tan solo sucede en este palo, en la *granaina*, pues no nos encontramos con interpretaciones de tarantas (con tónica en *fa#* modal) que terminen sobre *si* menor, ni con malagueñas (con tónica en *mi* modal) que concluyan sobre *la* menor, ni con fandangos (tono de *mi* modal o *la* modal) que terminen, respectivamente, sobre *la* menor o *re* menor...

De mi experiencia como guitarrista flamenco de acompañamiento al cante, en multitud de ocasiones he acompañado los estilos de *granaina* y *media granaina* a cantaores de diferentes zonas geográficas, tanto profesionales como aficionados. Lo cierto es que, como hemos dicho antes, esa cadencia andaluza tendría su tónica modal sobre el tono de *si*. Incurriríamos por tanto en un error de interpretación si tomamos ese *si* como Vº grado o dominante de *mi* menor. Sin embargo, el cantaor o cantaora, después de afrontar el pasaje melismático conclusivo en el que la guitarra lo apoya con el rasgueado y encontrándose en el éxtasis sentimental y expresivo por el que todo intérprete debe discurrir, no se percibe un gesto físico de descanso hasta que el guitarrista no introduce el tono de *mi* menor. Y es que, aunque en este caso se rompa con la “lógica musical flamenca”, no cabe duda de que la praxis, en el caso de la *granaina*, se ha hecho costumbre y forma parte de la expectativa musical de los propios cantaores y aficionados.

musicales anteriores al siglo XVII y estando más vigente aún en las músicas de tradición oral como el Jazz, el Blues, el Rock o la Música Latina<sup>31</sup>.

El estudioso guitarrista e investigador Manuel Granados, en su *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca*, asume esta cadencia como los cuatro últimos grados de la escala dórica griega, alterando el primer grado para convertirlo en perfecto mayor. Lógicamente lo denomina Modo Dórico Flamenco<sup>32</sup>.

Por su parte, Faustino Núñez, en su manual *Comprende el Flamenco*, explica la armonía propia de la guitarra flamenca por medio de la tonalidad modal, construida con base en los cuatro primeros grados del modo frigio medieval<sup>33</sup>.

Finalmente aportamos aquí la visión de Lola Fernández, que va más allá de la mera clasificación en tonal o modal de la cadencia andaluza. Ahonda en dicha cuestión interpretando esta disyuntiva bajo otra óptica. En su *Teoría Musical del Flamenco*, utiliza la terminología *modo frigio mayorizado* para explicar esa alteración de la 3ª del acorde del primer grado modal. Fernández diferencia entre cadencia andaluza y cadencia flamenca: habla de cadencia andaluza dentro de un contexto tonal menor cuando se producen semicadencias sobre ese Vº grado de dominante, que toma un carácter de tónica (ese Vº grado) pero que finalmente termina resolviendo en la tónica menor. Para ejemplificar este funcionamiento presenta la petenera como palo que se desarrolla sobre el tono de *la* menor, pero que continuamente va apoyándose sobre ese Vº grado de dominante. En el caso de la cadencia flamenca, para esta autora, debemos hablar de un contexto modal apoyado en los cuatro primeros grados del modo frigio<sup>34</sup>.

De estas dos posibles formas de interpretar armónicamente la cadencia andaluza –sobre postulados tonales o modales-, podemos intuir que la argumentación teórica de los diferentes autores es fruto de la formación y orientación musical de cada uno de éstos. Así, los autores que se aproximen al fenómeno musical flamenco desde la concepción de la tradición académica europea occidental, optarán por la explicación de dicha cadencia con base en una argumentación tonal. En cambio, aquellos autores que sí se

---

<sup>31</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009. p.132.

<sup>32</sup> GRANADOS, Manuel: *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions, 1999. p.31.

<sup>33</sup> NÚÑEZ, Faustino: *Comprende el flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual S.L., 2003. p.42.

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004. p.77.

han aproximado al estudio del flamenco, que han vivido esta música en primer plano, y más aún si existe una vivencia directa con la interpretación en algunas de las facetas como guitarrista, cantaor o bailaor, no les cabrá la menor duda del poder de atracción de esa tónica modal de los estilos y sub-estilos que sientan sus cimientos armónicos sobre esta cadencia. Valgan las palabras del investigador Martínez Torner para fundamentar lo dicho:

El considerar uno mismo el sistema tonal andaluz y el menor europeo parécenos un error de apreciación en que vienen incurriendo los musicólogos, nacido de ciertas analogías que evidentemente presentan ambos sistemas en la ordenación de algunos de los intervalos de sus escalas, con relación aparente en la relación de sus atracciones armónicas<sup>35</sup>.

Es evidente que el hecho de buscar una fundamentación tonal vertebradora de todo el sistema armónico flamenco apoyándose en la semicadencia sobre el Vº grado de dominante y en la alternancia de los diferentes subtipos de escalas menores, ha postergado el estudio en profundidad de la música flamenca. Hablando de nuestra idiosincrasia musical española, David Fernández opina que la consecuencia de esto es que «tanto dentro como fuera de España se le ha restado, entonces, posible originalidad y tal vez antigüedad»<sup>36</sup>. No es raro hallar armonizaciones y transcripciones de este repertorio, que a pesar de presentarse sobre el modo de *mi*, son analizadas bajo un prisma tonal. Nos topamos con ejemplos de este tipo en revistas poco rigurosas y que a nuestro juicio enturbian y contaminan el conocimiento y difusión de nuestra música en los términos que ésta merece. Por poner un ejemplo, encontramos una revista de divulgación para el profesorado de música de primaria y secundaria donde, hablando de la armonía de la soleá, dice: «su tonalidad menor (la menor o re menor) y terminada en acorde de dominante (modo dórico)»<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “La canción tradicional española”. En: CARRERAS Y CANDI, Francesch (dir.): *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Marín, 1931. p.17.

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ, David: *Sistemas de organización melódica en la música tradicional española*. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III, Historia y Ciencias de la Música, Tesis doctoral dirigida por Victoria Eli Rodríguez, 2008. p.107.

<sup>37</sup> CUADRA, Hernán E.: “Introducción musical al flamenco”. *Revista Digital Profesionales de la Enseñanza*. Núm. 13. Sevilla: Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, 2011. p.2. En línea: <http://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8336.pdf> [Consultada el 19 de marzo de 2015].

Toda cadencia perfecta, auténtica o final «constituye el medio más directo de establecer una nota como tónica. Es virtualmente obligatoria como cadencia estructural final de una obra»<sup>38</sup>. Y esa es la función de la cadencia andaluza en el repertorio flamenco, imprimiendo con contundencia la sensación finalísima de toda frase, pieza o sección musical. No cabe comparar esta cadencia perfecta con la semicadencia sobre un quinto grado, pues esa semicadencia no se caracterizará por una sensación de reposo, sino, más bien todo lo contrario, una tensión acumulada que deberá ser resuelta. Tampoco debe establecerse un paralelismo entre la cadencia andaluza y la cadencia frigia tan característica de la música barroca, empleada ésta última para poner fin a un movimiento lento que iría seguido de otro más rápido<sup>39</sup>. En este caso, estamos de acuerdo con Peter Manuel, pues nos encontraríamos en un terreno de ambigüedad tonal:

El acorde mayor (mi) no adquiere la extraordinaria importancia que en la modalidad frigia de cantes flamencos como la seguiriya. No obstante los lazos entre ambas tradiciones sugiere afinidades estructurales<sup>40</sup>.

En resumidas cuentas, es por esto por lo que la concepción modal es la más extendida entre los músicos flamencos y con la que nos sentimos más cómodos a la hora de analizar y componer música flamenca sobre la base de la cadencia andaluza. Comúnmente es conocido por éstos como el modo de *mi*, modo frigio, modo dórico o modo flamenco. Ya hemos justificado por qué descartamos el término modo dórico y preferimos frigio, aunque mantendremos a veces modo de *mi* o modo flamenco. Debemos entender aquí el modo de *mi melódico* como el modo matriz que, con base en la disposición de tonos y semitonos que presenta, ha servido como generador de todas las otras posibilidades modales que se conocen en el flamenco: *la* flamenco, *si* flamenco, *fa#* flamenco, *sol#* flamenco... Todas estas opciones están condicionadas, en gran medida, por las diferentes posiciones guitarrísticas, como más adelante veremos.

---

<sup>38</sup> RANDEL, Michael: *Diccionario...op. cit.* p.185.

<sup>39</sup> Como ejemplos de estos movimientos encontramos géneros instrumentales como el pasacalles o la chacona. Otro célebre ejemplo lo encontramos en la Partita para violín solo n.º2, BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.

<sup>40</sup> MANUEL, Peter: "From Scarlatti to 'Guantanamera': Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics". *Journal of the American Society*, vol. 55, n. 2, 2002. p.318.

Para terminar este apartado conviene insistir en las características implícitas en el discurso de toda música modal, en el sentido de que «en términos generales, la música modal se rige por unas «normas» (no escritas, toda codificación es posterior a la práctica) distintas de las del sistema tonal»<sup>41</sup>. Y es que, nos parece interesante resaltar el hecho de que toda codificación escrita en relación a nuestro sistema modal flamenco sea posterior a una profunda y desarrollada práctica por parte de los artistas flamencos, cuyo aprendizaje y asimilación del lenguaje musical flamenco, como se puede deducir, se ha basado sobre una tradición ágrafa.

Sintetizando estas características, recordemos y recapitulemos afirmando que es propio de la música modal: tener una nota destacada como final con una atracción especial; poseer algunos grados que, aunque estén subordinados a la nota final, cobran especial importancia; giros melódicos muy característicos en arranques y en torno a esos grados importantes; aparición de ciertos grados elevados o rebajados; y finalmente, en algunos casos, encontramos piezas bimodales, cuando existe una atracción por dos tónicas diferentes<sup>42</sup>.

#### 2.1.4. Breve reseña histórica de la cadencia andaluza

Como anunciábamos anteriormente, debemos tener en cuenta aquí la utilización de una cadencia frigia en tiempos pretéritos, como elemento armónico de la tradición culta. Con base en el estudio de Fernando Carmona<sup>43</sup> sobre el empleo de la cadencia frigia, ya desde el siglo XIV podemos encontrar vestigios de la utilización de este recurso armónico en Guillaume de Machaut (1300-1377); en Landini (1325-1397); en Agrícola (1445/6-1506); en Palestrina (1525-1594); o en los casos españoles de Guerrero (1528-1599); Ceballos (1530-1581); o Ginés de Morata (s. XVI), en los que la utilización de esta cadencia adquiere una notoria importancia dentro de su lenguaje compositivo. En una etapa posterior bien es sabida también la utilización de esta cadencia frigia en un contexto culto por compositores barrocos como Bach, Pergolesi o Monteverdi, además de un sinnúmero de autores posteriores.

---

<sup>41</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. *Jábega*, 103, Málaga: CEDMA, 2010. p. 52.

<sup>42</sup> *Ibidem*. pp.52-53.

<sup>43</sup> CARMONA ARANA, Fernando: “La cadencia frigia. Elemento de cohesión entre estéticas y países”. *Revista de educación y humanidades*, nº3. Universidad de Granada: DEDiCA (Desarrollo Educativo de las Didácticas en la Comunidad Andaluza), 2012. pp.165-184.

A modo de muestreo representativo y teniendo en cuenta que un análisis pormenorizado de los antecedentes musicales de nuestra cadencia andaluza se escapan del alcance y extensión de este trabajo monográfico, presentamos a continuación cinco ejemplos musicales emparentados con nuestra música popular, considerados al mismo tiempo predecesores musicales de nuestro repertorio flamenco y donde ya se puede entrever la utilización armónica de esa progresión andaluza.

**A) Ejemplo 1: Folia**

El primer ejemplo es del Cancionero de Palacio, una pieza anónima conocida como la folía de “Rodrigo Martínez”. La folía es una danza ternaria y de tempo rápido conocida en España al menos desde mediados del siglo XV, aunque también fue un género muy amplio asociado a la poesía y a una técnica compositiva. Como apunta Castro Buendía<sup>44</sup>, en esta pieza podemos apreciar el empleo sugerente de esa cadencia frigia al término del último verso, abarcando los cuatro últimos compases, donde encontramos la progresión I-III-VII-(I)-VI-V-I que resuelve finalmente en el primer grado menor (re).



**Ilustración 5:** Folia de Rodrigo Martínez. Fuente: FIORENTINO, Giuseppe: *Música española del Renacimiento, entre tradición oral y tradición escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y de la Música, Tesis doctoral dirigida por Emilio Ros-Fábregas, 2009. p.87.

<sup>44</sup> CASTRO BUENDIA, Guillermo: “Formas musicales anteriores al género flamenco”. *Sinfonía Virtual*, núm. 27, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. p. 10. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas\\_genero\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf) [Consultado el día 15 de julio de 2015].



## B) *Ejemplo 2: Jácara*

Es casi de obligada inclusión la jácara, de la cual cabe hablar en una doble vertiente: como género teatral y como texto poético. Como género emparentado al teatro y de temática satírica, ésta se incluía entre actos de las comedias del Siglo de Oro Español, cuya etapa de esplendor se corresponde con el siglo XVII y principios del XVIII. Pero en su origen, esta jácara era una composición poética en romance que comenzó a practicarse a mediados del XVI. Y es en la jácara donde podemos encontrar elementos muy emparentados con nuestra música flamenca que, sin lugar a dudas, serían predecesoras o anunciadoras de nuestra cadencia andaluza. Dejaremos a un lado aquí la cuestión rítmica, que abordaremos más adelante<sup>45</sup>. En relación a la armonía de las jácaras y la presencia de una modalidad antecesora de nuestra armonía flamenca nos interesarán aquellas jácaras cuyo final de frase se realiza sobre la dominante de la tónica, ya que, siguiendo a Arriaga:

En casi todas ellas el final se realiza en la tónica, re o la menores. Sin embargo, hay unas cuantas, todas en re menor, en las que el final se hace a la dominante, la mayor, en lo que se llama musicalmente cadencia frigia o cadencia andaluza. Esta diferencia en el final es importante, porque manifiesta también una variación en el concepto modal de estas obras. En efecto, si una pieza que ha transcurrido por re menor termina en la dominante, la mayor, estaría, más que en modo menor, en un modo frigio, tan característico de la música española, modo que ha sobrevivido en muchas piezas folklóricas en nuestra lengua, a ambas orillas del Océano; el caso más notorio es el de la mayoría de piezas flamencas. No sería imposible que esas pocas jácaras que terminan en el acorde de dominante con una cadencia frigia mostraran más de cerca una proveniencia popular<sup>46</sup>.

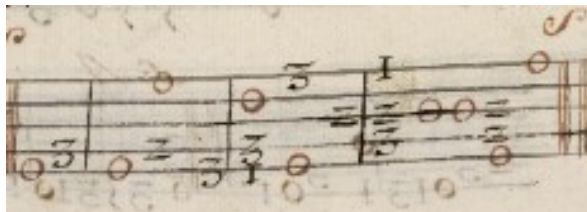
Mostraremos a continuación un ejemplo de una jácara en cuya cadencia final podemos entrever nuestra cadencia andaluza. Está compuesta por Antonio de Santa Cruz en la tonalidad de *re* menor, aunque el final de ésta se produce sobre el V<sup>o</sup> grado de *re* menor,

---

<sup>45</sup> Véase el epígrafe 3.1.3. *Antonio de Santa Cruz*.

<sup>46</sup> ARRIAGA, Gerardo: “La jácara instrumental en la música española barroca”. En: LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain (ed.s): *Literatura y Música del Hampa en los siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2014. pp.183-184.

o lo que es lo mismo, sobre *la*. Presentamos el manuscrito original datado entre 1633 y 1640<sup>47</sup>.



**Ilustración 6:** Jácara de Santa Cruz. Fuente: SANTA CRUZ, Antonio de: *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados, i asi mesmo, Fantazias, de compasillo proporzioncilla proporsion maior, i compas maior, i asi mesmo, diferentes, obras, para Biguela hordinaria que las escribia y asia Dn. Antonio de Santa Cruz*, s.l., s.f. (1633-1640), BNE (M/2209). Fol. 2.v. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004936&page=1> [Consultado el día 6 de agosto de 2015].

Para clarificar esa cadencia final, emparentada con nuestra cadencia andaluza, aportamos aquí una transcripción de dicha obra hecha por Castro Buendía, de la que hemos seleccionado el pasaje propuesto:



**Ilustración 7:** Jácara de Santa Cruz transcrita en notación convencional. Fuente: CASTRO BUENDIA, Guillermo: “JALEOS Y SOLEARES. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco”. *Sinfonía Virtual*, núm.25, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2013. p.105. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos\\_soleares.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf) [Consultado el día 6 de agosto de 2015].

Como se puede apreciar en los últimos tres compases, la línea del bajo describe claramente una cadencia descendente sobre el Vº grado de *re* menor, o lo que es lo

---

<sup>47</sup> Téngase en cuenta que la partitura que se presenta es una notación tabulada para guitarra barroca de 5 órdenes. En esta notación, la nota más grave, o quinta cuerda de la guitarra, se corresponde con la línea superior del tabulado, mientras que la más aguda será la línea inferior. Sirva esta nota para evitar posibles confusiones con el tabulado contemporáneo para instrumentos de cuerda, donde se invertirían las diferentes voces y su organización vertical.

mismo, una cadencia frigia –o andaluza- sobre el acorde de *la* mayor. Y es que, como ya citamos anteriormente alentados por las palabras de Castro Buendía, este género músico-teatral será anunciador de muchas características musicales propias de la música flamenca:

En la jácara ya podemos observar con claridad muchos de los elementos musicales que distinguirán al flamenco: la práctica de la hemiolia en compás ternario y las secuencias armónicas que distinguen a la tonalidad frigia flamenca, con un uso independiente de la cadencia frigia para concluir la pieza, así como comienzos acéfalos y frases musicales estructuradas en ciclos de 12 pulsos<sup>48</sup>.

### C) *Ejemplo 3: Pasacalle*

El tercer ejemplo es un pasacalle, danza que se incorporó a la música culta barroca. Siguiendo nuevamente a Castro Buendía, nos parece relevante la utilización de un descenso melódico emparentado con nuestra cadencia andaluza. En concreto, ese fragmento se corresponde con un pasacalle de Gaspar Sanz, de 1674:



**Ilustración 8:** Cadencia de un pasacalle de Gaspar Sanz. Fuente: KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia*. Fenton, Misuri: Mel Bay Publications, INC, 2006. p. 46. En: CASTRO BUENDIA, Guillermo: “Formas musicales *op. cit.* p. 5. En línea:

[http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas\\_genero\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf) [Consultado el día 15 de julio de 2015].

En el segundo compás vemos una línea de bajo que realiza una cadencia *la-sol-fa-mi*, aunque desembocando finalmente sobre *la* menor en el último compás. Aquí sí que

<sup>48</sup> CASTRO BUENDIA, Guillermo: “Formas musicales...*op. cit.* p.15.

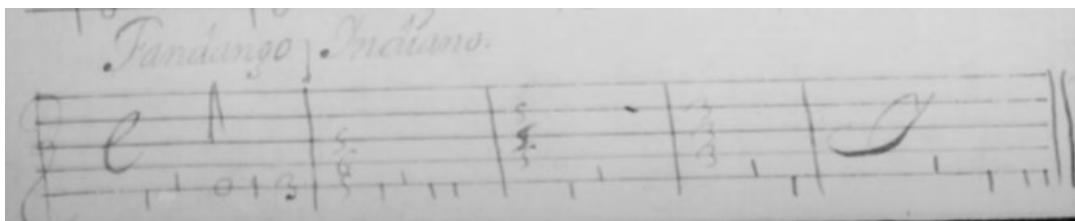
podríamos afirmar que se produce una semicadencia sobre el Vº grado que luego resuelve sobre la tónica menor.

#### D) *Ejemplo 4: Fandango Indiano*

Por otro lado, y como señala García Gallardo, la búsqueda del origen de nuestra cadencia andaluza ha de remontarse al uso de la guitarra como instrumento polifónico, es decir, empleada para el acompañamiento mediante el uso de acordes y rasgueado. Para García Gallardo, el origen de esta cadencia andaluza (al menos el registrado por escrito) podríamos ubicarlo en los primeros fandangos dieciochescos:

Con sus más de 300 años de historia documentada ininterrumpida hasta hoy, el fandango nos proporciona los ejemplos más antiguos de antecedentes directos de la actual cadencia andaluza<sup>49</sup>.

Con base en esta premisa, en relación al fandango dieciochesco, tenemos también muy presente la tesis doctoral de Norberto Torres<sup>50</sup>. En ella se analiza el paso de la guitarra popular a la flamenca, partiendo del siglo XVI hasta el XIX. Según este autor podríamos situar la aparición de la cadencia andaluza armonizada para guitarra, al menos de forma escrita, en un fandango Indiano de principios del siglo XVIII extraído del *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*<sup>51</sup>, datado en 1705.



**Ilustración 9:** Cadencia en fandango Indiano. Fuente: *Libro de diferentes... op. cit.* p.140. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055012&page=1> [Consultado el día 7 de agosto de 2017].

<sup>49</sup> GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “La cadencia... *op. cit.* p.113.

<sup>50</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: *De lo popular a lo flamenco: Aspectos musicológicos... op. cit.*

<sup>51</sup> *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. BNE, M/811, 1705.

Sintetizamos a continuación los apuntes de Norberto Torres en relación a este fandango. Advertimos dicha cadencia a partir del segundo compás donde aparece el acorde de *fa* mayor (relativo de *re* menor); en el tercer compás con el acorde de *do* mayor; el cuarto compás con *sib* mayor, finalizando con un acorde de *la* mayor en el último compás. Esta práctica era conocida como el acorde de *patilla*, técnica basada en la utilización de una misma posición que, manteniendo fija la digitación de dedos, se movería de forma horizontal a lo largo del mástil<sup>52</sup>. Como apunta Torres, «esta forma de subir LaM en diferentes posiciones del mástil, como ocurre con el MiM en la guitarra de seis cuerdas, es muy habitual entre los tocares e intérpretes del folclore musical andaluz»<sup>53</sup>.

### E) Ejemplo 5: Fandango de Santiago de Murcia

Finalmente aportamos un último ejemplo de esta cadencia en un fandango de Santiago de Murcia, considerado uno de los grandes exponentes de la guitarra barroca de cinco órdenes. Este fandango se inserta dentro del Códice Saldívar (1732). Tan solo incluimos un ejemplo seleccionado de todos los que presenta Torres, donde se reconocerá rápidamente la cadencia andaluza sobre el tono frigio de *la*. Al igual que en el fandango Indiano, se hace uso del acorde de patilla, tan peculiar a su vez de esta guitarra popular.



**Ilustración 10:** Cadencia de un fandango de Santiago de Murcia. Fuente: TORRES CORTÉS, Norberto: “La evolución de los toques flamencos... *op. cit.* p.20.

<sup>52</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX”. *La Madrugá*, núm. 2, Murcia: Universidad de Murcia, 2009. p. 9. En línea: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711> [Consultado el día 7 de agosto de 2017].

<sup>53</sup> *Ibidem.* p. 10

Se aprecia claramente esa cadencia a partir del tercer compás, en el que encontramos los tres primeros grados (*re* menor, *do* mayor y *sib* mayor) para resolver en el cuarto compás sobre *la* mayor.

## 2.2. Peculiaridades rítmicas del flamenco

El aprendizaje, interiorización y asimilación del compás flamenco es una cuestión que amedrenta a muchos estudiosos de esta música. Este hecho se debe a la gran complejidad métrica sobre la que se han ido fraguando muchos de los estilos flamencos. A diferencia de una música folclórica, caracterizada por una mayor invariabilidad a través del tiempo, el flamenco, desde su génesis y cristalización a mediados del siglo XIX, se ha ido sometiendo a profundos cambios innovadores y creativos en sus tres facetas: cante, toque y baile.

Es sobre todo en las últimas décadas del siglo XX cuando asistimos a una transformación del lenguaje rítmico de la guitarra flamenca, volviéndose cada vez más complejo. Fundamentalmente esa complejidad se da como consecuencia de un continuo *desplazamiento de los acentos* naturales de los compases, de la utilización de las *notas a contratiempo* y de una mayor *complejidad rítmica* que hace más virtuoso el repertorio. Ha primado el uso de un lenguaje rítmico sincopado y cargado de contratiempos. Como bien apuntan los hermanos Hurtado al hablar del ritmo utilizado por los guitarristas flamencos, «su pensamiento musical y realización natural ya es el estilo sincopado»<sup>54</sup>.

Este proceso se magnifica aún más en las últimas décadas, pues asistimos a la etapa del “soniquete”, término muy utilizado dentro del argot flamenco para referirse a toda aquella interpretación musical donde impera un dominio rítmico en el que el artista consigue expresarse con una sonoridad netamente flamenca. Así nos definen este término Gamboa y Núñez: «Acción y efecto de la rítmica y el compás flamencos. Neologismo que define al estilo airoso, al ritmo flamenco interno de que hace gala un artista o una interpretación, sobre todo en estilos festeros»<sup>55</sup>. Como indican ambos autores, es significativa una letra de bulerías que cantaba El Potito dentro de un tema titulado *soniquete*, incluido en el disco Zyryab de Paco de Lucía:

---

<sup>54</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música...op. cit.* p.130.

<sup>55</sup> GAMBOA José M. y NUÑEZ Faustino: *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa, 2007. p.531.

*La bulería se mueve,  
su aire, a ti te mueve;  
si tú no tienes soniquete,  
¡pa qué te metes!*<sup>56</sup>

Nos parece relevante incluir la concepción que del término soniquete tenía Manuel Moreno Junquera, Moraíto Chico, uno de los máximos exponentes de la guitarra jerezana. Y es que esta escuela está caracterizada por un gran dominio rítmico que se traduce en un compás airado con una sonoridad inconfundible. En una entrevista realizada por Ángel Álvarez Caballero, así respondía Moraíto Chico a la pregunta de si había escuela de jerez: «Yo pienso más bien que en vez de escuela lo que puede haber es una manera de interpretar, un soniquete digamos, ¿no?, un compás»<sup>57</sup>.

\*\*\*

Tradicionalmente los diferentes estilos y sub-estilos flamencos se han presentado distribuidos por familias, como hojas o frutas que nacen del “árbol genealógico del cante flamenco”. Ese árbol se basaría en una línea generacional que partiría de los estilos más primigenios o matrices, como ascendientes directos de todo el repertorio flamenco.

Agrupar y vincular los palos flamencos con arreglo al hipotético criterio de que todos los géneros flamencos tendrían un tronco común, es decir, un pasado común, no deja de ser una visión tan pintoresca como pasada de moda. Se han propuesto árboles de todos los colores y para todos los gustos. Es por esto que rechazamos esta representación, pues por ese tronco habría que canalizar el amplio legado de músicas y bailes tradicionales de Andalucía teniendo en cuenta además la influencia árabe, americana, romaní, etc. Además esos árboles no reflejan bien las influencias sucesivas a lo largo de la historia. Tarea bastante compleja teniendo en cuenta que en la base de estos árboles -

---

<sup>56</sup> Letra incluida dentro de la bulería titulada *soniquete*; en: SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (Paco de Lucía): *Zyryab* [grabación sonora]. Madrid: Philips/PolyGram Ibérica, 1990. Pista 1: “Soniquete”.

<sup>57</sup> ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. p.298.; Comentado y citado en: TORRES CORTÉS, Norberto: “La tradición oral...*op. cit.* p.57.

que se pueden encontrar por internet- suelen figurar palos como las tonás o los romances, como cantes matrices de los que emanarían o derivarían el resto de estilos.

Pero aunque rechazamos, por incoherente, la idea del “árbol”, los estilos flamencos se presentan agrupados y distribuidos por familias. Si bien dentro de cada familia encontramos estilos con diferentes armonías y tempos, hay una variable musical unificadora a todos los estilos que forman parte de esa familia: el compás.

De ahí que en esta tesis hayamos considerado oportuno presentar los estilos flamencos con base en su compás, que es la variante musical más idónea para poder conocer y entender su historia y ascendencia musical. Haremos una clara distinción entre los *estilos libres de compás metronómico* de los *estilos a compás*. Dentro de estos últimos, encontramos tres opciones: binario, ternario y de 12 tiempos.

### **2.2.1. Estilos libres de compás metronómico**

Este bloque lo conforman un conjunto de estilos flamencos cuya interpretación se produce *ad libitum*, o lo que es lo mismo, a capricho del intérprete en lo que se refiere al tempo del compás imperante. Es muy común que la flexibilidad y elasticidad métrica con la que se interpreta incluso no permita reconocer el compás de referencia, sin embargo, matizaremos una cuestión que da lugar a confusión: aunque no hay un compás metronómico, sí que existe un compás intrínseco, ya sea ternario o binario. Dicho compás, a su vez, se tiene muy presente para la composición y desarrollo del discurso musical de la guitarra flamenca.

En esencia estos géneros proliferaron desde finales del siglo XIX en respuesta a una mayor expresividad por parte de los artistas flamencos. Al desprenderse del compás establecido y de la imposición marcada por el tiempo, los cantaores conseguían embellecer y adornar con melismas sus interpretaciones.

Abanderando este grupo de cantes encontramos todos aquellos estilos derivados de los fandangos en compás ternario, que, de la mano de diferentes cantaores, fueron degradando ese compás para hacerlo mucho más elástico hasta llegar a una interpretación libre del rigor metronómico. Según la zona geográfica encontramos diferentes variantes derivadas de los fandangos:



### A) *Cantes de Levante o de las minas*

Confinados en la zona este de Andalucía (Linares, La Carolina y Almería) hasta llegar a la vecina Región de Murcia (La Unión y Cartagena), encontramos toda una serie de variantes melódicas que, como norma general, se vertebran todas en torno a una misma temática: el trabajo de la minería. Como derivación de los fandangos, comparten con éstos las mismas características melódicas, armónicas y formales. Más adelante también veremos que la sonoridad de la guitarra define claramente este grupo, con la tonalidad sobre *fa#* modal/flamenco.

Los estilos más representativos son: tarantas, cartageneras, murcianas, levanticas, mineras, gabriela y tarantos. Debemos destacar que este último, el taranto, no se desarrolla libre de compás, sino sobre un compás binario, circunscribiendo un cante de Levante a un rigor métrico a afectos de poder ser bailado. Realzaremos aquí la gran profusión de variedades musicales existentes dentro de cada uno de los estilos que antes hemos mencionado, pues asistimos a una ramificación de grupos y sub-grupos que hacen de los cantes de levante un rico legado musical flamenco amparados bajo una misma denominación. Esta riqueza se produce como consecuencia de las recreaciones personales de la mano del gran abanico de cantaores.

Siguiendo a Hurtado Torres<sup>58</sup>, sus creadores e intérpretes más representativos fueron: Rojo el Alpargatero, Antonio Chacón, Ciego de la Playa, Manuel Escacena, Cabrerillo de Linares, Chilares, Pedro el Morato y el Cojo de Málaga.

### B) *Granaínas*

Manteniendo la analogía establecida anteriormente en relación a la zona geográfica en que se desarrollan estos cantes, este sería el correspondiente fandango granadino. A excepción del tono característico de guitarra con el que se acompaña este cante -*si* modal/flamenco-, también posee las mismas características melódicas, armónicas y formales que los fandangos. Encontramos dos variantes en este grupo: *granaína* y *media granaína*. Como norma general se suelen interpretar una a continuación de la otra, presentando la segunda de ellas una mayor dificultad melódica en sus melismas. Siguiendo a Gamboa<sup>59</sup>, destacaran en la interpretación de las granaínas cantaores como

---

<sup>58</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música... op. cit.* p.179.

<sup>59</sup> GAMBOA, José M.: *Una historia del...op. cit.* p. 314.

Frasquito Yerbabuena, Francisco Rubio López, Paco el del Gas, Antonio Chacón, Manuel Vallejo, José Cepero o Aurelio Sellés.

### C) *Malagueñas (flamencas)*

Es otro de los estilos derivados de los fandangos, que, al igual que en los anteriores grupos, también comparten las mismas características que los fandangos. El tono peculiar de la guitarra es el de *mi* modal/flamenco. Asistimos a una gran profusión de estilos de malagueñas en la zona geográfica de Málaga y sus alrededores. Los diferentes sub-estilos o derivaciones van muy ligados al concepto de autoría, pues se asignan a los cantaores que fueron creadores de las diferentes variantes existentes. No obstante, también encontramos a artistas que, sin pertenecer a la zona geográfica de Málaga, aportaron su sello personal en este cante.

Ejemplos de creadores son: Antonio Chacón, Juan Breva, Enrique el Mellizo, Concha la Peñaranda, Juan de los Reyes *El Canario*, La Trini...

### D) *Fandangos naturales o personales*

Este grupo engloba los fandangos basados en recreaciones personales o de autor sobre la misma base en la que se asientan los anteriores estilos: el fandango. Si en los anteriores grupos las derivaciones se basaban en la zona geográfica o en la aportación puntual de artistas cuya interpretación quedó petrificada en el tiempo, en este grupo encontraremos una gran riqueza de fandangos en base a las recreaciones personales. No se puede decir que tengan una zona o ámbito de adscripción. Algunos de los fandangos más sonados en los recitales actuales son: de Cepero, del Niño Gloria, del Sevillano, del Cabrero, de Escacena, de Rebollo, de Paco Toronjo, del Carbonerillo, de Manolo Caracol, de Pepe Marchena, de Paco Isidro, de Farina, de Pepe Pinto, de Manuel Torre, de Valderrama, del Pena, de Macandé, de Juan Varea, de Rafael Farina, de Camarón de la Isla, de Enrique Morente, etc.<sup>60</sup>. En su mayoría, son artistas de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>60</sup> Para ampliar esta lista, véase el punto B) *Compás ternario* del apartado 2.2.2. *Estilos a compás*.

**E) Otros estilos que frecuentemente se interpretan *ad libitum***

A continuación incluimos una serie de cantes que si bien no proceden de los fandangos, su interpretación suele realizarse libre de un compás metronómico. En primer lugar la *milonga* y la *vidalita*, que presentan una armonía basada sobre un tono menor y son interpretadas *ad libitum*. Al igual que en los fandangos, existe un compás intrínseco en ese discurso musical, aunque, en este caso, sobre una métrica binaria. Normalmente su temática es dramática o de tristeza.

Respecto al siguiente estilo que incluimos, la *petenera*, no nos cabe la menor duda que su grupo de adscripción sería el de los estilos a compás, pues claramente está concebida en un compás hemiólico de  $6/8 + 3/4$ . Es más, también encontramos montajes coreográficos de bailes por peteneras. Sin embargo, cuando es interpretada únicamente por el cante y la guitarra, ésta se suele desarrollar *ad libitum*, exceptuando los dos últimos versos que sí se acogen a la métrica antes indicada para imprimir un carácter conclusivo.

Finalmente englobamos aquí ciertas *interpretaciones libres* de compás que reflejan el influjo de la copla y de las propias recreaciones personales. Cuando se incluyen estos pasajes, normalmente suele haber un montaje musical previo acordado de antemano por los músicos intervinientes. Aunque es menos común, encontramos este tipo de pasajes vocales para introducir algunas alegrías, tangos o bulerías. Pero como ya apuntábamos, estos fragmentos forman parte de la innovación y su inclusión e interpretación dependerá de cada cantaor.

***La guitarra flamenca en los estilos libres: utilización de la cadencia andaluza***

La adaptación del guitarrista flamenco a la tesitura de los cantaores tuvo como consecuencia la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas de la cadencia andaluza. La finalidad era la de acoplar el tono de la guitarra a la tesitura del cante sin la necesidad del uso de la cejilla mecánica.

Conviene explicar cómo se desarrolló este proceso: hasta finales del siglo XIX y principios del XX, los principales patrones que usaban los guitarristas para desarrollar esa cadencia andaluza eran dos: “por arriba”, utilizando el acorde de *mi* mayor como tónica modal (Lam-SolM-FaM-MiM); y “por medio”, recayendo en *la* mayor esa

función de tónica modal (Rem-DoM-SibM-LaM). Son esclarecedoras las palabras de Torres para entender el porqué de la recurrencia y utilización de ambas posiciones:

La tonalidad de Mi, mayor o menor, “por arriba”, resultado de la afinación conseguida con los seis órdenes que presentaban las guitarras españolas en la segunda mitad del XVIII, estaba reemplazando la de Re, mayor y menor, “por medio”, de la guitarra de cinco órdenes de la guitarra barroca<sup>61</sup>.

Estos dos entornos armónicos fueron el punto de partida para ese enriquecimiento musical ante la necesidad ya anunciada de adaptar el tono de la guitarra a la tesitura del cante. Así lo explicaba Manuel Cano para el caso de los cantes de Levante:

La dificultad que supone para un guitarrista el acompañamiento y el encontrar la justa tonalidad de las voces muy agudas en los tonos tradicionales, hace que la gran sabiduría de Ramón Montoya adopte un tono nuevo en la guitarra, SOL SOSTENIDO, con lo cual en una misma posición de la cejilla o “capodastro” dentro de la división o traste se ha conseguido subir un tono a la tonalidad normal de la taranta: FA SOSTENIDO, encontrándose los tonos relativos a las distintas modulaciones exigidas en el desarrollo de los tercios del cante, en posiciones normales y tan fáciles como pueden ser MI SÉPTIMA-SI MAYOR o LA MAYOR<sup>62</sup>.

En definitiva, el resultado fue el establecimiento de diferentes gamas musicales en torno a la cadencia andaluza, cada una de la cuales ha quedado asociada a los diferentes sub-estilos. Quedó así enriquecido el lenguaje musical flamenco mediante el establecimiento de “entornos” armónicos que evocan de forma inequívoca un determinado palo o estilo flamenco. Cualquier oyente aficionado al flamenco, en el momento en que escuche los acordes característicos de estas cadencias, sabrá identificar qué palo flamenco se está interpretando.

---

<sup>61</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “La evolución de los toques flamencos...*op. cit.* p.51

<sup>62</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudios...op. cit.* p.245.

En el caso del acompañamiento guitarrístico de los *Cantes de Levante*, existen dos progresiones de la cadencia andaluza que, dado el uso disonante de las cuerdas de la guitarra, imprimen una sonoridad inconfundible a cada uno de los estilos adscritos a este grupo. Por una lado, la cadencia sobre un acorde de *fa#* mayor, obteniendo la siguiente progresión: *si* menor, *la* mayor, *sol* mayor y *fa#* mayor (iv -III - II - I). De otro lado tenemos otra progresión de esa cadencia andaluza sobre el acorde de *sol#* mayor: *do#* menor, *si* mayor, *la* mayor y *sol#* mayor (iv -III - II - I). Estas tonalidades son el resultado de transportar ascendentemente la clásica progresión de la cadencia andaluza sobre el acorde de *mi* mayor (tónica modal).

En efecto, si el acorde de *mi* mayor (clásica tonalidad flamenca conocida “por arriba”) se desplaza dos posiciones ascendentes<sup>63</sup>, en dirección al puente o la boca de la guitarra, se obtiene el tono de *fa#* mayor. Si este último a su vez es desplazado otras dos posiciones ascendentes, el resultado es el tono de *sol#* mayor. Esto permite mantener casi intacta la posición del acorde de tónica por parte de los guitarristas, aunque creando una sonoridad muy singular. Ambos están respectivamente emparentados con el acompañamiento de todo el repertorio de los cantes de Levante, para el caso de la cadencia sobre *fa#*; y con el acompañamiento de la minera, para la progresión sobre *sol#*.

Por su parte, en el acompañamiento de las *granáinas* asistimos al mismo proceso. Es la consecuencia de alterar ascendentemente un tono la tónica modal, aunque teniendo como origen la cadencia andaluza sobre *la* mayor, o toque “por medio”. Se desplaza dos posiciones el acorde de *la* mayor, resultando una tónica sobre *si* mayor. La progresión quedaría así: *mi* menor, *re* mayor, *do* mayor y *si* mayor (iv -III - II - I).

En el caso de las *malagueñas*, la clásica tonalidad “por arriba” sobre la tónica modal de *mi* mayor es la que tradicionalmente se ha mantenido hasta el momento. Su cadencia característica es *la* menor, *sol* mayor, *fa* mayor y *mi* mayor (iv -III - II - I).

Insistamos en que el proceso por el cual se han generado estas nuevas progresiones sobre la cadencia andaluza es, en apariencia, bastante simple, pues es el resultado de mover la misma posición – por “arriba” o por “medio”- dos trastes ascendentemente. Pero el resultado fue mucho más que un simple transporte ascendente de los cuatro

---

<sup>63</sup> Cada cambio de posición, siempre y cuando se mantenga intacta la misma digitación de la mano izquierda, supone desplazar el acorde un traste. El acorde de origen se alteraría un semitono ascendente, si nos acercamos al puente de la guitarra, o descendente, si nos alejamos del puente.

grados de la cadencia andaluza, pues de hecho se ha generado todo un rico repertorio de variaciones, falsetas y obras adaptadas a cada uno de esos nuevos entornos armónicos. Sin duda alguna, esto ha contribuido al enriquecimiento del repertorio guitarrístico.

Tradicionalmente se responsabiliza a Ramón Montoya, entre otros, de ser uno de los guitarristas que potenciaron esta práctica. Incluimos unas palabras de Gamboa, quien al hablar del engrandecimiento musical de los cantes de Levante por parte de Antonio Chacón, escribe: «Es menester insistir en el esfuerzo paralelo de don Ramón Montoya, que acabará construyendo un repertorio guitarrístico incomparable que se ha convertido en fuente principal del toque minero, tanto de acompañamiento como de concierto»<sup>64</sup>.

### ***Tradicionalidad de la guitarra flamenca en los estilos libres***

Como acabamos de apuntar unas líneas más arriba, en torno al repertorio de cantes o estilos libres se ha creado todo un legado de fragmentos musicales o clichés que son seña de identidad de cada estilo musical. Se puede afirmar con rotundidad que en la interpretación de la guitarra son de obligada inclusión. En efecto: retomando un término que apareció al inicio de este capítulo se puede afirmar que distintos toques, generan distintos *ethos*. Cada uno de los toques, desarrollados con sus respectivas cadencias andaluzas y junto con ese repertorio de variaciones y falsetas, transmitirían un determinado efecto, al más puro estilo de la antigua Grecia. Al igual que cualquier oyente aficionado al flamenco necesita de la tradicional asociación de las progresiones armónicas o cadencias andaluzas con los estilos de cante a los que van asociadas, anejas a esas tonalidades o cadencias, también serán de obligada inclusión esas variaciones a las que ya hemos hecho mención.

En los estilos libres, los mismos cantaores, en función del estilo a interpretar, son los primeros que solicitan ser acompañados haciendo uso de las tonalidades mencionadas en el anterior epígrafe. Y se contentarán aún más si se incluyen este tipo de variaciones o clichés asociados a cada estilo de referencia. Necesitan esa sonoridad, ese “aroma”, o, en definitiva, ese *ethos*.

Incluiremos a continuación algunos ejemplos de estos fragmentos musicales o variaciones de los diferentes estilos libres. Para ello nos hemos valido de un método

---

<sup>64</sup> GAMBOA RODRÍGUEZ, José M.: *Una historia del...op. cit.* p.403.

publicado por *Encuentro* dedicado al guitarrista Enrique de Melchor. La selección de este guitarrista contemporáneo no es arbitraria, pues lo consideramos un claro ejemplo de acompañante que, habiendo incorporado en su toque innovaciones musicales y siendo conocedor de las últimas tendencias, fue fiel a la tradición, haciendo honor a su padre: Melchor de Marchena.

Comenzaremos por la *granaína*, en la que es bastante reconocible la disposición de los acordes de la cadencia andaluza sobre el *si* modal/flamenco, terminándose dicho pasaje sobre la sexta cuerda que, por medio de un ligado, hace un arrastre<sup>65</sup> hasta llegar a la tónica modal *si*. En el siguiente fragmento podemos ver el primer compás que se desarrolla en el IVº grado menor (*mi* menor); el segundo compás sobre los grados IIIº y IIº (*re* mayor y *do* mayor), y el Iº grado modal en el tercer compás, con ese ligado en el bordón tan característico y “necesario” en la interpretación de las *granaínas*.

**Ilustración 11:** Variación de granáinas de Enrique de Melchor. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra Flamenca de Enrique de Melchor*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1993. p.50

En el caso de las *malagueñas* es bastante reconocible el cliché o variación en el que a través de un pasaje por octavas y desarrollado en la cuarta y primera cuerda (con el uso

<sup>65</sup> Entendamos aquí el arrastre como el procedimiento por el cual se mantiene la resonancia de una cuerda mientras se cambia de posición dentro de la misma cuerda.

del pulgar y el índice), se aborda el IV<sup>o</sup> grado menor de la cadencia andaluza, o sea, *la* menor. Es aquí donde se hace un reposo y por medio de un ligado en la segunda cuerda continúa la cadencia andaluza *sol-fa-mi*, dando paso a la intervención del cante.

En el fragmento que aquí presentemos, los primeros cuatro compases desarrollan ese pasaje por octavas para llegar al IV<sup>o</sup> grado menor en el quinto compás, en el que se hace un reposo y se continúa con el tradicional ligado sobre la segunda cuerda. Seguidamente, en el compás sexto, aparece el III<sup>o</sup> grado de la cadencia (*sol mayor*); en el séptimo compás el II<sup>o</sup> grado (*fa mayor*); y finalmente el octavo compás acaba en el primer grado modal (*mi mayor*).

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system consists of four measures, with the first measure containing a second ending bracketed and labeled '2.'. Fingerings 'p' and 'i' are indicated above notes. The second system consists of three measures with fingerings 'm' and 'i' above notes. The third system consists of seven measures, each with a chord diagram above it. The chord diagrams are labeled 'a m', 'p', and 'a m' with arrows indicating finger placement. Each system includes a treble clef staff and a TAB staff with fret numbers.

**Ilustración 12:** Variación de malagueñas de Enrique de Melchor. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra Flamenca... op. cit.* pp.61-62.



En los *cantes de Levante*, el mismo acorde de *fa#* mayor<sup>66</sup>, por sí solo, ya connota y evoca los *toques mineros*. Muy peculiar de este toque son los pasajes musicales con ligados repetitivos a modo de ostinatos sobre los acordes de *sol* mayor y *fa#* mayor. El siguiente ejemplo es una muestra clara de ese ligado reiterado sobre el acorde de tónica modal *fa#*.

**Ilustración 13:** Variación 1 del toque de levante de Enrique de Melchor. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra Flamenca de...op. cit.* p.35.

Otra variación muy característica de los cantes de Levante, siguiendo en la misma tendencia de utilizar pasajes ligados sobre un acorde, es el siguiente fragmento. Aquí podemos observar cómo sobre el IIº grado de la cadencia se desarrolla un pasaje muy rápido y virtuoso que también es claro evocador de los estilos mineros.

**Ilustración 14:** Variación 2 del toque de levante de Enrique de Melchor. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La guitarra de...op. cit.* p.34.

<sup>66</sup> Curiosamente este acorde tiene una sonoridad inconfundible debido a que por la disposición de las notas del acorde en el mástil de la guitarra, suele suprimirse la tercera del acorde para incluirse la novena. Eso provoca que esa novena sea también la tercera del acorde de mi menor, presente en las cuerdas agudas de la guitarra.

Finalmente, y para entender mejor esta asociación, citaremos una anécdota que Manolo Sanlúcar incluye en el libro *Sobre la guitarra flamenca*, mediante la que explica cómo una secuencia armónica interpretada en la misma tonalidad pero transportada a diferentes posiciones guitarrísticas, podría cambiar el género musical, cabalgando de un palo flamenco a otro. Aunque extensa, ilustra muy bien cómo reacciona un aficionado flamenco ante este hecho<sup>67</sup>.

Pues bien, para demostrarle a mi compañero esta característica del Flamenco, a falta de explicación teórica o académica, cogí la guitarra y, después de interpretar la Cadencia Andaluza (flamenca) en ritmo de *Siguiriya* (6/8, 3/4. Sobre RE m, DO, SI b, LA), interpreté una falseta. En aquella grabación estaba mi muy querido y añorado amigo Chato de la Isla, que se encontraba en el otro extremo de la enorme sala de grabación. Y le grité: “Chato, ¿qué estoy tocando?”. Ipso facto contestó: “¡Siguiriya!”

Al instante cogí la cejilla, la coloqué en el quinto traste y ahora hice la cadencia con otras posiciones: LA m, SOL, FA, MI (pero la realidad es que su sonido es el mismo de la vez anterior RE m, DO, SI b, LA; ni siquiera por éste método se cambia a la 8ª pues todo lo que hice fue transportar la posición de los acordes a otros lugares). Toqué la misma melodía que anteriormente y volví a preguntarle:

-¡Chato, ¿qué estoy tocando?!

-Y contestó al mismo tiempo con rotundidad aplastante:

-¡Serrana!

Nuestro músico no daba crédito a lo que estaba viviendo. Decía:

-¿Cómo es posible que encontréis diferencia, entre dos interpretaciones iguales de una misma música, sin ni siquiera haber cambiado la tonalidad, solo de posición? ¡Más extraño aún, que un cantaor la aprecie sin conocer el instrumento!<sup>68</sup>.

Concluyendo, tras un siglo asociándose las clásicas tonalidades de *fa#* modal/flamenco y *sol#* modal/flamenco a los cantes de Levante; *si* modal/flamenco a las granaínas; y *mi* modal/flamenco a las malagueñas, la audición de cualquiera de estos estilos flamencos lleva inherente la sonoridad propia que favorece cada una de las progresiones armónicas

---

<sup>67</sup> Personalmente se la oí en uno de los cursos de guitarra flamenca dentro del programa del *Festival Internacional de la Guitarra* en Córdoba.

<sup>68</sup> MUÑOZ ALCÓN, Manuel (Manolo Sanlúcar): *Sobre la guitarra... op. cit.* p. 37.

de cada cadencia andaluza. Y esa cadencia es el eje vertebrador en torno al que se articula todo el legado de variaciones y falsetas de cada estilo, formando parte de su propia idiosincrasia musical. Una vez más, el “aroma” o *ethos* inherente a cada palo.

### 2.2.2. Estilos a compás

Los estilos a compás conforman el gran grueso del repertorio musical flamenco. Fundamentalmente se dividen en tres grandes bloques de estilos dependiendo del compás en el que se desarrollen: binario, ternario y de 12 tiempos. Pero dentro de cada bloque podemos encontrarnos multitud de variantes en función del *tempo* en que se ejecuten y según su acentuación.

#### A) *Compás binario*

Acogidos a un compás binario, bien de subdivisión binaria o ternaria, encontramos un amplio abanico de estilos flamencos: colombianas, farrucas, garrotín, marianas, milongas, tangos, tanguillos, tarantos, tientos, rumbas, vidalitas, zambras y zapateados<sup>69</sup>. Respecto a la procedencia del metro binario en los estilos flamencos, como afirma el musicólogo e investigador Faustino Núñez, la mentalidad eurocentrista de nuestra cultura musical ha negado históricamente la influencia americana, pues «el europeo nunca ha aceptado de buen grado el sentirse influido por una cultura aparentemente “inferior”»<sup>70</sup>. A pesar de todo, la existencia de la métrica binaria dentro de nuestra música flamenca ha sido objeto de numerosos estudios y análisis<sup>71</sup> que apuntan claramente a un trasvase cultural entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Y es que no hay que olvidar que primero Sevilla, en el año 1503, y dos siglos más tarde, Cádiz, en el

---

<sup>69</sup> Es interesante reseñar que, aunque el taranto, la milonga, la vidalita y la zambra están incluidos dentro de los estilos a compás, muchas interpretaciones y recreaciones personales de estos cantes se desarrollan *ad libitum*, es decir, despojándose por completo del rigor métrico. Cuando esto ocurre, el desarrollo musical es muy parecido al que ya explicábamos con anterioridad en los estilos libres: una guitarra que dialoga con el cante, acompañándolo y apoyándolo armónicamente.

<sup>70</sup> NÚÑEZ, Faustino: “Cuba en la música española y andaluza”. En: NAVARRO GARCÍA, Jesús R. (coord.): *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*. Sevilla: CSIC y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. p. 264.

<sup>71</sup> Véase por ejemplo: LINARES SAVIO, María T. y NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.; NÚÑEZ, Faustino y ORTÍZ NUEVO, José L.: *La rabia del placer, el origen cubano del tango y su desembarco en España, 1823-1923*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999.

año 1717, fueron Puerto de Indias, puertos de enlace desde los que se vertebraban las relaciones con el Nuevo Mundo.

A la hora de hablar de la influencia cubana en la configuración de nuestro propio acervo musical, las investigaciones recientes van teniendo cada vez más en cuenta la presencia africana en la cultura cubana, pues la esclavitud jugó un papel importante en la sociedad de Cuba. Como señala Faustino Núñez, «entre 1517 y 1880 se ha calculado que el número total de africanos que fueron trasplantados a Cuba fue de 830.000 (de un total de más de once millones llevados a América en casi cuatrocientos años)»<sup>72</sup>. De ahí, que al hablar de influencia musical del Nuevo Mundo sea tan recurrente el término *afrocubano*, englobándose esa confluencia social a la hora de entender el intercambio cultural.

Los bailes de negros y mulatos, caracterizados por el metro binario y su carácter picaresco, fueron desembarcando en nuestras costas y gozando de muy buena acogida, popularizándose entre las clases populares y no tan populares<sup>73</sup>. Posteriormente al desembarco del tango americano en territorio peninsular, se procedería a ese proceso de transfiguración y aflamencamiento, dando lugar a estilos de clara procedencia americana como el tanguillo de Cádiz, el tango flamenco o los tientos.

Mediante el siguiente cuadro, en el que se presentan los estilos flamencos que se adscriben a la métrica binaria, intentamos mostrar cómo el tempo y la armonía son determinantes en la configuración y definición del repertorio flamenco.

---

<sup>72</sup> NÚÑEZ, Faustino: “Cuba en la música... *op. cit.* 270.

<sup>73</sup> NAVARRO GARCÍA, José L. y PABLO LOZANO, Eulalia: *El baile flamenco*. Ed. Almuzara. 2005. p. 68.

Tempo	Armonía	Estilos
<b>Andante</b>	Menor	Farrucas – Milongas – Vidalitas
	Mayor	Garrotín
	Modal	Tientos – Marianas – Tarantos (letra tonal)
<b>Allegro</b>	Menor	Tangos del Titi – Tanguillos
	Mayor	Tangos del “Piyayo” – Tanguillos – Colombianas
	Modal	Tangos – Tanguillos – Zambras
<b>Presto</b>	Menor	Rumbas
	Mayor	Rumbas
	Modal	Rumbas
<b>Otros: Zapateado</b>		

**Tabla 1:** Estilos flamencos en compás binario. Fuente: Elaboración propia.

Ha de tenerse en cuenta que a la hora de ubicar los diferentes palos, la libertad creativa existente en el flamenco tendrá como consecuencia que nos encontremos con recreaciones o adaptaciones personales de algunos estilos musicales en los que hay una variación del tempo natural en el que tradicionalmente se interpretan. Es por esto por lo que no debemos ser taxativos a la hora de etiquetar o asignar un tempo determinado a un estilo flamenco.

Esto es un hecho muy recurrente -y a la vez necesario- en el montaje de un baile flamenco, donde el cante y la guitarra están al servicio del baile. El desarrollo convencional de un baile flamenco, como dictan los cánones, comenzaría en un tempo más lento para finalizar en un tempo más rápido. Sirvan los siguientes ejemplos para clarificar este hecho: un baile por tarantos comienza con un tempo *andante*, aunque, en la parte final, es común encontrarnos con letras de tangos de Granada, aunque en lugar de interpretarse a un tempo *allegro* como tradicionalmente se hace cuando solamente se canta, se aumentaría la velocidad a un *presto*, al estilo de la rumba flamenca; igualmente, en torno a la culminación del baile de la farruca también se suele incluir el estribillo característico de este palo, aunque en lugar de interpretarse en un tempo *andante*, se haría mucho más rápido, a un tempo *allegro*.

Un estilo que en la anterior tabla no ha sido asociado a un tempo determinado ni a una armonía concreta es el zapateado. Podríamos decir que es eminentemente rítmico e instrumental, relacionándose con la interpretación para baile, por un lado, y con el repertorio de guitarra solista, por otro. No existe un cante determinado para este estilo. En lo que respecta al baile, nos podemos remontar a una danza popular que se dio entre los siglos XVI y XVIII conocida como Canario<sup>74</sup>. Ya estaba presente con anterioridad a la época de los cafés cantantes y era bailado por hombres<sup>75</sup>. Como obra de guitarra de concierto, ofrece un amplio abanico de posibilidades debido a la libertad existente, tanto de la armonía utilizada como del tempo en que se desarrolla. Es por esto por lo que podemos encontrarlo sobre armonía tonal o modal, combinándose normalmente ambas opciones por medio de modulaciones. El resultado, como se puede intuir, irá en función de la concepción del compositor.

Respecto a la transcripción de estos estilos, normalmente se opta por la utilización de los compases de 2/2 y de 4/4, utilizándose también el compás de 6/8 en el caso de los tientos y los tanguillos, donde la polirritmia que suele realizar la guitarra se presta a una subdivisión ternaria del tiempo. No obstante, y como no podía ser de otra forma, hay falta de acuerdo y convención a la hora de transcribir los estilos binarios. En función de la concepción del autor, o más bien del transcriptor, así será trasladado a la partitura<sup>76</sup>. En el caso especial de los tanguillos, independientemente del compás en el que sea transcrito, la rítmica que desarrolla la guitarra será el resultado de la superposición de tres compases: 2/4, 3/4 y 6/8, dando lugar a una polirritmia de inconfundible sonoridad conocida como ritmo de tanguillo<sup>77</sup>.

## **B) *Compás ternario***

El compás ternario es muy característico de la música tradicional española. Sirva de referencia el hecho de que tres grandes grupos de bailes españoles -jotas, fandangos y

---

<sup>74</sup> Danza popular que fue evolucionando hasta incluirse el tacón en el zapateado del baile, desarrollándose juegos rítmicos a gran velocidad. Se podía golpear de tres formas: con la punta, la planta o el tacón (bien con la planta en el aire o apoyada en el suelo). Para más información puede leerse un artículo de María José Ruíz Mayordomo en el que resume el desarrollo de esta danza. Artículo en línea: <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/> [Consultado el día 1 de mayo de 2017].

<sup>75</sup> GAMBOA, RODRÍGUEZ, José M.: *Una historia... op. cit.* pp. 332-333.

<sup>76</sup> Véase el apartado 3.4. *La transcripción en guitarra flamenca.*

<sup>77</sup> NÚÑEZ, Faustino: “Cuba en la música... *op. cit.* 298.

seguidillas-, que a su vez son seña de identidad del repertorio tradicional dancístico, desarrollan su música y coreografía sobre dicho patrón métrico<sup>78</sup>. El grupo más representativo que encabezaría los estilos flamencos que basan su métrica sobre un compás ternario es el de los fandangos, tanto de Huelva como abandolaos<sup>79</sup>. Y aunque para muchos queda en entredicho si los campanilleros y las sevillanas son considerados o no flamencos, también se desarrollan en compás ternario.

Del mismo modo que hicimos con los estilos flamencos que se adscribían a una métrica binaria, incluimos en la siguiente tabla los estilos ternarios en función del tempo y la armonía. En el caso de los fandangos debemos tener en cuenta que, aunque las falsetas, variaciones y compases de la guitarra desarrollan su armonía sobre el modo flamenco, la tonalidad de las coplas cantadas, salvo puntuales excepciones, se basan en un tono mayor.

Tempo	Armonía	Estilos
Andante	Menor	Sevillanas
	Mayor	Sevillanas - Fandangos abandolaos
	Modal	Sevillanas
Allegro	Menor	Sevillanas - Campanilleros - Fandangos de Huelva
	Mayor	Sevillanas - Fandangos de Huelva y abandolaos
	Modal	Sevillanas - Fandangos de Huelva
Presto	Menor	Sevillanas
	Mayor	Sevillanas
	Modal	Sevillanas

**Tabla 2:** Estilos flamencos en compás ternario. Fuente: Elaboración propia.

Si bien alguien podría pensar o caer en la confusión de que no son muchos los palos o estilos flamencos que basan su métrica sobre un compás ternario, existe un amplio, rico y extensísimo repertorio de fandangos según su localización geográfica<sup>80</sup> y su autoría<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Á.: “La originalidad musical del flamenco...*op. cit.* p.9.

<sup>79</sup> Tipo de fandangos cuya rítmica se realiza en base a una secuenciación de rasgueados y que es heredera de estilos bailables de la escuela bolera del siglo XVIII.

<sup>80</sup> Sirva de referencia la siguiente lista rescatada de una página web, que por otro lado aconsejamos para conocer y diferenciar los palos del flamenco. En la lista no se hace distinción si en las localidades que

En la primera mitad del siglo XX casi todos los artistas flamencos dejan su sello personal en su propio fandango personal o natural, interpretado normalmente libre de compás. Y como no podía ser de otra forma, no podemos olvidar la amplia y rica lista de estilos libres que nacen como derivación directa de los fandangos. Como se vio en el epígrafe anterior, los estilos libres (Cantes de Levante o de las minas, Granaínas y Malagueñas) surgen como consecuencia del desdibujamiento de la melodía, que se alarga y se hace mucho más melismática, perdiéndose además un pulso de referencia fijo.

Al hilo de esto, y dado que han salido a relucir nuevamente los estilos libres derivados de los fandangos, nos resulta llamativa la idea expuesta por Berlanga de que teniendo como origen un fandango preflamenco cuyo papel fundamental lo jugaba el ritmo ligado a un baile o una danza, éste haya dado lugar a estilos flamencos libres en los que el cantaor despliega todo su abanico expresivo sin someterse a las exigencias rítmicas de un compás<sup>82</sup>.

\*\*\*

---

figuran se interpretan los fandangos onubenses o los abandolaos; se incluyen además pueblos donde se realizan fandangos de tradición folclórica. No obstante, nos da una idea de la gran riqueza de variantes que alberga dicho estilo: «Los hay del Albaicín, de Albuñol, de Alcalá la Real, de Alcaudete, del Almendro, de Almería, de Almonaster, de Almuñécar, de Álora, de Almodóvar, del Alonso, de la Alpujarra, del Andévalo, de Baza, de Cabezas Rubias, de Cabra, de Calañas, de la Caleta, Camperos, de Caracuel, de Castillo de Locubín, de Cazorla, de El Cerro, de Comares, de Cúmbres, de Cómpea, de Córdoba de Cruz del Llano, de Chavilla, de Charilla, de Chilche, de Encinasola, de Facinas, de Floreño, de Fregenal, de Granada, de Güejar Sierra, de Herrera, de Hinojares, de La Iruela, de Huelva, de Huéscar, de Huétor-Tájar, de Itrubo, de Jerez, del Lagar, de Leperos, de Loja, de Lucena, de Málaga, Marismenios, de Membrilla, Mineros, de Mojácar, de Molvizar, de Motril (Robao), Olvereños, de Osuna, de Otívar, de Palma del Río, primitivos de Pardalera, de Pérez Guzmán, de la Peza, de Puebla de Guzmán, de Puente Genil (Zángano), de Puerta de Segura, de Rajer, de la Ribera, de Río Tinto, Rocieros, de La Roda, Romero, de Ronda, del Rosal, de la calle Rute, de Salas, de Salobreña, de San Julián, de Sanlúcar de Guadiana, de Santa Bárbara, de Santa Eulalia, de Santa Olalla, de Sevilla, de Triana, de Villanueva de los Castillejos, de Valdalamusa, de Valverde, de Zafarralla, de Zufre». En: <http://www.flamencopolis.com/archives/264> [Consultado el día 12 de mayo de 2017].

<sup>81</sup> Igualmente rescatamos de la misma página un elenco de artistas que fueron creadores de fandangos: Antonio el de la Calzá, Antonio Rengel, Antonio el Sevillano, Beni de Cádiz, Bernardo el de los Lobitos, Bizco Amate, Borrero, El Cabrero, Camarón de la Isla, Cayetano, Cerero, Cojo de Málaga, Curro de Utrera, Curruco de Algeciras, El Diana, Gordito de Triana, Enrique el Almendro, Enrique Morente, Escacena, Flores el Gaditano, Fregenal, Frasquito Yerbabuena, El Frutos, El Gloria, Gordito de Triana, El Herrero, Jarrito, Cerero, José Palanca, José Rebollo, Juan Breva, Macandé, Manolo Caracol, Manuel Centeno, Manuel Torre, Manuel Vallejo, El Carbonerillo, Nati de los Lunares, Niño de Cabra, Niño Gloria, Niño de la Calzá, Niño León, Niño de San Julián, Paco Isidro, Palanca, Paco Isidro, de Paymogo, Pepe Aznalcóllar, Pepe Marchena, Pepe Palanca, Pepe Pinto, Pérez Guzmán, Porrinas de Badajoz, Rafael Farina, Rafael Pareja, Rafael el Tuerto, Rengel, Rebollo, El Sevillano, Tío Pedro María, Valderrama, Antonio Abad, la Conejilla, Juan María Blanco, José Ramírez Correa. En: <http://www.flamencopolis.com/archives/266> [Consultado el día 12 de mayo de 2017].

<sup>82</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A.: “La originalidad musical... *op. cit.* p.9.



Como ya señalamos con anterioridad, las sevillanas no están consideradas por muchos estudiosos y flamencólogos como parte del repertorio flamenco, sino, más bien, como música y baile de nuestro folclore musical. Defender en favor de si es o no un estilo flamenco no es el cometido de este trabajo, aunque sí nos alinearemos con la opinión de Gamboa<sup>83</sup>, quien considera que con la inclusión de las sevillanas en la archiconocida Antología del flamenco publicada por Hispavox, éstas cobraron *carta de naturaleza flamenca*. En cualquier caso, supondría casi una entelequia poder contabilizar o individualizar todas y cada una de las sevillanas creadas: cantaores, grupos rocieros, grupos flamencos, aficionados, etc. han creado estilos personales de sevillanas. Respecto al tempo y la armonía, como se ha podido ver en la tabla que hemos incluido en este epígrafe, existe una gran riqueza de variantes.

Para finalizar este epígrafe destinado a los estilos ternarios, el compás en el cual se suelen transcribir estos estilos es el de 3/4. En este caso sí encontramos convención y acuerdo entre los transcriptores.

### C) *Compás hemiólico de 12 tiempos*

Si hay un compás característico cuya acentuación y rítmica nos traslada al inconfundible mundo de la música flamenca ese es el compás hemiólico de 12 tiempos. Su peculiar acentuación se da gracias a la combinación de dos células ternarias y tres binarias. Esta sería la secuenciación de los acentos:

		>			>			>			>			>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			

Esta combinación está presente en el siglo XVII en géneros como las jácaras, los canarios, las chaconas o las zarabandas<sup>84</sup>. Más adelante, en el capítulo III, se destaca el hecho de que en las obras de tratadistas de los siglos XVII y XVIII, como Gaspar Sanz

<sup>83</sup> GAMBOA RODRÍGUEZ, José M.: *Una historia... op. cit.* p.119.

<sup>84</sup> Para más información, véase: CASTRO BUENDIA, Guillermo: “Formas musicales...*op. cit.*”; TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, 9. Granada: Centro de Documentación Musical, 2011. pp. 288-320.

o Santiago de Murcia, se puede entrever una sucesión de células ternarias y binarias que anuncian ya este compás hemiolico.

Sobre la base de esta sucesión de células ternarias y binarias encontramos tres posibles formas de comenzar y finalizar dicho compás. Por ello, son tres los patrones hemiolicos que se dan en el flamenco y que a continuación presentaremos, aunque, para no dar lugar a posible confusión, ténganse en cuenta las siguientes consideraciones:

a) Con base en mi experiencia como guitarrista de acompañamiento al cante y apoyándome también en la comparecencia de cada una de las hemiolias dentro de una actuación flamenca, he ordenado los tres tipos de hemiolias según su popularidad. El tipo 1 es el más utilizado mientras que el menos empleado sería el tipo 3. Maticemos esto: en un recital flamenco es muy común, y casi de obligada inclusión, que el repertorio incorpore cantes por soleares, alegrías y bulerías (hemiolia tipo 1). También es casi obligatorio hacer un cante por serranas o seguiriyas (hemiolia tipo 2), aunque no es común escuchar los dos estilos dentro de un mismo recital: o bien se canta por seguiriyas o bien por serranas. Finalmente, aunque también suelen incluirse, cada vez es más infrecuente escuchar cantes por guajiras o peteneras (hemiolia tipo 3).

b) Para explicar de manera fácil cómo se secuencian las células ternarias y binarias en los tres tipos de hemiolias, la numeración será independiente de donde comience o finalice cada compás. Por esto, y según el patrón presentado con anterioridad, se sigue asociando cada número con su acento. De ahí que dos de los patrones expuestos (tipo 2 y 3) comiencen por un número diferente al 1.

c) Hemos señalado el inicio de cada compás con una **I** y la finalización o cierre con una **F**. En todas las hemiolias estos inicios y cierres están marcados teniendo en cuenta la tradición, es decir, como mandan los cánones. Puntualizamos esto porque es bastante frecuente y muy habitual que nos encontremos con falsetas, variaciones o fragmentos musicales que comienzan y/o finalizan en distintos tiempos a los convencionales.

Dicho esto, solo nos queda presentar los tres tipos de hemiolias:

- *Hemiolia tipo 1*: esta sucesión de células ternarias y binarias es la más conocida y representativa del flamenco. Los palos que desarrollan su métrica sobre este patrón son las soleares, las cantiñas, el polo, la caña, las alboreás, las bulerías y la soleá por bulerías. Si bien todos estos estilos finalizan el compás en el tiempo

10, su inicio se ubica en el tiempo 1, a excepción de las bulerías que comienzan en el tiempo 12\*.

		>			>			>			>			>
1	2	<b>3</b>	4	5	<b>6</b>	7	<b>8</b>	9	<b>10</b>	11	<b>12</b>			
<b>I</b>									<b>F</b>			<b>I*</b>		

- *Hemiolia tipo 2*: sobre esta secuenciación de células binarias y ternarias basan su compás las seguiriyas, las serranas, las livianas, los martinetes y las cabales. Aunque no está presente en tantos estilos como la anterior hemiolia, sí que es muy común escucharla en cualquier recital flamenco:

>		>		>		>		>		>	
<b>8</b>	9	<b>10</b>	11	<b>12</b>	1	2	<b>3</b>	4	5	<b>6</b>	7
<b>I</b>										<b>F</b>	

En mi opinión, este es uno de los compases más difíciles del flamenco cuando se interpreta sobre un tempo lento y de forma metronómica. Esta situación es muy común en un baile por seguiriyas en el que tenemos que tener en cuenta el pulso musical, que deberá sincronizarse con el baile, la percusión y la guitarra.

- *Hemiolia tipo 3*: menos común es esta última progresión que se da en las guajiras y las peteneras. Normalmente la petenera que se interpreta cantada, sin la intervención del baile flamenco, se hace *ad libitum*, es decir, libre de compás. Tan solo las falsetas y variaciones de guitarra y los dos últimos versos de la copla cantada por peteneras se adhieren al rigor métrico de este tipo de hemiolia.

>			>			>			>		>
<b>12</b>	1	2	<b>3</b>	4	5	<b>6</b>	7	<b>8</b>	9	<b>10</b>	11
<b>I</b>										<b>F</b>	

Atendiendo al tempo, la armonía y el tipo de hemiolía, presentamos a continuación los estilos flamencos que desarrollan su métrica sobre un compás de 12 tiempos:

Tempo	Armonía	Hemiolia		
		Tipo 1	Tipo 2	Tipo 3
Andante	Menor			
	Mayor		Cabales	
	Modal	Soleares - Cañas - Polos	Seguiriyas - Serranas - Livianas	Peteneras
Allegro	Menor			
	Mayor	Cantiñas <sup>85</sup>		Guajiras
	Modal	Soleá por bulerías, Bamberas		
Presto	Menor	Canciones por bulerías		
	Mayor	Bulerías de Cádiz		
	Modal	Alboreás <sup>86</sup> , Bulerías de Jerez, de Utrera...		

**Tabla 3:** Estilos flamencos cuya métrica se fundamenta en el compás de 12 tiempos. Fuente: Elaboración propia.

No hemos querido hacer erudición en relación a las cientos de variantes que se pueden encontrar en función de la autoría y la zona geográfica; tan solo figuran los estilos flamencos sin tener en cuenta estas variables. Esta tarea nos llevaría muchísimo espacio y tiempo, no siendo ese el cometido de nuestro trabajo. Sin embargo, considero significativo y representativo que el lector conozca la gran variedad estilística de algunos palos como la soleá o la seguiriya. Y como ya he dicho antes, no se incluye por erudición, sino para hacerse eco del ingente número de variantes al que se enfrenta el guitarrista de acompañamiento. Cada estilo de cante tendrá una serie de matices musicales que han de estar en perfecta sincronía con la guitarra, por lo que ese

<sup>85</sup> Bajo la denominación de cantiñas encontramos un gran abanico de estilos flamencos con matices musicales bien diferenciados: Alegrías de Cádiz, Alegrías de Córdoba, Caracoles, Mirabrás y Romeras.

<sup>86</sup> Aunque las clasificamos como modales, continuamente hacen inflexiones sobre el tono mayor.

acompañante ha de estar experimentado en el arte del acompañamiento para amoldarse perfectamente a cada variante.

- Dentro de la soleá encontramos siete grandes grupos de modalidades según la zona geográfica: Alcalá, Triana, Cádiz, Utrera, Lebrija, Jerez y Córdoba. Téngase en cuenta que anejo a cada zona geográfica encontraríamos una gran nómina de cantaores que fueron creadores de los diferentes estilos de soleares. Para hacernos eco de la gran variedad estilística existente, recomendamos revisar los trabajos de Soler Guevara y Soler Díaz<sup>87</sup> en los que se analizan 1269 soleares de 130 artistas diferentes y otras 250 soleares que no proceden de registros comerciales.
- Respecto a la seguiriya, encontramos cuatro grandes grupos según su localización: Triana, Los Puertos, Cádiz y Jerez. Suscribimos lo anteriormente dicho sobre las soleares, pues cada zona geográfica cuenta con un gran elenco de cantaores que fueron creadores de diferentes estilos de seguiriyas. El mismo trabajo que antes comentábamos de Soler Guevara y Soler Díaz incluye una muestra de 736 seguiriyas grabadas por 95 artistas diferentes así como otras 150 grabaciones procedentes de registros no comerciales.

Recomendamos visitar dos fonotecas virtuales<sup>88</sup> basadas en los trabajos de Soler Guevara y Soler Díaz. En ambas direcciones se incluyen los registros de soleares y seguiriyas citados anteriormente.

La representación o transcripción de este compás hemiólico admite múltiples interpretaciones, aunque lo más común es encontrar algunas de estas tres opciones: a) si se toma la corchea como el pulso fundamental que ocupa un tiempo, se podría transcribir mediante un compás de 6/8 más otro de 3/4; b) si por el contrario se tomara la negra como pulso, se utilizan dos compases de 3/4 más otros tres compases de 2/4; y c) acogiéndonos también a la negra como el valor fundamental del pulso, directamente podríamos utilizar cuatro compases de 3/4, aunque haciendo caso omiso de los acentos

---

<sup>87</sup> SOLER GUEVARA Luis y SOLER DÍAZ, Ramón: *Antonio Mairena en el mundo de la seguiriya y la soleá*. Málaga: Fundación Antonio Mairena, 1992.

<sup>88</sup> Para conocer las soleares y sus variantes, aconsejamos encarecidamente la visita a las siguientes páginas web: <http://www.flamencopolis.com/archives/321> o <http://canteytoque.es/solearec.htm> Del mismo modo aconsejamos visitar las siguientes direcciones para el estudio de las seguiriyas: <http://www.flamencopolis.com/archives/314> o <http://canteytoque.es/sigclac.htm>

naturales de cada compás. En definitiva, son muchas las posibilidades que encontramos para representar los tres tipos de hemiolias en que se puede presentar el compás de 12 tiempos.

Para finalizar este epígrafe, algunos de estos estilos como la soleá o la seguiriya tienen una elasticidad rítmica bastante difícil de abordar por parte de los músicos flamencos. Dependerá del carácter que quiera imprimir cada cantaor. Como ya veremos en el capítulo IV de esta tesis<sup>89</sup>, esa elasticidad se da con mayor frecuencia en las interpretaciones donde solo hay participación del cante y la guitarra, estando la guitarra al servicio del cante. Ésta deberá adaptarse rítmicamente flexibilizando dicho compás según demande la interpretación del cantaor.

### 2.3. La forma musical en el flamenco

El concepto de forma musical que aquí acuñamos se refiere a cómo se suceden y organizan las diferentes ideas musicales dentro de una obra. La peculiar forma de estructurar el discurso musical en el flamenco viene a concordar con la explicación que sobre la forma de algunos tipos de composiciones musicales da Zamacois:

Ciertas composiciones no se distinguen por su *forma*, sino por el *aire* o por el *ritmo* que les es propio. [...] Estas obras están siempre formadas por partes perfectamente definidas, que constituyen un todo concluso, aun cuando a veces una parte se enlace con otra por medio de soldaduras fácilmente apreciables o de cortos episodios de transición modulante<sup>90</sup>.

Además, como también señala Zamacois, su contenido musical podrá ir encabezado por una *introducción*, siendo también muy común encontrar una *coda* final. Reiteramos lo dicho: esa definición viene a corresponderse con la tradicional forma de estructurar una interpretación flamenca, ya sea de cante, baile o de guitarra.

---

<sup>89</sup> Véase el epígrafe *La elasticidad rítmica de algunos estilos* del apartado 4.2.1. *La guitarra flamenca en el cante flamenco*.

<sup>90</sup> ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1971. p. 224. [2º edición, 1ª edición en 1960].

Y en este contexto, estamos muy de acuerdo con Kühn, pues también asistimos a un *juego de expectativas* en el que se consigue motivar y divertir al público mediante lo inesperado y sorprendente<sup>91</sup>. Siempre defenderemos que en el flamenco la fijación de las estructuras o ideas musicales de un determinado cante, toque o baile, es susceptible de variación en el mismo momento de la puesta en escena. Sin negar que haya esquemas preestablecidos de antemano, debemos ser conscientes de que éstos son posibles de variación *in extremis*, es decir, que de forma improvisada y espontánea pueden alterarse *a capricho* del intérprete durante la interpretación<sup>92</sup>.

Por otro lado, para comprender el concepto de forma musical en el flamenco es necesario conocer el argot propio de la terminología flamenca; éste conforma un glosario de términos de los que se han valido los músicos flamencos tradicionalmente. El conocimiento de ese léxico, unido al código de comunicación visual que debe existir entre los intervinientes en un acto flamenco, es crucial para poder estructurar y secuenciar las diferentes partes de una interpretación flamenca. Al hilo de esto, recomendamos la lectura de la tesis de Steven K. Mullins<sup>93</sup> en la que se explican los elementos comunicativos del flamenco que permiten el acuerdo y avenencia entre los componentes de un cuadro flamenco.

Vamos a establecer tres epígrafes (guitarra, cante y baile) para entender la forma musical en el flamenco. En cada uno de estos apartados es imprescindible incluir ese glosario de términos que se utilizan para individuar las diferentes partes o secciones de la obra musical. La realidad musical del flamenco nos muestra que, sin el conocimiento de éstos, difícilmente habría acuerdo o entendimiento entre los artistas flamencos.

### 2.3.1. La forma musical en la guitarra

#### *Secciones musicales*

Para entender cómo se organizan las ideas musicales en el repertorio de guitarra flamenca, explicaremos las diferentes secciones atendiendo a su *función* y *duración*.

---

<sup>91</sup> KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Barcelona. Editorial Labor, 1992. p. 239.

<sup>92</sup> En el apartado 4.1. *La improvisación* de esta tesis aclararemos el funcionamiento por patrones o *standard* de la guitarra flamenca.

<sup>93</sup> MULLINS, Steven K.: *Flamenco Gestures: Musical...op. cit.*

Además de describir cada sección incluiremos ejemplos musicales con base en esas dos variables, ya que, a nuestro juicio, lo hará mucho más representativo:

➤ *Compás*: como su nombre indica, este término se aplica al modo característico de agruparse las células rítmicas en cada palo o estilo flamenco. Su carácter es totalmente polifacético: desde utilizarse como inicio de una interpretación hasta servir de enlace entre cualquier pasaje o sección del discurso musical. Es muy común, entre los intervinientes en un acto flamenco, escuchar durante un ensayo la expresión “dame compás”. Esto es porque se aporta el sustrato rítmico-armónico básico de cualquier estilo flamenco, que a su vez es imprescindible para ensayar o interpretar una letra del canto o cualquier paso del baile. Por otro lado, es muy necesario que todo guitarrista flamenco esté en posesión de diferentes compases básicos, es decir, diferentes disposiciones de hacer el ciclo rítmico-armónico básico de cada estilo flamenco. Actuará en claro favor de su riqueza musical, evitando ser redundante y repetitivo.

Es importante volver a matizar que la concepción que sobre el compás básico tienen los artistas flamencos no concuerda exactamente con lo prescrito por el lenguaje musical convencional. El *compás básico* dentro del argot flamenco siempre va referido a un *ciclo rítmico-armónico* que puede abarcar 2 o 4 compases básicos/convencionales. Veamos los tres posibles casos:

- Fandangos de Huelva y abandolaos: 3/4 (compás básico o convencional). El ciclo rítmico-armónico abarca 4 compases básicos.
- Soleá, bulerías, seguiriyas y cantiñas: según el transcriptor se pueden encontrar tres fórmulas: 6/8 + 3/4 (hemiolia); 2 compases de 3/4 y 3 compases de 2/4; o 4 compases de 3/4. El ciclo rítmico-armónico siempre irá referido a los 12 tiempos.
- Tangos, tientos, farruca, garrotín, colombianas, tanguillos: 4/4 (compás básico o convencional). El ciclo rítmico-armónico se compone de 2 compases básicos.

A esto debemos añadir que, si el estilo se desarrolla en un tono mayor o menor, ese ciclo rítmico-armónico alterna la dominante y la tónica. Por su parte, si asienta su armonía sobre el modo de *mi*, ese ciclo se puede presentar de dos formas: bien sobre los cuatro grados de la cadencia andaluza o bien sobre el IIº y el Iº grado.

Para clarificar lo dicho con anterioridad, incluiremos tres ejemplos referidos a las tres posibilidades métricas existentes en el flamenco:



**Fandangos de Huelva** (1 ciclo rítmico-armónico de 4 compases de 3/4 sobre la cadencia andaluza)

**Ilustración 15:** Compás base de fandangos de Huelva, por Pepe Habichuela. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y HABICHUELA, Pepe: *La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1997. p. 54

**Bulerías** (1 ciclo rítmico-armónico de 4 compases de 3/4 con la siguiente sucesión de grados modales: I-II-III-II-I)

**Ilustración 16:** Compás base de bulerías, por Paco de Lucía. Fuente: BERGES, Jorge: *Paco de Lucía. Fantasía flamenca de Paco de Lucía*. Madrid: De Lucia Gestion, 2003. p. 87.

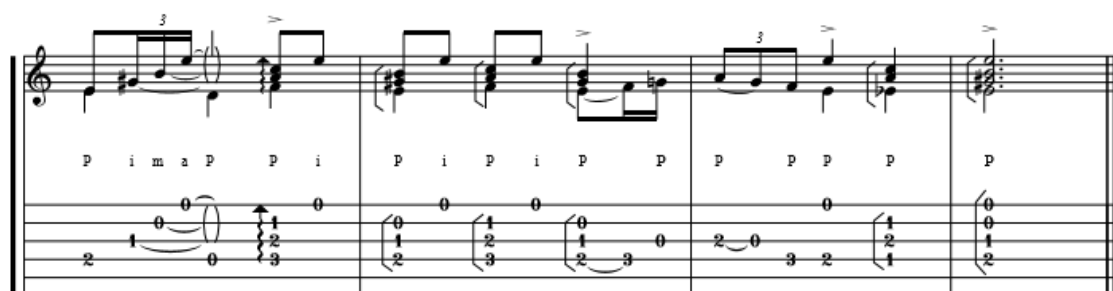
**Tangos** (1 ciclo rítmico armónico de 2 compases de 4/4 con la siguiente secuencia armónica: II-III-II-I)



**Ilustración 17:** Compás base de tangos, por Moraíto Chico. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y CHICO, Moraíto: *La Guitarra Flamenca de Moraíto Chico*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1998. p.81

➤ **Llamada:** este término también se utiliza en el baile como un recurso para llamar la atención de la guitarra o del cante. En el caso de la guitarra suele ser un fragmento breve (1 o 2 compases) cuya finalidad es “llamar” al cante, es decir, invitar al cantaor a que inicie o interprete la siguiente letra. Normalmente, a través de una cadencia, suelen marcar el acorde de tónica con rotundidad y claridad.

Incluimos una llamada de soleá cuya duración es de 1 compás de 12 tiempos:



**Ilustración 18:** Llamada de soleá, por Paco de Lucía. Fuente: WORMS, Claude: *Selección antológica del cante flamenco*. Vol. 1. Score on-line S.A. Editions. p. 5. En línea: <http://www.score-online.com/freescores.php?collection=flamenco> [Consultado el día 9 de enero de 2018].

➤ *Variación*: son pequeños fragmentos musicales con una duración de uno, dos o cuatro compases (según el palo en el que nos encontremos) y se caracterizan por llevar implícita la sonoridad propia del palo en cuestión. Esas variaciones, en el tono característico del estilo, serían perfectamente reconocibles por un aficionado al flamenco, que identificaría rápidamente qué palo está interpretando. Son totalmente necesarias en el desarrollo de cualquier palo flamenco, pues proporcionan personalidad y carácter a la interpretación. Actúan como puente no modulante que enlaza las diferentes falsetas y/o letras del cante<sup>94</sup>.

Presentamos un ejemplo de variación por soleá que también viene a durar 1 compás de 12 tiempos:

**Ilustración 19:** Variación de soleá, por Paco de Lucía. Fuente: WORMS, Claude: *Selección...op. cit.* p. 6.

➤ *Falseta*: podríamos definir las como micro-composiciones con entidad propia desde el punto de vista formal, melódico, armónico y rítmico. Obviamente se acogen a la estética propia del estilo musical o palo flamenco de referencia. Su duración dependerá de cómo haya sido concebida por el compositor, pues nos podemos encontrar con falsetas cuya duración puede exceder los 2 minutos y otras con una duración de unos 20 segundos. Lo que sí está claro es su funcionalidad: sirven de introducción de cualquier interpretación flamenca y como secciones que se intercalan con el cante y/o el baile. Además, permite que el cantaor descanse después de una intervención, sirviendo al mismo tiempo como lucimiento del guitarrista, que hace alarde de sus facultades

<sup>94</sup> Recuérdese que en este capítulo hemos visto las variaciones propias de los estilos libres en el epígrafe *Tradicionalidad de la guitarra flamenca en los estilos libres* dentro del apartado 2.2.1. *Estilos libres de compás metronómico*.

técnico-compositivas. En el caso de que exista baile, proporciona música para el lucimiento rítmico y coreográfico.

Como veremos en el capítulo IV, cuando hablemos de la composición guitarrística<sup>95</sup>, es muy común que cada guitarrista, después de pasar por la faceta de intérprete, sea compositor de sus propias falsetas.

Incorporamos a continuación dos falsetas de soleá de Paco de Lucía en una de sus colaboraciones con Fosforito. Ambas falsetas se emplean para introducir el cante, aunque, como podemos ver, la primera de ellas ocupa dos compases y medio y la segunda falseta cuatro compases (siempre refiriéndonos a compases de 12 tiempos).

### Falseta 1

CAPO : 4  
medio compás

1/2 III

P i m a m i P a m i p

I M I M --- M P I M A I M I A p

M i m i m I m a I M I M ---

a m i p a m i p a m i p a m i p a m i p

**Ilustración 20:** Falseta de soleá de Paco de Lucía. Fuente: WORMS, Claude: *Selección antológica...op.* cit. p. 6.

<sup>95</sup> Véase el apartado 4.3.4. *Composición guitarrística.*

Falseta 2

1/2 VII (cordes 5-4-3)

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a guitar line. The guitar line includes fret numbers and chord diagrams. The vocal line includes lyrics and dynamic markings.

**System 1:**  
 Guitar: Treble clef, 1/2 VII (cordes 5-4-3). Fret numbers: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10. Chords: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10.  
 Voice: Treble clef, lyrics: p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p. Dynamics: p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p.

**System 2:**  
 Guitar: Treble clef. Fret numbers: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10. Chords: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10.  
 Voice: Treble clef, lyrics: i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p. Dynamics: p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p.

**System 3:**  
 Guitar: Treble clef. Fret numbers: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10. Chords: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10.  
 Voice: Treble clef, lyrics: p i p p i p p i p p i p p i p p i p p i p. Dynamics: p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p.

**System 4:**  
 Guitar: Treble clef. Fret numbers: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10. Chords: 7, 9, 11, 7, 9, 10, 7, 10, 9, 10, 10.  
 Voice: Treble clef, lyrics: m i p i a I A p m i p i a I A p i a p i m a P p p i. Dynamics: p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p.

**Ilustración 21:** Falseta de soleá de Paco de Lucía. Fuente: WORMS, Claude: *Selección antológica...op.* cit. pp. 3-4.

➤ *Remate:* generalmente abarca uno o dos compases, aunque su duración dependerá del palo o estilo en que nos encontremos y de la concepción del compositor. Su carácter es totalmente conclusivo, abocando al cierre de una falseta o composición mediante una cadencia sobre la tónica. Normalmente está construido para inferir un “ole” en el oyente, ya que, aparte de crear un efecto sorpresivo por medio de la dinámica del discurso, suele ser un pasaje más virtuoso.

Dependiendo del rigor metronómico con el que se esté interpretando la pieza musical, es muy común que se produzca una leve subida del tempo para desarrollar estos pasajes.

Seguidamente incluimos dos remates por soleá: el primero fundamenta ese carácter conclusivo y virtuosístico sobre un picado, mientras que el segundo lo hace sobre la técnica de la alzapúa.

**Ilustración 22:** Remate de soleá de Paco Serrano. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano.* Meilen/ Suiza: Encuentro Productions, 1993. p. 38.

**Ilustración 23:** Remate de soleá de Paco Serrano. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca... op. cit.* p. 40.

➤ *Cierre:* normalmente es un pasaje que suele tener la duración de un ciclo rítmico-armónico del estilo en que se desarrolle, teniendo una función clarísimamente conclusiva. Se empleará por tanto para finalizar una falseta, una sección importante o una obra musical.

Incluimos dos ejemplos de cierres claramente conclusivos:

### *Tangos*

**Ilustración 24:** Cierre de tangos de Paco Serrano. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca... op. cit.* p. 48.

*Alegrías*



**Ilustración 25:** Cierre de alegrías de Paco de Lucía. Fuente: BERGES, Jorge: *Paco de Lucía. Fantasía...op. cit. p.64.*

➤ *Respuesta:* en el contexto del acompañamiento al canto es muy común también que determinados pasajes musicales de la guitarra tengan una función dialogante con el canto, o lo que es lo mismo, una función de pregunta-respuesta. Ni mucho menos restará protagonismo al canto, pues su finalidad es muy clara: servir de apoyo armónico en función de la melodía y cubrir los silencios existentes entre los tercios o versos del canto. Podemos decir que en todos los estilos flamencos existe la posibilidad de introducir respuestas.

El estar en posesión de una gran variedad de respuestas al canto denota riqueza musical por parte del guitarrista flamenco. Por ejemplo: ese vacío o silencio donde tiene cabida la respuesta de la guitarra también puede ser ocupado por un simple rasgueado o un arpeggio sencillo sobre el correspondiente acorde. Sin embargo, una elaborada y original respuesta por parte del guitarrista tendrá siempre muy buena acogida y será motivo para sobrevalorar la función acompañante.

Incluimos un ejemplo de respuesta a *do* mayor que podría emplearse en el acompañamiento de las malagueñas.



**Ilustración 26:** Respuesta en *do* mayor. Fuente: elaboración propia.



\*\*\*

Téngase en cuenta que la extensión de las secciones explicadas anteriormente dependerá del palo o estilo musical. Así, una misma sección con una misma funcionalidad, por ejemplo, una *llamada*, puede ser muy extensa en una malagueña, o muy breve, como en la seguriya. Irá en función de los estilos y de cómo hayan sido concebidas por parte del guitarrista.

### ***Tipos de composiciones***

Una vez que hemos visto las diferentes secciones que podemos encontrarnos en el repertorio de guitarra flamenca, pasaremos a explicar cómo es la forma musical de un solo de concierto para este instrumento. Si tenemos que cuantificar el tiempo o duración de una obra de concierto para guitarra flamenca, ésta estaría en un margen entre 3 y 7 minutos. Ahora bien, respecto a cómo se elabora el discurso musical, dos son las posibilidades con las que podemos encontrarnos:

➤ Obra de concierto como sucesión de falsetas. Una característica inherente al repertorio de concierto para guitarra flamenca es la posibilidad de ordenar y secuenciar una serie de falsetas y secciones con sentido y lógica musicales. Partiendo de una sucesión de una serie de micro-composiciones autónomas se obtiene una composición final. Recordemos que cada falseta es concebida como un ente musical en sí mismo, con identidad propia, pues, como ya explicamos más arriba, éstas, por sí solas, introducen o se intercalan con el cante y/o baile. En su concepción no está la necesidad de ser ubicada dentro de una obra de concierto.

Normalmente, el guitarrista flamenco de concierto selecciona un elenco de falsetas para fijar un determinado solo u obra de concierto. En el enlace de cada una de éstas será donde encontremos las diferentes secciones vistas con anterioridad (compás, variaciones, remates o cierres), a modo de puente. Ahora bien, es muy común que en una misma obra interpretada en dos conciertos diferentes, aunque incluya las mismas falsetas, puedan variar esas secciones o puentes. Y es que, como veremos en el capítulo IV, la *extemporización* permite al músico flamenco intercambiar diferentes secciones o

patrones en el mismo momento de la interpretación. De hecho, de manera excepcional, si un guitarrista posee las facultades necesarias para el dominio de la *extemporización*, éste será capaz de elaborar un solo de concierto sobre la marcha, secuenciando 5 o 6 falsetas de forma lógica con la finalidad de obtener como producto final una obra de concierto para guitarra flamenca. Y en esa secuenciación, las secciones que sirven de puente son fundamentales, porque aparte de enlazar las falsetas, permiten que el guitarrista pueda procesar y pensar qué falseta introducirá a continuación. En mi opinión, es una de las genialidades de la guitarra flamenca.

También es común que, adscribiéndose a esta estructuración por falsetas de la guitarra flamenca de concierto, se incluya algún motivo a modo de estribillo al inicio y al final de la obra de concierto. No obstante, la búsqueda razonada de un motivo o tema recurrente inmerso a lo largo de toda la obra musical iría más asociado a la siguiente forma de componer en guitarra flamenca.

Podríamos aportar cientos de ejemplos de obras de concierto concebidas de esta forma, aunque tan solo hemos incluido una taranta de Paco de Lucía titulada “Fuente y Caudal”<sup>96</sup>.

➤ Obras de concierto: Si anteriormente las diferentes secciones o falsetas se compusieron descontextualizadas del discurso musical de una obra de gran envergadura, en este caso, las secciones o falsetas, sí son concebidas para formar parte de una obra o composición. No quiere decir que no se diferencien las falsetas o secciones de forma clara, ni tampoco que éstas no se puedan utilizar independientemente para introducir o intercalarse con un cante y/o baile, sino que éstas nacieron con un fin: formar parte de una obra de concierto. Ahora bien, también un guitarrista puede utilizar cada sección o falseta a conveniencia y extrapolarlo al acompañamiento del cante o del baile, que sería un procedimiento totalmente válido.

Lo que ocurre es que al estar inmersas y articuladas en torno a una obra musical, encontraremos elementos de cohesión como puede ser un estribillo o *leitmotive* que, sirviendo de hilo conductor, aparezca a lo largo de la obra. Se buscará un discurso dotado de coherencia en el que exista una interrelación de sus componentes. Es habitual encontrar modulaciones dentro de una obra, por lo que sus secciones o falsetas deberán articularse en torno a esos cambios.

---

<sup>96</sup> Véase este solo de concierto con un comentario introductorio en el Anexo II. A de esta tesis.

Por otro lado, con las nuevas afinaciones y tonalidades nacen obras de concierto que resultan ser menos versátiles en lo que respecta a la utilización de sus secciones o falsetas en otros contextos musicales. Es lógico y evidente: muchas obras de concierto se desarrollan en afinaciones y tonalidades que no se suelen utilizar para acompañar al cantante ni al baile.

En este caso hemos incluido como ejemplo el garrotín “De la Vera”<sup>97</sup> de Rafael Riqueni.

### 2.3.2. La forma musical en el canto

#### *Secciones musicales*

Al igual que para entender la forma musical de un solo de concierto de guitarra flamenca hemos explicado las secciones en torno a las que tradicionalmente se articula el discurso de este instrumento, lo mismo haremos con el canto. Es necesario conocer las secciones vocales atendiendo sobre todo a su funcionalidad. Exponemos a continuación dichas secciones:

➤ *Entonación, salida, ayeo o temple*: con estos cuatro términos se conoce una sección introductoria con un marcado carácter melismático. En ese momento el cantaor articula unas sílabas características y afina la voz sobre el tono de la guitarra. Tradicionalmente se le ha achacado esa función, la de “calentar la voz” y de “coger el tono”. En mi opinión, hoy día no es necesario: simplemente se ha establecido, casi como una norma, que forma parte de la propia estética musical flamenca. Cada palo flamenco tiene una salida muy característica y con un carácter claramente de identidad, de manera que, la salida, por sí sola, ya permite identificar el estilo en cuestión.

➤ *Letra*: en el argot flamenco se refiere a cada una de las estrofas o coplas del canto. Atendiendo a la métrica de las letras, seguiremos a Faustino Núñez<sup>98</sup>, quien explica claramente cuáles son los tipos de letras que podemos encontrar en el flamenco:

- *Copla* (4 versos octosílabos): soleares, bulerías, tangos, cantinañas...
- *Terceta* (3 versos octosílabos): soleares cortas, bulerías, tangos y jaleos.

---

<sup>97</sup> Véase este solo de concierto con un comentario introductorio en el Anexo II. B de esta tesis.

<sup>98</sup> NÚÑEZ, Faustino: *Comprende el...op. cit.* p.55.

- *Solearilla* (3 versos (1º de 3 o 5 sílabas; 2º y el 3º octosílabos)): soleares y bulerías.
  - *Seguiriyas* (4 versos (1º y 3º heptasílabos; 2º y 4º pentasílabos; al tercero se le añade una muletilla que lo convierte en endecasílabo)): seguiriyas y cabales.
  - *Seguidillas* (4 versos (1º y 3º heptasílabos; 2º y 4º pentasílabos) + estribillo de 3 versos (1º y 3º pentasílabos y 2º heptasílabo)): sevillanas, serranas y algunas cantiñas.
  - *Fandangos* (5 versos octosílabos, aunque el 2º verso se repite en primera posición, por lo que el resultado final son 6 versos octosílabos): fandangos, tanto abandolaos como de Huelva.
  - *Décima* (10 versos octosílabos): guajiras.
- *Tercio*: es muy común utilizar este término para referirse a los versos que conforman una determinada estrofa. Cada tercio sería un verso.
- *Macho*: es una estrofa de cante con carácter conclusivo. Comúnmente podemos encontrarnos con dos situaciones: que se produzca un cambio de tonalidad o que la estrofa esté concebida para hacer un despliegue vocal complejo y virtuoso. También se suele utilizar el término *cambio* para referirse a esa estrofa.

### ***Estructura de las secciones o forma musical***

De la misma forma que se ha hecho con las obras de concierto para guitarra, pasaremos a ver cómo se suelen desarrollar e intercalar las ideas musicales en una interpretación musical de cante flamenco. Aunque es necesario conocer las secciones musicales principales del cante flamenco, no podríamos entender la forma musical de éste sin el conocimiento de las secciones musicales de la guitarra. De ahí que en este punto continuamente acudamos indiferentemente a secciones tanto de la guitarra como del cante para poder explicar y clarificar la estructura o forma musical.

Estableceremos diferentes apartados:

- *Forma musical en los cantes libres de compás metronómico* (granáinas, malagueñas, cantes de levante y fandangos naturales o personales). Comúnmente se incluye la salida del cante y dos letras que se corresponden con diferentes variantes. En

el caso de los fandangos personales, de más corto desarrollo melódico en cada uno de sus tercios, son 4 o 5 estrofas las que se suelen incluir. Presentamos en esta tabla un pequeño esquema de cómo quedaría dicha intervención:

Interviniente principal	Secciones
<b>Guitarra</b>	Falseta de introducción – llamada
<b>Cante</b>	Salida/temple/ayeo
<b>Guitarra</b>	Variación – llamada
<b>Cante</b>	Letra 1
<b>Guitarra</b>	Falseta – llamada
<b>Cante</b>	Letra 2

**Tabla 4:** Forma musical de los cantos libres de compás metronómico. Fuente: Elaboración propia.

➤ *Forma musical en los cantos a compás* (soleares, seguiriyas, bulerías, alegrías, tangos...). El desarrollo y organización de las secciones musicales en los estilos a compás es muy parecido al de los estilos libres. La diferencia fundamentalmente estriba en que las letras de los estilos libres presentan una duración mucho mayor, mientras que las letras de los estilos a compás, salvo excepciones, son más escuetas en lo que a duración se refiere. De ahí que se incluyan más letras en una interpretación de cante. Proponemos a continuación la clásica secuenciación de secciones musicales de algunos de los estilos más representativos. Veámoslo en la siguiente tabla:

*Soleares, alegrías, bulerías o tangos*

Interviniente principal	Secciones
<b>Guitarra</b>	Falseta de introducción – llamada
<b>Cante</b>	Salida/temple/ayeo
<b>Guitarra</b>	Variación y/o llamada
<b>Cante</b>	Letra 1
<b>Guitarra</b>	Variación y/o llamada
<b>Cante</b>	Letra 2

<b>Guitarra</b>	Falseta – llamada
<b>Cante</b>	Letra 3
<b>Guitarra</b>	Variación y/o llamada
<b>Cante</b>	Letra 4
<b>Guitarra</b>	Variación y/o llamada
<b>Cante</b>	Letra 5 – macho ( <i>con un marcado carácter conclusivo</i> )

**Tabla 5:** Forma musical de los cantes a compás (I). Fuente: Elaboración propia.

### *Seguiriyas*

<b>Interviniente principal</b>	<b>Secciones</b>
<b>Guitarra</b>	Falseta de introducción - llamada
<b>Cante</b>	Salida/temple/ayeo
<b>Guitarra</b>	Variación y/o llamada
<b>Cante</b>	Letra 1
<b>Guitarra</b>	Falseta o variación – llamada
<b>Cante</b>	Letra 2
<b>Guitarra</b>	Falseta – llamada
<b>Cante</b>	Letra 3 – macho ( <i>con un marcado carácter conclusivo</i> )

**Tabla 6:** Forma musical de los cantes a compás (II). Fuente: Elaboración propia.

Finalmente conviene volver a recordar que no se puede ser taxativo estableciendo una forma musical modélica con una validez generalizadora. La realidad nos muestra que es muy probable que cualquier estructura, prefijada de antemano por el cantaor y el guitarrista, sea susceptible de ser variada en el mismo momento de la puesta en escena. Véase el epígrafe 4.2.4. *Influencia del público en el desarrollo de una actuación de cante flamenco* de esta tesis donde mostramos cómo la motivación con que afronte el público las ideas musicales que se están desarrollando, puede alterar significativamente el discurso musical.

### 2.3.3. La forma musical en el baile

#### *Secciones musicales*

Cuando hablamos de forma o estructura musical es importante entender que la mayoría de las secciones que conforman la coreografía de un baile flamenco están en plena consonancia con el discurso musical proporcionado por la guitarra y el cante. Ahora bien, también encontramos secciones del baile sin acompañamiento musical: son determinados zapateados que, haciendo alarde del virtuosismo y creando un efecto llamativo, se pueden realizar sin apoyo de la guitarra, del cante ni de la percusión.

Las principales secciones que se pueden individuar en una coreografía de baile son las siguientes:

- *Salida*: coincide con el momento en que el baile se presenta y aparece en escena. El bailaror dejará entrever su impronta personal a modo de carta de presentación. Esta salida se puede hacer de varias formas, pues, dependiendo del montaje prefijado, puede coincidir con la falseta de guitarra, con la salida o letra del cante o bien puede hacerse después de que el cantaor ya haya interpretado una letra del cante, que también es muy común.
- *Llamada*: es un pasaje con gran contundencia rítmica que, de la misma forma que ocurría en la guitarra, da paso al cante, invitándolo a que interprete otra letra. Suele durar 1 o 2 compases y se caracteriza por un llamativo y complejo despliegue rítmico del baile.
- *Escobilla*: combinación rítmica característica de todos los bailes desarrollada sobre un zapateado que tiende a subir el tempo. Es un momento especial, pues se hace gala del dominio rítmico y técnico. Suele utilizarse como puente hacia la última sección de un baile flamenco, pues, como consecuencia de la *subida* o aceleración rítmica que se produce, da paso a las últimas letras del cante, desarrolladas casi siempre a un tempo más rápido que el del inicio. Normalmente suele finalizar de forma virtuosa con un *remate* o *cierre*, dando paso a otra sección.
- *Letra (del cante)*: es el momento en que el baile centra su interpretación y expresividad en lo que se está cantando. Si bien el baile es el protagonista, en este momento se debe respetar el cante, dosificando la fuerza o volumen a la hora de marcar el ritmo. En la interpretación coreográfica de la letra encontraremos episodios que comúnmente se conocen como *marcajes*, *paseillos*, *cortes*, *cierres* y *remates*:

- *Marcajes*: como su nombre indica, marcan el compás a través de brazos, caderas y pies. Normalmente es más estático, no implicando grandes desplazamientos.
  - *Paseillos*: si los marcajes eran estáticos, mediante el paseillo se marca igualmente el compás, aunque sí existe un desplazamiento por el escenario.
  - *Remate*: es un pasaje cuya función enfática, ya sea en la repetición de los últimos versos de una letra o justo después de que ésta termine, resulta ser bastante llamativo, captando la atención del oyente. Se hace un gran despliegue técnico por parte del baile, asumiéndose también con gran complejidad rítmica.
  - *Cortes de letra*: es común que después del primer tercio de una letra del cante, haya un respiro de un compás por parte del cantaor, siendo ahí donde el baile, mediante una combinación rítmica que suele estar prefijada, *llame* nuevamente al cante.
  - *Cierres*: pasajes con claro carácter conclusivo y cuya función es muy importante en el baile, pues permiten ir cerrando secciones para dar paso a otras secciones.
- *Falseta (de guitarra)*: sobre el discurso musical creado por la guitarra en el desarrollo de las falsetas, el baile se expresará también mediante *marcajes*, *paseillos* y/o combinaciones rítmicas acordadas con la guitarra. Comúnmente también se suele finalizar con un *remate* y/o *cierre*.
- *Silencio*: es una sección característica del baile por alegrías que se desarrolla sobre una falseta de guitarra cuya duración suele ser de 6 compases (de 12 de tiempos) sobre una tonalidad menor<sup>99</sup>. Su tempo es mucho más lento que el de las alegrías. No es un pasaje que destaque rítmicamente, sino más bien por su melancólica melodía. De ahí que el baile se exprese con movimientos suaves.

Al finalizar esa falseta o *silencio* en tono menor se produce una modulación al tono mayor. En ese momento, la tendencia será la búsqueda del tempo normalizado de las alegrías, bien a través de una *llamada* del baile o subiendo el tempo al final del *silencio*. Después de esa *llamada* del baile se introducirá la *escobilla* o la *castellana* (letra característica del baile por alegrías que se incluye tradicionalmente entre el *silencio* y la *escobilla*).

---

<sup>99</sup> Recordemos que las alegrías se desarrollaban en tono mayor, por lo que es una sección contrastante que capta la atención del oyente.



Una vez vistas todas las secciones, queremos apuntar aquí que es de capital importancia que el guitarrista flamenco de acompañamiento al baile sepa reconocer cada una de las secciones que aquí se han explicado. La intención del baile en cada una de estas secciones debe ser respaldada musicalmente por la guitarra en tres aspectos fundamentales: rítmico, dinámico y agógico. Además, cuanto mayor sea el conocimiento y despliegue armónico del guitarrista a la hora de afrontar ese “respaldo”, más enriquecido estará ese discurso musical sobre el que se fundamenta el baile. En el capítulo IV de este monográfico se ahondará en esta cuestión<sup>100</sup>.

### ***Estructura de las secciones o forma musical***

Al igual que ya se apuntó en el desarrollo o secuenciación de las ideas musicales del cante flamenco, tratar de lanzar una propuesta con carácter generalizador en el baile, es una tarea aún más complicada. No sería honesto por nuestra parte, pues el montaje de un baile flamenco admite muchísimas opciones relacionadas con los cambios de tempo, carácter, juegos de dinámicas, mezcla de estilos flamencos, variaciones tímbricas, etc. En algunas ocasiones, estas variables musicales son susceptibles de variación o modificación *in situ*, es decir, en el mismo momento de su interpretación sobre las *tablas*. Sin embargo, como señalaba Javier Latorre en nuestra entrevista, en la actualidad, el montaje de un baile flamenco está perfectamente estudiado y cerrado de antemano:

Tú vas a “Casa Patas” o a cualquier tablao y dices: “Aquí se han juntado 10 minutos antes”. Pero claro, el cantaor hace así [gesto de cantar] y dices qué maravilla, el guitarrista hace así [gesto de tocar] y qué maravilla...y el bailaor así... ¡Imagínate si hubieran ensayado! Entonces, malo no puede ser, porque es que son buenos todos. Pero no es la excelencia que se busca ni que se pretende.

Lo bonito del flamenco es salir ahí con todo absolutamente controlado, y a partir del absoluto control es cuando puedes hacer algo de improvisación. Esa es la dinámica y esa es la filosofía<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Véase el apartado 4.2.2. *La guitarra flamenca en el baile flamenco*.

<sup>101</sup> Anexo I.M. Entrevista a Javier Latorre.

Latorre pone un ejemplo muy significativo, pues en Casa Patas, que es un tablao flamenco madrileño, y uno de los más serios, se dan cita muchos artistas que no necesitan fijar con mucha antelación la estructura o montaje de lo que van a llevar a escena. Es ese código de comunicación visual el que guiará a los artistas junto con la intuición y la actuación espontánea. En el capítulo IV de esta tesis se puede ver claramente qué funciones ha de asumir el guitarrista flamenco de acompañamiento al baile en estos casos.

A modo de estructura básica o genérica de un baile flamenco, nos parece interesante la propuesta de Mónica González que incluimos a continuación:

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

Siglas de la tabla: *opc.* (opcional); *comp.*(compás/es).

**Tabla 7:** Forma musical genérica del baile flamenco. Fuente: GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Mónica: “Estructura básica del baile flamenco”. *Revista Theletusa*, vol. 4, Cádiz: Centro de investigación de flamenco Telethusa, 2011. p. 28. En línea: <http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040405-2011/estructura-flamenco.pdf> [Consultado el día 5 de agosto de 2017].

A esta propuesta queremos añadir que, como norma general, un baile por alegrías suele finalizar por bulerías de Cádiz, pues viene a ser el resultado de haber subido el tempo del compás de las alegrías a través de una sección de zapateado denominada *escobilla* (penúltima sección de la tabla anterior). De esta forma, la sección *final* se desarrollaría sobre un compás de bulerías donde se interpretan letras de bulerías de Cádiz, existiendo también la posibilidad de intercalarse con alguna falseta de guitarra.

No obstante, seguimos haciendo hincapié en que la personalidad y concepción artística de quien esté al frente del montaje de una coreografía de baile tendrá como resultado un sinfín de posibilidades formales. Si a esto añadimos las aportaciones y sugerencias de los músicos flamencos intervinientes, así como el contexto donde se pondrá en escena ese baile, el abanico de posibilidades será de lo más variado.

\*\*\*

Finalizamos este punto con unas significativas palabras de Kühn quien, a propósito de las formas musicales, reconoce que los cánones impuestos históricamente han derivado en una pérdida de *vitalidad*<sup>102</sup>. Muy de acuerdo estamos con éste cuando afirma que:

Un “ha de ser así” predeterminado ocasiona falsas expectativas sobre la obra de arte; un “así es” presuntuoso resultaría violento y empobrecedor. Con frecuencia, la verdadera solución es justamente lo ambiguo, lo incierto, lo indeciso o no del todo comprensible; es decir, algo que nos empuja a continuos replanteamientos, sin dar lugar por ello a una respuesta válida para toda la eternidad: siempre queda una porción desafiante de secreto<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> KÜHN, Clemens: *Tratado...op. cit.* p.9.

<sup>103</sup> *Ibidem.* p. 239.



### **3. LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA DEL FLAMENCO A TRAVÉS DE LOS MÉTODOS Y TRATADOS**



### 3. LA METODOLOGÍA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA DEL FLAMENCO A TRAVÉS DE LOS MÉTODOS Y TRATADOS

Una de nuestras ideas madre, que funciona como hipótesis principal en nuestra tesis, es que el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca ha de tener muy presente aquellos factores que favorezcan el florecimiento de una serie de aptitudes relacionadas con la espontaneidad, la improvisación y la intuición. Y en relación con esta idea central, mantenemos que las metodologías tradicionales han favorecido muy directamente estas aptitudes.

Aunque la configuración de esta metodología que llamamos *tradicional* se ha basado en una tradición ágrafa y sobre la base de la oralidad, nos disponemos a comprobar y argumentar esta hipótesis a través del repaso crítico de una relación de métodos y tratados, fijando el punto de partida en el año 1596, con el tratado de Joan Carles Amat titulado *Guitarra española de cinco órdenes*<sup>1</sup>, dedicado a una guitarra sobre la práctica del estilo rasgueado. Del análisis crítico de estos trabajos extraeremos algunas cuestiones que están directamente relacionadas con la idiosincrasia musical de la guitarra flamenca.

Nuestra selección de tratados y métodos obedece sobre todo al repertorio característico y al papel fundamental que juegan estos instrumentos. También se verá que los contextos musicales y extramusicales en que se desarrollan, muestran interesantes y reveladoras similitudes con los de la guitarra flamenca. Veremos semejanzas llamativas en dos aspectos principales: el acompañamiento vocal y de danzas, por un lado, y la improvisación, por otro. Aspectos que tocan la misma esencia de la guitarra flamenca. De este repaso se deducirá también, y de manera natural, que la guitarra flamenca no fue un invento del siglo XIX sino que muchos de sus elementos proceden de muy antiguo, al menos del siglo XVI como veremos. También resultará revelador el perfil de músicos al cual irá dirigido cada tratado o método.

---

<sup>1</sup> AMAT, Joan Carles: *Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*, Valencia: Agufin Laborda, 1758, BNE, (MC/3602/28). [1ª ed.: Barcelona: 1596].

### 3.1. La guitarra barroca de cinco órdenes

Desde el nacimiento de la polifonía en la edad media, ésta basó su desarrollo muy principalmente en la superposición melódica de diferentes voces a través del uso de técnicas contrapuntísticas. Este procedimiento compositivo, que denota una concepción horizontal de la música, tuvo un amplio desarrollo durante el Renacimiento. Ahora bien, en el Barroco cristalizó una nueva forma de expresión musical monódica que favorecía el acompañamiento y acrecentamiento de la melodía principal en base a una concepción vertical de la música. De ahí que, sobre todo a partir de 1600 y en detrimento de la vihuela, se empieza «a buscar un instrumento más adecuado para la nueva expresión musical, como por ejemplo, el laúd o la guitarra»<sup>2</sup>. Gran parte de esa popularidad fue consecuencia de las propias características del instrumento en sí, como apunta Christensen:

The guitar was one of the most popular continuo instruments in the 17<sup>th</sup> century. For one thing, the guitar was a cheap and portable instrument, far easier to tune and play than a theorbo or chitarrone. More importantly, the chordal texture of rasgueado strumming proved ideally suited to the realization of basic continuo harmonies. And because of its robust resonance, the guitar could project itself far more effectively in larger ensembles than could the more intimate lute or even the harpsichord. For all these reasons, then, we find the guitar frequently employed in the 17<sup>th</sup>-century continuo body<sup>3</sup>.

Es por eso por lo que planteamos el punto de partida en el tratado de Joan Carles Amat titulado *Guitarra española de cinco órdenes*, del año 1596, dedicado a una guitarra de cinco órdenes basada en la práctica del estilo rasgueado. La utilización del estilo

<sup>2</sup> SCHMITT, Thomas: *Francisco Guerau. Poema Harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid: Ed. Alpuerto, 2000. p.17. [Edición original, Madrid, 1694].

<sup>3</sup> Traducción propuesta: “La guitarra fue uno de los instrumentos de continuo más populares en el siglo XVII. Por un lado, la guitarra era un instrumento barato y portátil, mucho más fácil de afinar y tocar que una tiorba o el chitarrone. Más importante aún, la textura acordal del rasgueado resultó ideal para la realización de armonías del bajo continuo. Y debido a su resonancia robusta, la guitarra podría proyectarse con más eficacia en conjuntos más grandes que el laúd más íntimo o incluso el clavecín. Por todas estas razones, entonces, encontramos la guitarra frecuentemente empleada en el cuerpo del continuo del siglo XVII”. En: CHRISTENSEN, Thomas: “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory”. *Journal of Music Theory*, vol. 36, n.º.1, New Haven: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music Stable, 1992. p. 20.



rasgueado implicará la utilización del acorde como elemento central del acompañamiento, ejecutándose de forma simultánea varias cuerdas con la mano derecha. Siguiendo a García Gallardo<sup>4</sup>, recordemos que el florecimiento de esta guitarra rasgueada fue solapándose e igualando en importancia respecto al resto de instrumentos de cuerda pulsada, como la vihuela española<sup>5</sup> o el laúd italiano, eclipsándolos en popularidad e importancia.

Las obras editadas que preceden al tratado de guitarra rasgueada de Amat están basadas en la práctica del estilo punteado sobre una guitarra de cuatro órdenes. Según Emilio Pujol, dichas obras son las que aparecen en:

*Los Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546); la *Fantasia personar sopra la Chitara de sette corde*, incluidas en la *Intavolatura di lauto*, de Melchior de Barberis (Venezia, 1549); las de los *Cinq livres de tabulature de guitare*, de Adrien Le Roy (París, 1551), y las que Fuenllana incluye en su *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554), para *vihuela de quatro órdenes que dizen guitarra*<sup>6</sup>.

Volviendo al instrumento que se solapará y restará importancia a la vihuela, la guitarra barroca, será en esa práctica, basada en el rasgueado con la utilización de acordes, donde ya vislumbramos los ancestros técnico-musicales de nuestra guitarra flamenca. A nivel musical, en el capítulo II de esta tesis<sup>7</sup>, hemos podido ver la utilización desde antaño de la cadencia andaluza como soporte armónico y como eje vertebrador en torno al cual se desarrolla la melodía principal. Sobre la técnica, podemos decir que la utilización del rasgueado es una de las señas de identidad de la guitarra flamenca actual. Y por supuesto, la función principalísima de ésta: el acompañamiento.

---

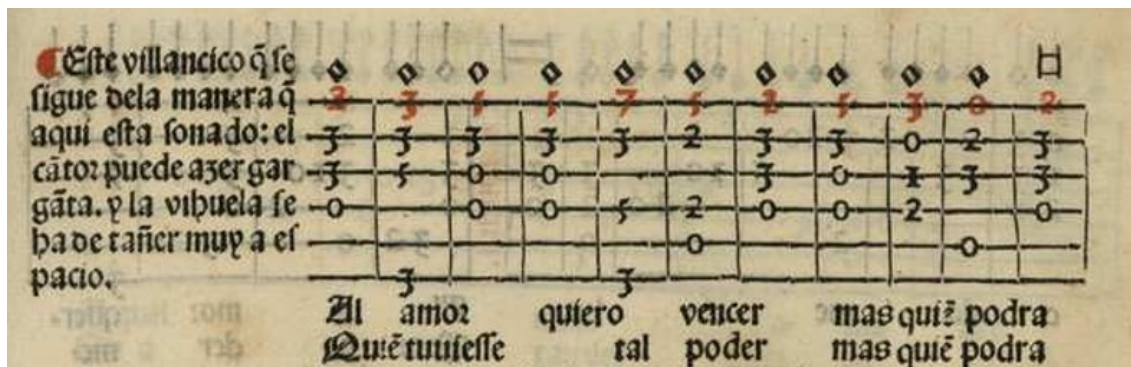
<sup>4</sup> GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (Hasta la primera mitad del siglo XX)*. Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letra, Tesis doctoral dirigida por Ivan Nommick, 2012. pp.64-65.

<sup>5</sup> «El último libro que produce la escuela vihuelística española es una obra extraordinaria, El Parnasso, de Esteban Daza, que se publica en Valladolid en 1576». En: ARRIAGA MORENO, Gerardo: *Ciclo Música Española Barroca*. Madrid: Fundación Juan March, 2004. p.15.

<sup>6</sup> PUJOL VILARRUBÍ, Emilio: “Significación de Joan Carles Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra”. *Anuario Musical*, 5, Barcelona: CSIC, 1950. p. 130.

<sup>7</sup> Véase el apartado 2.1.4. *Breve reseña histórica de la cadencia andaluza*.

A propósito de esta labor, y siguiendo la pista que nos da Gerardo Arriaga<sup>8</sup>, resulta llamativo que los vestigios de una *pieza vocal acompañada*, característica inherente al barroco, se encuentren ya en la práctica vihuelística. En concreto, podemos apreciarlo en los dos últimos cuadernos de Luis de Milán<sup>9</sup>, dedicados al acompañamiento de villancicos y coplas italianas. Mostramos a continuación un ejemplo de acompañamiento de villancico con la vihuela:



**Ilustración 27:** Ejemplo de acompañamiento de villancico con vihuela. Fuente: MILÁN, Luis de: *Libro de myfica... op. cit.* p.173. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795> [Consultado el día 16 de marzo de 2016].

Y un siglo más tarde, del vaciado de la obra de Cervantes, encontramos evidencias de la existencia de una guitarra muy ligada al acompañamiento de la voz, siendo el instrumento ideal para tal fin:

Que quiero que fepays, hermano Luys, que la mejor voz del mundo pierde de fus quilates, quando no fe acompaña con el infrumento, ora fea de guitarra, ò clauizimbano, de órganos, ò de harpa: pero el que mas à vueftra voz le conuiene, es el infrumẽto de la guitarra, por fer el mas mañero, y menos coftoso de los infrumentos<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> ARRIAGA MORENO, Gerardo: *Ciclo Música Española...op. cit.* p. 16.

<sup>9</sup> MILÁN, Luis de: *Libro de myfica de vihuela de mano. Intitulado El maestro...*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536, BNE (R/14752).

<sup>10</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Novelas exemplares*. Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, BNE (Cerv/112). fol.143v. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114398&page=1> [Consultado el día 6 de noviembre de 2017].

En relación a esa función de acompañante que desempeña esta guitarra, Miguel Querol ha destacado la importancia que se le otorga en los escritos de Cervantes: «Son tantos los textos cervantinos referentes a la guitarra, que, de ponerlos todos, aún sin comentario alguno, ocuparían algunas páginas»<sup>11</sup>.

Y esta guitarra acompañante, inherente a la práctica de la guitarra rasgueada de cinco órdenes en España, muestra una fuerte presencia de lo *popular*, asociándose además al oficio de barbero<sup>12</sup>. El manejo de este instrumento requería unos conocimientos musicales mucho menos exigentes además de una menor dificultad técnica. En relación a este asociacionismo con una clase baja o popular, reseñamos aquí unas palabras de Covarrubias quien en su *Tesoro de la Lengua*, en concreto en la entrada *Vigüela*, refleja el descrédito que, por su asociación con el mundo popular, adquirió en ciertos ambientes esta guitarra rasgueada:

Efte infrumento ha fido hafta nueftros tiempos muy eftimado, y ha auido excelentifsimos muficos: pero despues que fe inuentaron las guitarras, fon muy pocos los que fe dan al eftudio de la viguela. Ha fido vna gran perdida, porque en ella fe ponía todo genero de mufica puntada, y aora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan facil de tañer, efpecialmente en lo rafgado, que no ay moço de cauallos que no fea mufico de guitarra<sup>13</sup>.

También es reveladora y significativa la crítica de Pietro Cerone plasmada en *El Melopeo y Maestro* (1613). En el texto se puede apreciar la baja consideración que Cerone brindaba tanto al instrumento como a los músicos aficionados que la tañían:

---

<sup>11</sup> QUEROL GALVADÁ, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948. p.138. Comentado y citado en: TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado”...*op. cit.* p.291.

<sup>12</sup> Véase por ejemplo: ARRIAGA MORENO, Gerardo: “Técnica de la guitarra barroca”. En: *La guitarra en la historia*. vol. III, Córdoba: La Posada, (ed. Eusebio Rioja), 1992; FLÓREZ ASENSIO, María A.: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006; TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado”...*op. cit.*

<sup>13</sup> COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, BNE (R/6388). fol-74r. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1> [Consultado el 6 de noviembre de 2017].

Vemos claramente que los que en su mocedad, dexados los estudios de las cofas de mayor importancia, se dieron folamente a conuérfar con parafitos; estando siempre en las escuelas de juegos y de danças, tañendo todo el día la guitarra y el laúd, y cantando a cada hora cantares menos que honeftos, son tantos maricones affeminados, y sin algún género de buena costumbre<sup>14</sup>.

Como apunta Christensen<sup>15</sup>, el punteado, frente al carácter vulgar del rasgueado, era considerado mucho más refinado y aristocrático. Opinión que por cierto aflorará de nuevo en España en la época ilustrada, a mediados del siglo XVIII. A pesar de las críticas, y como ya hemos anticipado, la popularidad de la guitarra no hizo sino crecer durante el siglo XVII. Así lo refleja Arriaga: «en muy poco tiempo –entre finales del siglo XVI y, más o menos, 1640- el rasgueo de la guitarra se adueña de calles, corrales de comedias, plazas, ventas y llega hasta el real palacio»<sup>16</sup>.

A pesar de la popularidad que tuvo esta guitarra rasgueada, no fue objeto de una prolífica producción de fuentes musicales escritas<sup>17</sup>. Hoy se admite que un motivo importante era la facilidad de ejecución, que hacía imprecisa su escritura, así como la fuerte presencia de una transmisión oral entre los instrumentos populares del pueblo. A esto habría que añadir que, por falta de mecenazgo y de costumbre, tampoco gozó de una imprenta volcada con las producciones musicales escritas para guitarra. Como ejemplo, el mismísimo Gaspar Sanz tuvo que grabar él mismo las planchas de cobre que servirían para la impresión. Y Lucas Ruiz de Ribayaz advertía en su prólogo de los problemas de ajuste que había tenido para la impresión de su libro. Como afirma Arriaga, este periodo se caracterizó por la ausencia de una imprenta que pudiera estar a la altura de una escuela de guitarra que gozaba de una profusa actividad musical<sup>18</sup>.

Pasamos ya a la selección de diferentes tratados, de los que comentaremos las similitudes que estarían en consonancia con la futura idiosincrasia musical flamenca y

<sup>14</sup> CERONE, Pietro: *El melopeo y maestro*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613, BNE (R/9274). p.155. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1> [Consultado el 6 de noviembre de 2017].

<sup>15</sup> CHRISTENSEN, Thomas: “The Spanish Baroque... *op. cit.* p. 4.

<sup>16</sup> ARRIAGA MORENO, Gerardo: “La guitarra renacentista”. *La Guitarra Española*, Madrid: Opera Tres, 1993. En: TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado”...*op. cit.* p. 290.

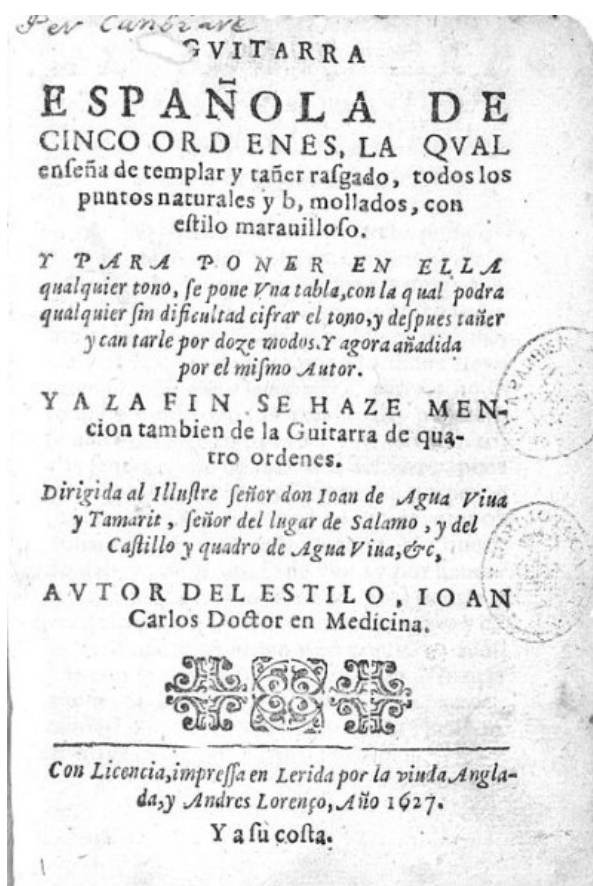
<sup>17</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado”... *op. cit.* p. 293.

<sup>18</sup> ARRIAGA MORENO, Gerardo: *Ciclo Música Española...op. cit.* p. 22.

que por lo tanto hay que pensar que la anticipan. Como ya se comentó al inicio, son aspectos que atañen a la improvisación, espontaneidad, intuición y al desconocimiento de la escritura musical<sup>19</sup>, características muy comunes entre los músicos flamencos.

### 3.1.1. Joan Carles Amat (ca.1572-1642)

*Guitarra española de cinco órdenes*<sup>20</sup> (Barcelona, 1596)



**Ilustración 28:** Portada del tratado leridano de Joan Carles Amat. Fuente: AMAT, Joan Carles: *Guitarra española...* Lérida: Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627, BNE (R/14637). En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161357&page=1> [Consultado el día 12 de marzo de 2016].

<sup>19</sup> Ese desconocimiento de la tradición escrita al que hacemos referencia siempre ha caracterizado al flamenco, pues, la transmisión oral y la propia intuición han tenido una importancia capital en el proceso de enseñanza-aprendizaje. En la actualidad, aunque sigue imperando ese método oral, la situación está cambiando: cada vez son más los conservatorios que albergan la especialidad de guitarra flamenca entre su oferta académica. Consecuentemente cada vez son más los flamencos que cuentan con una formación musical reglada y están en posesión de un título superior de música.

<sup>20</sup> Encontramos diversas opiniones de si fue en 1596 o en 1586. El Padre Fray Leonarde, en la carta incluida a partir de la edición gerundense, sitúa la primera edición en 1586, aunque según datos biográficos, el autor tan solo tendría 14 años. Para ampliar información al respecto, puede consultarse el prólogo de Amat y el siguiente artículo: HALL, Mónica: "The guitarra española of Joan Carles Amat". *Early Music*, vol. 6, nº3 july, New York: Oxford University Press, 1978. pp. 362-373.

Aunque no lo haremos de forma exhaustiva con cada uno de los tratados y métodos aquí analizados, consideramos oportuno contextualizar y conocer con más detalle este tratado así como el número de reediciones a las que fue sometido. Ello nos permitirá hacernos eco de la trascendencia de éste en el panorama de la guitarra barroca.

El tratado de Amat consta de varias ediciones: la primera en Barcelona, donde se realizaron varias impresiones desde 1596 (primera edición no conservada); la segunda es del año 1627 en la ciudad de Lérida, que es la primera conservada; y finalmente las de Gerona y Valencia, en 1639 y 1758, respectivamente. A lo largo de las diferentes ediciones se fueron añadiendo algunas variaciones de redacción y a nivel ortográfico, sometiendo los contenidos a sucintas y novedosas ampliaciones.

Basándonos en la edición valenciana del año 1758, pues es la que incluye todas las ampliaciones y añadidos, la introducción de este tratado consta de una carta del Padre Maestro Fray Leonarde de San Martín dirigida al autor, unos sonetos dedicados al lector y un prólogo hecho por Amat donde justifica y explica al lector por qué ha escrito y editado dicho tratado. Las explicaciones se desarrollan a lo largo de las 40 páginas<sup>21</sup> distribuidas en 9 capítulos, más los 5 capítulos añadidos en el *Tractat breu* de las ediciones catalanas, que más adelante explicaremos.

La segunda edición leridana del año 1627 añade dos capítulos nuevos, pues según las indagaciones de Emilio Pujol<sup>22</sup>, todo indica que en la primera edición no se incluyeran. Estos añadidos serían el capítulo VIII, en el que aparece una tabla para cifrar los tonos y cantar por los doce modos, y el capítulo IX, dedicado a la guitarra de cuatro órdenes.

Doce años más tarde, la edición gerundense de 1639 variará el título original por *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Chatalana de cinco órdenes...* incluyendo un pequeño *Tractat breu* en idioma catalán, «peraque los naturals que guftaran de apendrer, y no entendrà la explicaciò Castellana pogan fatiffer fon guft ab eft breu, y compendiós efitil»<sup>23</sup>. La inclusión de ese *Tractat breu* se reduce a cinco capítulos añadidos donde se simplificarán las explicaciones y se adjuntarán nuevas tablas e ilustraciones que permitirán hacerlo más comprensivo y claro.

<sup>21</sup> Este número variará según la edición: la edición gerundense está confinada en 38 páginas, mientras que la edición valenciana consta de 40 páginas.

<sup>22</sup> PUJOL VILARRUBÍ, Emilio: "Significación de Joan Carles Amat... *op. cit.*

<sup>23</sup> AMAT, Joan Carles: *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Chatalana de cinco órdenes...* Gerona: Jofeph Bró, 1639, BNE (M/982). p.39.

La genialidad del tratado de Amat reside fundamentalmente en la exposición de doce acordes mayores y menores sobre cada grado cromático, destinados a tañer y cantar con la práctica del estilo rasgueado esa guitarra barroca de 5 órdenes muy de moda en España. Amat llama *puntos naturales o, b, mollados* a los acordes, formados por tres posiciones que se corresponden con tres voces diferentes. Como puede verse en la siguiente cita, rescatada en el castellano de la época, el mismo Amat reconoce la falta de tratados en relación a esa práctica rasgueada:

Confiderando pues yo la falta que avia en toda efla tierra por no aver algun Autor tratado de efto (a lo menos que yo fepa) he querido efcrivir con efte efitilo el modo de templar, y tocar rafgado efta Guitarra de cinco, llamada Efpañola, por fer mas recibida en efta tierra, que en las otras, y el modo de poner en ella qualquier tono<sup>24</sup>.

Cabe destacar también que dicho tratado está orientado bajo la óptica de la práctica de una guitarra de acompañamiento, pues los 24 *puntos* o acordes propuestos pueden ser transportados al tono que se precise, siempre con el fin de adaptarse a la tesitura del canto o al registro sonoro de otro instrumento. Incluimos aquí una aclaración del autor al respecto:

Puedenfe con eftos puntos hazer vacas, paffeos, gallardas, villanos, Italianas pabanillas, y otras cofas femejantes, por doze partes; y lo que es de maravillar (lo que a muchos parecerà impofsible) que con eftos puntos puede qualquiera ajuntar, ò acomodar por las dichas doze partes, todo lo que fe tañe, y puede tañer con qualquier infrumento de mufica: muchas otras cofas pudiera decir ahora en efte lugar, convenientes a la Guitarra, que dexo de decirlas<sup>25</sup>.

Finalmente, nos parece relevante la consideración que hace el autor cuando explica cómo templar o afinar la guitarra, no requiriendo un conocimiento musical exhaustivo, sino más bien de una fineza auditiva que vendría de la mano de la naturalidad y del conocimiento del canto, pues «ay hombres, que fin faber media folfa, templan, tañen, y

---

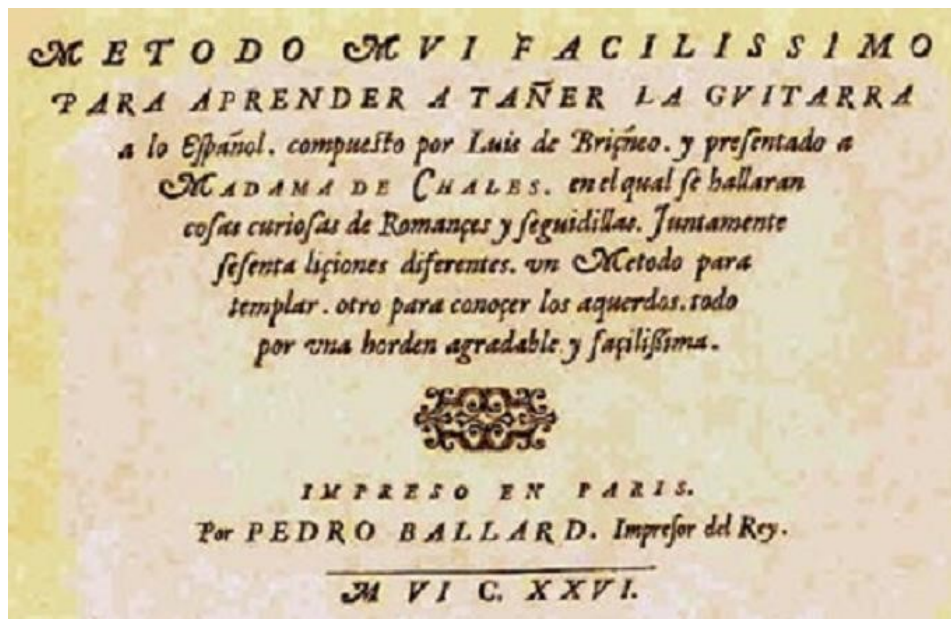
<sup>24</sup> AMAT, Joan Carles: *Guitarra española de cinco órdenes... op. cit.* fol. 4r («Al lector»).

<sup>25</sup> *Ibidem.* pp. 25-26.

cantan, folo con fu buen ingenio, muy mejor que aquellos que toda fu vida han gaftado el tiempo en Capillas»<sup>26</sup>. Éste otorga más relevancia a la propia sensibilidad musical del intérprete. Es una constante que sin duda heredó la tradición flamenca.

### 3.1.2. Luis de Briceño (Fl. ca. 1620)

*Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*<sup>27</sup> (París, 1626)



**Ilustración 29:** Portada del método de Briceño. Fuente: BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo...op. cit.* Portada. En línea: <http://barricos.vtrbandaancha.net/Retratos/Briceno.jpg> [Consultado el día 13 de abril de 2016].

A pesar del título, podemos afirmar que más que un método de enseñanza es una pequeña antología de canciones y danzas en estilo rasgueado. Vemos por tanto el vínculo de este instrumento al acompañamiento, reflejado en la utilización del rasgueado junto con el cifrado de acordes. Aunque publicado en París, el repertorio musical lo conforman en su mayoría piezas de estilo español, propuestas para ser acompañadas por la guitarra. Fue una guitarra que adquirió bastante popularidad:

<sup>26</sup> *Ibidem.* p.3

<sup>27</sup> BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París: Pedro Ballard, 1626. [Edición facsímil: Ginebra: Minkoff, 1972].



Muchos ay feñora mia que fe burlan de la Guitarra y de fu fon, pero fi bien confideran hallaran que la Guitarra es vn instrumento el mas fauorable para nuestros tiempos que jamas febio<sup>28</sup>.

Merece la pena destacar la consideración del autor en relación a la guitarra, por su versatilidad y por utilizarse para representar un gran abanico de sentimientos contrastados, mostrándose como un instrumento polifacético, «propia para cantar. tañer. dançar. faltar. y correr. baylar. y Zapatear»<sup>29</sup>.

### 3.1.3. Antonio de Santa Cruz (Fl. ca.1640)

*Livro donde se verán pazacalles*<sup>30</sup> (s.l., ca. 1633-1640)<sup>31</sup>



**Ilustración 30:** Portada del tratado de Santa Cruz. Fuente: SANTA CRUZ, Antonio de: *Livro...op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004936&page=1> [Consultado el día 24 de mayo de 2016].

<sup>28</sup> *Ibidem.* p.2r.

<sup>29</sup> *Ibidem.* p.2v.

<sup>30</sup> SANTA CRUZ, Antonio de: *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados, i asi mesmo, Fantazias, de compasillo proporzioncilla proporsion maior, i compas maior, i asi mesmo, diferentes, obras, para Biguela hordinaria que las escribia y asia Dn. Antonio de Santa Cruz*, s.l., s.f. (1633-1640), BNE (M/2209).

<sup>31</sup> Habiendo contrastado diversas fuentes para ver el periodo de florecimiento de este autor así como la fecha aproximada de edición de esta obra, nos hemos guiado por los datos facilitados por la BNE. En línea: <http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?> [Consultado el día 24 de marzo de 2018].

Como el mismo título indica, y para diferenciarla de la vihuela de mano, el tratado está escrito para *Biguela hordinaria*, refiriéndose en realidad a la guitarra barroca tan de moda al inicio del siglo XVII. El autor comienza con unas advertencias para tañer con limpieza el instrumento y continúa con una sucinta explicación del alfabeto a utilizar, aunque tan solo hace uso del estilo punteado. Este alfabeto servirá para describir las claves de los géneros musicales más populares en la época (jácara, marionas, villanos, canarios, gallardas, españoletas, etc.) que figuran en el tratado y en los que el tema con variación es bastante recurrente. Para Tyler<sup>32</sup>, las obras que se incluyen en este tratado son de una alta calidad que, aunque imprecisas a nivel rítmico, presentan una gran complejidad técnica.

El tratado de Santa Cruz, a diferencia de otros donde sí se aprecia una intencionalidad didáctica, es eminentemente práctico, no aportando ejemplos ni aclaraciones para el músico principiante. Está concebido para la práctica del repertorio español de guitarra barroca, presuponiendo un conocimiento musical previo del intérprete.

Merece la pena resaltar las conexiones existentes entre algunas obras de este tratado con ciertas características musicales del repertorio de la música flamenca. Como apunta Castro Buendía<sup>33</sup>, en las Jácara de Santa Cruz encontramos patrones rítmico-armónicos en forma de variaciones que, agrupándose de forma cíclica cada cuatro compases de 3/8, estarían conectados con los estilos flamencos que utilizan el compás de 12 tiempos. También destaca que el hecho de que estas piezas estén compuestas en *re* menor con una frecuente semicadencia sobre el acorde de dominante, viene a recordar la tonalidad de *La frigio*, una de las señas de identidad de la música flamenca<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> TYLER, James y SPARKS, Paul: *The guitar and its music*. New York: Offord University Press, 2002. p. 154.

<sup>33</sup> CASTRO BUENDIA, Guillermo: “Formas musicales anteriores...*op. cit.* pp. 15-20.

<sup>34</sup> Véase el epígrafe B) *Ejemplo 2: Jácara* del apartado 2.1.4. *Breve reseña histórica de la cadencia andaluza*

### 3.1.4. Nicolao Doizi de Velasco (ca.1590 - 1659)

*Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección*<sup>35</sup> (Nápoles, 1640)



**Ilustración 31:** Portada del método de Doizi de Velasco. Fuente: DOIZI DE VELASCO, Nicolao: *Nuevo modo... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160011&page=1> [Consultado el día 12 de abril de 2016].

Este tratado de Doizi de Velasco, única obra suya conservada, consta de una única edición del año 1640, pues, como veremos más adelante, no tuvo mucha difusión debido a la complejidad del sistema propuesto. Tras la dedicatoria a doña Margarita de Austria, continúan varios apartados donde se abordan diversos aspectos con la intención de crear o idear una nueva cifra, «para que con ella fe pueda executar la muchas variedad, y propias confonancias, que fe hallan en la mufica»<sup>36</sup>. Sobre la base de la

<sup>35</sup> DOIZI DE VELASCO, Nicolao: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo*. Nápoles: Egidio Long, 1640, BNE (R/4042).

<sup>36</sup> *Ibidem*. p.3.

consideración que el autor tiene de la guitarra como instrumento perfecto, este nuevo sistema viene a justificar la intención manifiesta de enriquecer y completar el sistema establecido mediante la proposición de 19 posibilidades acórdicas para cada uno de los grados cromáticos. Como reconoce el autor,

lo he querido mostrar, a aquellos que niegan, o ignoran en el, estas dos excelencias, y fe contentan de usar del [la guitarra] no mas, que para paffacalles, y tañer, tonos por cifras, vnas de numeros, y otras de letras, tan limitadas, que les faltan muchas conforancias; poniendo en su lugar, otras inpropias, y imperfetas<sup>37</sup>.

Esta sería la aportación más relevante de Doizi de Velasco, sin embargo, como Gaspar Sanz<sup>38</sup> reconocerá 34 años después de esta edición, la cifra propuesta por Velasco da lugar a confusiones, encontrándose muy alejada del alfabeto italiano, que es el más conocido y el comúnmente utilizado. A esto podemos añadir un gran obstáculo: el hecho de tener que memorizar 19 posturas o acordes diferentes por cada uno de los grados cromáticos (haciéndolo inviable en la práctica instrumental). Como consecuencia, tuvo una escasa o nula difusión.

Sin embargo, como apunta García Gallardo, esta sería la aportación más novedosa: las 19 posibilidades propuestas que permitirían un enriquecimiento musical para reproducir todas las simultaneidades sonoras de la época<sup>39</sup>. Queremos resaltar el hecho de haber ideado un nuevo sistema cifrado, que vuelve a confirmar que esta guitarra barroca tenía una posición destacada entre la nómina de instrumentos destinados al acompañamiento vocal y de danzas.

---

<sup>37</sup> *Ibidem.* p. 2-3.

<sup>38</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la guitarra española y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés, con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doze reglas y exemplos los más principales de contrapunto y composición, dedicado al Serenissimo Señor, el Señor Ivan, compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Insigne Vniversidad de Salamanca*, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674, BNE (M/160). fol. 6v.

<sup>39</sup> GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: *El tratamiento de...op. cit.* p.92.

### 3.1.5. Gaspar Sanz (ca.1640 – 1710)

*Instrucción de Música sobre la guitarra española*<sup>40</sup> (Zaragoza, 1674)



**Ilustración 32:** Portada del tratado de Sanz. Fuente: SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música...* Universidad de Salamanca. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1697, BNE (M/1884). Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700&page=1> [Consultado el día 16 de marzo de 2016]<sup>41</sup>.

Esta obra, compuesta de tres libros, fue editada hasta ocho veces desde 1674 hasta 1697. En la primera edición de 1674 solo aparecería el primer libro, incluyéndose el segundo libro en la tercera edición zaragozana de 1674-75. No será hasta la cuarta edición, de 1675, cuando aparezcan los tres libros.

El contenido del primer libro nos desvela claramente que estaría dirigido a un lector aficionado o principiante. Este libro se divide en dos bloques de reglas: el primero de ellos va referido al estilo rasgueado, donde, a través de ocho reglas, explica cómo encordar la guitarra, la afinación de ésta, la colocación de los trastes, el cifrado italiano y el funcionamiento de un laberinto o tabla que sirve para poner un mismo acorde en diferentes posiciones. A la hora de interpretar o acompañar con acordes, Sanz insta a utilizar acordes variantes o inversiones del mismo a fin de enriquecer la armonía acompañante. Esto nos da una idea de lo asentada que estaba ya esa función acompañante de la guitarra. El segundo bloque de reglas está orientado al estilo

<sup>40</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música...op. cit.*

<sup>41</sup> Incluimos la portada de esta última edición, pues, a parte de incluirse ya los tres libros, es la que mayor trascendencia y divulgación ha tenido dentro del ámbito musical.

punteado. Después de explicar las diferentes técnicas de la guitarra de punteado, el autor tiene también presente a los músicos que carecen de conocimientos musicales, para «los que no lo han estudiado, y solo aprenden por la cifra, gobernándose por el oído, diré también lo más esencial, para que entiendan bien el aire, y compás de todo lo que se les cifrará»<sup>42</sup>. Destinada por tanto a aquellos aprendices que utilicen las cifras, la undécima regla explica cómo debe interpretarse el cifrado para respetar el compás, existiendo dos posibilidades: de *compasillo* o de *proporción*, binario o ternario, respectivamente.

El segundo libro está destinado al arte del acompañamiento, que es introducido por doce reglas de armonía sobre la base del contrapunto y la composición.

Finalmente, el tercer libro no entra en explicaciones teóricas, sino que incluye diez láminas con *diferencias* o *variaciones* de pasacalles. Nos parece relevante destacar aquí la importancia que da Sanz a la invención de variaciones o diferencias sobre un esquema predeterminado.

En este mi Tratado hallarás reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque a más de enseñar a multiplicar un Pasacalle en veinte y cuatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aquí hallarás forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y cuatro Pasacalles, y demás fones, te enseñaré a que te inventes tantas diferencias como quisiere<sup>43</sup>.

Supone un procedimiento compositivo muy característico desde la vihuela renacentista, donde la improvisación juega un papel fundamental en la interpretación del repertorio. Aunque se incluyen piezas musicales de calado internacional como la pavana, la gallarda o la tarantela, el grueso se corresponde con el repertorio de música popular española, con piezas como el villano, la españoleta, la jácara o el pasacalle. Y a colación de esto, debemos tener en cuenta que todos estos géneros muestran unos esquemas armónicos cuya simplicidad «ofrecían a los músicos la oportunidad de mostrar tanto sus habilidades compositivas como su destreza instrumental»<sup>44</sup>. Esta práctica estaría

---

<sup>42</sup> *Ibidem*. p.11. [Ed. 1674].

<sup>43</sup> *Ibidem*. fol.6v. [Ed. 1674].

<sup>44</sup> SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz* (1640 - ca. 1710). Universidad de Valencia: Departamento de Filosofía, Tesis doctoral dirigida por Román de la Calle de la Calle y Rodrigo Madrid Gómez, 2013. p.180.

conectada con la interpretación del repertorio de nuestra guitarra flamenca, que continuamente introduce ligeras modificaciones del material musical.

Para finalizar, podemos entrever la naturaleza didáctica de este método si tenemos en cuenta que el mismo Sanz reconoce que los tratados anteriores carecen de reglas para componer y avanzar en el estudio de la guitarra, pues básicamente eran recopilaciones de piezas de autor en base a los sonos propios de cada país, siendo necesaria la atención personalizada de un maestro en la enseñanza de las diferentes reglas<sup>45</sup>. Constituye pues, un verdadero tratado de música instrumental dedicado a la guitarra, estableciendo a su vez una ampliación de horizontes en el arte de acompañar. No solo está destinado a guitarristas, sino a organistas, arpistas e instrumentistas varios.

### 3.1.6. Lucas Ruiz de Ribayaz (Fl. ca. 1670)

*Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*<sup>46</sup>  
(Madrid, 1677)



**Ilustración 33:** Portada del método de Ruiz de Ribayaz. Fuente: RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte...op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160002&page=1> [Consultado el día 16 de marzo de 2016].

<sup>45</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música...op. cit.* fol.6r.

<sup>46</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras reglas por teórica y práctica.* Madrid: Melchor Álvarez, 1677, BNE (R/9402).

A lo largo de dieciséis capítulos el autor realiza una descripción de los instrumentos a los que va dirigido (guitarra española y arpa), explicando cómo se deben templar y el modo en que se ha de entender la cifra. En lo que podríamos llamar anexos, bajo el título de ‘Ecos’, incluye las transcripciones para ambos instrumentos, tanto en estilo rasgueado como en punteado (en el caso de la guitarra). Entre las danzas que contiene el libro encontramos jácaras, folias, pавanas, villanos, zarabandas, matachín, marionas, rugero, gallardas, canarios, danzas del hacha, esпаñoletas, granduques, zarambeques, pasacalles y vacas, muchas de ellas planteadas como *tema con variaciones* (o diferencias).

Como afirma Navarro González, «la mayoría de las piezas son reelaboraciones de las de Sanz, en las que Ribayaz suprimió las partes difíciles»<sup>47</sup> haciéndolas más asequibles para un público menos experimentado. Sin embargo, podríamos decir que dicha copia o reelaboración fue bastante deficiente o farragosa, pues presenciamos una escritura rítmica confusa y poco clara. Citando textualmente un artículo de Francisco Valdivia, «deberíamos encargar una novena de misas todos los años para dar gracias al cielo por haber hecho llegar hasta nosotros la *Instrucción de Música*»<sup>48</sup>, pues en el tratado de Sanz sí que encontramos mayor claridad y concisión en las transcripciones. En este mismo artículo, Valdivia expone un ejemplo de un mismo Pasacalles transcrito por Sanz y por Ribayaz, siendo muy evidente la caótica transcripción que hace el segundo autor.

El autor de este tratado también da por supuesto el escaso conocimiento musical generalizado, dificultando el acercamiento de los discípulos novicios al fenómeno musical. Como se admite en el *Prólogo al discreto lector*<sup>49</sup>, mucha gente (en concreto

<sup>47</sup> NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Universidad de Barcelona: Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal, Tesis Doctoral dirigida por Teresa Lleixà Arribas y Joseps Gustems Carnicer, 2007. En línea: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/1277> [Consultado el día 03 de enero de 2017].

<sup>48</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco A.: “Las cifras de punteado en ‘Luz y Norte Musical’ de Lucas Ruiz de Ribayaz”. *Hispánica Lyra*, nº2, Málaga: Revista de la Sociedad de la Vihuela, 2005. p.21.

<sup>49</sup> Incluimos aquí un extracto de ese prólogo: “Dirá el discreto Lector al ver los principios de este Libro (y mas si tiene noticias de Musica, instrumentos, y cifras) que ocioso estaba este Autor, pues se puso a escribir unas cosas tan ordinarias, que hasta los niños en Madrid, y otras partes, las entienden, y practican, y ay también Maestros que las enseñen; à que se dan algunas respuestas. La primera, que el mundo es grande y que no en todas partes concurre lo que en Madrid; y que tiene experiencia el Autor (porque ha visto diferentes Reynos, Provincias remotas, y ultramarinas) que no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas: porque aún se tañe, y canta, no es mas que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la Musica de Canto de Organo. Lo segundo es, que aunque los discípulos aprendan por cifra, suelen encontrar con Maestros que no las saben ambas, ni la Musica; y otros, que aunque lo sepan todo, no pueden acudir à ello, y caso que acudan, no los ay en todas partes con esta generalidad”. En: RUIZ DE



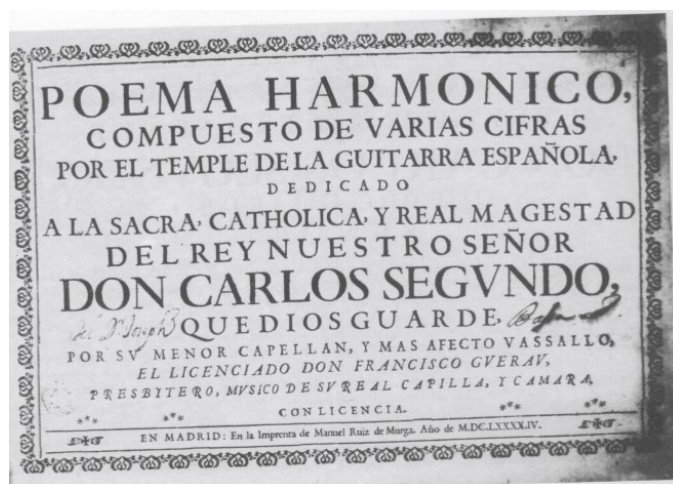
especifica el lugar: Madrid) creerá que el contenido del tratado es muy básico e incluso *ordinario*, sin embargo, justifica su inclusión porque existe un menor conocimiento de la cifra asociado a un mayor desarrollo memorístico de los intérpretes que se proponen tañer o cantar.

Finalmente, queremos destacar que, al igual que ha ocurrido en otros tratados de la época, también se deja constancia de los problemas de impresión a los que se enfrentó en la edición del mismo, sobre todo en relación a la utilización de la cifra y al modo de ejecución. Así lo señala el autor:

No se ha podido ajustar en las Imprentas [...] por el poco uso que ha tenido este genero de impresión [...] Para esta impresión pusieron tantas dificultades algunos impresores, que ha sido forçoso buscar arbitrio para hazerla, cuya novedad puede disculpar los defectos de ella<sup>50</sup>.

### 3.1.7. Francisco Guerau (ca.1649-1722)

*Poema harmónico*<sup>51</sup> (Madrid, 1694)



**Ilustración 34:** Portada del tratado de Francisco Guerau. Fuente: GUERAU, Francisco: *Poema harmónico...op. cit.* Portada.

RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte...op. cit.* «Prólogo al discreto lector». En: NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra...op. cit.* p. 413.

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 414.

<sup>51</sup> GUERAU, Francisco: *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española.* Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694. [Edición facsímil consultada de Thomas Schmitt Madrid: Alpuerto, 2000].

En este tratado el autor no se ocupa del estilo rasgueado, pues todas las obras están escritas para la práctica de una guitarra punteada. Consecuentemente, tampoco hace uso de ningún tipo de alfabeto, sino que el cifrado se limita a transcribir el repertorio de forma punteada.

En el prólogo se da una explicación sobre la cifra utilizada y todos los símbolos que figurarán a lo largo del tratado, finalizando con una serie de consejos y recomendaciones sobre la posición de la guitarra y sobre cómo *herir* las cuerdas. Seguidamente podríamos establecer dos bloques en lo que concierne a las piezas incluidas: el primero lo componen *diferencias* sobre pasacalles en varios tonos, y el segundo de ellos lo conforman *variaciones* sobre diferentes danzas en boga (jácaras, españoletas, gallardas, folías, canarios...). El factor común a todo el repertorio sería el uso de la variación sobre un tema.

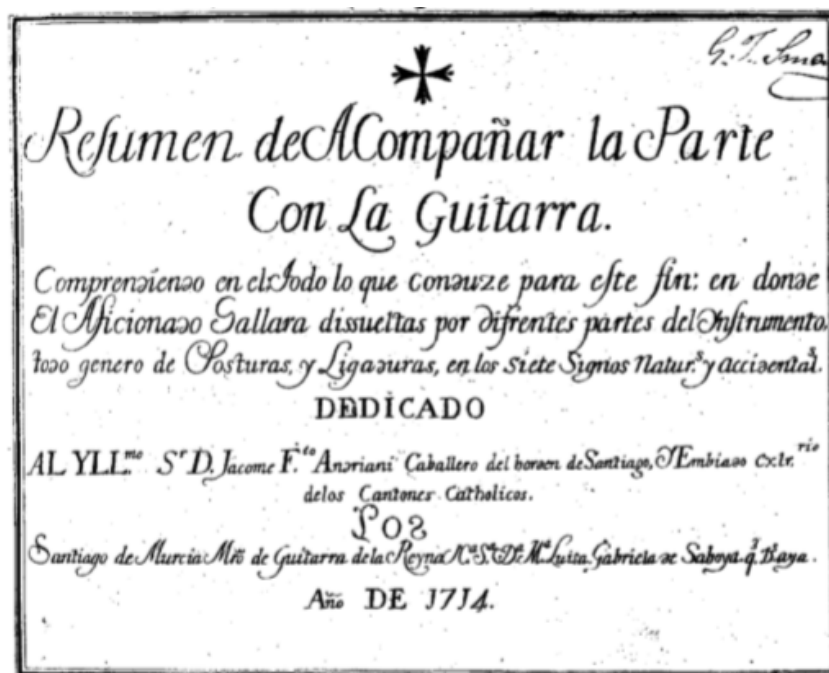
Nos parece interesante destacar que Guerau explica detalladamente y hace especial hincapié en la interpretación de ornamentos como los mordentes, trinos, extrasinos (ligaduras en una misma cuerda) y vibratos, muy acorde con la estética musical barroca que busca el embellecimiento del material musical apoyándose en la idiomática y las posibilidades que ofrece cada instrumento. Guerau aclara que es un libro inapropiado para un guitarrista principiante que carezca de la práctica, pues se parte de un nivel de exigencia que no se corresponde con el de iniciación. Sin embargo, sí que estaría orientado para aquel guitarrista que, aun dominando la práctica de la guitarra y teniendo «la mano fuelta y habilitada, [...] no tenga inteligencia de la Cifra, ni Maeftro que le enfeñe, y defea faber»<sup>52</sup>. Se contempla por tanto la existencia de guitarristas ejecutantes con dominio de la práctica pero que no están en posesión de los conocimientos teóricos que le permitan interpretar la cifra; de ahí la explicación tan rica y detallada de cómo interpretarla.

---

<sup>52</sup> GUERAU, Francisco: *Poema harmónico...op. cit.* p.4. [Edición facsímil: p.183].

### 3.1.8. Santiago de Murcia (ca.1673-1739)<sup>53</sup>

*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*<sup>54</sup> (s.l., 1714)



**Ilustración 35:** Portada del tratado de Santiago de Murcia. Fuente: MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075390&page=1> [Consultado el día 20 de abril de 2016].

El *Resumen* es uno de los tratados más completos de bajo continuo para guitarra barroca. Comenzando con un prólogo en el que se fundamenta y explica cómo está estructurado y los motivos que le han llevado a la elaboración del mismo, encontramos una dedicatoria al Ilmo. Sr. D. Jacome Francisco Andriani, quien pagó la impresión del libro. Continúa una sucinta explicación de la cifra a utilizar y unas recomendaciones para poder interpretarla. El grueso del tratado se estructura en dos partes: la primera, en la que se exponen ejemplos y reglas para el acompañamiento de guitarra apoyándose en la realización de un bajo continuo; y una segunda donde encontramos una pequeña antología de danzas, contradanzas, minuetos, diferencias y suites. Esta guitarra barroca

<sup>53</sup> Encontramos disparidad de opiniones en la concreción de las fechas, de ahí a que los datos aportados se fundamenten en su biografía más reciente: RUSSELL, Craig H. y Mónica Hall: "Murcia, Santiago de.", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 19 de abril de 2016].

<sup>54</sup> MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. s.l., s.e., 1714, BNE (R/5048).

es presentada como un instrumento versátil y orientado al acompañamiento, cuyo fin es «avivar el gufio de los Aficionados à la Guitarra, dandoles con la novedad el mas propio incentivo para la aplicación [...] y pueda vfar de la Guitarra con conocimiento del Diapaffon, de toda ella»<sup>55</sup>. No obstante, debemos decir que, aunque se muestran multitud de ejemplos prácticos sobre el acompañamiento, éstos no abundan en explicaciones teóricas.

A este tratado le siguen otros tres: el recientemente descubierto *Cifras selectas de guitarra*<sup>56</sup>, del año 1722; el *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*<sup>57</sup> y el *Códice Saldívar n.º 4*<sup>58</sup>, ambos fechados en 1732. Y es este último en el que nos vamos a detener, pues nos sirve para establecer conexiones más que elocuentes con nuestra guitarra flamenca.

Siguiendo a Isabelle Villey<sup>59</sup>, el repertorio del *Códice Saldívar* está compuesto por piezas con variaciones (de tradición española en su mayoría), danzas francesas y una sonata. Serán en esas piezas con variaciones, conectada con la práctica vihuelística del siglo XVI, donde, como bien explica y fundamenta Norberto Torres<sup>60</sup>, encontramos nexos musicales con nuestro instrumento objeto de estudio, la guitarra flamenca. Si en los “Zarambeques” o “Muecas” se aprecian evidencias de una alternancia de compases binarios y ternarios que retomará más tarde la hemiolia de los compases flamencos de 12 tiempos, en los “Cumbees” podemos apreciar un signo en forma de cruz con la indicación de “golpe”, característica inherente y peculiar de la guitarra flamenca actual. Por su parte, Torres también encuentra indicios anunciadores de las alegrías (como estilo flamenco) en la “Jota”, mientras que en la “Españoleta” se muestra tenuemente la sonoridad clásica del toque *por medio*, que es otra de las señas de identidad de la guitarra flamenca.

<sup>55</sup> MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar... op. cit.* fol.3r-fol.3v. (Prólogo).

<sup>56</sup> MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra*. Instituto de Música de la Universidad Católica de Santiago de Chile, sin signatura, 1722. [Edición, facsímil y transcripción de Alejandro Vera, Middleton, A-R Editions, 2010].

<sup>57</sup> MURCIA, Santiago de: *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales accidentales*. 1732. GB Lbm Ms Add. 31640. [Edición facsímil, Chantarelle, Monaco, 1979].

<sup>58</sup> MURCIA, Santiago de: MEX Msaldívar *Códice Sadívar 4*, 1732. [México, colección privada de Elisa Osorio Bolio de Saldívar; edición facsímil, Michael Lorimer, Santa Bárbara, 1982].

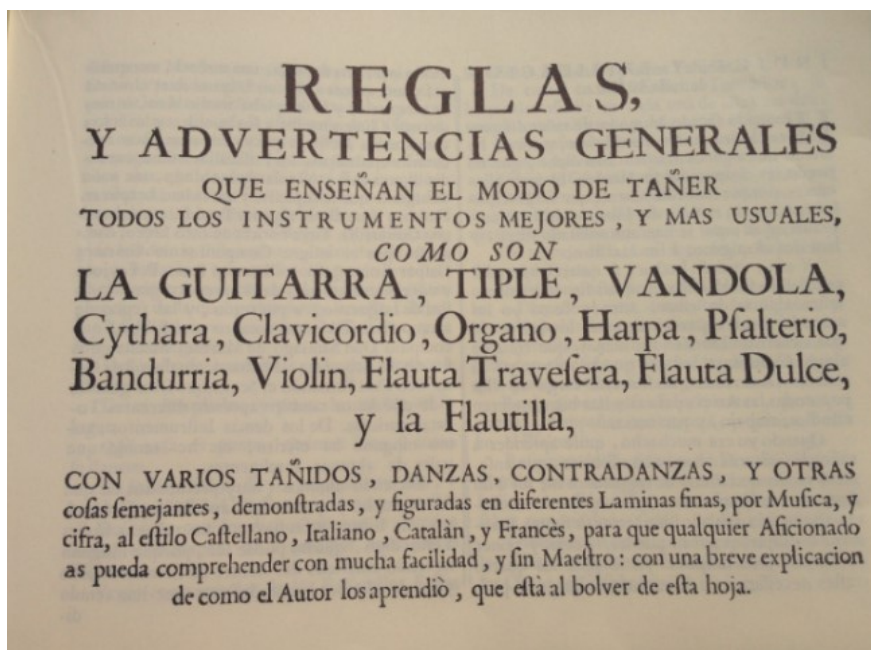
<sup>59</sup> VILLEY, Isabelle: *La guitarra en el México barroco*. México: Fonca, 1995. pp.7-8.

<sup>60</sup> TORRES CORTES, Norberto: “La evolución de los toques flamencos...*op. cit.* pp.13-19.

Finalmente, en este mismo artículo Torres<sup>61</sup> encuentra conexiones del “Fandango” de Murcia con nuestra cadencia andaluza, como hemos podido ver en el Capítulo II de este trabajo.

### 3.1.9. Pablo Minguet y Yrol (Fl. ca. 1750)

*Reglas y advertencias generales*<sup>62</sup> (Madrid, ca.1754)



**Ilustración 36:** Portada del tratado de Pablo Minguet. Fuente: MINGUET y YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias...op. cit.* Portada.

Con el tratado de Minguet podemos corroborar que las teorías de Amat, expuestas con un siglo y medio de anterioridad, gozaban de bastante vigencia, pues asistimos a una copia casi integral de secciones de la obra de Amat. Aunque no solo escogió material de Amat, sino que, como señala Valdivia<sup>63</sup>, también retoma ideas de Sanz y de Murcia.

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 19.

<sup>62</sup> MINGUET y YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla.* Madrid: Joachin Ibarra, ca. 1754. [Edición facsímil: Genève: Éditions Minkoff, 1981].

<sup>63</sup> VALDIVIA SEVILLA, Francisco: *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII.* Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015. p. 96.

Al igual que Amat, reconoce la existencia de un perfil de guitarrista carente de conocimientos musicales, pues «muchos de ellos no faben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas, porque aunque fe tañe, y canta, no es mas que de memoria, exceptuando à algunos, que faben la mufica»<sup>64</sup>. A su vez, como parte de una práctica acorde con su carácter popular, en este tratado podemos apreciar que Minguet contempla la realización de variaciones o diferencias sobre un esquema determinado para tañer «quantas diferencias quifieren»<sup>65</sup>; y alineada también con esa práctica popular, la función acompañante de la guitarra, a la que se dedica un apartado importante de este tratado. Curiosamente, en las reglas para acompañar, Minguet plagia literalmente las reglas del libro segundo del tratado de Sanz, aunque incluyéndose ejemplos musicales originales.

Como novedad, este método utiliza ya la notación musical convencional combinándose con el cifrado y la tablatura. Se presentan una serie de sones y danzas para ser acompañados al estilo rasgueado, incluyéndose también piezas en estilo punteado. Para la explicación de los *puntos* o acordes, se comparan los tres cifrados (castellano, italiano y catalán), dándole más importancia al catalán, «porque trahe todos los puntos, y explica los que fon naturales, y b molados, como fe vèn en los números de abaxo [...] y afsi el Principiante no necefsita faber la Mufica, ni lo que es Acompañamiento Diatonico»<sup>66</sup>.

Finalmente, y siguiendo a Castro Buendía<sup>67</sup>, en el fandango para bandurria<sup>68</sup> de este tratado se pueden establecer semejanzas musicales con el flamenco.

---

<sup>64</sup> MINGUET y YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias...op. cit.* p. 21.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p. 57.

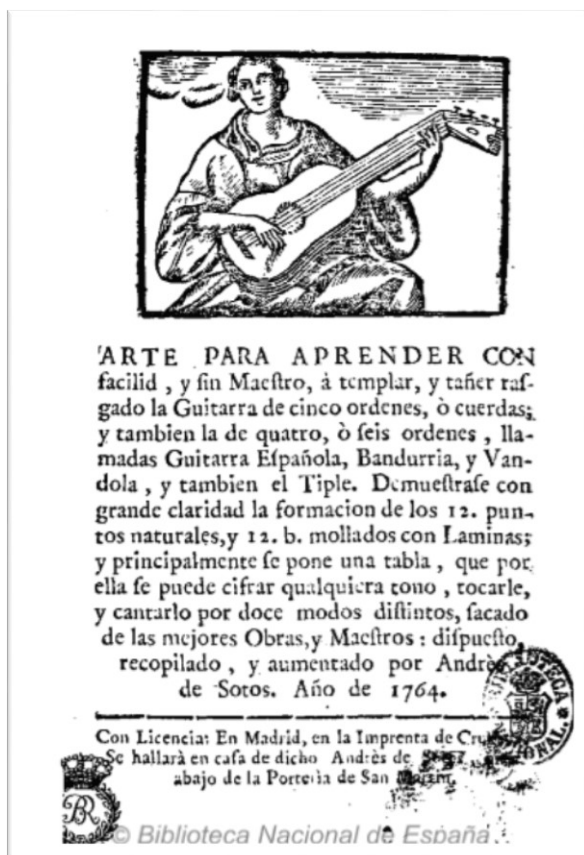
<sup>66</sup> *Ibidem.* p.47.

<sup>67</sup> CASTRO BUENDIA, Guillermo: “A vueltas con el fandango Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”. *Sinfonía Virtual*, núm.24, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2013. pp. 9-10. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica\\_fandango.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf) [Consultado el día 4 de enero de 2017].

<sup>68</sup> MINGUET y YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias...op. cit.* p. 99.

### 3.1.10. Andrés de Sotos (Fl. ca. 1760)

*Arte para aprender con facilidad... la Guitarra de cinco ordenes*<sup>69</sup> (Madrid, 1764)



**Ilustración 37:** Portada del tratado de Andrés de Sotos. Fuente: SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081906&page=1> [Consultado el día 25 de junio de 2016].

En la misma línea que Minguet y Yrol, podemos afirmar que, un siglo y medio después, este tratado es un plagio de la *Guitarra española* de Joan Carles Amat, pues asistimos a la reproducción del mismo contenido con algunas variaciones de redacción y ortografía. El título, aunque no tiene nada que ver con el del tratado de Amat, trata de encubrir la copia de capítulos y contenidos del tratado. Es interesante destacar que la ilustración de la portada, aunque es muy parecida a la edición gerundense de Amat, plasma la evolución organológica del instrumento, presentando características propias de la

<sup>69</sup> SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender con facilidad, y sin Maestro, á templar, y tañer rafgado la Guitarra de cinco ordenes, ò cuerdas; y también la de quatro, ò seis ordenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria, y Vandola, y también el Tiple.* Madrid: Imprenta de López y compañía, 1764, BNE (M/3848).

guitarra moderna: caja con menos fondo, mástil más largo y encordadura en seis órdenes simples<sup>70</sup>.

La originalidad de este tratado puede verse en las ampliaciones de algunos capítulos en los que se incluyen novedosas ilustraciones y ejemplos gráficos de *puntos* o acordes. Como explica el mismo autor:

Porque los antecedentes puntos, y explicación de la Tabla de Cifra, podrían (por alguna dificultad) dejar fufpenfo, y confufo al principiante de Guitarra, (al qual fe dedica esta Obra, por fer puramente los primeros rudimentos, y principios) me ha parecido en el prefente Capitulo declararlos con mas facilidad [...] y demoftrar tambien con Laminas la pofitura de cada punto, para que el principiante pueda aprenderlos con facilidad<sup>71</sup>.

Estas incorporaciones, además de ampliar los contenidos del tratado de Amat, los hace más entendibles y accesibles de cara al músico carente de conocimientos musicales teóricos, algo muy común, como ya se ha visto, en una práctica de la guitarra ligada a los ámbitos populares.

### **3.2. De la guitarra barroca a la guitarra clásico romántica**

La guitarra barroca de cinco órdenes, vigente desde finales del siglo XVI, deja paso a una guitarra que incorpora un sexto orden, siendo el tratado de Andrés de Sotos la última publicación para guitarra barroca de cinco órdenes. No obstante, aunque es con este último autor con quien podríamos cerrar esa etapa de la tratadística española focalizada en una guitarra barroca de cinco órdenes, el mismo título del tratado evidencia la coexistencia de las guitarras de cuatro, cinco y seis órdenes.

Debemos tener presente la dificultad de delimitar con exactitud dicha evolución, pues desde finales del siglo XVIII convivieron ambas modalidades. Para Pérez Díaz<sup>72</sup> la

---

<sup>70</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan J. y BOYD Malcom: *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. p. 254. [Edición española de José Máximo Leza].

<sup>71</sup> SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender...op. cit.* p.8.

<sup>72</sup> PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto-Sociedad española de Musicología, 2003. pp. 31-33.



necesidad de la guitarra de adaptarse a la nueva estética musical del clasicismo, donde se da una mayor importancia al concepto vertical y a las funciones tonales, llevaría un afianzamiento del sexto orden dentro del nuevo contexto idiomático.

Sin embargo, nosotros creemos más bien que la guitarra, como instrumento polifónico por excelencia, actuó más bien como precursora de esa concepción vertical de la música, muy presente ya desde finales del siglo XVI con la práctica del estilo rasgueado. Téngase en cuenta el amplio abanico de posibilidades que ofrece la guitarra en su dimensión acordal. Por su parte, y a colación de este tránsito, incluimos aquí la idea de Abreu y Prieto que plasma en su método *Escuela de guitarra*, del año 1799, y en el que se defiende la tesis basada en la necesidad de incluir un sexto orden para que la guitarra pudiera disponer de tres octavas, equiparándose melódicamente al resto de instrumentos en boga<sup>73</sup>. En cualquier caso, la incorporación del sexto orden permitirá una adaptación y modernización del lenguaje armónico-melódico de la guitarra.

Será el tratado de Vargas y Guzmán *Explicación de la guitarra de rasgueado...* (1773) el primero destinado a una guitarra de seis órdenes dobles. Representa la transición hacia lo que luego desembocará en la guitarra moderna de seis cuerdas simples en torno a 1830, momento a partir del cual se generalizó su uso. Apoya esta idea el hecho de que el tratado *Escuela de Guitarra* de Dionisio Aguado se concibe para una guitarra de seis órdenes simples, abordándose la guitarra de órdenes dobles de forma sucinta y sin entrar mucho en detalle. Como apunta Pérez Díaz<sup>74</sup>, el hecho de no argumentar ni defender a favor de la guitarra de órdenes simples, sería consecuencia de su popularidad.

Volviendo a la guitarra de seis órdenes dobles, podemos afirmar que la generalización de su uso queda atestiguada en el año 1799, con la aparición de cuatro tratados para guitarra de seis órdenes: tres de ellos publicados, de Fernando Ferandiere, Federico Moretti y Antonio Abreu y Víctor Prieto; y uno de ellos en formato manuscrito, de Juan Manuel García Rubio.

Por su parte, Moretti nos da la pista que también nos conduce a pensar que fue en España donde se prodigó la guitarra de seis órdenes, que era la guitarra en boga dentro del territorio español. Sus *Principios*, refiriéndonos al tratado publicado en España en el

---

<sup>73</sup> ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799, BNE (M/2754). p.37

<sup>74</sup> *Ibidem*. p. 43.

año 1799, serían una ampliación y perfeccionamiento de dos tratados suyos publicados en 1787 y en 1792 en idioma italiano, aunque ambos escritos para una guitarra de cinco órdenes, pues como él mismo admite, la guitarra de seis órdenes no se conocía en Italia, «razón [que] me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792, adaptados á la Guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aun la de seis se conocía en Italia»<sup>75</sup>.

En este periodo de transición hacia la guitarra de seis órdenes, la práctica del estilo rasgueado, con una vigencia de al menos dos siglos, era seña de identidad de la guitarra española. Sin embargo, dicha práctica llevaba aneja en muchos ambientes una connotación peyorativa y populachera. Es sabido que el espíritu ilustrado del siglo XVIII conllevó cierto recelo por lo tradicional y lo popular. Precisamente uno de los primeros autores citados unas líneas más atrás y que escribirá para guitarra de seis órdenes en el año 1799, Fernando Ferandiere, en un intento por diversificar y dignificar la guitarra española, no dirige su método a aquellos que pretendan acompañar *fandangos* o *rondeñas*, sino que lo destina a la práctica de una guitarra solista dentro de la orquesta, susceptible de ser acompañada por otros instrumentos.

En este contexto, en el año 1816 y coincidente con la tendencia anti ilustrada y “españolizante” conocida como *majismo* en la que se reivindican las señas de identidad de la cultura española, encontramos la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* de Juan Antonio de Iza Zamácola (popularmente conocido con el pseudónimo de Don Preciso), que trata de revindicar y defender la idiosincrasia musical de la guitarra española. Pone de relieve nuestra propia música tradicional española en contraposición a:

Aquellos profesores, ó llámense apasionados, que con su extraordinario lujo en el manejo de la guitarra, pretenden corromper la armonía de este sencillo instrumento, introduciendo grandes arias, que nada dicen ni significan en los corazones españoles; pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demas canciones características de nuestra nación<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1799, BNE (M/40). fol.5.r.

<sup>76</sup> DON PRECISO (pseudónimo de J.A. de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han hecho cantar a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1816,

Más allá de que en su apasionado discurso don Preciso identificara a la tradición con “la naturaleza de las cosas”, su propósito, como bien manifiesta en la introducción, era el de evitar que quedaran en el olvido los bailes nacionales de la época, como ocurrió con la folia, la gallarda, la chacona, la zarabanda, etc.<sup>77</sup>.

En cualquier caso, la dicotomía presentada durante el siglo XVIII, rasgueado/punteado, popular/culto, aficionado/profesional, refleja una tendencia al distanciamiento musical y sociológico. Del Campo y Cáceres<sup>78</sup> han señalado algunos ejemplos de la desconsideración existente en la época en torno a esa guitarra rasgueada. Así por ejemplo en la voz *rasgueado* del *Diccionario de Autoridades* de 1737, la desconsideración que se hace del rasgueado respecto al toque punteado: se lo considera un toque menos apacible que cuando se puntea. Casi un siglo después, el *Diccionario de música* de Fernando Palatín, del año 1818, relaciona la voz *rasgueado* a la guitarra, mientras que el *punteado* es circunscrito al campo del violín o la vihuela. En este mismo diccionario encontramos la voz *cencerrear*, asociándose al toque de un instrumento sin arreglo a la música y de forma destemplada, relacionándose finalmente con el toque de guitarra<sup>79</sup>.

Debemos incluir aquí a algunos autores relevantes que a lo largo del siglo XIX dignificaron y asentaron las bases de la guitarra moderna actual. De un lado encontramos el imponente magisterio de dos figuras como Fernando Sor y Dionisio Aguado, cuya labor didáctica y artística desencadenaría en la escuela actual de guitarra clásica. Tanto Aguado como Sor son defensores de la práctica de una guitarra sobre la base del estilo punteado y con carácter solista, lo que quizá presagia la tendencia musical romántica en la que se va otorgando mayor importancia a la música instrumental frente a la vocal. A pesar de esta dignificación, se puede observar que en ellos pervive ese espíritu dieciochesco que recelaba del rasgueado. Si en Dionisio Aguado se aprecia una exquisita dedicación a la pedagogía de la guitarra, en Fernando Sor, más volcado en la composición que en la pedagogía, se pueden entrever notorias

---

BNE (U/4869). p. XXXI. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160528&page=1> [Consultado el día 8 de noviembre de 2017].

<sup>77</sup> *Ibidem*. p. XII.

<sup>78</sup> DEL CAMPO, Alberto y CÁCERES FERIA, Rafael: *Historia cultural del flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2013. pp. 239-244.

<sup>79</sup> PALATIN, Fernando: *Diccionario de música*. Sevilla, 1818. p. 49. [Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990].

influencias clásicas de autores como Haydn o Mozart. Ambos mantenían una relación amistosa. Esta tendencia, orientada a una guitarra clásica, sería secundada por guitarristas como Francisco Tárrega, Antonio Jiménez Manjón, Emilio Pujol, Domingo Prat, etc.

Ya en la segunda mitad del XIX, y coincidente con ese periodo de génesis y cristalización de nuestra música flamenca en la que el espíritu inherente al romántico enaltecía los valores nacionales y populares, subrayamos la figura del guitarrista y compositor andaluz *Julián Arcas*. Si Aguado y Sor se consideran precursores de la actual guitarra clásica, la importancia de Arcas para la guitarra flamenca es capital. De sus obras conservadas destacaremos las reelaboraciones de piezas del repertorio tradicional andaluz, apreciándose fuertes lazos musicales entre éstas y los estilos flamencos actuales. Merece la pena escuchar la soleá o la rondeña de Arcas, que evocan de forma inequívoca la impronta musical flamenca. Resultan significativas aquí las palabras de Eusebio Rioja hablando del proceso por el que la soleá establece sus bases musicales:

Pero hubo alguien que debió influir decidida y profundamente en ese proceso. Alguien que además, dotó al acompañamiento guitarrístico de la Soleá – y al mismo cante, pues- de una estructura musical académica impropia – por lo perfecta- de los esquemas folklóricos habituales y que perfeccionó la Soleá en el cante y toque que conocemos hoy. Ese alguien es sin duda Julián Arcas<sup>80</sup>.

Podemos afirmar por tanto que se produce un proceso de retroalimentación en el que Arcas bebe de las fuentes musicales tradicionales, reelaborando y recreando dicho material de forma personal para después reintegrarlo y devolverlo nuevamente a la guitarra popular. Se produce así la evolución de este repertorio. Para Eusebio Rioja, este proceso dialéctico «encumbra a Julián Arcas como uno de los padres de la guitarra flamenca»<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Biental arte flamenco, 1990. p.53.

<sup>81</sup> RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: “Julián Arcas”. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. p. 170.

Es importante destacar también que el auge de la guitarra como instrumento solista va unido a una evolución organológica del instrumento, adaptándose en proporciones e incorporando mejoras estructurales que beneficiarían su resonancia y su calidad tímbrica. La historiografía sitúa al almeriense Antonio de Torres (1817-1892) como uno de los grandes constructores del siglo XIX. Curiosamente Arcas animó a Torres para que se dedicara a la construcción profesional de guitarras<sup>82</sup>. Estableció el tiro de guitarra o longitud de cuerdas, en 650 milímetros, aumentó el tamaño o proporciones de la caja de resonancia y perfeccionó el varetaje en abanico con la introducción de varetas transversales. Además, este constructor potenció la construcción de guitarras de ciprés, que era una madera presente en nuestro territorio y permitía abaratar los costes. De ahí que fuera la más utilizada en la guitarra popular frente al palosanto y sus variedades, pues al ser exportada de otros países encarecía el precio de la guitarra.

Por otro lado, el uso generalizado de la notación cifrada inherente a los tratados de vihuela y guitarra del renacimiento y el barroco da paso a una normalización de la notación mensural sobre pentagrama, aunque complementándose, en algunos autores, con ese cifrado o tabulado propio del instrumento. Como hemos podido ver, esa notación mensural fue iniciada ya por Pablo Minguet y Yrol en sus *Reglas y advertencias* del año 1754.

Merece la pena reseñar aquí también que, del análisis de las diferentes recreaciones literarias y musicales del siglo XIX, con autores como Serafín Estébanez Calderón<sup>83</sup> y multitud de testimonios de viajeros<sup>84</sup>, se confirma la existencia de una guitarra popular ligada al acompañamiento de bailes teatrales, como los boleros, y más aún de los zapateados y cachuchas, y otros más *populares* como los fandangos, las seguidillas o las jotas. Para los viajeros extranjeros se crea la figura estereotipada de un español alegre, aficionado a una guitarra ligada al acompañamiento del baile, y al que también se une el cante, ambos al servicio del baile.

Por otro lado, una práctica generalizada del estilo rasgueado hizo que, a diferencia de la tendencia italiana y francesa, la guitarra de cuerdas dobles tuviera mayor raigambre y

---

<sup>82</sup> *Ibidem.* p. 165.

<sup>83</sup> El más claro ejemplo del costumbrismo andaluz lo encontramos en: ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas andaluzas...op. cit.*

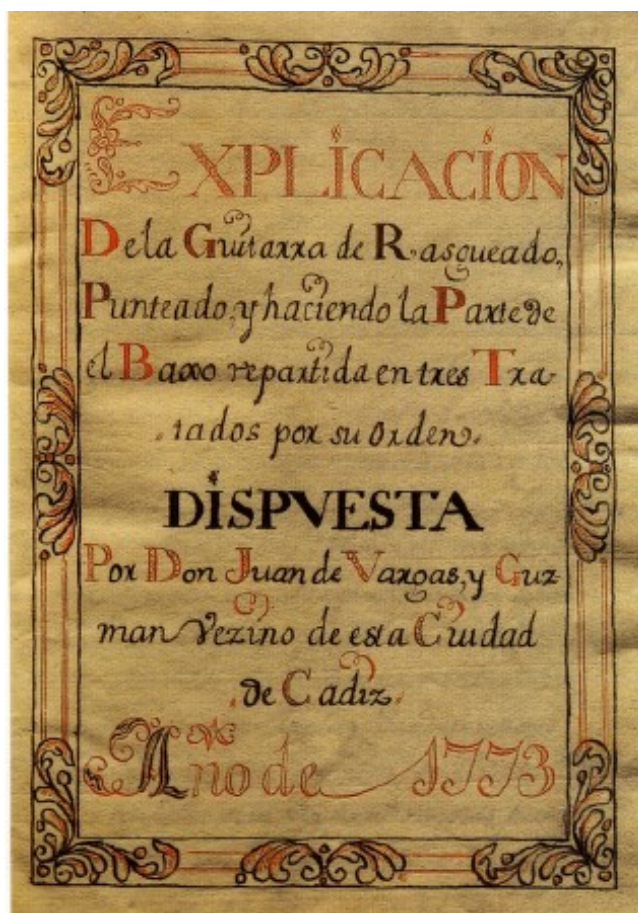
<sup>84</sup> Véase por ejemplo: DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España...op. cit.*; FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía...op. cit.*; GLINKA, Mikhail. *Los papeles españoles...op. cit.*

gozara de más popularidad. Esto se debe sobre todo al efecto que se consigue con el rasgueo en una guitarra de cuerdas dobles, obteniendo una textura sonora mucho más densa que si se realizara sobre la guitarra de cuerdas simples.

En la misma línea planteada para el estudio de los tratados de la anterior etapa, a continuación pasaremos a analizar nueve tratados correspondientes a esta guitarra clásico-romántica. El punto de partida será la *Explicación de guitarra* (1773) de Vargas y Guzmán, primero escrito para guitarra de seis órdenes.

### 3.2.1. Juan Antonio de Vargas y Guzmán (Fl. ca.1770)

*Explicación de la guitarra*<sup>85</sup> (Cádiz, 1773)



**Ilustración 38:** Portada del tratado de Vargas y Guzmán. Fuente: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación... op. cit.* p. XV.

<sup>85</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra*. Cádiz, 1773. [Edición y estudio introductorio de Ángel Medina Álvarez, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994].

De los tres manuscritos que se conservan de este tratado, el primero de ellos, fechado en 1773 y firmado en la ciudad de Cádiz, está dividido en tres volúmenes o tratados a su vez: tratado primero de *la guitarra de rasgueado*; tratado segundo de *la guitarra punteada por música y cifra* y tratado tercero de *la guitarra punteada haciendo la parte de bajo*. Introduciendo dichos tratados figura un prólogo dirigido a los aficionados a la guitarra. Los otros dos manuscritos están fechados en el año 1776 en la ciudad de Veracruz, omitiéndose, curiosamente, el primer volumen de guitarra rasgueada. Esa omisión respondería a una escasa presencia de la práctica del rasgueado en América.

El manuscrito principal, del año 1773, y que aquí analizamos, incluye una colección de nueve minuetes, un paspié, otro minué, el Amable, la Marcha de Nápoles y un Allegro. Además, en el tratado de rasgueado, se exponen géneros como la folía y los pasacalles para ser acompañados.

Este tratado es un verdadero compendio de lenguaje musical donde se hace bastante hincapié en cómo se debe interpretar cada símbolo musical, abordándose además multitud de cuestiones genéricas en relación a la afinación, la encordadura... Como ya se anunciaba con anterioridad, está considerado un hito en la transición de la guitarra barroca a la moderna, pues como se afirma en el primer capítulo del tratado, está escrito para una guitarra de seis órdenes, por ser la más común de la época en la que se escribió<sup>86</sup>.

El mismo autor justifica la realización del tratado como consecuencia de la dejadez o abandono de la guitarra en lo que a realización de tratados prácticos se refiere, situación que provoca

que los aficionados, y aun maestros, lo ejerciten sin los precisos fundamentos a que está afecta toda clase de armonías: ya porque unos aprenden por sola afición, sin atarearse al estudio, calificando por reglas sus gustos y sonidos, ya porque los que debían saberlas con solidez se dejan, por falta de aplicación, en un ocio reprehensible, y ya porque no tienen libros que enseñen con brevedad y claridad la materia, para referirse y fundarse en sus opiniones; de lo cual se originan muchos errores<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibidem.* p.9. [Ed.1994].

<sup>87</sup> *Ibidem.* p.3. [Ed.1994].

De esta forma se pone de manifiesto esa falta de vigencia metodológica en el aprendizaje de la guitarra, consecuencia, en parte, de la práctica más espontánea e intuitiva, sin sometimiento a cánones y muy habitual en la práctica popular y barroca de la guitarra.

En el prólogo se deja claro que, aparte de la explicación mediante el sistema castellano, italiano y catalán, se propondrá un sistema propio para nombrar y cifrar los puntos o acordes. Éste, orientado sobre todo a la práctica del estilo rasgueado del primer tratado, está basado en el nombre de las siete notas al que se añade una “s” o “b”, si es sostenido o bemol, respectivamente, existiendo la posibilidad de incluirse un 3 para indicar que la tercera del acorde es menor. En efecto, este sistema de signos, a diferencia de las cifras catalana, italiana y castellana, permite memorizar más fácilmente los acordes de cara al acompañamiento y al punteo. Valoramos muy positivamente este sistema de signos ideado por Vargas y Guzmán, mucho más cercano a la realidad práctica del instrumento y, por cierto, al actual cifrado de acordes para guitarra<sup>88</sup>.

Resaltamos el uso de diferentes tipos de notación y claves: para rasgueado un cifrado; para punteado la clave de sol; y para las partes en las que la guitarra realiza la parte del bajo, la clave de fa. Nos parece muy logrado -de ahí su inclusión en este apartado- el modo en que el autor sintetiza y expone las tres cifras utilizadas -*castellana, italiana y catalana*-, que pasa a comparar con el sistema de signos propuesto por él, resumiéndose en el siguiente cuadro:

---

<sup>88</sup> Nos llama la atención el hecho de que al explicar uno de rasgueos, Vargas y Guzmán proponga la siguiente ejecución de la mano derecha: *índice, largo, anular y pequeño*. Remitiéndonos a mi experiencia personal, recuerdo que uno de los primeros rasgueos que me enseñaron estaba basado en esa misma disposición. Sin embargo, como luego pude comprobar y corroborar, esa disposición de dedos quedó obsoleta entre las técnicas de la guitarra flamenca, siendo la más práctica e idónea la que utiliza el orden inverso, es decir, *pequeño, anular, largo e índice*. No obstante, aún seguimos viendo, aunque no es frecuente, guitarristas flamencos que utilizan esa disposición en abanico. Es en la provincia de Huelva donde más he podido apreciar este hecho. Son pervivencias de prácticas tradicionales.



**DEMOSTRACIÓN DE LOS PUNTOS O SIGNOS NATURALES, SUS SOSTENIDOS, BEMOLADOS, CON TERCERAS MENORES Y DIFERENCIAS DE ELLOS PARA RASGUEAR CON PERFECCIÓN EL INSTRUMENTO DE LA GUITARRA. LOS NÚMEROS SOLOS SON AL ESTILO CASTELLANO; LAS LETRAS, AL ITALIANO; Y LOS NÚMEROS CON N O B AL CATALÁN.**

**POSTURAS PRINCIPALES:**

1	6	8	2	5		3	7	9	P		+	10		4																					
A	D	H2	B	E	+	G	F	G2	I		C	K[2]	N	H	&*	M	O		L	P	P2	N+	K	&+*	M+										
4n	2b	12n	5n	3b	1b	6n	1n	11n	2n		3n	12b	9n	7n	10n	8n	4b		5b	6b	11b	9b	7b	10b	8b										

**POSTURAS AÑADIDAS:**

3		5	7	3		5				4	5			5	7		6	1	6		7																		
5		7		9		3		5		2	3		2	4		[7]		5	9		6		8		4		6	5	9		3		3		4		6		9
9		7		9		5		7		2	3		2	4		[7]		7	9		6		8		3		8	5	9		1		3		4		6		9
4		5		8		5		7		4	5		4	6		6		7	7		8		7		1		8	7	7		5		6		8		6		
3		5		7		5		6		5	6		5	7		5		7	7		9		6		2		8	8	7		4		6		7		9		6
3		5		7		3		5		3	5		4	6		5		5	7		8		6		1		6	6	7		3		4		5		7		6

**NATURALES**                                      **SOSTENIDOS**                                      **BEMOLADOS**                                      **CON TERCERA MENOR**

**Ilustración 39:** Cuadro comparativo de los diferentes tipos de notación. Fuente: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación... op. cit.* p. 34. [Ed.1994].

Conviene comentar algunos aspectos destacables en torno al papel acompañante de la guitarra. En la explicación del rasgueado para el acompañamiento de las folías italianas y los pasacalles, pone especial énfasis en el aprendizaje de más de una diferencia o rueda de acordes teniendo como fin adaptarse a la voz, «por si la voz de quien se acompaña subiere o bajare de tono»<sup>89</sup>. Este hecho pone de realce esa capacidad intuitiva y espontánea a la que debe estar sometido el músico acompañante, capaz de adaptarse de forma improvisada al tono de la melodía vocal, práctica también característica del músico flamenco. En este sentido, subrayamos e incluimos aquí cuatro reglas del capítulo titulado *Algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes* y que también estarían muy a colación de la práctica del acompañamiento al cante de la actual guitarra flamenca:

7. Sexta. Que procure desde el principio hacerse a tocar a compás, porque sin esta parte no hay acompañante bueno. [...]

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 28. [Ed.1994].

11. *Décima*. Que se ha de hacer cargo de las partes cantantes que acompaña, para cuidar: si se adelantan, adelantarse, o, al contrario, atrasarse, por ser ésta su precisa obligación. [...]

12. *Undécima*. Que al finalizar ha de esperar a que el cantor caiga a la cláusula para que no fenezca el instrumento antes que la voz, que es lo que los perfectos acompañantes practican. [...]

15. *Decimocuarta*. Y por última advertencia diré que el acompañar pende de grande ejercicio e inteligencia; lo uno por haberse de tocar al compás que le echaren y lo otro por ser precisa mucha prontitud; todo lo cual no se puede conseguir sin gran continuación y práctica<sup>90</sup>.

Estas reglas vienen a ser una perfecta explicación de cómo debe proceder el instrumentista que se proponga acompañar una melodía vocal, haciéndose hincapié en la elasticidad o flexibilidad del compás, que, sin la rigurosidad metronómica, es tan propia de las músicas populares y de los estilos flamencos actuales<sup>91</sup>. En este panorama, el guitarrista deberá estar al servicio de la melodía vocal en lo que a respuesta armónica se refiere.

Finalmente, resulta adecuado destacar el término que utiliza para referirse al músico instrumentista o *tocador*, pues es evidente que dicho término derivó, como consecuencia de la omisión propia del dialecto andaluz, en la palabra *tocaor*, nombre con el que se designa en la actualidad al guitarrista flamenco.

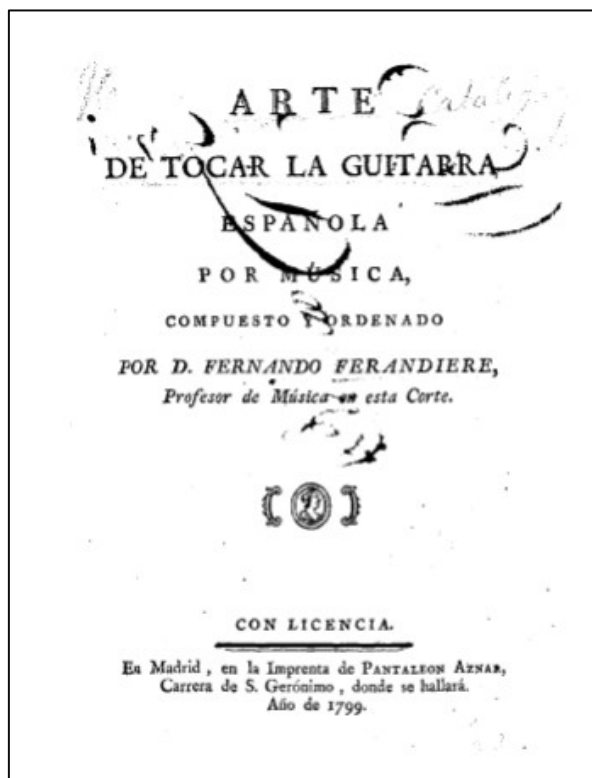
---

<sup>90</sup> *Ibidem*. pp. 86-87. [Ed.1994].

<sup>91</sup> Véase: BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: “La originalidad musical...*op. cit.*”

### 3.2.2. Fernando Ferandiere (1740-1816)

*Arte de tocar la guitarra española por música*<sup>92</sup> (Madrid, 1799)



**Ilustración 40:** Portada del tratado de Fernando Ferandiere. Fuente: FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083310&page=1> [Consultado el día 22 de julio de 2016].

Este tratado consta de un prólogo y diecisiete reglas en las que se exponen, mediante el uso del lenguaje musical convencional, ejemplos de cómo representar el tempo, las figuras rítmicas existentes, las claves, tonos mayores y menores, etc. Se da una importancia mayúscula al solfeo francés, es decir, a la partitura convencional tal y como la conocemos hoy día.

En el apartado dedicado al lector deja claro que el objetivo del tratado no es la de contentar a los acompañantes de guitarra ni a los que pretenden rasguear Fandangos y Jotas, sino a «tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan la sinfonía»<sup>93</sup>. Ante la vigencia de una guitarra rasgueada y muy

<sup>92</sup> FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, BNE (M/2761).

<sup>93</sup> *Ibidem*. fol. 4v.

ligada al acompañamiento, éste propugna una guitarra inmersa en la orquesta, elevándola a la categoría de solista, susceptible de ser acompañada por otros instrumentos. A colación de esto, también resulta llamativo que a la hora de fijar la posición de la mano derecha, deja claro que no se orienta a la práctica del rasgueado con la mano pegada al puente – típico de la escuela o toque *barbero*-, sino próxima a la boca, obteniendo un sonido más dulce y agradable<sup>94</sup>.

Las cuestiones relativas al contrapunto y la composición son abordadas a través de un diálogo creado entre un maestro y un alumno, reflejándose en esa conversación la visión, racional y reglada que el autor tiene de ese procedimiento. He aquí, dentro de ese simulado diálogo, una reflexión del alumno en relación al contrapunto y la composición:

Deduzco de sus respuestas, que el ramo de la composición no es arte (como yo pensaba), sino ciencia, pues consta de la razón sensible y de la cantidad sonora: y veo, por lo que usted me ha explicado, que todo compositor debía saber la logística de los números, para hallar medios aritméticos, con cuyas operaciones dispondrá la progresión y combinación de las concordancias que quiera introducir en su composición<sup>95</sup>.

Se puede apreciar una concepción muy alejada de ese carácter espontáneo de las músicas populares, circunscribiendo la composición a un conjunto de reglas prescritas por el contrapunto. Y al hilo de esta cita, podríamos concluir diciendo que se empieza a ver esa disyuntiva entre una guitarra punteada, con carácter internacional y equiparada al resto de instrumentos, frente a una guitarra rasgueada ligada al acompañamiento, más propia de las músicas populares. En este caso, Ferandiere aboga por la guitarra solista, desligándola del tradicional cifrado y abordándose la escritura desde el lenguaje musical convencional.

Entre el catálogo de obras que se incluyen en este tratado encontramos ocho piezas musicales que se alejan de los géneros tradicionales.

---

<sup>94</sup> *Ibidem.* p. 4.

<sup>95</sup> *Ibidem.* p. 25.

### 3.2.3. Federico Moretti (ca.1769-1839)

*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*<sup>96</sup> (Madrid, 1799)



**Ilustración 41:** Portada del tratado de Federico Moretti. Fuente: MORETTI, Federico: *Principios para tocar...* op. cit. Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128545&page=1> [Consultado el día 23 de julio de 2016].

El primer bloque del tratado está dividido en dos partes: en la primera se abordan cuestiones más genéricas del lenguaje musical en torno a las figuras musicales, las claves, los intervalos, los modos, etc.; mientras que la segunda incorpora 24 tablas con ejemplos de escalas, acordes, arpeggios y cadencias. El autor manifiesta que, ante la falta de tratados que instruyan musicalmente a aquellos que quieran aprender música, se incluye todo un compendio de reglas para un conocimiento más profundo del lenguaje musical.

Afirma haber aprendido solo, por no haber podido encontrar un tratado que le permitiera conocer el instrumento. Califica la guitarra como uno de los instrumentos más aptos para el acompañamiento –en forma de bajo continuo–, debido al amplio abanico de posibilidades que ofrecen los acordes. Encuadrándose en el conocimiento del lenguaje musical convencional o mensural, en su artículo VII, que trata sobre el *Baxo numerado*

<sup>96</sup> MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1799, BNE (M/40).

*para regla de los acompañamientos*, insta al aprendiz de guitarra a que aprenda el *baxo* cifrado o numerado:

El que se dedique á tocar la guitarra debe indispensablemente aprender este Baxo, por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas [...], pues aunque tocadas con la mayor perfeccion, suelen sorprehender mas bien que deleytar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se había propuesto expresar. Este modo de tocar es mas propio del violin, flauta, clave &c. que de la guitarra, por no poder combinar la mucha execucion con la debida armonía. [...] La experiencia me ha convencido de que lo mas acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña no faltando jamas á la armonía<sup>97</sup>.

Respecto a la forma en que ha de aplicarse el acompañamiento de la guitarra en forma de bajo continuo, ésta ha de adoptar dos funciones diferentes según a quien acompañe:

Quando el Baxo es propio de una sinfonía, un quarteto, una aria, &c. formando los demás instrumentos la armonía correspondiente, solo da la voz que le toca; pero si este acompaña un canto sin otro instrumento alguno, es preciso añadirle todas las voces que le son propias, y que sirven para denotar los acordes que pertenecen á la armonía que se desea expresar, por ser el Baxo la parte mas esencial de una composición, y sobre la que se arreglan las demás. En este supuesto se adoptó usar *números* encima de los puntos del Baxo para excusar el trabajo de notar todas las voces que deben executarse juntas<sup>98</sup>.

A colación también de la función acompañante de la guitarra, ensalza a italianos y franceses, pues otorgan una función acompañante a la guitarra<sup>99</sup>, dejando en manos de otros instrumentos como los violines, violas o flautas, la parte exclusivamente instrumental. Finalmente, y como ya hemos argumentado anteriormente, el tratado de Moretti nos da la pista para encuadrar y contextualizar esa popularización de la guitarra

---

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 20.

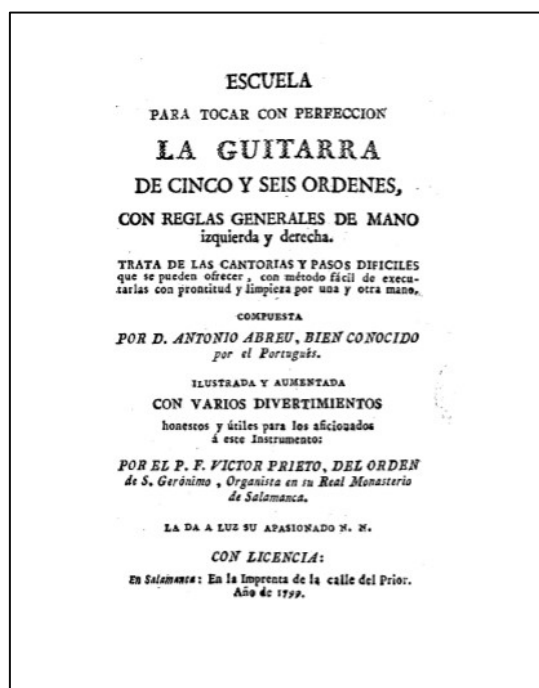
<sup>98</sup> *Ibidem.* p. 20.

<sup>99</sup> *Ibidem.* p. 20.

de seis órdenes en España<sup>100</sup>. Apuntamos aquí que es bastante profuso en lo que respecta a la exposición de ejemplos musicales, aunque no se incluyen obras de concierto ni ejemplos musicales de obras donde se pueda aplicar el funcionamiento de ese bajo continuo.

### 3.2.4. Antonio Abreu (ca.1750-1820) y Víctor Prieto (Fl.1790)

*Escuela para tocar la guitarra de cinco y seis órdenes*<sup>101</sup> (Salamanca, 1799)



**Ilustración 42:** Portada del tratado de Antonio Abreu y Víctor Prieto. ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor: *Escuela para tocar...op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091894&page=1> [Consultado el día 26 de julio de 2016].

En las advertencias iniciales el autor considera que, aun existiendo un amplio abanico de tratados, están orientados a una guitarra de rasgueado y a la realización de los correspondientes puntos o acordes con los que acompañar los sonos «que se usaban en

<sup>100</sup> “Aunque yo uso de la Guitarra de *siete órdenes sencillos*, me ha parecido mas oportuno acomodar estos *Principios* para la de *seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razón me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de *cinco órdenes*; pues en aquel tiempo ni aun la de *seis* se conocía en Italia”. En: MORETTI, Federico: *Principios para tocar la... op. cit.* fol. 5r.

<sup>101</sup> ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799, BNE (M/2754).

los tiempos en que se escribieron, desentendiéndose (con bastante dolor los apasionados) del punteado»<sup>102</sup>. Es otra muestra inequívoca de la popularidad de la que presumía la guitarra rasgueada y que constituye a su vez un indicio de ese distanciamiento que comienza a instaurarse a comienzos del siglo XIX entre una guitarra popular y otra guitarra ligada a ambientes cultos.

Es un trabajo eminentemente teórico, pues tan solo incluye tres láminas musicales por música y cifra, haciéndola entendible para todos los aprendices, estén o no en posesión de conocimientos musicales teóricos. Fundamentalmente se ciñe a dar indicaciones sobre cómo se debe interpretar la partitura, insertándose orientaciones precisas para los dedos de ambas manos.

### 3.2.5. Dionisio Aguado (1784-1849)

*Escuela de guitarra*<sup>103</sup> (Madrid, 1825)



**Ilustración 43:** Portada del tratado de Dionisio Aguado. Fuente: AGUADO, Dionisio: *Escuela de... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129195&page=1> [Consultado el día 09 de noviembre de 2016].

<sup>102</sup> *Ibidem.* p.43.

<sup>103</sup> AGUADO y GARCÍA, Dionisio: *Escuela de guitarra*. Madrid: Fuentenebro, 1825, BNE (M/3404).



Como ya se comentaba al inicio de este epígrafe, la escuela actual de guitarra clásica es consecuencia, en buena parte, de la labor pedagógica de Dionisio Aguado y su prolífica producción didáctica<sup>104</sup>. Se advierte que tanto los sucesivos métodos que iba publicando como las continuas reediciones de su obra, eran el resultado de una actualización metodológica y didáctica por parte del autor. Su primera obra didáctica titulada *Colección de estudios de guitarra*<sup>105</sup>, del año 1820, es ampliada cinco años más tarde en la *Escuela de guitarra*.

La *Escuela* está dividida en dos partes: en la primera de ellas se da una detallada explicación teórica de diferentes aspectos del lenguaje musical que se aplican de forma práctica a la idiomática propia de la guitarra; la segunda tendrá un carácter eminentemente práctico, donde se insertan diferentes lecciones, ejercicios y estudios.

En el mismo tratado reconoce que, aun existiendo una tradición de doscientos setenta años de grandes intérpretes de vihuela y guitarra, ha habido falta de rigurosidad y calidad en las transcripciones existentes. Refiriéndose a los guitarristas anteriores, escribe que «no acertaron á escribir con exactitud lo mismo que tocaban [...] y no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos»<sup>106</sup>. En la nómina de artistas que identifica con esa carencia, incluye a Laporta, Arizpacochaga, Abreu o al Padre Basilio. Para Aguado será con Federico Moretti con quien dé comienzo una tradición musical escrita de guitarra más acorde con la realidad, produciéndose así la sistematización de la transcripción del repertorio para este instrumento.

Paralelamente reconoce la existencia de una gran parte de guitarristas aficionados que carecen del conocimiento del solfeo, a los cuales destina, en parte, dicho método, aplicando la teoría musical al contexto idiomático de la guitarra. Y es que, para tocar bien cualquier instrumento musical es necesario el conocimiento de los principios elementales de la música y la práctica del solfeo<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> *Colección de Estudios para Guitarra* (Madrid, 1820); *Escuela de guitarra* (Madrid, 1825); *Nouvelle Méthode de Guitare* op.6 (París, 1834); *La guitare fixée sur le tripodison ou fixateur* (París, ca.1836); *La guitare enseignée par une méthode simple* (París, ca.1836); *Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1843); *Apéndice al Nuevo Método para Guitarra* (Madrid, 1849).

<sup>105</sup> AGUADO Y GARCÍA, Dionisio: *Colección de estudios para guitarra*. Madrid: Fuentenebro, 1820, BNE (M/269).

<sup>106</sup> AGUADO Y GARCÍA, Dionisio: *Escuela de...op. cit.* p. I. (Prólogo).

<sup>107</sup> *Ibidem.* pp. I-II.

Si bien sabemos que la aparición de un tratado de guitarra de seis órdenes simples tuvo lugar en el año 1814 con Salvador Gil, no se tiene datado con exactitud en qué momento o por medio de qué proceso se generalizó la utilización de órdenes o cuerdas simples. Este proceso se contextualiza a comienzos del siglo XIX. Como consideramos que esa transición fue un hito en el paso de una tradición de cuerdas dobles al uso generalizado de cuerdas simples, nos resulta interesante incluir aquí los postulados de Aguado a la hora de defender el uso de una guitarra de órdenes simples:

Dije que era preferible la guitarra sencilla, es decir, de una cuerda en cada orden, y para ello tengo varias razones, á saber: 1.a es muy difícil que resulten perfectamente iguales en sonido dos cuerdas pisadas en todos los trastes: 2.a estando sencilla la prima en las guitarras dobles, al pasar de esta cuerda á las demás, se advierte desproporcion en el cuerpo de las voces: 3.a el sestillo del sexto orden da una voz que no corresponde á lo grave de aquel bajo: 4.a siendo dificultoso dominar una cuerda sola, lo es mucho mas dominar dos á un tiempo con la yema de los dedos de la izquierda: 5.a es una equivocación creer que suena mejor, porque consistiendo el sonidos en la duración de las vibraciones, es mas fácil sostenerlas en una cuerda que en dos: y 6.a el haber dos cuerdas en cada orden es un inconveniente para los pasos de agilidad. Prescindo de la mayor dificultad de conservarla afinada<sup>108</sup>.

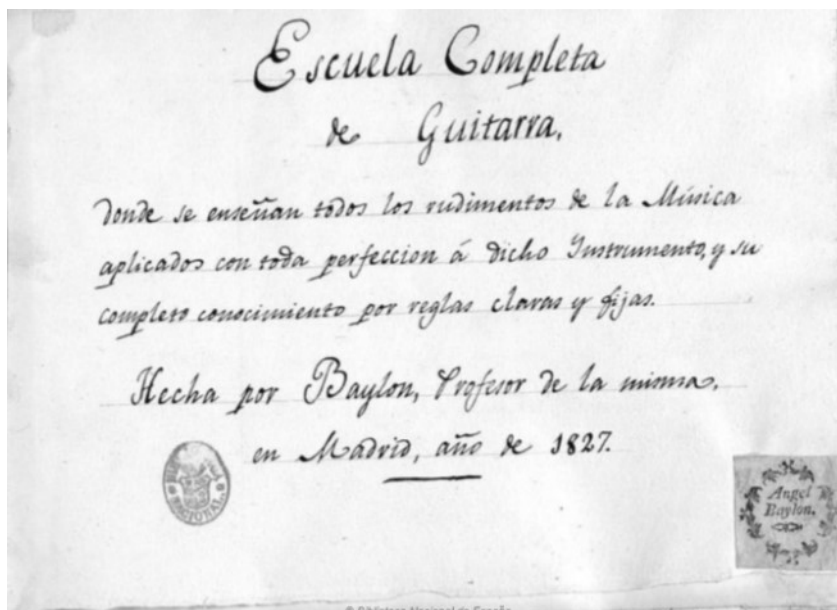
Concluimos diciendo que Aguado encumbra la guitarra a la categoría de instrumento solista, defendiendo la interpretación a solo, aunque pudiéndose unir a otro instrumento que preferiblemente sería otra guitarra o la voz humana. Su magisterio, obra y trayectoria sería un pilar fundamental que podría ser considerado germen matriz del cual se derivaría la escuela de guitarra clásica, tradición que como hemos visto nace desvinculándose conscientemente de la tradición más popular o barroca, aunque sin duda ésta siguió vigente: de hecho la guitarra flamenca heredará muchas cosas de ella.

---

<sup>108</sup> *Ibidem.* p. 37.

### 3.2.6. Ángel Baylón (Fl.1820)

*Escuela completa de guitarra*<sup>109</sup> (Madrid, 1827)



**Ilustración 44:** Portada del tratado de Ángel Baylón. BAYLON, Ángel: *Escuela completa de guitarra...* op. cit. Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161603&page=1> [Consultado el 26 de julio de 2016].

Por su parte, el manuscrito *Escuela completa de guitarra* de Ángel Baylón, del año 1827, también está ceñido al aprendizaje del lenguaje musical. En su análisis, nos resulta llamativa la utilización de tres figuras musicales con una ligera modificación de la cabeza de la nota, cuyo fin era indicar que una nota estaba transportada en la guitarra. El autor, consciente de la ambigüedad existente a la hora de interpretar cómo debía tocarse cada una de las notas, facilita la ubicación dentro del mástil, evitando caer en posibles errores. Aunque no proliferó este procedimiento, pues hoy en día se suelen utilizar números para aclarar las digitaciones, incluimos aquí los signos aludidos:

<sup>109</sup> BAYLON, Ángel: *Escuela completa de guitarra donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfección à dicho instrumento y su completo conocimiento por reglas claras y fijas.* Madrid, 1827, BNE (M/830).



*Un cuerda más arriba      La otra cuerda más arriba      Dos cuerdas más arriba*

**Ilustración 45:** Ejemplos de figuras musicales utilizadas por Ángel Baylón. Fuente: BAYLON, Ángel: *Escuela completa de guitarra...op. cit.* pp.36-38. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161603&page=1> [Consultado el 27 de julio de 2016].

Más que un tratado o compendio de partituras, son consideraciones varias sobre cuestiones relacionadas con el lenguaje musical, proponiendo diferentes escalas, intervalos, acordes y modulaciones. En la misma línea que Aguado, está orientado para intérpretes con conocimientos musicales teóricos, exponiéndose el material musical a través del lenguaje musical convencional.

### 3.2.7. Fernando Sor (1778-1839)

*Método para guitarra*<sup>110</sup> (París, 1830)



**Ilustración 46:** Portada del tratado de Fernando Sor. Fuente: SOR i MUNTADES, Fernando: *Méthode pour la guitare*. París : L'auteur Bonn N. Simrok Londres, Imp. de Lachevardiere, 1830, BNE (M/2654). Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000146307&page=1> [Consultado el día 4 de febrero de 2017]

<sup>110</sup> SOR i MUNTADES, Fernando: *Méthode pour la guitare*. París: Lachevardiere, 1830. [Traducción al castellano por Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló, Portugal: Labirinto, 2008].

Como ya aludíamos anteriormente, hablar de la figura de Fernando Sor implica remontarnos a los inicios de la andadura de la guitarra clásica. Su método fue publicado originalmente en francés<sup>111</sup>, no habiéndose traducido al castellano hasta el año 2008. Se divide en tres partes donde se analizan aspectos muy diversos sobre la colocación, construcción, digitaciones, técnica postural, acompañamiento, etc. Llama la atención el modo en que Sor argumenta y fundamenta cada uno de los puntos del tratado de forma analítica sobre la base de explicaciones fruto de su experiencia, que le han llevado a reflexionar concienzudamente sobre la práctica interpretativa de la guitarra clásica.

Suscribimos lo dicho sobre Dionisio Aguado: con Sor también se aprecia claramente el distanciamiento de una guitarra clásica que se aleja de la guitarra barroca ligada al acompañamiento vocal o de danzas. Como Sor reconoce, está orientado a un lector músico con conocimientos teóricos, utilizándose únicamente el lenguaje musical convencional<sup>112</sup>. Además, en toda la obra de Sor se puede ver el influjo clásico de autores como Haydn, Mozart, el rococó francés o el belcantismo italiano<sup>113</sup>. Fundamenta el acompañamiento armónico sobre la base del conocimiento de las reglas del contrapunto y la composición, haciéndose hincapié en cómo utilizar terceras, sextas, el bajo, etc. En la siguiente cita podemos ver también que Sor comenzó con la práctica del acompañamiento (bajo continuo), como él mismo lo admite:

No tomé al principio este instrumento más que como instrumento de acompañamiento, pero desde la edad de dieciséis años siempre he oído comentar a los que decían tener poco talento: “Yo no toco más que para acompañar”<sup>114</sup>.

Y ese descrédito, reminiscencia directa del recelo dieciochesco hacia lo popular y la práctica el acompañamiento, es el que empuja a una gran nómina de guitarristas a la

---

<sup>111</sup> Como argumentan Barceló y Baranzano en la presentación, Sor juró fidelidad al régimen de Bonaparte, teniéndose que instalar en París para evitar represalias tras las derrotas napoleónicas. Por esto, Sor publicó el método en francés. El método original está disponible en la BNE, M/2654(2). En línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=fernando+sor&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=40> [Consultado el día 14 de mayo de 2018].

<sup>112</sup> SOR i MUNTADES, Fernando: *Méthode pour...op. cit.* p.41. [Ed.2008].

<sup>113</sup> GARCÍA-AVELLO, Ramón: “SOR MONTADAS, Fernando”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: ICCMU, 1999-2002, Vol.6. p. 1172.

<sup>114</sup> SOR i MUNTADES, Fernando: *op. cit.* p. 14. [Ed.2008].

práctica de la guitarra solista. Sin embargo, y como Sor admite, el dominio previo de la práctica del acompañamiento fue decisivo para él:

Un buen acompañamiento supone primeramente un buen bajo, acordes que le sean propios y movimientos que se asemejen, tanto como sea posible, a los de una partitura de orquesta o a los del piano, lo que en mi opinión, era la mayor prueba de dominar el instrumento, más que todas esas sonatas que he oído imitando al violín, sin armonía e incluso sin bajo. [...] A fuerza de hacer acompañamientos, me encontré con un amplio caudal de posiciones. Como sabía qué acorde o qué inversión realizar, en qué parte se encontraba el bajo fundamental y cuál debía ser la marcha de cada voz para la resolución o transición que iba a hacer, me encontré en condiciones de establecer un sistema completo de armonía para este instrumento<sup>115</sup>.

Aunque entendemos estas declaraciones ajenas a un contexto popular ligado al acompañamiento vocal y de danzas, sino más bien a la práctica del *bajo continuo*, estamos muy de acuerdo con Sor, pues consideramos que es de suma importancia desarrollar una sólida y fundamentada práctica acompañante que permita proporcionar un amplio conocimiento del instrumento.

Según afirman Baranzano y Barceló<sup>116</sup>, Sor fue el mayor compositor de música para guitarra clásico-romántica. Podemos decir que Sor, junto con Aguado, constituyeron los pilares de la guitarra clásica moderna. De hecho, son autores cuyo repertorio de estudios, obras y lecciones supone una parte fundamental en la enseñanza de la guitarra clásica dentro del conservatorio.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 14. [Ed.2008].

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 7. [Ed.2008].

### 3.2.8. Tomás Damas (1825-1890)

*Pasatiempo Español*<sup>117</sup> (Madrid, ca. 1848)



**Ilustración 47:** Portada del tratado de Tomás Damas. Fuente: DAMAS, Tomás: *Pasatiempo Español. Método...op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085666&page=1> [Consultado el 16 de noviembre de 2016].

Con anterioridad al año 1848<sup>118</sup> encontramos el *Método o nuevos principios elementales para Guitarra* de Tomás Damas que, como bien propone en la introducción, serviría de trampolín para poder estudiar el método de Dionisio Aguado a través del uso del lenguaje musical. En este tratado, después de algunas recomendaciones y cuestiones teóricas, se incluyen preludios sobre diferentes escalas, ejemplos prácticos y varios valeses.

<sup>117</sup> DAMAS, Tomás: *Pasatiempo Español. Método o nuevos principios Elementales para Guitarra*. Madrid: Antonio Romero, ca.1848, BNE (MC/4104/13).

<sup>118</sup> No sabemos con exactitud la fecha exacta de la publicación, aunque podemos precisar que fue anterior al año 1848, pues en el *Diario Oficial de Avisos* de Madrid, de 9-XI-1848, encontramos una noticia donde ya se cita dicha obra. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000203685> [Consultado el día 07 de febrero de 2017].

Casi dos décadas más tarde, en el año 1867, publicará su *Método completo y progresivo*<sup>119</sup> que sirve de ampliación del anterior tratado. En él se sistematizan y secuencian los contenidos y las técnicas por medio de ejercicios y lecciones, afanándose también en la expresión musical.

Ambos métodos están enfocados a la práctica de una guitarra carente de rasgueados, omitiéndose además la inclusión de piezas tradicionales y la función acompañante de la guitarra. Podemos deducir, y sobre todo a raíz de la opinión del autor plasmada en el prólogo de su tercer método, la existencia de un repertorio determinado anejo a un tipo guitarra, pues al «hallarse escritas por música es causa en parte de que las acepten solo cierta clase de la sociedad: primero; por ser necesario antes un estudio preliminar de Solfeo, y segundo por ser mas costosa su adquisición y no estar al alcance de todas las fortunas»<sup>120</sup>. No estaría alineada, por tanto, con una guitarra popular.

Posterior a estos métodos y con la finalidad de llegar a un público carente de conocimientos de lenguaje musical, publica el *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada*<sup>121</sup>. En él Damas trata de regular el cifrado de guitarra dotándolo de diferentes símbolos, a fin de normalizar la transcripción de los valores rítmicos. La utilización de la *cifra compaseada*, como se indica en el título, supone la adaptación de las plicas de las figuras musicales a la propia tablatura, precisándose así el valor rítmico de las cifras del hexagrama. Valoramos muy positivamente este procedimiento como una mejora de la tablatura, pues la cifra o número ya no solo indica qué traste y qué cuerda pisar, sino que también nos informa de su duración. Este procedimiento, circunscrito ya a la guitarra flamenca, será usado por Luis Maravilla 100 años más tarde.

---

<sup>119</sup> DAMAS, Tomás: *Método completo y progresivo de guitarra*. Madrid: Bonifacio Eslava, 1867, BNE (M/3970).

<sup>120</sup> DAMAS, Tomás: *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada: al alcance de todas las inteligencias*. Madrid: Antonio Romero, 1869, BNE (M/3424). p.1.

<sup>121</sup> *Ibidem*.





**Ilustración 48:** Ejemplo de utilización de la cifra compaseada de Tomás Damas. Fuente: DAMAS, Tomás: *Nuevo método...op. cit.* p.8. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129338&page=1> [Consultado el 7 de febrero de 2017].

Como se indica en el título, este tratado se presenta *al alcance de todas las inteligencias*, o dicho de otra manera: está enfocado a un público carente de conocimientos musicales teóricos. De ahí que aparezcan también piezas del repertorio tradicional como un pasodoble o la rondeña-malagueña, llamándonos la atención la inclusión de dos melodías que se corresponden con la copla cantada de esta última pieza musical sobre el tono de *do* mayor (tonalidad en la que hoy día también se interpretan las malagueñas)<sup>122</sup>.

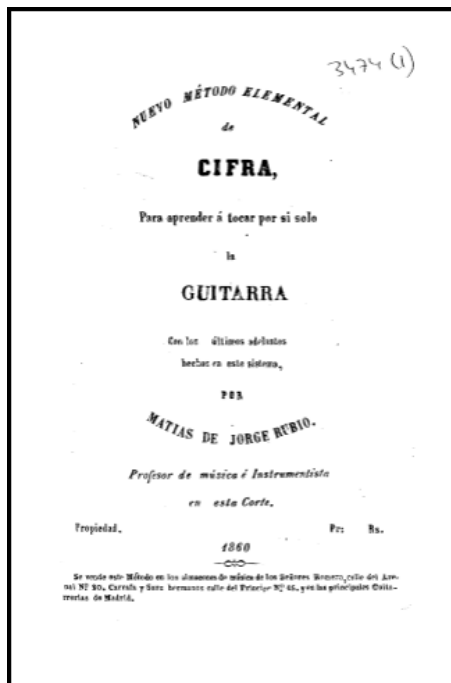
Finalmente, del mismo autor encontramos una prolífica producción editorial en el campo de la guitarra que sin lugar a dudas podemos calificar como *preflamenca*, con todo un repertorio de obras como fandangos, panaderos, soleares y malagueñas. Un ejemplo de esta producción es la colección de varios autores conocida como *Repertorio de música española para canto con acompañamiento*<sup>123</sup> de guitarra, donde Tomás Damas publica nueve obras tradicionales con acompañamiento de guitarra.

<sup>122</sup> *Ibidem.* pp. 31-33.

<sup>123</sup> DAMAS, Tomás: *La Hechicera, La Linda, Fandango, Rondeña, Jota Aragonesa, El vito, La Solea, Malagueña, ¡Así son todos!*. [9 obras], *Repertorio de música española para canto con acompañamiento*, 1ª serie, Madrid: Antonio Romero, 1871, BNE (MP/1294/16). [Esa signatura en concreto pertenece al fandango].

### 3.2.9. Matías de Jorge Rubio (Fl. ca. 1860)

*Nuevo método elemental de cifra, para aprender à tocar por si solo la Guitarra*<sup>124</sup>  
(Madrid, 1860)



**Ilustración 49:** Portada del tratado de Matías de Jorge Rubio. Fuente: JORGE RUBIO, Matías de: *Nuevo método... op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=1>  
[Consultado el día 30 de julio de 2016].

Este autor, dentro de la idiosincrasia musical española y ensalzando la importancia de la guitarra dentro de cada región, propone ampliar el sistema cifrado existente. Como él argumenta, la tratadística antecesora se había dedicado casi exclusivamente a cifrar los acordes del rasgueado, no actualizándose ni estando «al nivel que hoy se hallan las inteligencias en general, por el desarrollo que la música ha tenido en nuestra época razón porque estan mas educados los oídos»<sup>125</sup>. Resulta llamativo que el autor reconozca que la cifra es tan antigua como la guitarra, aunque el hecho de no haberse actualizado se derivaría de un mayor desarrollo auditivo de los aprendices de guitarra, consecuencia de un aprendizaje basado en una tradición ágrafa.

<sup>124</sup> JORGE RUBIO, Matías de: *Nuevo método elemental de cifra, Para aprender à tocar por si solo la guitarra*. Madrid, 1860, BNE (M/3474(1)).

<sup>125</sup> *Ibidem.* p. 1.

Volviendo al cifrado propuesto, si bien muy parecido al que hoy es utilizado en los instrumentos de cuerda, aquí se muestra más detallado en lo que a cuestiones rítmicas se refiere, incluyendo indicaciones precisas de la duración de las notas y grupos de valoración especial. Y es que, como indica Jorge Rubio respecto a los cifrados existentes, «es arbitrario el dar los valores a los sonidos que representan los números de cualquiera lección ó piecicita, dejándolo al ingenio y oído músico del aficionado»<sup>126</sup>. Veamos un ejemplo de un zapateado donde se precisa rítmicamente el cifrado de guitarra:



**Ilustración 50:** Ejemplo de notación empleada por Jorge Rubio. Fuente: JORGE RUBIO, Matías de: *Nuevo método... op. cit.* p.25. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=1> [Consultado el día 30 de julio de 2016].

Es un verdadero tratado de lenguaje musical en el que se facilita el estudio de la guitarra, sobre todo para aquellos aprendices que carecen de conocimientos musicales teóricos. El tratado se compone de tres partes: una dedicada a la guitarra tradicionalmente conocida como punteado, en la que se explican los entresijos del cifrado para guitarra; otra donde se exponen los dos tipos de rasgueados para guitarra<sup>127</sup> –sencillo y doble-, ejemplificándose con acompañamientos de Jota, Fandango, Seguidilla y Rondeña; y finalmente una tercera parte que incluye un compendio de obras para guitarra dentro del estilo nacional.

En los rasgueados propuestos para el Fandango y la Rondeña, podemos ver, respectivamente, cómo se plasman las tonalidades actuales de *mi* frigio/dórico y *la* frigio/dórico. Aunque aún por evolucionar hasta la sonoridad actual, ya se pueden vislumbrar los compases de espera sobre la base de la cadencia andaluza y determinadas

<sup>126</sup> *Ibidem.* p. 2.

<sup>127</sup> A colación de uno de los rasgueados que proponía Vargas y Guzmán en 1773 consistente en un abanico en orden inverso al que hoy se utiliza, señalemos que en este tratado también se insta a la realización de la misma disposición de dedos, aunque dejando abierta la posibilidad de invertir el orden, correspondiéndose por tanto con el rasgueado en abanico que hoy día se utiliza en la guitarra flamenca.

ruedas armónicas utilizadas para acompañar las coplas del cante muy parecidas a las que en la actualidad se emplean.

Para finalizar con este autor, en el mismo año también encontramos *El modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra*<sup>128</sup>. En éste se explican los dos tipos de rasgueados para guitarra y se incluyen los mismos géneros o contenidos ya expuestos en el anterior tratado. No obstante, aun estando orientado para una guitarra rasgueada de acompañamiento y a cuyos intérpretes se les ha achacado un desconocimiento musical teórico, se transcriben únicamente al lenguaje musical convencional. Esto resulta ser una muestra evidente de la existencia de intérpretes de guitarra en posesión de conocimientos musicales pero que desconocen los entresijos de la guitarra popular, concordante perfectamente con un perfil de guitarrista clásico. De la misma forma, diez años más tarde, los mismos contenidos que encontramos en su *Método elemental de música*, se publican en otro tratado conocido como *Método fácil de guitarra: dedicado a los aficionados*<sup>129</sup>, aunque transcritos también en lenguaje musical.

### 3.2.10. Otros métodos del siglo XIX

Consideramos oportuno completar este elenco de tratados con otros títulos publicados en este siglo y que no dejan de tener una notoria importancia en el campo de la pedagogía de la guitarra preflamenca.

En 1814 encontramos los *Principios de música aplicados a la guitarra*<sup>130</sup>, un tratado de Salvador Gil que aborda el lenguaje musical aplicado a la guitarra. Los diferentes acordes y arpeggios estudiados se transcriben en pentagrama. Como ya anunciamos con anterioridad, será Salvador Gil el primer autor en el que se evidencia la existencia de una guitarra de órdenes simples<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> JORGE RUBIO, Matías de: *Modo práctico para aprender el rasgueo de guitarra*. Madrid: s.e., 1860, BNE (M/1376(2)).

<sup>129</sup> JORGE RUBIO, Matías de: *Método fácil de guitarra: dedicado a los aficionados*. Madrid: s.e., 1870, BNE (M/1376(1)).

<sup>130</sup> GIL, Salvador: *Principios musicales aplicados a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1814, BNE (M/895).

<sup>131</sup> *Ibidem*. p 16.

En el año 1852<sup>132</sup> aparece el *Método completo de guitarra*<sup>133</sup> de Antonio Cano en el que se incorporan un conjunto de lecciones y ejercicios dentro de la práctica punteada, antesala de la futura guitarra clásica. En el método se incluye un amplio y formativo tratado de armonía dedicado a este instrumento. El autor reconoce la falta de guitarristas que toquen bien el instrumento, habiendo abundancia de aficionados que estudian sin una buena dirección. Es fácil vislumbrar el rechazo de este autor al toque ligado a la guitarra de acompañamiento preflamenca, que, indudablemente, recurren con mayor frecuencia *a la fuerza* para su interpretación. En palabras del autor, esas interpretaciones de aficionados

imitan a los que pulsan las cuerdas con un pedazo de hasta maltratando al instrumento. [...] y lo que es peor, los oídos de cuantos tienen la desgracia de escucharles. Semejante modo de tocar, contribuye bastante al descrédito de un instrumento que necesita más alago que fuerza<sup>134</sup>.

Precisamente en su *Método abreviado de guitarra*<sup>135</sup>, que se ofrece como una mejora del anterior y en el que se comienza con lecciones más fáciles, admite haber «contribuido á sostener la afición á la escuela clásica de la guitarra extraviada en algún tanto con el género popular, llamado flamenco»<sup>136</sup>. Como se puede intuir de antemano, ambos métodos están ceñidos a una transcripción sobre pentagrama y haciendo uso del lenguaje musical convencional, omitiéndose cualquier tipo de cifrado o tablatura. Aun estando en pleno romanticismo, vemos que en autores como Cano permanece aún el espíritu ilustrado que reniega de una guitarra acompañante de corte popular.

---

<sup>132</sup> Fecha que extractamos a raíz de su siguiente publicación: *Método Abreviado*. En ésta se hace mención expresa a su primera publicación, situándola en el año 1852. No obstante, debido a la imposibilidad de acceso a la primera edición, el documento consultado en este trabajo se corresponde con la segunda edición de esa publicación, fechada en 1869.

<sup>133</sup> CANO, Antonio: *Método completo de guitarra: con un tratado de armonía aplicado a este instrumento*. Madrid: Antonio Romero, 1869, BNE (M/503).

<sup>134</sup> *Ibidem*. p.39.

<sup>135</sup> CANO, Antonio: *Método abreviado de guitarra*. Madrid: Zozaya, ca.1891, BNE (M/4080).

<sup>136</sup> *Ibidem*. p.2.

En el año 1861, Jaime Ruet publica su primer *Método de guitarra*<sup>137</sup> en el que se puede apreciar una apuesta por revalorizar la función acompañante de la guitarra. Se proponen patrones de acompañamientos binarios y ternarios, tanto en modo mayor como en modo menor, para ser aplicados de forma genérica a Valses, Polkas, Mazurkas... Si este método se transcribe haciendo uso del pentagrama musical, en el año 1885 encontramos el *Método para Guitarra*<sup>138</sup> de transcripción cifrada y en el que se propone explicar minuciosamente los valores rítmicos usados, utilizándose la *cifra compaseada* que ya vimos con Tomás Damas. Comparte prácticamente el mismo tipo de obras que el anterior método: Valses, Schotisk o danzas Americanas.

En el año 1877 aparece, de la mano de José Campo Castro<sup>139</sup>, el *Nuevo método para tocar la guitarra*<sup>140</sup>. En él se expone, por medio del sistema cifrado, todo un abanico de ejercicios y lecciones en relación a las diferentes técnicas guitarrísticas. Incluye además una rica colección de obras tanto del repertorio tradicional andaluz como de corte internacional. Seis años más tarde publica también su *Breve método para guitarra*<sup>141</sup> y que es una copia casi literal del anterior método, aunque transcrito en pentagrama.

Seguimos presenciando que los autores de los diferentes métodos abren el abanico de lectores a los cuales se dirigen, estén o no en posesión de conocimientos relacionados con el lenguaje musical.

Del año 1877 data el *Cuaderno de guitarra*<sup>142</sup> de Manuel Peñalba, que defiende el uso del sistema cifrado, ya que según argumenta el autor, el estudio a través de la música ocupa mucho tiempo y es un proceso «muy trabajoso y de terrible constancia»<sup>143</sup> para el aficionado. Comienza con unas explicaciones para guitarra rasgueada, ligándose al acompañamiento de piezas vocales tradicionales como la malagueña o la jota.

<sup>137</sup> RUET, Jaime: *Método de guitarra acompañada de escogida colección de tocatas*. Barcelona: La Ausetana, 1861, BNE (MC/4104/32).

<sup>138</sup> RUET, Jaime: *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música*. Barcelona: A. Vidal y Roger, 1885, BNE (MP/2804/6).

<sup>139</sup> Este autor que publicó bajo seudónimos como Cosme Astró Jocay o Jocaste Posayoc.

<sup>140</sup> CAMPO CASTRO, José: *Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro por Cosme Astró Jocay*. Madrid: J. Campo y Castro, 1877, BNE (MP/1144/7).

<sup>141</sup> CAMPO CASTRO, José: *Breve método para guitarra extractado de las obras de los más célebres autores*. Madrid: J. Campo y Castro, ca.1883, BNE (MP/1144/11).

<sup>142</sup> PEÑALBA, Manuel: *Cuaderno de guitarra y bandurria por cifra por el sistema moderno*. Logroño: Imprenta de Federico Sanz, 1877, BNE (MC/4104/12).

<sup>143</sup> *Ibidem*. p.3.

Destacaremos aquí el hecho de que a la hora de estudiar la malagueña, ésta es definida como una jota perteneciente al flamenco cuya armonía se desarrollaría sobre el tono de *mi*, como *primera postura de la malagueña*, coincidente con el último tono de la copla cantada<sup>144</sup>. Este enfoque es el mismo que se tiene hoy día de la armonía de la malagueña, asociada también al tono de *mi* flamenco.

Del año 1891 es *La Alegría de la casa*<sup>145</sup>, de Ignacio Agustín Campo y que se presenta como un método más asequible, tanto por el precio como por la utilización de la cifra, incluyéndose acompañamientos vocales de diferentes piezas tradicionales españolas, como la Seguidilla, la Petenera, la Soleá o la Malagueña. Esos acompañamientos, junto con las variaciones que se proponen de los fandangos o los fragmentos de granadina, permiten catalogarlo como un método ya cercano al flamenco del siglo XX, predecesor del método de Marín, que aparecerá una década más tarde. De hecho se orienta a un guitarrista con escasos o nulos conocimientos musicales teóricos, facilitando también al «que solo aspira á aprender por mero pasatiempo y recreo»<sup>146</sup>.

Y para finalizar este apartado, aunque no lo hemos podido consultar, a través de Eusebio Rioja<sup>147</sup> sabemos que en el Archivo Municipal de Málaga se conservan las dos primeras obras de un método de José Asencio titulado *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, del año 1884. Rioja cataloga este método como uno de los predecesores del método de Marín de 1902, por incluirse un repertorio de obras bien muy tradicionales o bien muy flamencas: Murcianas, Malagueñas, Rosa o Panaderos, Peteneras, Tangos, Habaneras...

---

<sup>144</sup> *Ibidem*. p.8.

<sup>145</sup> CAMPO, Ignacio A.: *La alegría de la casa: novísimo y varatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga*. Madrid: José Campo y Castro, 1891, BNE, (M/2817).

<sup>146</sup> *Ibidem*. p.1.

<sup>147</sup> RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco, El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico”. En: XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga: AFCAF. (2008). En línea: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/julianarcasyel-flamenco.pdf> [Consultado el día 22 de abril de 2018].

### 3.3. El siglo XX: desde Rafael Marín a la actualidad

A principios del siglo XX la guitarra se incorpora de lleno a la primera línea del panorama musical. Autores como Mahler, Claude Debussy, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Óscar Esplá, Federico Moreno Torroba, Federico Mompou, Roberto Gerhard, Salvador Bacarisse o Joaquín Rodrigo, entre otros, comienzan a componer obras para guitarra. Se produce una ampliación del repertorio de este instrumento, que vivía hasta no mucho antes al desamparo de los principales compositores. Al hilo de esto, podemos decir que hasta que se empezó a componer música para guitarra, ésta estaría en deuda con la labor transcriptor de los guitarristas y compositor Francisco Tárrega (1852-1909), que fue adaptando a la idiomática propia de este instrumento obras que originalmente estaban escritas para otros instrumentos. La escuela de Tárrega encontraría continuidad en discípulos como Miguel Llobet, Emilio Pujol o Domingo Prat. Y si tuviéramos que ensalzar una figura de máxima relevancia para la guitarra clásica en el siglo XX, sería la de Andrés Segovia (1893-1987). Sus más de 70 años de trayectoria profesional, en los que la delicadeza de su tímbrica junto con el virtuosismo de su interpretación se sobreponían en los escenarios de medio mundo, permitieron la renovación del repertorio de guitarra clásica. La guitarra se encumbró como instrumento solista en igualdad de importancia que otros cuya vigencia estaba más que atestiguada.

Para comprender mejor el cambio que se produjo a finales del siglo XIX debemos tener en cuenta el espíritu del romanticismo musical, que preconizaba un interés por los aires folclóricos autóctonos y todo aquello que tuviera una sonoridad exótica y oriental. En este contexto, aquellas danzas, formas, músicas y sonos tan singulares y pintorescos de la propia idiosincrasia andaluza responderían a esa nueva estética musical. Felipe Pedrell (1841-1922), padre del nacionalismo musical español, sirvió de inspiración para compositores como Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Turina (1882-1949) o Manuel de Falla (1876-1946), apareciendo un corpus de obras con una clara intención de identidad española. Este hecho también supondrá una reconciliación entre dos mundos que, como ya hemos podido cotejar, incidía en un descrédito hacia lo popular con claros tintes peyorativos y que provocaba ese distanciamiento entre una práctica rasgueada y otra punteada.

Esta emulsión y valorización de lo nacional y de lo popular coincidirá con el inicio del ya mencionado encumbramiento de la guitarra a la categórica posición de instrumento solista. Se produce así una emancipación de la música vocal, pues la guitarra popular



andaluza, siempre sumisa a las exigencias y demandas de la música vocal, encuentra otra forma de expresión. Guitarristas del siglo XIX como Trinitario Huerta<sup>148</sup>, Antonio Marín, Juan Valencia, Bernardo Troncoso o Julián Arcas, con una técnica clásica muy refinada pero con un gran interés por lo popular, se prodigarán en las reelaboraciones de piezas del repertorio tradicional andaluz. Se crea así un repertorio de aires populares andaluces transcritos para guitarra solista. Y ese proceso actuará en claro favor de la guitarra popular andaluza, que se beneficiará del virtuosismo y de una técnica mucho más depurada de claros tintes clásicos pero sin renunciar a sus referentes populares. Y será gracias a esa actitud más abierta de la práctica popular donde hemos de inscribir el surgimiento de la tradición de la guitarra flamenca, pues aun recogiendo más directamente la tradición de la guitarra barroca, muy mantenida en sede popular, desde muy pronto comenzaron a incorporar la práctica del punteado y otras características de la guitarra clásica. Diferentes tratadistas del siglo XX, que abordaremos más adelante, dejarán constancia escrita de ese enriquecimiento técnico por parte de una guitarra popular que desembocará en la actual guitarra flamenca, con una acendrada y virtuosa técnica, consecuencia, en parte, de la influencia de la guitarra clásica.

Esa dicotomía presentada desde hace más de dos siglos y que hemos ido analizando sucintamente en este capítulo: -punteado/rasgueado, popular/culto-, llega a la culminación en lo que a distanciamiento social y musicológico se refiere, diferenciándose ya claramente dos instrumentos, aunque morfológicamente iguales, pero muy diferentes en lo referido al repertorio y la técnica: guitarra flamenca y guitarra clásica.

En relación a este siglo XIX, Eusebio Rioja<sup>149</sup> establece tres etapas de la figura del guitarrista. La primera de ellas abarcaría hasta aproximadamente 1864, en la que encontraríamos la figura de un guitarrista sumiso al cante cuya función es realizada dentro del anonimato. A continuación seguiría una etapa muy breve en la que el propio *cantador* será quien se acompañe con su guitarra. Y finalmente, a partir de la década de los setenta del siglo XIX, aparecerá la figura de un guitarrista acompañante que irá

---

<sup>148</sup> Para Blas Vega, esa tradición interpretar la música popular bajo la óptica de la técnica clásica, es iniciada por Trinitario Huerta (1804-1875). En: BLAS VEGA, José: "El maestro Patiño". En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERÓ Núñez, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. p. 145.

<sup>149</sup> RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: "La emancipación del guitarrista". En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERÓ NÚÑEZ, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. pp. 35-36.

adquiriendo cada vez más importancia, culminándose esta evolución en el gran salto a los escenarios como guitarra solista. Por su parte, Blas Vega nos da la pista de la aparición, por lo menos que se tenga constancia, de la guitarra flamenca como solista, de la mano del maestro José Patiño, en el año 1865<sup>150</sup>.

A finales del siglo XIX encontramos a cuatro guitarristas que podrían ser catalogados como los que más contribuyeron a la configuración “clásica” de la sonoridad musical de la guitarra flamenca: Antonio Pérez, José Patiño, Paco el Barbero y, posteriormente, Paco de Lucena.

Ligado a este arte nacido en Andalucía, crisol donde se ha reflejado y sintetizado la impronta cultural de diferentes pueblos, acontece un hecho de significada importancia: la profesionalización del artista flamenco. Esto no solo iba ligado a un cierto interés crematístico, sino que también permitió un enriquecimiento y dignificación musical, precisándose también una cierta preparación y dedicación.

Fue en este contexto en el que se irían configurando y estableciendo los diferentes estilos musicales del flamenco. Muchos de ellos cristalizaron y se definieron estilísticamente en ese momento, permaneciendo casi invariables hasta la actualidad, sin ser sometidos a ningún tipo de cambio significativo. En esto tuvieron un papel crucial una nómina de artistas flamencos de capital importancia para la historia de nuestro arte. Sus apellidos, nombres o sobrenombres han servido para identificar muchos de estos estilos, convirtiéndose en creadores musicales que supieron canalizar y plasmar musicalmente las características propias del expresionismo andaluz. No es el cometido de este trabajo entrar a valorar la nacencia de diferentes estilos y el carácter nominativo de éstos según su creador, pero, como ejemplos más representativos, citaremos algunos cantaores como Silverio Franconetti (1831-1889), Antonio Chacón (1869-1929), Manuel Torre (1878) o Manuel Escacena (1885). El cante, al igual que la guitarra, se iría emancipando paulatinamente del baile para gozar de una notoria importancia como solista.

El marco o contexto en el que esta nueva forma de expresión musical encuentra su lugar para ser comercializada y ofrecerse a un público es el café cantante. Estos lugares eran establecimientos donde, a parte de servir como lugar de encuentro y consumición, se

---

<sup>150</sup> En concreto se basa en un cartel del 28 de octubre de 1865 en el que se anuncia la interpretación de un zapateado con 82 variaciones por el guitarrista José Patiño, quien luego acompañará el cante de Silverio Franconetti. (En: BLAS VEGA, José: “El maestro Patiño...”. *op. cit.* pp. 144-145).

ponían en escena cantes y bailes flamencos junto a otras manifestaciones artísticas de la época. La vigencia de estos cafés abarcó desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda década del XX. A partir de su decadencia, el flamenco ya encontrará nuevos escenarios como los teatros o las plazas de toros.

Y este es el nuevo panorama que se plantea en el siglo XX, con un mayor desarrollo de la escritura musical y con una revalorización de la cifra o tablatura para la transcripción de la ya denominada guitarra flamenca. Otra mejora, que vendrá a optimizar la propia transmisión y la didáctica de los métodos, viene como consecuencia de la aparición del formato audio y la posibilidad de grabar el material musical. Paulatinamente se irán incorporando discos de vinilo, cassetes y cd's al formato escrito, haciéndose más entendible la propia idiosincrasia musical flamenca con el despliegue de multitud de matices, principalmente dinámicos y sobre todo agógicos, que difícilmente pueden plasmarse fidedignamente en una partitura o tablatura.

En este apartado consideraremos, al igual que venimos haciendo, solo aquellos métodos que además de proponer falsetas, variaciones y obras completas de guitarra flamenca, están escritos con una finalidad pedagógica. Es decir solo hemos analizado aquellos escritos de mayor relevancia que, más allá de la mera exposición del material musical, ofrecen reflexiones sobre la naturaleza de la guitarra flamenca, con apuntes en torno a cómo debe integrarse este instrumento como un componente fundamental de la música flamenca.

### 3.3.1. Rafael Marín (ca.1862-siglo XX)

*Método de guitarra. Aires Andaluces*<sup>151</sup> (Madrid, 1902)



**Ilustración 51:** Portada del método de Rafael Marín. Fuente: MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* Portada.

El primer trabajo solvente dedicado a la didáctica de la guitarra flamenca lo encontramos en el *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces* de Rafael Marín, publicado en 1902. Más allá de suponer un hito en el campo de la pedagogía de la guitarra flamenca, se considera pionero en el campo de la enseñanza de este instrumento en general, ya que a finales del siglo XIX, periodo de maduración para el autor y en el que se gestó dicho método, la historia del flamenco se apoyaba todavía sobre unos conocimientos y testimonios muy distantes del rigor y seriedad de la metodología científica. En el prólogo de la reedición facsímil de este método, Eusebio Rioja deja bien clara esta realidad con esta afirmación:

<sup>151</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902].

A poco que se escudriñe en cualesquiera otras fuentes distintas a la tradición oral, encontramos a menudo una abundancia de datos valiosos y concluyentes que denuncian la provisionalidad de una historia flamenca construida hasta ahora sobre los inconsistentes cimientos de testimonios verbales. Son unos testimonios limitados por su propia naturaleza, frecuentemente miopes, bienintencionados unos, tendenciosos otros, únicamente admisibles a título complementario –en una metodología científica- y que por su abusivo empleo han creado una débil imagen sobre el devenir flamenco que se tambalea al confrontarla con la documentación obtenida mediante sistemas rigurosos de investigación<sup>152</sup>.

Rafael Marín y su obra, poco valorados por la flamencología hasta hace unos años, son motivos de una reciente revalorización. Sin embargo, su relevancia ya quedó nítidamente señalada en la biografía hecha por Domingo Prat. Consideramos oportuno incluir algunos pasajes que consideramos más significativos:

Desde muy joven demostró viva afición a la guitarra por lo «flamenco», siendo una revelación entre su familia la facilidad con que, autodidácticamente, arrancaba amplios rasguitos y elegantes punteados. [...] Fue ventajosamente contratado para actuar en la Exposición de París de 1900, donde consiguió grandes éxitos y buenos frutos. Al regreso de aquel gran certamen, según nos dice él mismo, compone en solo catorce días su Método de Guitarra [...].

Como maestro, puede decirse que fue punto de partida de la mayoría de los contemporáneos. [...] En el año 1900 formaba parte del elenco de profesores de la «Sociedad Guitarrística Española»<sup>153</sup>.

Puesto que en este método afloran por primera vez multitud de cuestiones que forman parte de la idiosincrasia de la guitarra flamenca, considerándose precursor de una nueva tratadística focalizada en la guitarra flamenca, convendrá detenerse en algunas cuestiones más detalladamente. Esto nos permitirá hacernos eco de la concepción del autor en torno a cómo debía afrontarse la enseñanza de este instrumento.

---

<sup>152</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p. VII.

<sup>153</sup> PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*. Ohio: Editions Orphee Inc., Columbus, 1986. [Facsimil de la Primera edición de Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934]. En: MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra...op. cit.* p. VII-VIII.

En la *primera parte teórica* se incluyen ilustraciones donde se detallan las posturas o posiciones más aconsejables en la práctica interpretativa. Le siguen una serie de explicaciones sobre el lenguaje musical entre las que también se aportan diferentes ejemplos prácticos, para su aplicación en el instrumento.

En la *segunda parte práctica* el autor expone las particularidades del sistema cifrado de música que es incluido en las transcripciones, debajo del pentagrama. Esto era lo adecuado, pues como ya sabemos, la mayoría de guitarristas flamencos, en continuidad con la práctica de la guitarra tradicional o popular, no se sometían a un método sistemático de enseñanza. Así escribe Marín: «en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno lo ha colocado como ha podido ó sabido»<sup>154</sup>.

En la *segunda sección* de la segunda parte práctica explica los diferentes rasgueados de guitarra y las posibilidades de combinación de éstos. Recuérdese que el rasgueado, incorporado en la práctica guitarrística desde finales del siglo XVI, se siguió desarrollando en la práctica de esa guitarra popular o tradicional<sup>155</sup>. El hecho de encontrar en el método de Marín una amplia descripción de los diferentes tipos de rasgueados y cómo deben practicarse cada uno de éstos, arroja información muy relevante sobre el fuerte arraigo que tenía esa técnica en la guitarra flamenca de finales del XIX. Ésta es heredera a su vez de una práctica de rasgueado ininterrumpida desde el siglo XVI, ligada sobre todo a los ámbitos populares.

La siguiente *sección, la tercera* (de la segunda parte práctica), se dedica a establecer una clasificación de los “Aires andaluces” por orden de complejidad, incluyéndose un repertorio de piezas de corte tradicional o popular. Aparecen tanto en el formato convencional de obras completas como en pequeños fragmentos de diferentes estilos. También se incluyen una nómina de cantes para ser acompañados: *granadina, malagueña, fandangos, tango-tientos, soleares, petenera, sevillanas, serranas, caña del Fillo, polo del Fillo, polo de Tobalo* o la *caña de Curro-Paula*. En relación a los consejos sobre cómo acompañar los cantes y bailes, consideramos muy oportunos y valoramos positivamente los detalles en torno a las introducciones y las técnicas empleadas. Incluiremos aquí algunas advertencias o consideraciones que se hacen en

<sup>154</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p.7.

<sup>155</sup> En la cara opuesta, esta técnica no ha estado en comunión con la técnica propia de la guitarra antesala de la actualmente conocida como guitarra clásica.

relación al acompañamiento del polo y la caña, y que vienen a corroborar el carácter espontáneo de este arte, que, por otro lado, requiere de un acompañante avezado:

Polo del Fillo: Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en el que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. [...] Caña de Curro De Paula: Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por aquello de ser libres es mucho más difícil que los cantes anteriores<sup>156</sup>.

Precisamente, hablando del acompañamiento de los estilos libres como las malagueñas, las granadinas o los fandangos, alude a la libertad creativa del cantaor, que adorna, a capricho, cada uno de los tercios según sus facultades. En esa tesitura, la misión del acompañante será la de esperar y estar alerta, adaptándose y adecuando el acompañamiento al servicio del cante<sup>157</sup>. A colación del modo en que se ha de acompañar con la guitarra, también Marín reconoce que los bailes flamencos se suelen bailar a capricho, apoyándose en ese código de comunicación que se vale de señales visuales para estructurar formalmente el baile en el mismo momento de su puesta en práctica, es decir, “sobre la marcha”<sup>158</sup>.

Al hilo de este código de comunicación establecido, resulta de gran interés la descripción de la terminología propia del argot flamenco que hace Marín en la *tercera parte práctica*. En ella se utiliza el léxico propio de este arte tal como nos ha llegado hasta hoy, cuestión de importancia capital para el entendimiento entre todos los

---

<sup>156</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p.71.

<sup>157</sup> *Ibidem.* p. 178.

<sup>158</sup> Incluimos aquí las consideraciones que hace el autor sobre el acompañamiento del baile por alegrías: «Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á 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, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate de falseta*. Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailador dice, “vámonos”, y con unos tiempos de rasgueo termina el baile» (MARÍN, 1902: 177).

intervinientes en un acto flamenco, pues estos tecnicismos sirven para estructurar formalmente cualquier interpretación.

En relación a las técnicas, se puede apreciar el distanciamiento existente entre la guitarra asociada al *género andaluz* o flamenco y al *género serio* o clásico. A la hora de la realización de las diferentes escalas, relaciona el uso del picado con los dedos índice-medio a la guitarra clásica, mientras que el uso del pulgar lo asocia a una guitarra más popular. Igualmente reconoce el poco uso del trémolo y los arpeggios en el *género andaluz*<sup>159</sup>. Es un reflejo de ese proceso de retroalimentación que antes mencionábamos sobre el engrandecimiento de la guitarra popular del siglo XIX gracias a la adquisición y asimilación de técnicas que estaban asociadas a una guitarra con claros tintes clásicos. Ahora bien, si hace un siglo el picado se seguía asociando a la guitarra clásica, hoy día esa técnica está plenamente integrada y reconocida dentro del repertorio de guitarra flamenca.

Aunque Marín no niega que con la guitarra se ejecuten e interpreten obras del *género serio* –guitarra clásica–, defiende a ultranza la esencia de la guitarra española, cuya nacerencia va ligada a la interpretación de los *aires regionales andaluces*, que encuentran su mejor forma de expresión en la guitarra. Un repertorio de *aires* que «se presta mucho a la fantasía del que ejecuta, [...] se permiten y hasta dicen o suenan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas»<sup>160</sup>. En esta cita se pone de realce la inexistencia de un repertorio de *aires regionales andaluces* cerrado y sumiso a una partitura. Todo lo contrario, es susceptible de variación y enriquecimiento por parte del guitarrista.

Rafael Marín también deja constancia de la dificultad de la realización de dicho trabajo, pues nada se había escrito hasta ese momento. Por el hecho de haberlo escrito con una medida exacta, admite haber elevado en importancia este arte, sujeto ahora a reglas fijas al igual que otras músicas. Cumpliría así con el objetivo de «haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina o ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión»<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p. 8.

<sup>160</sup> *Ibidem.* p. 80.

<sup>161</sup> *Ibidem.* p. 6.



Por tanto cabe concluir que tanto por sus contenidos como por su estructuración, ésta fue una obra atípica para la época, pues como ya venimos hablando, era generalizado el desconocimiento musical teórico entre los músicos flamencos de finales del siglo XIX. Por otro lado, este método es deudor de los métodos clásicos del siglo XIX en lo que a sistematicidad y organización se refiere. Es la mejor muestra de que la tradición de guitarra popular, y más en concreto la guitarra flamenca, sí supo incorporar los logros de la tradición clásica establecida desde finales del siglo XVIII, en tanto que ésta fue más reticente al diálogo con la popular. El método de Rafael Marín se presenta como un compendio teórico y práctico, muy útil para el aprendizaje de la guitarra flamenca, pero al mismo tiempo propone un nuevo campo de formación para el guitarrista flamenco: el del aprendizaje de las habilidades prácticas de la guitarra flamenca y al mismo tiempo también del lenguaje musical reglado o académico.

Finalmente, es importante resaltar que en todo momento el método tiene presente la importancia del acompañamiento al canto y al baile<sup>162</sup>, dando cuenta de los códigos de comunicación existentes entre los músicos flamencos. Estas características lo convierten en un tratado de importancia muy relevante en la historia de la literatura musical dedicada a la guitarra flamenca.

---

<sup>162</sup> En relación a la faceta acompañante del guitarrista, llama la atención cómo Marín incluye un hecho anecdótico que curiosamente en la actualidad tiende a repetirse: “Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc.,etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*”. (MARÍN, 1902: 179).

### 3.3.2. Lucio Delgado (Fl. ca. 1900)

*Método de guitarra en serio y flamenco*<sup>163</sup> (Palencia, 1906)



**Ilustración 52:** Portada del método de Lucio Delgado. Fuente: DELGADO, Lucio: *Método de Guitarra...op. cit.* Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078142&page=1>  
[Consultado el día 21 de diciembre de 2016].

A los cuatro años de la publicación del método de Marín, apareció un manuscrito de Lucio Delgado destinado también a la guitarra flamenca. Toda la música incluida se propone con una escritura cifrada, permitiendo llegar a un público flamenco carente de conocimientos musicales teóricos. Sin embargo, estamos de acuerdo con las palabras de Norberto Torres, pues el resultado es «una farragosa transcripción, sin medida, (por consiguiente fuera de la peculiaridad idiomática del estilo), cargada de signos que dificultan la lectura»<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> DELGADO, Lucio: *Método de Guitarra en Serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro*. Palencia, 1906, BNE (M/2888).

<sup>164</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”. *Música oral del sur*, 6, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005. p. 283.

Resulta de interés reseñar que el autor propone utilizar las falsetas y las entradas de la misma forma que se hace en el Jazz, es decir, a modo de patrones intercambiables que admite múltiples posibilidades de combinación. Valgan los jaleos<sup>165</sup> para ejemplificar lo dicho: se proponen tres entradas diferentes con seis falsetas, pudiéndose combinar de diferente forma. Así lo detalla el autor: «Cada falseta admite una entrada de las tres que hay en el Jaleo como igualmente pueden alternar las falsetas»<sup>166</sup>. Es un dato que nos informa de la concepción que tiene el autor del funcionamiento real de la guitarra flamenca, es decir, haciendo uso de patrones musicales intercambiables<sup>167</sup>.

En el tratado se incluyen falsetas de distintos estilos flamencos, aunque, salvo alguna excepción, son muy escuetas. Muestra de ello es que en la granadina, de las 10 falsetas que se proponen, 6 están compiladas en una sola página que tan solo contiene 6 hexagramas. Por tanto, el concepto de falseta, para Delgado, se limitaba a pequeños fragmentos que podrían equipararse a las variaciones actuales. La concepción que se tenía de una falseta sería mucho más breve que en la actualidad, cuestión que nos parece muy lógica teniendo en cuenta que tradicionalmente la guitarra, en el desempeño de la labor acompañante, se limitaba a servir de base armónica para el canto. Posteriormente, además de coger protagonismo en el campo de la guitarra solista, también lo adquirió como acompañante.

Casi todos los estilos que aparecen en este tratado (granadina, tangos, tientos, seguidillas, sevillanas, guajiras y jaleos) empiezan con variaciones donde el rasgueado suele estar presente. Estas secuencias de rasgueados anteceden a las falsetas y su función es la de definir cada estilo. Esta particularidad está en plena consonancia con la interpretación en la actualidad, pues además de servir como introducción también sirve como elemento definitorio de cada estilo flamenco.

En la cuarta sección titulada *Aires andaluces*, es en la que incluye estilos como la petenera, granadinas, malagueñas, tientos, tangos o guajiras. En esta sección se propone también el acompañamiento de un canto de malagueñas<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> DELGADO, Lucio: *Método de... op. cit.* pp. 53-54.

<sup>166</sup> *Ibidem.* p. 54.

<sup>167</sup> Este procedimiento será analizado en el apartado 4.1.3. *Extemporización: funcionamiento por patrones o estándares*

<sup>168</sup> *Ibidem.* pp. 39-42.

En definitiva, el método de Lucio Delgado, aunque no llegó a publicarse, muestra la existencia de un repertorio guitarrístico muy fundamentado en patrones o células musicales intercambiables. Esta forma de concebir el repertorio lleva inherente el desarrollo de cualidades o facultades muy necesarias en el guitarrista flamenco. Como siempre defenderemos, en el flamenco, la música es susceptible de variación en el mismo momento de la puesta en escena. Ser capaz de poder intercambiar fragmentos musicales de forma espontánea es fundamental para el desempeño de la labor acompañante.

### 3.3.3. Luis Maravilla (1914-2000)

*Lección de guitarra flamenca*<sup>169</sup> (Madrid, 1969)



**Ilustración 53:** Portada del método de Luis Maravilla. Fuente: MARAVILLA, Luis: *Lección...* op. cit. Portada.

Ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX destaca el trabajo del guitarrista Luis Maravilla con su *Lección de Guitarra flamenca*, publicado en 1969 como parte de un libro-disco. Este método, con una cierta proclividad internacional, por estar traducido en cuatro idiomas, se dirige a un público sin conocimientos musicales previos, pues se hace uso únicamente del sistema cifrado.

Se realiza una simbiosis entre el cifrado en tablatura y la notación rítmica propia del lenguaje musical. Partiendo de la subdivisión de la negra como nota principal que ocupa

<sup>169</sup> MARAVILLA, Luis: *Lección de guitarra flamenca*. Madrid: Hispavox, 1969.

un tiempo, se hace uso de las plicas de la notación musical convencional para añadirse a las cifras del hexagrama, asignándose por tanto una medida para cada cifra y dando lugar a lo que el autor da a conocer como *cifra acompañada*<sup>170</sup>. Y también a propósito de la notación, merece la pena reseñar que en este método se proponen algunas notaciones o símbolos propios del autor que en la actualidad no se utilizan. Son únicos, como el índice seguido de rasgueado o el rasgueado seguido de índice.

Muy cercano también a la actual concepción del término *toque*, Maravilla recurre a ese concepto para referirse a cada uno de los estilos del flamenco. Dentro de cada *toque* se engloban diferentes formas de hacer el compás, falsetas y rasgueados. Y éstos a su vez dotan de singularidad y personalidad cada uno de los *toques*. Como ya habíamos resaltado con Lucio Delgado, cada estilo flamenco propuesto, a excepción de la soleá, comienza con un rasgueado. Su función es definir el estilo. Posteriormente se suceden las falsetas, que si bien no son tan escuetas como las que proponía Lucio Delgado, tampoco alcanzan la dimensión actual.

Aunque no propone ejemplos de acompañamientos del cante o del baile, Maravilla es consciente plenamente de la importancia del cante y el baile para el guitarrista flamenco. Para explicar los diferentes estilos que se interpretan en la guitarra flamenca, el autor acude constantemente al cante y al baile: la *farruca*, usada para acompañar el baile del hombre; los *tientos*, usados para el acompañamiento del cante, aunque también se bailan; las *soleares*, consideradas como la madre del cante y en donde el toque de guitarra se usa tanto para el cante como para el baile; el toque por *seguiriyas gitanas*, que está considerado como el más profundo del flamenco, usándose únicamente para el acompañamiento al cante e incorporándose posteriormente al baile; las *bulerías*, también cantadas y bailadas...<sup>171</sup>.

Este método supone un avance importante en la escritura de la guitarra flamenca, al ofrecerse una grafía clara de los distintos rasgueados. Como bien señala Torres<sup>172</sup>, las aportaciones de Luis Maravilla influirán notablemente sobre los métodos de Juan

---

<sup>170</sup> «Como el presente método va dirigido preferentemente a todos aquellos que quieran aprender a tocar la guitarra flamenca sin necesidad de estudiar previamente música, se van a dar unas indicaciones sucintas que bastarán para comprender este problema de la medida en nuestro método» (MARAVILLA: 1969: 15).

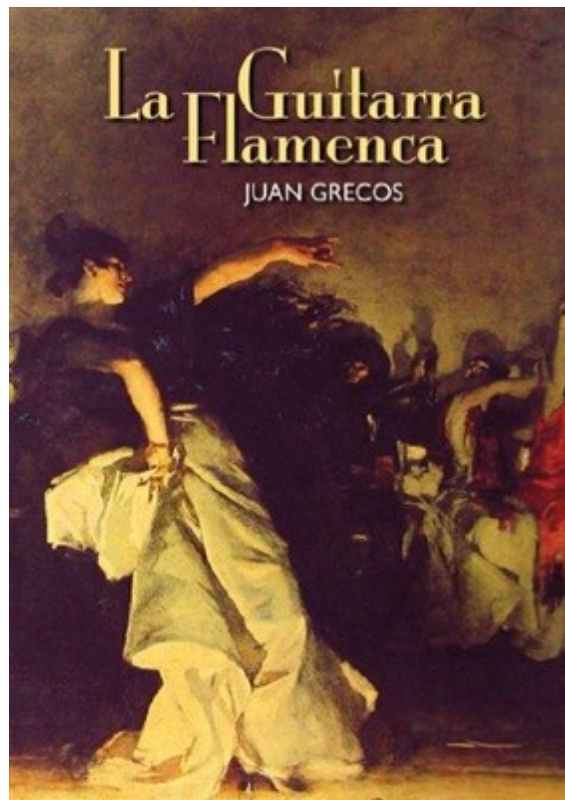
<sup>171</sup> *Ibidem*. p. 18.

<sup>172</sup> TORRES CORTES, Norberto: "Escritura...*op. cit.* p. 205.

Grecos con *La Guitarra Flamenca*<sup>173</sup>; de Patricio Galindo con su *Método de Guitarra Flamenca*<sup>174</sup>; y de Martín-Albo con *Raíces del flamenco. Obras para guitarra en música y cifra*<sup>175</sup>. Obviamente, y como novedad, este método se acompaña de un vinilo en el que se representan auditivamente las lecciones propuestas. Esto supone un gran avance para el aprendiz de guitarra, pues para los neófitos (en el conocimiento del arte flamenco) el formato audio permite captar y aprender la peculiar agógica y dinámica con la que se desarrolla cada uno de los toques de guitarra flamenca. Heredera también de la tradición clásica, incluye dos lecciones, una de Sor y otra de Carcassi.

### 3.3.4. Juan Grecos (Fl. 1970)

*La Guitarra Flamenca*<sup>176</sup> (Madrid, 1973)



**Ilustración 54:** Portada del método de Juan Grecos. Fuente: GRECOS, Juan: *La Guitarra Flamenca...op. cit.* Portada.

---

<sup>173</sup> GRECOS, Juan: *La Guitarra flamenca*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1973.

<sup>174</sup> GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra Flamenca*. Valencia: Guillermo Lluquet, 1974.

<sup>175</sup> MARTÍN-ALBO, José: *Raíces del flamenco. Obras para guitarra en música y cifra*. Madrid: Ed. de Autor, 1981.

<sup>176</sup> GRECOS, Juan: *La Guitarra... op. cit.*

En este método Juan Grecos se propone explicar las técnicas de la guitarra flamenca en base a un compendio de ejemplos que se apoyan en estilos flamencos. Resulta llamativo que el sistema cifrado de este método se ofrece en primera línea, es decir, en la parte superior, situándose debajo la notación convencional, que queda relegada a un segundo plano. Es obvio que se presupone un desconocimiento del lenguaje musical convencional por parte del guitarrista flamenco.

Grecos aconseja que se aprendan de memoria tanto las falsetas como los diferentes pasajes propuestos (consideración en perfecta sintonía con la actitud que ha de tener el guitarrista flamenco). Se incluyen consejos de interpretación y advertencias por parte del autor, haciéndose hincapié en la realización de un ritmo uniforme. Y es que, en la base del aprendizaje de cualquier guitarrista flamenco sitúa la propia asimilación e interiorización de los ritmos flamencos como eje vertebrador de su función. Es por esto por lo que Grecos comienza dicho método por el estudio de las palmas y del ritmo, siendo «el elemento de mayor importancia para la fuerza del flamenco. Antes de tocar la guitarra es indispensable que el alumno se familiarice con unos cuantos ritmos ejecutándolos con las *palmas*»<sup>177</sup>.

Acorde con la propia realidad musical flamenca, los fragmentos musicales incluidos se distribuyen en: *ritmos*, *intermedios* y *falsetas*. Consideramos que el aprendizaje de la guitarra flamenca en base a estas subdivisiones musicales es fundamental, pues permitirá establecer la estructura formal de una interpretación flamenca. El orden y sucesión se podrá prefijar de antemano o en el mismo momento de la puesta en escena. En apoyo de esta concepción, y para la secuenciación de las diferentes partes de un acto flamenco, se añade un glosario de términos propios del argot flamenco que han sido empleados a lo largo del método.

La segunda parte es una *sección de solos*. Siguiendo la tradición, los solos son introducidos por rasgueados que definen cada estilo y a continuación se suceden las diferentes falsetas. Aunque en el método no se señala explícitamente dónde comienza cada falseta, es claramente identificable.

Si bien no se abordan cuestiones relacionadas con el acompañamiento de la guitarra al canto o al baile, los estilos flamencos que figuran en el método incorporan una sucinta explicación que parte desde su procedencia vocal. Grecos reconoce que aunque la

---

<sup>177</sup> *Ibidem*. p. 5.

evolución de esta guitarra ha pasado por diferentes momentos y goza de gran importancia como instrumento solista, ésta «comenzó siendo un instrumento de acompañamiento para el cante y baile flamencos»<sup>178</sup>.

Un tratado que también es fiel reflejo del funcionamiento actual de la guitarra flamenca, tanto por la división formal en falsetas como por una serie de cualidades que trata de potenciar: memorización de pasajes, dominio del ritmo y la importancia de la función acompañante, como origen de la actual guitarra.

Finalmente, queremos apuntar aquí que el autor también es consciente del enriquecimiento de una guitarra popular que fue asimilando, interiorizando e incorporando diferentes técnicas de la guitarra clásica: «A principios del siglo XX incorporó [la guitarra flamenca] técnicas clásicas como el arpeggio y el trémolo, convirtiendo así la guitarra flamenca en un instrumento solista, además de su función de acompañamiento»<sup>179</sup>.

### 3.3.5. Patricio Galindo (1909-1975)

*Método de guitarra flamenca*<sup>180</sup> (Valencia, 1974)



**Ilustración 55:** Portada del método de Patricio Galindo. Fuente: GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra...op. cit.* Portada.

<sup>178</sup> *Ibidem.* p.3.

<sup>179</sup> *Ibidem.* p.3.

<sup>180</sup> GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra...op. cit.*



En el año 1974 se publicó otro método para guitarra flamenca, obra de Patricio Galindo, que si bien se conoce como un autor polifacético en lo que a escritura musical para guitarra se refiere –por haber escrito para guitarra eléctrica, clásica y flamenca-, deja constancia en este método de su conocimiento de la cultura musical flamenca.

Comienza con un sucinto recorrido organológico de la guitarra. Para ello se remonta a la antigua lira griega. Relaciona directamente la guitarra y el arte flamenco con el sistema musical griego, árabe, indio, hebreo y el moderno. La sonoridad flamenca de los palos que desarrollan su melodía sobre la modalidad estarían basados en un modo que él llama dórico descendente, cuyo punto de partida se encuentra en la *mese* para finalizar en la tónica. Galindo relaciona el hecho de que la finalización de la línea melódica de la mayoría de los cantes y toques termine descendentemente en el registro grave con el hecho de que los griegos ordenaran también los modos en sentido descendente. He aquí la diferencia respecto al sistema musical moderno en el que las escalas son ordenadas ascendentemente<sup>181</sup>.

Diferencia dos posturas o formas de colocarse la guitarra: flamenca y clásica. En el caso de la primera, la posición consistente en apoyarse la parte baja de la guitarra en la pierna derecha y sujetarla por el mástil con la mano izquierda para que no se caiga, impide ver bien la mano izquierda y los trastes, suponiendo una dificultad añadida para el intérprete<sup>182</sup>. Sin embargo, la posición clásica es mucho más ergonómica y favorece la visibilidad de los diferentes puntos de apoyo. A pesar de esto, y como Galindo argumenta, «tocar el género flamenco en la posición de la guitarra clásica, se considera que pierde el género su pureza, su prestigio, incluso el ambiente»<sup>183</sup>.

Siguiendo en la misma línea, en la dicotomía entre guitarra clásica y flamenca, Galindo diferencia dos técnicas fundamentales: la antigua y la moderna. La antigua es la que define la sonoridad de la guitarra flamenca a través de la mano derecha con técnicas

---

<sup>181</sup> GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra...op. cit.* p. 8.

<sup>182</sup> En relación a la posición flamenca, debemos tener presente que nos encontramos con una guitarra muy avanzada en lo que concierne al lenguaje musical flamenco, ya que existe un repertorio que no se limitaba a la utilización de los cuatro primeros trastes. Los intérpretes más avanzados estaban en posesión de un amplio abanico de acordes y armonías que se extendían a lo largo del diapasón. Por ello, el hecho de tener que cambiar de posturas alejadas entre sí en el mástil implicaría un sobreesfuerzo del brazo derecho para mantener fija la posición de la guitarra. Esto llevaría a Paco de Lucía a posicionarse la guitarra con la pierna cruzada a partir del año 1972. Rompería así con la posición ortodoxa de colocarse la guitarra sobre la pierna derecha, siendo objeto de muchas críticas en la época.

<sup>183</sup> *Ibidem.* p. 11.

como el capirotazo<sup>184</sup>, rasgueado o los golpes en madera, mientras que la técnica moderna es herencia directa de la guitarra clásica, con el picado, arpeggios, trémolos y escalas. Sin embargo, y como argumenta Galindo en favor de un sonido netamente flamenco, las técnicas modernas «son propias del virtuosismo de la guitarra flamenca y no le han añadido a ésta, gracia ni estilo. [...] El abuso, sobre todo, de arpeggios y trémolos, aunque el toque resulte bonito, a nuestro criterio le quita carácter al flamenco»<sup>185</sup>.

Como hemos ido viendo y argumentando, a lo largo del siglo XX corroboramos esa aportación e incorporación de técnicas de la guitarra clásica a la flamenca. La guitarra flamenca pasa a encumbrarse como instrumento solista: de ser un instrumento “fácil de tañer” –recordando a la antigua guitarra barroca- a ser un instrumento con entidad propia, que, si bien está ligado al cante flamenco, también es capaz de llenar una sala de conciertos y encantar a un público que reclama el toque flamenco.

Defiende la propia identidad del flamenco, como música y arte nacido de un entorno popular. Rechaza ciertas opiniones discriminatorias que lo tachan de carecer de normas o de ser simple. Todo lo contrario: así argumenta la personalidad de la guitarra flamenca:

La folklórica también posee reglas, pero éstas son naturales, simples, sencillas; es el canto improvisado de un pueblo o una raza, que por tradición se va transmitiendo de generación en generación: la guitarra clásica es la erudición, la flamenca es la voz, el saber del pueblo. [...] Con la guitarra y el arte flamenco en sus tres aspectos: cante, toque y baile, España posee dos joyas de inapreciable valor<sup>186</sup>.

En favor de esta dignidad y personalidad musical del flamenco, lejos de mitificar este arte en base a postulados que sobrevaloran el duende o un aprendizaje arcaico sin

---

<sup>184</sup> Nos resulta llamativo que entre las técnicas del toque flamenco incluya un término inusual, “capirotazo”, para referirse a un «golpe rápido que se dá a las cuerdas de grave a agudo, esto es, de los bordones a la prima, con las puntas de las uñas de los dedos índice, medio y anular». (GALINDO, 1974: 13).

<sup>185</sup> *Ibidem.* p. 11.

<sup>186</sup> *Ibidem.* p. 4.

sometimiento a una disciplina, reconoce y defiende el aprendizaje en base a la reflexión y el espíritu de trabajo.

Galindo apuesta por ese toque libre, improvisado y espontáneo, en el que los acentos y reposos deben ser respetados, al igual que los *ictus* en la antigua Grecia<sup>187</sup>. Y al hilo de esta comparación con la cultura helénica, emplea el término *ethos* para referirse a la connotación o sonoridad inherente a cada estilo flamenco y que viene definida por las diferentes variaciones y disposición de sus acordes. Es por esto que considera fundamental el uso de la cejilla, para adaptarse a la tesitura de cada cantaor manteniendo la sonoridad propia de cada estilo.

Consecuente con el público al que se dirige el método, debajo del pentagrama se incluye la notación cifrada a través del hexagrama, incorporándose además la medida de las cifras mediante el uso de las plicas. No obstante, en la segunda parte y con la intención manifiesta de que el intérprete vaya ampliando los conocimientos de la notación convencional, se suprime la figuración rítmica en la cifra. Esto obliga a que el aprendiz no solo focalice su atención en el cifrado, sino que además deba ir extrayendo el ritmo de la notación convencional, es decir, del pentagrama.

Galindo considera imposible transcribir el cante flamenco debido a la presencia de tercios y cuartos de tono muy difíciles de plasmar. Además, el hecho de que cada cantaor imprima su propia personalidad en la interpretación de cada cante, implica que encontremos multitud de interpretaciones diferentes de un mismo estilo. De ahí que destaque como misión propia del guitarrista la de concordar con el cante en los reposos, los ictus y las notas finales.

Y en consecuencia con la complejidad existente en transcripción de la música flamenca, Galindo defiende el desarrollo de la improvisación en la interpretación de las diferentes falsetas, instando también a los intérpretes a que plasmen sus ideas y conceptos para componer sus propias falsetas, sin encasillarse en lo establecido<sup>188</sup>. Es una cuestión que nos parece muy interesante y que más adelante veremos, pues el guitarrista flamenco ha de asimilar y aprender los entresijos de la guitarra flamenca por medio de la interpretación para luego desarrollar una labor compositiva.

---

<sup>187</sup> *Ibidem.* p. 9.

<sup>188</sup> *Ibidem.* p. 70.

Las ideas teóricas que Galindo desarrolla hacen de su trabajo uno de los métodos escritos para guitarra flamenca más interesantes. En todo caso, echamos en falta argumentaciones y explicaciones sobre la importancia del cante o del baile. De hecho, reconoce con humildad su incapacidad para reconocer la diferencia entre los tientos y los tangos<sup>189</sup>. Es fácil deducir la formación clásica del autor.

### 3.3.6. Andrés Batista (Fl. 1980)

*Manual Flamenco*<sup>190</sup> (Madrid, 1985)



**Ilustración 56:** Portada del manual de Andrés Batista. Fuente: BATISTA, Andrés: *Manual...*Portada.

En 1985, la publicación del *Manual Flamenco* de Andrés Batista abre una nueva puerta en lo referente a la transcripción del cante y su acompañamiento guitarrístico, que aborda con complejidad rítmica y precisión admirables. El libro, escrito en español e inglés, se estructura en cinco capítulos en los que se estudian cuestiones referentes a la historia, clasificación de los estilos flamencos, estructuras formales y esquemas de

---

<sup>189</sup> *Ibidem.* p. 50

<sup>190</sup> BATISTA, Andrés: *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985.

acompañamiento de diferentes estilos. Aun habiendo publicado numerosos títulos en el campo de la pedagogía de la guitarra flamenca, Batista justifica el método tradicional de enseñanza de la guitarra flamenca, pues «la enseñanza mediante el sistema musical, es reciente. Antaño el alumno, solo disponía del aprendizaje *bis a bis*»<sup>191</sup>.

Nos parece relevante que, en el capítulo III titulado *Esquemas del cante y baile*, Batista establezca las estructuras formales del cante y del baile, incluyéndose además la terminología formal dentro del argot flamenco<sup>192</sup>. Consideramos una gran aportación de este autor al tratar de sistematizar un esquema formal con pretensión de validez generalizadora. No obstante, siempre cabe la posibilidad de variación en el mismo momento de la interpretación.

Batista propone un esquema formal por el que normalmente se desarrollará el cante flamenco: «temple, que es una parte donde se afina la voz y es muy característica del cante; primera parte, en la que se expone el principal estilo a cantar; y segunda parte, donde se exponen las variantes y se remata el cante»<sup>193</sup>. También hace referencia a la necesidad que el guitarrista tiene de estar completamente familiarizado con el esquema formal básico de desarrollo de un baile flamenco, es decir, con el conocimiento de las partes en las que aparecen los zapateados, escobillas, llamadas, desplantes... Incluimos aquí el elenco de las habilidades que se requieren de un guitarrista según Batista:

- 1.-Conocer los cantes y sus diferentes estilos, así como los bailes.
- 2.-Analizar las facultades de fuerza (potencia) y la velocidad de la voz del cantaor, su afinación y estilo personal, para escoger adecuadamente los acordes, ritmos y variaciones que mejor ayuden a resaltar e inspirar su cante.
- 4.-Cada estilo de cante y baile, posee unas peculiaridades propias (además de las que puede aportar el intérprete). El evitar mezclar falsetas o variaciones, ritmos y acordes de distintos estilos entre sí, dará claridad de carácter y sentimiento a cada uno de ellos, logrando una riqueza y variedad, tanto al interpretarlos, como al oírlos.

---

<sup>191</sup> BATISTA, Andrés: *Manual... op. cit.*, p. 8.

<sup>192</sup> En el cante se establecen tres partes fundamentales: temple, primera y segunda parte. El esquema del baile dependerá del montaje propuesto: salida, letras, silencios, subidas, escobillas, etc. Prosigue el capítulo aclarando la terminología propia del flamenco en sus tres facetas: cante, baile y guitarra, tan propia del flamenco y cuyo conocimiento y aprendizaje es tan importante para el entendimiento entre los artistas: pellizco, jaleos, arranque...

<sup>193</sup> BATISTA, Andrés: *Manual... op. cit.* p. 32.

5.- Una variación o falseta puede ser bonita y flamenca; pero no la adecuada al estilo de cante o baile o sentimiento personal del artista al que se acompañe. No olvidar que hay variaciones cantaoras y otras que son bailaoras. Se llama falseta cantaora, a la que facilita la afinación e inspiración (pellizco) del cantaor, y bailaora, la que marca con claridad el ritmo y los acentos del baile, facilitando los arranques y expresividad de quien este bailando.

6.- Las notas o acordes de paso, han de adaptarse a la necesidad y conveniencia del estilo personal del cantaor, para facilitar y ayudar la interpretación de éste<sup>194</sup>.

Consideramos muy relevante que Batista defienda la tesis de que para ser un buen concertista es necesario haber asimilado la labor de acompañamiento, argumentando que esa guitarra de concierto, en sus inicios, nació de la mano de aquellos guitarristas que además de ser buenos acompañantes tenían una *agilidad e intuición creativa*<sup>195</sup>.

Este libro representa un auténtico manual práctico sobre la guitarra flamenca que se centra en transmitir una visión sobre cómo se trabaja el flamenco a la hora de su puesta en escena. Al igual que el método de Marín, se explican los códigos de comunicación necesarios para el desarrollo formal de la música flamenca, que deberán ser compartidos por todos los intérpretes del flamenco: cante, baile y guitarra. Debe también destacarse que este método fue pionero en la siempre complicada transcripción del cante<sup>196</sup> y su respectivo acompañamiento guitarrístico, facilitando de esta forma el aprendizaje y asimilación de los pasajes musicales característicos del acompañamiento: “respuestas” musicales ante los tercios del cante, acordes de dominante o de paso que se introducen en el desarrollo del cante, etc.

---

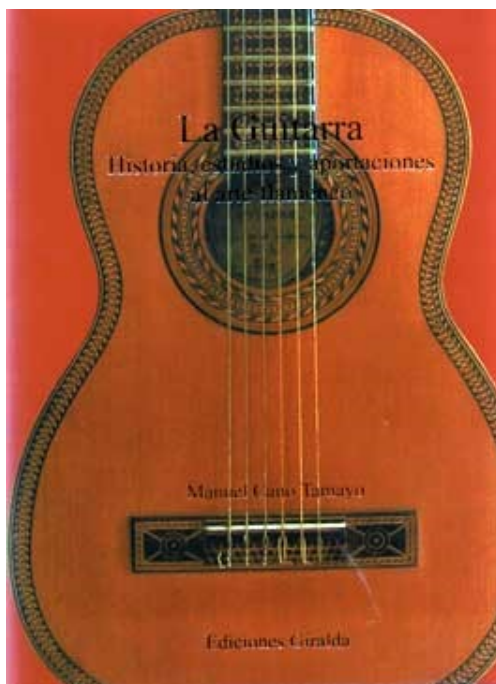
<sup>194</sup> *Ibidem.* p. 55.

<sup>195</sup> *Ibidem.* p. 8.

<sup>196</sup> Batista, en relación a la representación de los melismas, apoyaturas, afinaciones, etc. del cante, afirma que la música escrita en partitura no es una reproducción literal del cante, dada la dificultad extrema de esta escritura.

### 3.3.7. Manuel Cano (1925-1990)

*La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*<sup>197</sup> (Córdoba, 1986)



**Ilustración 57:** Portada del método de Manuel Cano. Fuente: CANO, Manuel: *La guitarra. Historia, ...op. cit.* Portada.

Esta obra es un tratado de guitarra flamenca que ha sido considerado por muchos como un hito imprescindible para cualquier investigador en flamenco. Bien es verdad que hoy en día ha sido superado y completado por otros autores, pero en la década de los 80 supuso la presentación en un solo manual de una gran diversidad de información en relación a la música flamenca, indagando en su historia, estilos, cantaores, guitarristas, estudios de guitarra, obras de conciertos, constructores, etc. Esto lo convierte en un tratado que va más allá del mero aprendizaje de falsetas, obras y variaciones, que procura transmitir la idiosincrasia musical de la música flamenca. Si en el primer capítulo Cano hace un recorrido histórico desde la vihuela hasta la actual guitarra, en el segundo nos justifica la importancia de la música popular en la génesis y cristalización del flamenco. Por su parte, los capítulos 3 y 4 entran más de lleno en el estudio de la guitarra y su incorporación al arte flamenco, indagando además en los diferentes estilos y sub-estilos flamencos, encuadrándose éstos según la procedencia. Finalmente, en los

<sup>197</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006. [Edición facsímil de *La guitarra, Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986].

capítulos 5 y 6 se exponen letras flamencas y se hace un pequeño recorrido histórico por los diferentes constructores de guitarra considerados más relevantes.

Como en el resto de autores, en Cano también se puede entrever la consideración que se tiene de la guitarra flamenca que, desde sus inicios, «está marcada por un ritmo [...] espontáneo y ajustado a la exigencia imperiosa del alma de los artistas. [...] En la mayoría de los casos sin la más ligera noción musical, ni de medida, ni de valor de las figuras»<sup>198</sup>.

Como hemos dicho antes, Cano dedica su segundo capítulo a defender la importancia de una música popular como fuente inagotable de inspiración para nuestra música flamenca. Y será en el establecimiento, a modo de canon, de los diferentes estilos flamencos, donde se señala que los creadores e intérpretes más destacados de música popular han permitido fijar algunos de los principales cantes flamencos. Podemos citar el caso concreto de las malagueñas: posiblemente, muchos cantaores interpretaron malagueñas muy personales y con características únicas, pero quizás personajes como Chacón, La Trini o El Mellizo, dada la belleza de su interpretación, así como su popularidad, permitieron fijar sub-estilos dentro del estilo troncal (la malagueña). En esta misma línea, vemos como los propios artistas flamencos han padecido una acuciada carencia metodológica en su estudio que, si bien ha supuesto una determinada falta de rigurosidad en la transmisión de los conocimientos, ha hecho posible el engrandecimiento y evolución de nuestra música flamenca<sup>199</sup>. Y al hilo de esta misma idea, Cano defiende que de la búsqueda incesante de las diferentes posibilidades de acoplamiento entre el cante y la guitarra, también han ido aflorando nuevas motivaciones musicales que han permitido la creación de nuevos estilos<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia...op. cit.*, p. 85.

<sup>199</sup> Sobre esta actitud ante el fenómeno flamenco, resulta interesante la descripción que hace Cano del guitarrista “El Murciano”: “No quiso tampoco estudiar la música conservando, así y toda su vida, cierta fantasía, si no salvaje al menos independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. [...] El compositor Glinka pasó una gran temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estarse horas enteras escuchando a nuestro Rodríguez “el Murciano” improvisar variantes a los acompañamientos de Rondeñas, Malagueñas, Fandangos, etc. [...] Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla entrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás como evaporados en el espacio. Razón ésta, por la que se ha regido siempre el arte popular y sobre todo en el de la guitarra. Era muy corriente que al pedirle, bien Glinka como alguno de sus amigos que lo escuchaban, la repetición de un paso que le había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando de esa creatividad nata”. (CANO, 1986: 48).

<sup>200</sup> CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia... op. cit.* p. 86.



El acompañamiento de guitarra estará supeditado a la expresión y al cante. A este respecto Cano cita el caso de la elasticidad del compás en el cante por soleá -una práctica tan recurrente y real como no *reglada*-, haciendo hincapié en el gran conocimiento del cante que ha de tener el guitarrista:

Tal y como venimos estudiando, aunque marcadas por un principio básico, tienen una elasticidad que las va acondicionando en cada momento a las más justa interpretación. En las soleares es donde más se aprecia esta forma que definiríamos como de *intuición flamenca del guitarrista*, que dentro de esta justa medida busca en cada acompañamiento un ritmo que, marcando las distintas estrofas cantadas sepa dar en cada estilo la perfecta velocidad y el justo silencio necesario al esfuerzo de la voz cantaora que ha de completar una frase medida<sup>201</sup>.

En relación a ese acompañamiento que debe imperar en la formación y maduración de todo guitarrista flamenco, Cano añade apreciaciones interesantes de cómo acompañar y adaptarse a cada *estilo personal*, haciendo notar el oficio que ha de mostrar el guitarrista en dicho desarrollo:

Si un guitarrista conoce su oficio (sabe tocar a compás y dar las acentuaciones precisas) y un cantaor sabe medir en los tercios que ocupa la voz en el cante la duración de este compás, la unión, aún en improvisaciones será perfecta. Por eso el acuerdo, en este caso, o el desacuerdo si falla algún elemento y se cruza un tercio, es bien fácil de apreciar. Todo dependerá, entonces, de la intuición, en la mayoría de los casos, del guitarrista, para buscar de nuevo el acoplamiento, guardando ese intuitivo silencio de espera y parada con el cual se acopla de nuevo al cante cerrando a tiempo y dando de nuevo entrada justa a un nuevo cante<sup>202,203</sup>.

---

<sup>201</sup> *Ibidem*. p. 156-157.

<sup>202</sup> *Ibidem*. p. 156.

<sup>203</sup> Incluimos aquí otra evidencia más del papel relevante que juega el cante flamenco en la formación del guitarrista, y que puede ser observada en este texto de Manuel Cano sobre el guitarrista Miguel Borrull: “Fue un intérprete de gran ejecución y un sonido lleno en la guitarra, pero que además tuvo esa intuición y predisposición para el acompañamiento al baile, lo que dotó de un gran conocimiento y expresión en los compases flamencos que, en este caso de acompañante a Manuel Torre, pone a su servicio para lograr esa justeza y apoyo, guiando y acoplando al mismo los tercios cantables que por su especial expresión y creación del cante necesitaban de esa guitarra justa en el compás y con un conocimiento exacto del cante que acompañaba en cada momento”. (CANO, 1986: 194).

Este tratado constituye un compendio teórico y práctico útil para cualquier guitarrista flamenco. Como ya se ha observado, quizá ha quedado algo obsoleto en relación a los contenidos históricos que encontramos, debido sobre todo al avance de la investigación musicológica del flamenco. Aunque no es un tratado práctico para la iniciación a la guitarra flamenca, pues su fin no es claramente didáctico, ofrece a todo guitarrista que se está iniciando en la técnica de la guitarra flamenca un enfoque muy interesante sobre los estilos en el flamenco, que consigue Cano mediante la puesta en relación de los estilos flamencos actuales con sus antecedentes populares. Para esto, incluye una gran cantidad de partituras de reminiscencias tradicionales, poniéndolas en conexión con los palos flamencos actuales.

Resultan especialmente destacables las consideraciones que hace en relación al acompañamiento guitarrístico de los cantes flamencos: elasticidad del compás, adaptación al cante, etc. alejándose de cierta visión academicista de la guitarra para así poder explicar cómo se desenvuelve la música flamenca.

### **3.3.8. Otros métodos de los siglos XX y XXI**

Como veremos más adelante, cuando hablemos de la transcripción, la propia necesidad de transmitir esta música con fines didácticos y en aras de abrir nuevas fronteras a nuestra música flamenca, ha ocasionado una emulsión de métodos y tratados en las tres últimas décadas que, beneficiándose de las ventajas del uso del formato audiovisual, ha engrosado de forma exponencial la literatura escrita del repertorio de guitarra flamenca. De ahí que no realicemos un análisis de todos y cada uno de los métodos publicados desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad, que no siendo el objetivo de este trabajo, también nos ocuparía mucho espacio.

En referencia a la escritura musical de la guitarra flamenca del siglo XX, hemos tenido presente a Norberto Torres<sup>204</sup>, quien nos da noticias precisas sobre el desarrollo de dicho proceso. Básicamente este epígrafe irá destinado a las tres últimas décadas del repertorio escrito de guitarra flamenca.

Bien entrada la segunda mitad del siglo XX, destacaremos los trabajos de José María Martín-Albo, conocido como *El remolino*, quien en el año 1972 y siguiendo la estela de

---

<sup>204</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: “Escritura musical...*op. cit.* pp. 269-309.

Luis Maravilla en torno al uso de la cifra acompañada, publica su *Álbum flamenco para guitarra*<sup>205</sup>.

Hacia el último cuarto del siglo XX, los trabajos de Joseph Trotter y de Paco Peña suponen también un gran avance en la normalización de la escritura musical de la guitarra flamenca, causada por la preocupación en torno a la preservación de las peculiaridades propias del toque flamenco. Como argumenta Torres<sup>206</sup>, la doble formación clásico-flamenca de Trotter le permite un mayor dominio y precisión en las transcripciones de los compendios que edita, en los que tan solo se incluye la notación en pentagrama, omitiéndose la tablatura o cifrado. Destacamos de este autor las recopilaciones de dos grandes guitarristas: Sabicas y Escudero<sup>207</sup>.

Por su parte, Paco Peña edita en 1976 los *Toques flamencos*<sup>208</sup>, un compendio de obras clásicas del repertorio tradicional de guitarra flamenca. Sus inquietudes pedagógicas le llevaron a consolidar las enseñanzas regladas de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Róterdam (Holanda).

Por otro lado, ya vimos en el *Manual Flamenco* de Andrés Batista que se iniciaba una nueva senda relacionada con el acompañamiento del cante. En concreto, Batista transcribía la melodía del cante y proponía a su vez el acompañamiento de éste. Pues bien, según argumenta Torres, esta tendencia también fue desarrollada por Eric Pérez en su tesina titulada *Flamenco, Parcours d'un art*<sup>209</sup>, en el año 1992; por Moraíto Chico<sup>210</sup>, en el año 1998; por Merengue de Córdoba<sup>211</sup>, en el año 2000; y por Óscar Herrero para el sello RGB Arte Visual en sus trabajos sobre los toques de acompañamiento de la soleá<sup>212</sup> y las alegrías<sup>213</sup>, en el 2001 y 2002, respectivamente.

---

<sup>205</sup> MARTÍN-ALBO, José: *Álbum flamenco para guitarra sin maestro; aprenda flamenco en música por cifrado acompañada*. Madrid: Grafispania, 1972.

<sup>206</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: "Escritura musical...*op. cit.* pp. 286.

<sup>207</sup> TROTTER, Joseph: *Flamenco Guitar. Mario Escudero*. New York: Charles Hansen, 1976.

<sup>208</sup> PEÑA PÉREZ, Paco: *Toques flamencos*. Londres: New Musical Services, 1976.

<sup>209</sup> PÉREZ, Eric: *Flamenco, parcours d'un art*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

<sup>210</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y CHICO, Moraíto: *La guitarra flamenca...op. cit.*

<sup>211</sup> JUNDT, Bruno, RODRÍGUEZ, Rafael (Merengue de Córdoba) y otros: *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 2000.

<sup>212</sup> HERRERO, Óscar: *La soleá en Guitarra flamenca paso a paso (VI)*. Madrid: RGB Arte Visual, 2001.

<sup>213</sup> HERRERO, Óscar: *Las alegrías en Guitarra flamenca paso a paso (IX)*. Madrid: RGB Arte Visual, 2002.

En la misma línea planteada por Óscar Herrero y dando continuidad a esta serie, en el año 2005 se añaden las propuestas de acompañamiento por bulerías<sup>214</sup> de José Manuel Montoya. Dentro de la labor del acompañamiento al cante, destacaremos también los trabajos de Manuel Granados plasmados en su *Manual Didáctico*<sup>215</sup>, con 4 volúmenes publicados entre 1995 y 2000, orientándose el último de éstos al acompañamiento de diferentes estilos de cante. De este autor debemos destacar su prolífica producción didáctica en el campo de la guitarra flamenca.

En este recorrido, hemos de destacar los trabajos de Claude Worms y Alain Faucher, con múltiples aportaciones a la transcripción de la guitarra flamenca. Sin duda alguna, han sido y son recopiladores y transcriptores de referencia en el repertorio de las obras más significativas de la guitarra flamenca y de sus creadores. Destacaremos la colección *Duende Flamenco*<sup>216</sup>, del primero, y las monografías sobre varios guitarristas flamencos<sup>217</sup>, del segundo.

Otro autor que cuenta con un amplio método de enseñanza esquematizada, es el ya mencionado profesor-concertista Óscar Herrero. Distinguido en el año 2005 con el Premio Especial a la Didáctica del Flamenco por el Festival de Cante de las Minas de La Unión, tiene varias colecciones de estudios y obras en el campo de la guitarra flamenca. La más importante es *La guitarra flamenca paso a paso*<sup>218</sup>, que como bien dice el mismo título, comienza desde un nivel inicial que aumenta en complejidad del repertorio hasta llegar a un nivel profesional. Tiene además varios libros de estudios técnicos de la guitarra flamenca enfocado a tres niveles: básico, medio y alto.

Herrero adjunta también un material audiovisual junto a partituras impresas, facilitando así su aprendizaje y asimilación. Así pues, desde finales del siglo XX, contamos con una importante cantidad de métodos que aúnan ambos formatos: escrito y audiovisual. Este sistema marca sin duda una nueva época, en la que a través de un método o tratado, acompañado del correspondiente disco o formato digital, se puede transmitir la propia

<sup>214</sup> MONTOYA, José M.: *Bulerías paso a paso II. Acompañamiento al cante*. Madrid: RGB Arte Visual, 2005.

<sup>215</sup> GRANADOS, Manuel: *Manual Didáctico*. Madrid: Ventilador Edicions, 4 volúmenes, 1995-2000.

<sup>216</sup> WORMS, Claude: *Duende flamenco, anthologie méthodique de la guitare flamenca*. París: Combre, 18 volúmenes, 1996-2003.

<sup>217</sup> FAUCHER, Alain: *Nueve monografías dedicadas a los guitarristas Ramón Montoya, Moraíto Chico, Tomatito, Pepe Habichuela, Gerardo Núñez, Sabicas, Niño Ricardo, Serranito y Paco Cepero*. París: Affedis, 1994-2003.

<sup>218</sup> HERRERO, Óscar: *Guitarra flamenca paso a paso*. Madrid: RGB Arte Visual, 1996.

idiosincrasia musical de la guitarra flamenca con todo lujo de detalles que antes difícilmente podían transmitirse sin la vivencia directa.

En esta línea audiovisual, la productora suiza *Encuentro* editó varios volúmenes de prestigiosos guitarristas flamencos. Aparte de los ya mencionados anteriormente sobre Merengue de Córdoba y Moraíto Chico, con claras orientaciones al acompañamiento del cante, destacamos la obra de Paco Serrano titulada *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano*<sup>219</sup> o la de Gerardo Núñez titulada *La Guitarra Flamenca de Gerardo Núñez*<sup>220</sup>. Ambos constituyen verdaderos estudios de guitarra flamenca en los que se propone el estudio de las diferentes técnicas aplicadas a falsetas y obras de composiciones de autor. Dentro de esta colección encontramos también la obra de Enrique de Melchor titulada *La Guitarra Flamenca de Enrique Melchor*<sup>221</sup>; o de Rafael Riqueni titulada *La Guitarra Flamenca de Rafael Riqueni*<sup>222</sup>, donde sus autores se limitan a la exposición de falsetas, variaciones y obras de diferentes palos flamencos.

Otro ejemplo destacable de esta última tendencia es la colección didáctica dirigida por Manuel Salado sobre el guitarrista Manolo Franco<sup>223</sup>. La edición consta de diez volúmenes que abordan la función de la guitarra solista y de acompañamiento de diez palos flamencos. En cada uno de éstos se proponen falsetas y variaciones propias, haciéndose además un completo desglose de las técnicas empleadas.

Finalmente, en el panorama actual debemos destacar la actividad pedagógica de David Leiva, quien cuenta con más de 60 libros publicados y que afronta la responsabilidad de recopilar, estudiar y transcribir la obra de Paco de Lucía, como reconoce en una entrevista para *deflamenco*<sup>224</sup>. De sus numerosas publicaciones destacamos su

---

<sup>219</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano...op. cit.*

<sup>220</sup> JUNDT, Bruno; ARNOLD, Nicole, MAUERHOFER, Michael y NÚÑEZ, Gerardo: *La Guitarra Flamenca de Gerardo Núñez*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 2004.

<sup>221</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra de Enrique...op. cit.*

<sup>222</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y RIQUENI, Rafael: *La Guitarra Flamenca de Rafael Riqueni*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1996.

<sup>223</sup> SALADO, Manuel y FRANCO, Manolo: *La Guitarra Flamenca*. [10 volúmenes]. Sevilla: Alzapúa Producciones, 2006.

<sup>224</sup> LEIVA, David: "Mozart fue Mozart y no tuvo sucesores. Y lo mismo pasará con Paco". Entr. Silvia Cruz Lapeña, *deflamenco.com*, 21-12-2014. En línea: <https://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/entrevista-a-david-leiva-investigador-de-guitarra-flamenca-1.html> [Consultado el día 31 de enero de 2017].

encomiable labor en el acompañamiento del cante y del baile<sup>225</sup>, la transcripción de dos álbumes muy conocidos del genial Paco de Lucía: *Siroco*<sup>226</sup> y *Zyriab*<sup>227</sup>; y numerosas publicaciones en formato audiovisual en las que se abordan diferentes aspectos de la guitarra flamenca<sup>228</sup>.

### 3.4. La transcripción en guitarra flamenca

Partimos de la premisa que en cualquier música de transmisión oral, el proceso por el cual se procede a la plasmación en papel de los sonidos se produce siempre a posteriori. Si la transmisión oral ha sido fundamental desde la cristalización de este arte y forma parte de su propia naturaleza, la necesidad de utilizar partituras o tablaturas es bastante reciente. Estamos de acuerdo por tanto con la opinión de Walter Ong:

La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. [...] La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad<sup>229</sup>.

Vienen muy al hilo de esta cita las palabras de Rafael Hoces, quien apunta que «si las partituras en el flamenco fueran imprescindibles, como en el caso de la guitarra clásica, el campo de la transcripción del flamenco alcanzaría, claro está, un mayor avance»<sup>230</sup>.

El hecho es que, aunque no lo hemos sometido a estudio cuantitativo (lo que sería tema posible de una investigación), nuestra experiencia en el flamenco nos lleva a afirmar que una gran mayoría de guitarristas todavía a día de hoy no ha estudiado lenguaje musical convencional, a pesar de que el porcentaje está cambiando de manera

<sup>225</sup> LEIVA, David: *Método del cante y baile flamenco y su acompañamiento*. Madrid: Nueva Carisch. 4 volúmenes, 2008-2010.

<sup>226</sup> LEIVA, David: *Paco de Lucía. Siroco*. Madrid: Flamenco-Live, 2014.

<sup>227</sup> LEIVA, David: *Paco de Lucía. Zyriab*. Madrid: Flamenco-Live, 2016.

<sup>228</sup> LEIVA, David: *Tratado de acompañamiento al cante, Soleá 1 y 2, Siguriya 1 y 2, Alegrías, Tientos, Bulerías, Tangos, Fandangos Naturales*. 9 volúmenes. Madrid: RGB, 2011-2013; LEIVA, David: *España en dos guitarra, Sabicas y Mario Escudero*. 2 volúmenes, Madrid: RGB, 2012; LEIVA, David: *Tratado del ritmo y compás en la guitarra flamenca*. 2 volúmenes, Madrid: RGB, 2013.

<sup>229</sup> ONG, Walter: *Oralidad y escritura...op. cit.* p. 7.

<sup>230</sup> HOCES ORTEGA, Rafael: *La transcripción para guitarra flamenca*. Sevilla: Libros con Duende, 2013. p. 36. [Tesis doctoral publicada].

significativa. A colación de esto, también Hoces<sup>231</sup> apunta que como consecuencia de la escasez de profesionales relacionados con el ámbito de la transcripción de la guitarra flamenca, aún no se ha sistematizado ese procedimiento. La inmensa mayoría de los guitarristas que cursan estudios superiores de guitarra flamenca (en Córdoba, Murcia y Barcelona) han basado su formación sobre la base de la oralidad<sup>232</sup>. Y aunque es cierto que se aprenden obras por medio de partituras, que se analizan y comparan, etc., la metodología basada en la oralidad sigue siendo el medio fundamental de transmisión del flamenco.

Aunque sería innumerable el número de ejemplos que podríamos traer aquí para argumentar ese desconocimiento por parte de muchos guitarrista flamencos, nos pareció llamativo el hecho de que el gran guitarrista flamenco Paco Cepero, también compositor de más de 800 canciones para Rocío Jurado, Julio Iglesias, Isabel Patoja, etc. nos reconoció abiertamente que no sabía leer música y que se valía de otra persona para transcribir y plasmar en partitura toda su genialidad musical fuente de la inspiración<sup>233</sup>. También incluiremos, a colación de este desconocimiento musical teórico, la reacción del gran guitarrista Paco de Lucía (que no tenía conocimiento del lenguaje musical reglado), cuando le propusieron tocar el concierto de Aranjuez:

Yo me tuve que aprender ese concierto. Sin saber leer música me vine aquí [Yucatán]. Me traje un libro de solfeo donde venían todos los significados de cada nota de una partitura. Pasé un mes tocando doce horas diarias. Entonces, a mí me daba terror equivocarme en algo tan bien organizado, tan engranado, en el que si yo me equivoco, se va todo al “carajo”. Estaba muy tenso<sup>234, 235</sup>.

---

<sup>231</sup> HOCES ORTEGA, Rafael: *La transcripción...op. cit.* p. 35

<sup>232</sup> Como apoyo puntual a nuestro argumento, incluiré mi experiencia personal como guitarrista flamenco en posesión, desde febrero de 2011, de una titulación de estudios superiores de guitarra flamenca. La última vez que me propuse leer una partitura para guitarra flamenca con la finalidad de sistematizarla, interiorizarla y aprenderla, fue hace ocho años, de cara a la preparación de la Actividad Académica Dirigida que todo titulado superior debe hacer para finalizar estudios de conservatorio. No obstante, sí reconozco que he incorporado en mi repertorio como guitarrista nuevo material musical, aunque valiéndome siempre de la composición y del procedimiento conocido como *sacar música de oído* (recurso que veremos en el apartado 4.3.3 *Empleo del oído para la adquisición de recursos y obras*).

<sup>233</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

<sup>234</sup> HERNÁNDEZ, Daniel y DIEGO, Jesús de: *Francisco Sánchez: Paco de Lucía*. [Vídeo], Madrid: ALEA TV/ARTE/Televisión Española, 2002. [Min. 1:01':03''-1:01':34''].

<sup>235</sup> Como experiencia personal, en mi trayectoria artística como guitarrista flamenco también he colaborado musicalmente con bandas de música. Suscribo aquí esa tensión y rigidez a la que Paco alude

Este dato es aún más representativo si tenemos en cuenta que para el año 1991, en que se publica el disco del concierto de Aranjuez, Paco ya había superado la veintena de álbumes en los que participaba como guitarrista de concierto<sup>236</sup>. Relacionándolo con la anterior cita, podemos hacernos eco del gran volumen de obras que Paco de Lucía compuso e interpretó sin el más mínimo conocimiento del lenguaje musical convencional.

A este respecto, y aun teniendo presente que el flamenco es una música viva que requiere del estudio *in situ* para ser analizado y comprender muchas cuestiones musicales anejas, creemos es útil dotarlo de registros escritos o de partituras, como instrumento de investigación por parte de la musicología. No nos cabe la menor duda de que la partitura y/o la tablatura amplía el abanico de posibilidades, pues permite llegar a nuevos públicos que muestran interés en este arte. Son nuevas vías de universalización: si el lenguaje musical convencional es mundialmente conocido y permite el estudio y análisis de cualquier música plasmada en una partitura, contribuyamos a que el flamenco pueda analizarse de la misma forma que se puede hacer con una sonata de Beethoven o una fuga de Bach.

### **3.4.1. Problemática de la transcripción en la guitarra flamenca**

Ya sea para transcribir cualquier fragmento musical o bien a la hora de leer una partitura, debemos tener muy presente una serie de cuestiones que se pueden traducir en posibles contratiempos y que pueden hacer de ese proceso una tarea ardua y tediosa. Si bien el repertorio de cualquier instrumento es susceptible de padecer una farragosa transcripción de la mano de un mal transcriptor, también puede suceder que se dé una mala praxis en la interpretación del material escrito. En nuestro instrumento objeto de estudio, la guitarra flamenca, encontramos una serie de peculiaridades que han de ser tenidas en cuenta y que por ello nos proponemos sintetizar aquí.

---

en su documental ante el hecho de tener que interpretar una partitura literalmente, pues es sabido que cualquier fallo ocasionaría el “desconcierto” de todos los músicos. Normalmente los músicos flamencos, dentro de nuestro repertorio característico, tenemos una serie de recursos que nos permiten poder improvisar y solucionar ese tipo de problemas con soltura.

<sup>236</sup> Véase la discografía completa en línea: <http://pacodelucia.org/discografia/completa> [Consultado el día 21 de marzo de 2018].



En primer lugar acudiremos a Norberto Torres<sup>237</sup>, quien destaca tres dificultades principales en la labor transcriptor de la guitarra flamenca: el *aspecto rítmico*, por su riqueza; las *técnicas peculiares* del instrumento en sí; y finalmente la *concepción que de la armonía* tiene el guitarrista flamenco, fundamentado en términos y conceptos propios del argot que ignora la terminología comúnmente utilizada en la armonía convencional.

Siguiendo a Hoces<sup>238</sup>, incluiremos de forma sintética y con las propias aportaciones personales, algunas ideas sobre las cuestiones musicales que dificultan la transcripción en el campo de la guitarra flamenca:

- **Afinación:** los problemas relacionados con este parámetro se ponen de manifiesto cuando nos topamos con un audio en el que el instrumento no está perfectamente afinado. También encontramos casos, sobre todo en grabaciones antiguas, en los que la labor optimizadora de la masterización altera su afinación, no correspondiéndose con la afinación convencional sobre un La 440 Hz. Por otro lado, y al hilo de los problemas que se presentan como consecuencia de la indefinida afinación, esta dificultad se agudiza en el caso de la transcripción del cante flamenco, pues a diferencia de la guitarra flamenca que utiliza el sistema temperado sobre la base de doce semitonos, en el cante nos topáramos con notas que difícilmente pudieran adscribirse a dicho sistema, pues es común que aparezcan afinaciones de cuartos de tono en la transcripción de los melismas.
- **Tempos** con una velocidad tan baja que dificulta mantener una referencia regular y constante en la labor transcriptor. Esta última dificultad se agrava aún más si tenemos en cuenta la complejidad rítmica del flamenco.
- **Riqueza de acordes:** ya sean invertidos, compuestos o alterados, enmascaran el sonido y las notas fundamentales de éste, dificultando así la identificación de las notas que conforman el acorde.
- **Sonidos emitidos** que forman parte de la propia sonoridad de la guitarra flamenca y que en otra música estarían mal vistos: el cerdeo<sup>239</sup>, deslizamiento de

---

<sup>237</sup> TORRES CORTÉS, Norberto: "Escritura musical...*op. cit.* pp. 271-272.

<sup>238</sup> HOCES ORTEGA, Rafael: *La transcripción...op. cit.* pp. 178-182.

<sup>239</sup> Entendemos aquí el cerdeo como el sonido que se produce al chocar las cuerdas con los propios trastes de la guitarra. Normalmente este cerdeo se produce en las tres cuerdas más graves, es decir, cuarta, quinta

los dedos de la mano izquierda por las cuerdas graves<sup>240</sup> o el sonido de las uñas cuando ejecutan determinadas técnicas como la alzapúa o los rasgueados.

- Finalmente, determinadas técnicas como los rasgueados, alzapúas y golpes en la madera que se suceden y secuencian de forma apresurada y con mucha rapidez. Esto añade una dificultad a la hora de distinguir los sonidos de cara a su transcripción.

Por su parte, como hemos visto en el capítulo II de esta tesis, una buena parte de los estilos flamencos se desarrollan *ad libitum*, es decir, no sujetos a una medida regular y constante. Como ya se dijo, debemos tener en cuenta que, aun no estando sometidos a una rigurosidad metronómica, las falsetas, variaciones y pasajes pertenecientes a estilos como la granaína, la malagueña o los toques de levante, están concebidos bajo la óptica de un compás ternario. Aunque no se manifiesta de forma explícita en el tiempo, sí que podemos apreciar el ritmo ternario en diferentes fragmentos, sobre todo en falsetas basadas en trémolos o arpegios. Además, teniendo presente la libertad interpretativa de este repertorio y siendo consciente del carácter espontáneo de la música flamenca, este hecho supone una complejidad añadida al tratar de plasmar fielmente el repertorio. El uso concienzudo y razonado de los silencios y calderones será crucial en este proceso, en aras de conseguir el máximo realismo en la transcripción. En mi opinión, si en los estilos flamencos a compás es necesario escuchar el formato audio de una partitura para desarrollar una interpretación fiel con una sonoridad netamente flamenca, esa necesidad será aún más crucial en los estilos libres, a fin de poder captar los continuos cambios agógicos que el autor considera fundamentales. Y es que como consecuencia de la imposibilidad de dividir el tiempo en partes iguales, el hecho de precisar con mayor exactitud la duración de un silencio o de una nota, se convierte en una tarea aún más difícil.

Para terminar este apartado, queremos apuntar aquí que ante la prolífica publicación de métodos y tratados en la actualidad, asistimos a un problema que viene dándose como

---

y sexta. Dicho sonido es más acuciante cuando las cuerdas son nuevas, suavizándose paulatinamente a medida que vibran y va asentándose la afinación.

<sup>240</sup> Cuando se mantiene una posición fija de la mano izquierda durante un tiempo considerable, la propia dureza del callo del dedo se adapta al entorchado de las cuerdas graves. Al producirse un deslizamiento por dicha cuerda se emite un sonido muy peculiar y reconocible que se magnificará cuando las cuerdas son nuevas.

consecuencia, en parte, de una falta de acuerdo o convención por parte de los transcritores. Como indica Hoces, la necesidad de establecer ese consenso:

Es urgente habida cuenta de la cantidad de métodos y partituras de guitarra flamenca. La ventaja principal de este consenso pasa por codificar las partituras de este instrumento de forma clara y comprensible con carácter universal<sup>241</sup>.

Ante esa falta de convenio, encontramos diferentes transcripciones que, aun habiéndose editado recientemente, incurren en discordancias que dan lugar a posibles malentendidos. Generan por tanto desconcierto en conceptos tan básicos como el compás en que se desarrolla un estilo flamenco o sobre cómo deben escribirse diferentes técnicas guitarrísticas. Es frecuente encontrarlos, sobre todo al principio de los tratados y/o métodos actuales, leyendas o cuadros sinópticos donde se descifran cada uno de los símbolos incluidos en la partitura.

Muestra de este hecho, vemos autores como Rafael Hoces, quien ya por el año 2011 sentía una especial preocupación por el asunto, culmina su investigación con la elaboración de una tesis doctoral sobre la transcripción musical en guitarra flamenca. Así lo afirmaba en una entrevista para *Granada Hoy*:

Hemos investigado sobre cómo escribir en partitura la música de una grabación de guitarra flamenca, de modo que dicha música pueda ser interpretada por cualquier guitarrista sin necesidad de acudir a la grabación. Hasta ahora existían múltiples transcripciones de obras, pero la idea es establecer un método que se refleje las características de cada palo de forma rigurosa y eficiente, tanto su esencia (ritmo, armonía...) como la técnica necesaria para su interpretación<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> HOCES ORTEGA, Rafael: *La transcripción... op. cit.* p.152.

<sup>242</sup> HOCES, Rafael: “Se le da excesiva importancia a la técnica y a la velocidad en la guitarra”. Entr. Juan Pinilla, *Granada hoy*, 07-08-2011. En línea: [http://www.granadahoy.com/ocio/excesiva-importancia-velocidad-tecnica-guitarra\\_0\\_503649975.html](http://www.granadahoy.com/ocio/excesiva-importancia-velocidad-tecnica-guitarra_0_503649975.html) [Consultado el día 31 de enero de 2017].



# **4. LA GUITARRA FLAMENCA: FUNCIONAMIENTO Y PARTICULARIDADES**



## 4. LA GUITARRA FLAMENCA: FUNCIONAMIENTO Y PARTICULARIDADES

La finalidad principal del capítulo anterior ha sido realizar una evaluación del funcionamiento musical del flamenco desde una perspectiva diacrónica. Para ello hemos indagado y analizado una selección de tratados y métodos de guitarra para ver la consideración que sus autores tienen de esas aptitudes inherentes al músico flamenco, que es la cuestión principal que en esta tesis nos proponemos desentrañar.

Ahora se trata de analizar el flamenco actual, desde una perspectiva sincrónica. En esta labor, partiendo de nuestra experiencia como guitarrista flamenco nos fundamentamos muy principalmente, además de en nuestra propia experiencia, en los argumentos de diversos artistas de prestigio del mundo flamenco que hemos entrevistado.

Así pues, en este capítulo indagaremos en la singularidad musical flamenca, tanto a través de su particular forma de improvisar como de las facultades que mantendremos que han de estar presentes en el guitarrista para desarrollar con solvencia la función acompañante. Estableceremos una serie de principios de los que argumentaremos que son de vital importancia en la formación del guitarrista flamenco.

### 4.1. La improvisación

Siguiendo a Bruno Nettl<sup>1</sup>, autor de referencia en el campo de la improvisación, en todas las culturas musicales encontramos música improvisada. La práctica de la improvisación está ligada íntimamente tanto a la expresión como a la comunicación; en ese contexto el músico ha de emitir respuestas adecuadas ante determinadas circunstancias<sup>2</sup>.

En los antiguos pueblos primitivos, producir de forma intencionada un simple ritmo por medio de un soplo, una palmada, un canto o una simple percusión con alguna herramienta, se consideraba una forma particular de hacer música improvisada. Al

---

<sup>1</sup> NETTL, Bruno: "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 10 de febrero de 2018].

<sup>2</sup> BLUM, Stephen: "Reconocer la improvisación". En: NETTL, Bruno; y RUSSELL, Melinda (Eds.): *En el transcurso de la interpretación*. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Madrid: Ediciones Akal. 2004. pp. 34.

carecer de un precedente que sirviera de referencia, la improvisación ahí tiene un papel fundamental.

La historiografía musical comienza con un estudio más riguroso y fidedigno de la música en el periodo griego. Las fuentes que arrojan información acerca de la música en la antigua Grecia y en el antiguo imperio romano muestran la existencia de una notación musical alfabética cuya función estaría más cerca de facilitar la memorización de una determinada melodía que de precisar con exactitud la altura y/o ritmo de ésta. La melodía se aprendía y memorizaba de oído, y en su práctica, la recreación musical por medio de la improvisación, era un procedimiento bastante común. La melodía y el ritmo de la música estaban muy ligados a la métrica poética<sup>3</sup>.

En el siglo VII, en plena Edad Media, escribió San Isidoro de Sevilla: «nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt»<sup>4</sup>. Y es que en el Medievo, como es sabido, el canto llano se transmitía muy principalmente de forma oral; éste fundamentaba su desarrollo en ciertas fórmulas convencionales aceptadas tradicionalmente. La melodía, aunque transcrita en notación neumática para memorizarla y ser recordada, estaría sometida a recreaciones musicales sobre una práctica improvisada. De esta época data el origen de nuestra notación musical actual, que desde el siglo VII -con la notación neumática- fue evolucionando hasta su consolidación en torno al periodo clásico.

Más adelante, en el siglo XVI, en un contexto en el que la notación musical tiene unos rasgos bastante próximos ya a la actual, géneros como la *fantasia*, el *ricercare*, la *toccata* o la *variación* también llevaban anejos una particular práctica improvisada. Un procedimiento muy común del periodo barroco era la utilización del *bajo cifrado*. El instrumentista improvisaba una armonía teniendo como referencia la línea melódica que descifraba el bajo. Sobre cada nota de esa línea de bajo se ponían números que equivalían a los acordes. Evidentemente, era requisito indispensable que fuera interpretado por un instrumento polifónico (órgano<sup>5</sup>, clavecín, laúd, arpa, guitarra, etc.).

---

<sup>3</sup> GROUT, Donald, y PALISCA, Palisca: *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza Música, 2006. p.21.

<sup>4</sup> “Si los sonidos no se graban en la memoria de los hombres, perecen, porque no pueden escribirse”. En: PAJARES, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3. Difusión y notación*. Madrid: Vision Libros, 2011. p.18.

<sup>5</sup> En relación a la importancia que juega la improvisación en el repertorio organístico, recomendamos la lectura de dos apartados del libro de Bailey (2010: 74-88). En ellos se hace un análisis de diversos libros



La partitura de ese bajo continuo -o cifrado- funcionaba como el esqueleto o armazón donde se apoyaba el discurso musical. La improvisación sobre la línea de bajo de esa partitura fue una práctica común hasta bien entrada la época clásica. Había gran libertad en la ejecución de los acordes sobre la base de las armonías indicadas por los números.

En la actualidad, en pleno siglo XXI, la improvisación está muy presente en músicas como el jazz, la música africana, la música india o el flamenco, entre otras. Y curiosamente todas siguen manteniendo parentescos y lazos de unión con sus referentes populares. Son objeto de estudio más frecuente en el campo de la etnomusicología<sup>6</sup>.

#### 4.1.1. Consideraciones sobre la notación en relación a la improvisación

Desde los neumas, con los que tan solo se podían representar uno o varios sonidos, la notación ha ido evolucionando e incluyendo gran cantidad de matices (dinámica, ritmo, expresión...). Si bien ha permitido canalizar y precisar una ingente cantidad de información sonora según la concepción del compositor, ha conllevado también un proceso de constricción de las posibilidades expresivas del músico, por tanto ha ido en detrimento de esa improvisación musical de la que venimos hablando.

No es nuestra intención desacreditar un documento capaz de plasmar por escrito un arte inmaterial que se ha ido consolidando con el paso del tiempo. Pero sí argumentaremos que el hecho de precisar una composición musical con la máxima fidelidad, “obliga” a una interpretación exacta de ese material musical. El compositor y/o transcriptor que crea y/o transcribe una obra con todo lujo de detalles, explícitamente está señalando que se interprete tal y como está escrita<sup>7</sup>. Esa obligación está inserta en la tradición musical

---

dedicados a la improvisación en este instrumento. Sirve también para hacernos eco de cómo ha sido aceptada esta práctica por la tradición clásica y su vigencia en la actualidad.

<sup>6</sup> Para ampliar información relacionada con la improvisación en occidente y en culturas no occidentales, véase: CONTRERAS VÍLCHEZ, Antonio de: *El “guitagrama”: un lenguaje para la composición musical dinámica*. Universidad de Sevilla: Departamento de estética e historia de la filosofía, Tesis doctoral dirigida por Carmen Hernández Martín y tutorizada por José Ordoñez García, 2002. pp. 125-172.

<sup>7</sup> En relación a esa “obligatoriedad” existente de interpretar una partitura con la mayor fidelidad posible y respetando todos y cada uno de los matices prescritos, incluiremos una anécdota personal como alumno del conservatorio superior de la especialidad de guitarra flamenca. Dentro del plan de estudios, la asignatura troncal que mayor importancia tiene es la del instrumento principal, es decir, guitarra flamenca. Cada curso académico era preceptivo estudiar cinco obras de concierto. De éstas, una era obligatoria y común para todo el alumnado. El resto de obras dependía del profesor y sus orientaciones, pudiéndose incluir obras de composición propia (del alumno), obras compuestas por el profesor, obras como resultado de una sucesión de falsetas o bien obras del repertorio orientativo de guitarristas tradicionales. En ese aspecto existía cierta flexibilidad.

clásica o europea. Y este hecho, como ya argumentábamos, no favorece la improvisación ni la creatividad musical.

Aunque también incurriríamos en una falacia si afirmamos que la tradición musical europea o clásica ha dejado completamente de lado la práctica de la improvisación. Ya hemos comentado la aleatoriedad interpretativa de la notación neumática, la práctica del bajo continuo o los géneros del XVI que admitían una parte improvisada. Y en esta misma línea, y como caso particular de la improvisación dentro de la tradición musical culta u occidental, Chiantore, en su libro sobre la obra de Beethoven<sup>8</sup> destaca las figuras de Beethoven<sup>9</sup>, Musorgsky<sup>10</sup> o Enescu<sup>11</sup>, como claros ejemplos de músicos de tradición culta u occidental que han improvisado parte de su música sin necesidad de haberla plasmado en una partitura. La posibilidad de que Beethoven hubiera podido improvisar la introducción de su Fantasía Coral op. 80, es, cuanto menos, un hecho significativo, «pues se trata del máximo icono de una larga tradición musicológica orientada a exaltar el repertorio escrito por encima de cualquier otra actividad musical»<sup>12</sup>.

Con esta breve introducción, estamos ya en disposición de explicar y profundizar en la particular forma de improvisar que se lleva a cabo en el flamenco.

---

La evaluación de esta asignatura se llevaba a cabo por medio de una audición ante un tribunal. De las cinco obras estudiadas se interpretaban tres: la obligatoria y otras dos más, que se escogían por sorteo. De la obra obligada existía una transcripción oficial para su aprendizaje y estudio, que era compartida por profesores y alumnos. Y he aquí la cuestión: el hecho de contener gran cantidad de matices musicales era una dificultad para su aprendizaje, asimilación e interpretación. Era un sentimiento generalizado por los compañeros de la promoción, pues suponía una situación atípica para nosotros, los “flamencos”, que no estábamos acostumbrados a interpretar fielmente una partitura. Y ese “tormento” se agravaba aún más porque, con bastante frecuencia, alguno de los miembros del tribunal era guitarrista clásico con formación flamenca. Y claro, asociar una interpretación fiel de la partitura con la tradición musical clásica estaba, y está, al orden del día. Teníamos una visión de la música flamenca bajo un prisma clásico, pues buscábamos una interpretación exacta de esa partitura cargada de matices musicales. Pero en este caso no era el compositor el que quería que se interpretara fielmente dicha partitura. Sin lugar a dudas: no es esa la esencia del flamenco, no forma parte de su naturaleza.

<sup>8</sup> CHIANTORE, Luca: *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: NORTESUR, 2010.

<sup>9</sup> Según señala el autor, parece ser que improvisó una sección que precedía a la orquesta en su Fantasía Coral op. 80. (CHIANTORE, 2010: 212).

<sup>10</sup> En el caso de Musorgsky, la pista nos la da la autobiografía de Rimsky-Korsakov donde él mismo reconoce que la obra *Tempestad en el Mar Negro* de Musorgsky nunca fue escrita, perdiéndose así para toda la vida. Musorgsky, por tanto, tenía esa partitura en la mente, en los dedos. (CHIANTORE, 2010: 247-248).

<sup>11</sup> Igualmente encontramos un caso análogo en este pianista. También su Segunda Sonata para piano, op. 24 n.º2, nunca llegó a escribirse. (CHIANTORE, 2010: 247-248).

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 248.

#### 4.1.2. La improvisación en el flamenco

##### *Definición de improvisación*

En 1968 Derek Bailey, paseando por una calle de Roma se encontró al saxofonista de jazz Steve Lacy. Bailey sacó su grabadora del bolsillo y le pidió que le explicara en 15 segundos la diferencia entre composición e improvisación. La respuesta no tiene desperdicio:

En quince segundos, la diferencia entre la composición y la improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que necesites para decidir lo que quieres decir en quince segundos, mientras que en la improvisación solo tienes quince segundos<sup>13</sup>.

Y esto me declaró personalmente Manolo Sanlúcar sobre la práctica de la improvisación en el flamenco:

Para tener una verdadera improvisación hay que tener guardado mucho en el “macuto” histórico. [...] Muchas veces se le llama improvisación a construir improvisadamente cosas sobre las que tú ya sabes. Realmente se improvisa sobre esquemas que uno ya tiene asumidos<sup>14</sup>.

La primera y única entrada que encontramos del término *improvisar* en el DRAE lo define así: «Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación»<sup>15</sup>. Si bien es cierto que según esta definición queda claro que la acción improvisada no ha sido premeditada ni fijada de antemano y que surge y ocurre en el mismo momento en que tiene lugar la acción, esta descripción ha de ser matizada en un contexto lingüístico.

---

<sup>13</sup> BAILEY, Derek: *La improvisación Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea, 2010. p.253. [Título original: *Improvisation: its nature and practice in music*, Moorland Pub. In association with Incus Records (Inglaterra), 1980].

<sup>14</sup> Anexo I. I. Conversaciones con Manolo Sanlúcar.

<sup>15</sup> Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. En línea: <http://dle.rae.es/?id=L8aUj8Q> [Consultado el día 1 de junio de 2017].

Así pues, y acudiendo a una analogía empleada por Hemsy de Gainza: «Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común»<sup>16</sup>. Un bebé con un año de edad que comience a usar el lenguaje y a articular y secuenciar varias sílabas de forma arbitraria, ya estaría haciendo uso de la improvisación. En música, se correspondería con tocar aleatoriamente dos o tres notas conocidas en un piano produciendo diferentes sonidos y/o sensaciones. No dudamos en absoluto que en ambas opciones se esté improvisando.

Pero debemos ir más allá, y lo haremos partiendo de la base de que para poder improvisar sobre la base de cualquier lenguaje es necesario aprenderlo, interiorizarlo, dominarlo y utilizarlo con solvencia. Como afirma Miguel Ángel Barea, «nuestra capacidad de improvisación será tanto mejor cuanto más conocimiento tengamos del lenguaje musical y mayor destreza técnica tengamos en nuestro instrumento»<sup>17</sup>. Toda auténtica improvisación solo se realiza a partir del dominio consolidado del lenguaje. Siguiendo con la analogía anterior, en el caso de la lengua hablada, equivaldría a mantener un diálogo con una persona de forma espontánea e improvisada. Y eso es posible porque desde que nacemos estamos en el proceso de adquirir y dominar una determinada lengua, tanto oral como escrita.

He aquí la clave: en el caso de la música, de esa improvisación se busca un producto final satisfactorio que podría equipararse a una composición musical en tiempo real. No una composición meditada y estudiada que luego se interpreta en una sala de conciertos siguiendo fielmente una partitura. Como apunta Barea, mientras el compositor durante el proceso creativo está continuamente recreando la obra hasta terminarla, el improvisador no puede recrear, pues la creación se produce en el mismo momento de la actuación<sup>18</sup>.

### ***Práctica de la improvisación en el flamenco***

Si hay una música mundialmente conocida en la que la improvisación tiene una importancia capital que incluso afecta a su propia esencia, ésta es el jazz. En el jazz,

---

<sup>16</sup> En línea: <http://www.violetadegainza.com.ar/2005/06/la-improvisacion-musical/> [Consultado el día 10 de febrero de 2018]. Extracto de la sinopsis de una publicación suya: HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007.

<sup>17</sup> BAREA SÁNCHEZ, Miguel A.: *La improvisación en guitarra flamenca...op. cit.* p.27.

<sup>18</sup> *Ibidem.* p. 30.

tocar y crear música se dan cita en un mismo instante. Como escribe Zagalaz: «Se considera a la improvisación como el elemento principal del Jazz, porque ofrece espontaneidad, sorpresa, experimentación y descubrimiento»<sup>19</sup>. Se llega a un alto nivel de expresividad musical mediante la improvisación instrumental.

En el flamenco, sin embargo, aunque una interpretación en dos momentos diferentes puede variar de forma consustancial, normalmente hay esquemas preestablecidos de antemano que guían la sucesión de las diferentes partes.

Para explicar la particular forma de improvisar que se lleva a cabo en el flamenco, tomaremos prestadas algunas ideas del mundo jazzístico. En ese contexto musical, frecuentemente se emplean dos conceptos que conllevan dos procedimientos bien diferenciados y que perfectamente podrían ser extrapolados a la música flamenca. Chiantore<sup>20</sup> sintetiza esas dos prácticas:

- *Extemporización*: indica aquellos procesos de creación musical que parten de modelos preexistentes y conocidos por el intérprete. En tiempo real el instrumentista es capaz de decidir qué variación introducir o por qué patrón optar. Haremos hincapié en la idea de que, de las posibilidades por las que se pueden optar, todas son conocidas y forman parte del repertorio propio del músico. La improvisación entra en acción cuando en el mismo momento de la puesta en escena, es decir, en pleno desarrollo de una obra musical, el artista decide por una u otra acción en función de su intuición y con base en estímulos externos que alientan a tomar una u otra decisión<sup>21</sup>.

Este mismo proceso, aunque utilizando otra terminología, también es aludido por Zagalaz en su tesis: «Aprender a improvisar requiere en gran parte, un duro trabajo que consiste en adquirir *constrains* rítmicos y armónicos, contruidos con los mismos elementos de la música tonal»<sup>22</sup>. La adquisición de esos *constrains* conlleva el aprendizaje de pequeñas estructuras prefijadas de antemano.

---

<sup>19</sup> ZAGALAZ, Juan C.: *Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística*. Universidad de Jaén: Departamento de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Tesis Doctoral dirigida por María Luisa Zagalaz Sánchez y María del Valle de Moya Martínez, 2010. p.104.

<sup>20</sup> CHIANTORE, Luca: *Beethoven al piano...op. cit.* p.215.

<sup>21</sup> Véase también: CAPORALETTI, Vincenzo: *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

<sup>22</sup> ZAGALAZ, Juan C.: *Innovaciones...op. cit.* p.137.

- *Improvisación*: se refiere al proceso por el cual la propia creatividad y la originalidad del músico convergen en un momento dado. El resultado es una creación musical singular e inaudita producida en tiempo real que ha de fundamentarse en la adquisición de un lenguaje, el dominio de una técnica y en el conocimiento de todo un corpus de reglas transmitidas por una cultura.

Si bien ambas prácticas están presentes en la música flamenca, la primera de ellas es la que el guitarrista flamenco más va a desarrollar en el desempeño de la labor acompañante. La segunda, la de la creación en el mismo escenario, es quizá la confusa idea que se tiene de este arte por quien realmente no lo conoce. En el contexto del baile flamenco, son significativas las palabras de Javier Latorre respecto a esta práctica: «nadie se pone a crear *in situ* en el escenario, todo el mundo hace cosas basadas en unos patrones ya aprendidos con los que vas jugando y los dominas»<sup>23</sup>. Incluso para el cante, David Pino, también ha observado que suele darse este funcionamiento: «Tú tienes 4 o 5 formas de hacer una determinada frase y recurre a una u otra según vaya “viniendo”»<sup>24</sup>.

En el argot flamenco es común utilizar el verbo *tocar* asociado a los diferentes estilos: toque por bulerías, toque por alegrías... En esencia describe un procedimiento en el que el guitarrista flamenco acude al repertorio personal de secciones musicales (falsetas, variaciones, llamadas...) de un determinado palo flamenco para crear su discurso musical. En ese proceso, la *extemporización* y conjugación de las diferentes secciones musicales tendrá una importancia capital.

En definitiva, la extemporización es una práctica que todo guitarrista flamenco debe conocer y dominar. Si no fuera así, la misma esencia de la guitarra flamenca se desdibujaría casi por completo. Asistiríamos a un repertorio cerrado y prefijado de antemano con pocas posibilidades de variación, muy lejos de ese halo de libertad y expresividad inherente a esta música. Estaría más alineada con esa visión clásica o academizada de la música.

---

<sup>23</sup> Anexo I. M. Entrevista a Javier Latorre.

<sup>24</sup> Anexo I. K. Entrevista a David Pino.

### 4.1.3. Extemporización: funcionamiento por patrones o estándares

Una vez explicado el concepto de *extemporización* como el proceso por el que un músico es capaz de intercambiar pasajes musicales en el mismo momento de la interpretación, matizaremos ese procedimiento en el caso del flamenco. El repertorio musical del guitarrista flamenco se compone de pequeñas formas musicales a las que nos hemos referido en el capítulo II de esta tesis, con «falsetas de acompañamiento típicas, que son los estándares que debemos tener los guitarristas flamencos para estar preparados ante cualquier situación, [...] teniendo la cabeza amueblada de esos estándares»<sup>25</sup>, como bien define José Piñana.

La propia naturaleza de este instrumento no consiste en memorizar obras de concierto con una estructura cerrada, sino que se estudian pequeños fragmentos (*falsetas*, variaciones, *llamadas*...) que son aplicados a diferentes contextos musicales. En todas estas secciones encontramos ejemplos de patrones o fórmulas intercambiables que, de forma improvisada, van enlazándose para formar el discurso musical. En estos enlaces debe haber una sólida y fundamentada cohesión armónica, melódica y rítmica.

Para su entendimiento presentamos a continuación dos ejemplos de esos patrones susceptibles de intercambio.

#### A) *Ejemplo 1: soleá – célula de cierre*

Si bien podríamos haber seleccionado cualquier palo flamenco para explicar la extemporización, hemos escogido la soleá para este primer ejemplo, pues su tradicional estructura formal a través de variaciones, llamadas y falsetas, que se une a un claro desarrollo armónico, rítmico y melódico, clarifica esta tarea, dotándola de mayor representatividad.

En este primer ejemplo se expone la extemporización a pequeña escala, ya que ese patrón susceptible de intercambio sería una célula de un compás de 3/4 que sirve de cierre del compás de soleá de 12 tiempos. Hemos hecho una selección de 24 fragmentos de diferentes artistas, desde Marín, en el año 1902, hasta Pepe Habichuela en el año 1997.

---

<sup>25</sup> Anexo I. B. Entrevista a José Piñana.



58a: Marín<sup>26</sup>, 1902: 95.



58b: Marín, 1902: 95.



58c: Niño Ricardo<sup>27</sup>, 1948: 56.



58d: Niño Ricardo, 1948: 57.



58e: Sabicas<sup>28</sup>, 1965: 16.



58f: Sabicas, 1965: 18.



58g: Sabicas, 1965: 19.



58h: Sabicas, 1965: 25.



58i: Maravilla<sup>29</sup>, 1969: 40.



58j: Grecos<sup>30</sup>, 1973: 87.



58k: Galindo<sup>31</sup>, 1974: 73.



58l: Galindo, 1974: 73.

<sup>26</sup> Ilustraciones 58a y 58 b extraídas de: MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra...op. cit.*

<sup>27</sup> Ilustraciones 58c y 58d son fragmentos de su obra “Gaditanas”, soleares grabadas en 1948 para la productora *Columbia*. En: RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio y TORRES CORTÉS, Norberto: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura ediciones de Andalucía, 2006. p. 85. Transcripción: FAUCHER, Alain: *El genio de Niño Ricardo*. París: Affedis, 2001.

<sup>28</sup> Ilustraciones 58e, 58f, 58g y 58h son extraídas de “Aires de Puerto Real”, soleares grabadas en el año 1965: CASTELLÓN, Agustín (Sabicas): *Sabicas. El rey del flamenco* [Vinilo]. EEUU: ABC-Paramount, 1965. Pista B2: “Aires de Puerto Real”. Transcripción: FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey del flamenco*. Madrid: SEEMSA (Sociedad Española de Ediciones Musicales S.A.), 2002.

<sup>29</sup> Ilustración 58i extraída de: MARAVILLA, Luis: *Lección de guitarra...op. cit.*

<sup>30</sup> Ilustración 58j extraída de: GRECOS, Juan: *La Guitarra flamenca...op. cit.*





58m: Galindo, 1974: 73.



58n: Paco de Lucía<sup>32</sup>, 1987: 188.



58ñ: Paco de Lucía, 1987: 192.



58o: Paco de Lucía, 1987: 194.



58p: Paco de Lucía, 1987: 200.



58q: E. de Melchor<sup>33</sup>, 1993:36.



58r: Paco Serrano<sup>34</sup>, 1993: 69.



58s: Pepe Habichuela<sup>35</sup>, 1997:



58t: Pepe Habichuela, 1997: 21.

21.



58u: Pepe Habichuela, 1997: 23.



58v: Pepe Habichuela, 1997: 23.



58w: Pepe Habichuela, 1997: 25.

**Ilustraciones 58 (a-w):** 24 variaciones del cierre del compás de soleá.

<sup>31</sup> Ilustraciones 58k, 58l y 58m son extractos de: GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra Flamenca...op. cit.*

<sup>32</sup> Ilustraciones 58n, 58ñ, 58o y 58p son fragmentos de unas soleares grabadas en 1987: SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (Paco de Lucía): *Siroco* [grabación sonora]. Madrid: Mercury/Universal, 1987. Pista 8: "Gloria al Niño Ricardo". Transcripciones: LEIVA, David: *Paco de Lucía. Siroco...op. cit.*

<sup>33</sup> Ilustración 58q extraída de: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra Flamenca...op. cit.*

<sup>34</sup> Ilustración 58r extraída de: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca...op. cit.*

<sup>35</sup> Ilustraciones 58s, 58t, 58u, 58v y 58w extraídas de: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y HABICHUELA, Pepe: *La Guitarra Flamenca... op. cit.*

Como se puede ver, todos los fragmentos se presentan en el modo flamenco de *mi*, que es el que imprime esa sonoridad inconfundible a la soleá. Su cadencia andaluza, sobre los grados iv-III-II-I, se correspondería con los acordes de *Lam – SolM – FaM – MiM*.

Esta célula rítmico-armónica, como cierre de todas las variaciones, falsetas y llamadas del repertorio de soleares de la guitarra flamenca, es perfectamente intercambiable. Por ejemplo, una misma variación, con indiferencia del compositor o de la época a que pertenezca, admitiría todas estas células de cierre. El optar por una u otra opción dependerá del momento y del carácter que quiera imprimir el guitarrista.

Maticemos que si aquí se presentan 24 ejemplos, podríamos encontrar en todo el repertorio flamenco cientos y cientos de variantes posibles de esta célula de cierre.

### B) *Ejemplo 2: compás básico de tangos*

Este segundo ejemplo se desarrolla sobre el compás que sirve de base a los tangos. A excepción del primer ejemplo, que se transcribe sobre el compás binario de 2/4, los fragmentos se presentan en compás de 4/4. Y al igual que hicimos en el anterior ejemplo, realizamos una selección de fragmentos pertenecientes a diferentes guitarristas, aunque en este caso, y por motivos de espacio, tan solo hemos incluido 6 ejemplos.

**A (Si b M)**



**B (La M/flco.)**

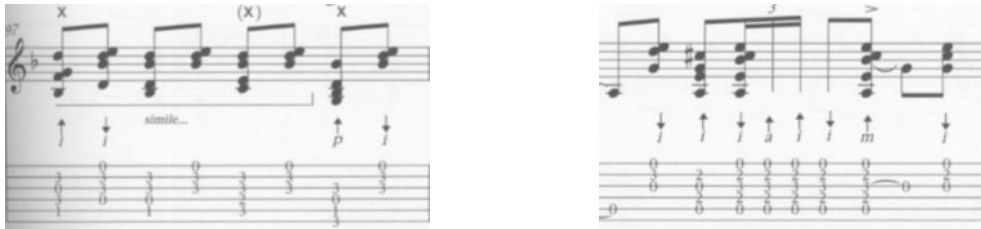


**Ilustración 59:** Variación del compás de tangos de Rafael Marín<sup>36</sup>, 1902: 122.

<sup>36</sup> MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra....op. cit.*



**Ilustración 60:** Variación del compás de tangos de Paco de Lucía<sup>37</sup>, 1973: 186.



**Ilustración 61:** Variación del compás de tangos de Paco de Lucía, 1973: 186-191.



**Ilustración 62:** Variación del compás de tangos de Paco Serrano<sup>38</sup>, 1993: 47.



**Ilustración 63:** Variación del compás de tangos de Tomatito<sup>39</sup>, 1995: 71.

<sup>37</sup> El año se corresponde la grabación del disco Fuente y Caudal de Paco de Lucía: SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (Paco de Lucía): *Fuente y Caudal* [grabación sonora]. Madrid: Fonogram, 1973. Pista 7: “Los pinares”. Transcripción: CAÑIZARES, Juan M.: *Fuente y Caudal de Paco de Lucía – Partituras*. Madrid: De Lucía Gestion S.L., 2005.

<sup>38</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca...op. cit.*

<sup>39</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y FERNÁNDEZ, José (Tomatito): *La Guitarra Flamenca de Tomatito*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1995.



**Ilustración 64:** Variación del compás de tangos de Tomatito, 1995: 73.

El primer compás (columna izquierda) se desarrollaría sobre el segundo grado (*sib mayor*), que resuelve en el segundo compás (columna derecha) sobre el primer grado modal (*la mayor o flco.*).

La extemporización aquí es evidente: los fragmentos de la columna izquierda pueden combinarse perfectamente con cualquier patrón de los que se presentan en la columna derecha. Por ejemplo, empezando con la célula en *si b* de Rafael Marín se podría encadenar o enlazar con las de Paco de Lucía, Paco Serrano o Tomatito. Como se comentó en el ejemplo anterior, dependerá del carácter que se quiera imprimir en el mismo momento de la puesta en escena.

Aunque pudiésemos haber incluido cientos de posibilidades, hemos presentado tan solo 6 fragmentos. De hecho, como guitarrista y con base en mi experiencia personal, admito que un buen dominio del ritmo y de la técnica permitirá improvisar nuevos patrones en el mismo escenario. Esta práctica formaría parte de una nueva forma de improvisar en la guitarra flamenca que está contemplada como posibilidad dentro del siguiente apartado.

#### **4.1.4. Improvisación como variación de patrones y como creación**

Como ya apuntamos con anterioridad, la improvisación, entendida como creación espontánea sobre la base de un lenguaje y sin haberse preparado de antemano, no es la principal característica del flamenco. Sin embargo, además de los procedimientos relacionados con la extemporización, también encontramos una particular forma de improvisar en el flamenco que tendría como resultado la creación instantánea *in situ*, es decir, durante el desarrollo de una actuación flamenca.

Requisito indispensable para esta improvisación es que el músico tenga un perfecto dominio del lenguaje musical con el que se está expresando; en ese proceso, la técnica

está al servicio de la inspiración. Individuaremos tres posibilidades de desarrollar la improvisación en el flamenco:

➤ Improvisar nuevas *variantes sobre patrones o fragmentos musicales* ya conocidos, como modificación de algo ya creado. Estas variaciones del material se pueden dar tanto en la melodía, como en la armonía o en el ritmo. Un mismo material musical suele variarse sustancialmente con pequeñas modificaciones o adornos nacidos en el momento de su interpretación; la técnica, el conocimiento del lenguaje y del repertorio, la creatividad, la espontaneidad y la intuición se ponen al servicio de la expresión. Los patrones presentados anteriormente para ejemplificar la extemporización en la soleá y los tangos podrían ser sometidos a continuas variaciones. Es muy común, en el desarrollo de una actuación o durante un ensayo, que de forma espontánea se modifiquen patrones ya aprendidos, resultando ser bastante atractivos incluso para el mismo intérprete, aunque, lamentablemente, cuando se intentan reproducir de nuevo no se obtiene el mismo resultado, pues sin duda la “inspiración” tiene sus momentos.

Esta peculiaridad forma parte de la propia idiosincrasia de la guitarra flamenca, permitiéndole adaptar el discurso musical según la expresión e inspiración del momento. Es además uno de los motivos por los que el repertorio no se mantiene invariable.

➤ Otra posibilidad que cabe reseñar es la de *improvisar nuevas fórmulas musicales en respuesta a variaciones del cante o del baile*. Hemos individuado dos subtipos:

- **Armónicas:** ocurre cuando el recorrido armónico por el que discurre el cante, o bien es desconocido por el guitarrista, o bien se somete a variaciones inesperadas fruto de la inspiración del cantaor. En esta disyuntiva el guitarrista tendrá que afinar el oído y poner todas sus facultades musicales al servicio del cante. Posiblemente improvisará nuevos recorridos armónicos que nunca antes había desarrollado o quizá improvise respuestas armónicas –sobre todo en los cantes libres- como consecuencia de un reposo de la melodía del cante sobre un acorde inusual.

Así lo ve David Pino:

Ocurre igual que en la guitarra, hay partes más establecidas, pero el propio cante te da margen para que puedas ir cambiando la melodía, e incluso improvisarla. [...]

A veces también ocurre que fijas las melodías y otras, tienes tanta seguridad en lo que haces, que te permites improvisar<sup>40</sup>.

- **Rítmicas:** si la improvisación armónica se ha ligado a los requerimientos que el cantante precisa de la guitarra, la improvisación rítmica estaría más ligada al baile. Como ya hemos visto, en el baile se suelen prefijar de antemano las diferentes estructuras, aunque, en no pocas ocasiones, es común que haya ligeras variaciones en base a la propia expresión artística del baile. El hecho de que un bailar alargue una escobilla, cambie el tempo de un zapateado o decida prolongar un cierre, impulsa al guitarrista a que corresponda o glose musicalmente ese hecho. El guitarrista se ve inducido a improvisar patrones rítmicos-armónicos en respuesta al baile.
  
- La última opción sería la *improvisación creativa de nuevo material musical* y que ha de entenderse como un procedimiento análogo al de la música jazzística. Sobre la base de una secuencia armónica y/o rítmica se improvisa nuevo material musical, sin intención de crear variaciones de otro material. Simplemente la música fluye con base en la inspiración, la intuición y la espontaneidad del artista.

Esta peculiaridad se da en mayor medida en la guitarra de concierto. Paco de Lucía, sobre todo a raíz de trabajar e influenciarse de músicos de tradición jazzística como John McLaughlin, Al Di Meola o Chick Corea, puso muy de moda temas en los que, sobre la base de una secuencia rítmico-armónica, se improvisaba. Se podría extrapolar comparándolo a lo que comúnmente se conoce como *jam session*, donde los músicos, de manera informal, improvisan libremente.

Temas como *Zyryab* o *Entre dos Aguas*, ambos de Paco de Lucía, han servido de inspiración para muchas formaciones musicales flamencas. En ambos temas hay un tema o motivo principal que serviría de estribillo y que iría dando paso a las improvisaciones de los intervinientes en ese acto musical. Esto vendría a equivaler a un auténtico *standard* de jazz.

---

<sup>40</sup> Anexo I.K. Entrevista con David Pino.

#### 4.1.5. Disposiciones que favorecen la extemporización y la improvisación en la guitarra flamenca

Abordamos a continuación una serie de condiciones relacionadas entre sí y que favorecen la práctica de la improvisación, como cualidad o facultad que debe ser inherente al músico flamenco. Estamos de acuerdo con Zagalaz, cuando escribe al referirse a las cualidades de un buen improvisador lo siguiente:

Ser un *improvisador* en un contexto dado conlleva dos fundamentos básicos. El primero, hacerse partícipe de la tradición previa, entenderla y sentirse cómodo en el contexto que se ha desarrollado en generaciones anteriores; el segundo, sentirse lo suficientemente confiado, seguro y formado para seguir ampliando esa tradición, de forma que tras tiempo de estudio, búsqueda y experimentación, no se convierta en una simple repetición de lo ocurrido previamente<sup>41</sup>.

Aunque el contexto musical al que se refiere Zagalaz se circunscribe al jazz, esta visión podría extrapolarse a cualquier música en la que se practique algún tipo de improvisación. En el caso del flamenco también es necesario conocer, dominar y sentirse cómodo con su repertorio tradicional; en ese contexto es donde la particular práctica de la improvisación del flamenco hará acto de presencia con el desarrollo de la extemporización en cada una de las intervenciones. Si el músico flamenco conoce la tradición y se siente seguro, el resultado no será una *simple repetición de lo ocurrido previamente*, sino, más bien, una recreación del pasado. Y en la puesta en práctica de ese funcionamiento por medio de patrones intercambiables consideramos importante las siguientes cuestiones:

➤ *Conocimiento del lenguaje.* Ya se ha aludido arriba al necesario dominio del lenguaje para poder improvisar cualquier discurso. Cuanto más amplio sea el conocimiento que se tiene de ese lenguaje, de mayor número de recursos dispone el artista para combinarlos y utilizarlos a conveniencia. Conocer el lenguaje musical flamenco requiere asimilar y dominar una serie de particularidades musicales que le son inherentes:

---

<sup>41</sup> ZAGALAZ, Juan C.: *Innovaciones...op. cit.* p.127.

- Dominio de los compases flamencos y de la flexibilidad o elasticidad sobre la que se desarrollan algunos de los palos. Esa particularidad dependerá del estilo flamenco, de la propia interpretación del cantaor y de si se canta a solo o para acompañar al baile.
- Conocimiento de la armonía en que se desarrolla la pieza musical así como la escala musical aneja a cada uno de los acordes. Cada estilo y sub-estilo flamenco se caracteriza por una melodía que se fundamenta sobre una determinada estructura armónica.
- *Repertorio.* El guitarrista ha de poseer un amplio repertorio de falsetas, variaciones, etc. de cada estilo flamenco, siendo consciente de cómo está concebida cada falseta y/o variación y cómo se podría dividir en diferentes patrones o células intercambiables. Consecuentemente es imprescindible conocer la relación que se puede establecer entre los diferentes patrones, para que tenga un significado pleno y coherente desde el punto de vista formal, armónico, melódico y rítmico.
- *Dominio técnico.* Cabe precisar al respecto que poner la técnica al servicio del arte no equivale a ser un virtuoso. De hecho encontramos maravillosas piezas improvisadas que no requieren de un gran dominio técnico. Pero obviamente, cuanto mayor sea el control técnico, más interesante podrá estar esa improvisación.
- *Desinhibición:* la intervención intuitiva, espontánea y exenta de complejos y retracciones es fundamental para poder improvisar y reproducir un discurso fluido. Aquí recordamos las palabras de Zagalaz que resaltábamos al principio de este epígrafe: *seguridad y confianza.*

## **4.2. Singularidad del oficio del guitarrista flamenco**

De cara a los objetivos que nos hemos propuesto, consideramos que será útil detenernos en los entresijos musicales inherentes a la idiosincrasia de la guitarra flamenca. Como asevera Paco Cepero en nuestra entrevista, es fundamental que el guitarrista flamenco, sobre todo en su función de guitarrista acompañante, esté en posesión del *conocimiento* que le permita desarrollar su *oficio* como músico flamenco, que no es otro que el de acompañar al cante:



Si tú no conoces los cantes, ¿cómo vas a acompañar bien por mucha técnica que tú tengas y te comas la guitarra? Si yo me pongo a cantar y tú no conoces lo que va salir por esa boca, pues...Uno, más o menos cuando tiene ese oficio, ya piensa qué cante va a hacer y tú lo esperas y vas dominando el “cotarro”<sup>42</sup>.

Esta afirmación procede de uno de los mejores guitarristas de acompañamiento al cante de la historia del flamenco, como es Paco Cepero. Pero en general, creemos no exagerar cuando afirmamos que todos los guitarristas entrevistados admiten que en el inicio del aprendizaje de la guitarra flamenca debe haber presencia de la función acompañante del cante<sup>43</sup>. Y nosotros coincidimos en que en la base de la formación del guitarrista flamenco ha de estar especialmente presente el desarrollo de facultades relacionadas con la labor acompañante, tanto del cante como del baile.

Seguidamente nos detendremos en las cualidades que ha de desarrollar el guitarrista flamenco para un cabal y correcto desempeño de su función acompañante del cante y del baile<sup>44</sup>. Consideramos también importante conocer la labor de concertista, cuyo desempeño se fundamenta en una sólida formación como acompañante.

#### 4.2.1. La guitarra flamenca en el cante flamenco

Iniciaremos este punto insertando algunas consideraciones que sobre la función acompañante de la guitarra flamenca nos han ofrecido nuestros entrevistados. Para David Pino, «El cante es una sorpresa para el guitarrista. El propio cantaor te puede sorprender (refiriéndose al guitarrista). Si el cantaor mueve algo, el guitarrista tiene que estar al “quite”»<sup>45</sup>. Pino nos reconocía que él mismo, en el desarrollo de una actuación, «con una buena base de palmas y percusión te puedes permitir el lujo de no hacerlo

---

<sup>42</sup> Anexo I. E. Entrevista a Paco Cepero.

<sup>43</sup> Pueden consultarse las entrevistas del Anexo I a Paco Serrano, José Piñana, Manolo Franco, Juan Manuel Cañizares, Paco Cepero, José Rojo, Gabriel Expósito, Óscar Herrero, Manolo Sanlúcar y Gerardo Núñez.

<sup>44</sup> Aunque ya se abordó en el capítulo II de la tesis, incidiremos en un aspecto referido a la forma musical en el flamenco: se da por supuesto que todos los intervinientes en una interpretación flamenca, ya sea de baile o de cante, conozcan la terminología propia del argot flamenco. Esto ya no solo permitirá un mejor entendimiento a la hora de secuenciar las diferentes secciones musicales, sino que, ante el cambio o modificación de dicha estructura en el mismo momento de la puesta en escena, posibilitará actuar con fluidez y espontaneidad en el desarrollo de una actuación.

<sup>45</sup> Anexo I.K. Entrevista con David Pino.

siempre igual. Si lo hago yo, lo harán muchos más, por supuesto»<sup>46</sup>. Para Paco Cepero, «mientras el cantaor está cantando, tú (refiriéndose al guitarrista) estás para ayudar al cantaor, tú eres el banderillero»<sup>47</sup>.

Es por esta misma razón por la que el guitarrista debe tener siempre entre sus prioridades escuchar el cante flamenco. A propósito de la entrevista con David Pino, comentábamos que el cantaor a veces introduce ligeras modificaciones melódicas y/o rítmicas dentro de los cantes, haciendo gala de ese carácter espontáneo de esta música; sin embargo, este hecho, cargado de originalidad y creatividad, se ve mermado en algunas ocasiones porque: «Hay guitarristas con los que tú no te puedes permitir mover nada, porque ellos ya te están marcando un tiempo tan fijo, que es muy complicado mover algo»<sup>48</sup>. Esta situación provocaría una limitación de las facultades artísticas y expresivas del cantaor al que se acompañe. Al hilo de esto, me pareció un consejo muy apropiado, y a la vez simpático, el emitido por Paco Cepero:

Lo que yo le diría a los principiantes es, que antes de coger la guitarra, que se empapen de escuchar a Antonio Mairena, a los cantaores, que conozcan todos los estilos de cantes. Luego después que aprendan a tocar por seguiriyas, tientos, tangos...pero antes que se hagan amigos de las melodías de los cantes, que hagan una amistad<sup>49</sup>.

A propósito de esa escucha atenta, los guitarristas Manolo Franco y Gabriel Expósito destacaban en nuestras entrevistas la importancia de analizar cómo acompañan los diferentes guitarristas, aprendiendo siempre de la personalidad de cada uno en la práctica del acompañamiento<sup>50</sup>.

En resumen: afición a escuchar y analizar los diferentes estilos, por un lado, y analizar también las diferentes interpretaciones de un mismo estilo por intérpretes diferentes. De ahí extraeremos, diríamos que por familiarización, esa capacidad de reaccionar

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Anexo I.E. Entrevista con Paco Cepero.

<sup>48</sup> Anexo I.K. Entrevista con David Pino.

<sup>49</sup> Anexo I.E. Entrevista con Paco Cepero.

<sup>50</sup> Anexo I.C. Entrevista a Manuel Franco y Anexo I.G. Entrevista a Gabriel Expósito.

espontáneamente ante una situación que con bastante frecuencia se da en el oficio del guitarrista flamenco. Y en el desempeño de su función, el guitarrista ha de ser honrado, tratando de favorecer con humildad al cantaor y encubriendo cualquier desliz.

A continuación nos detendremos en algunas particularidades que forman parte de la propia idiosincrasia del acompañamiento al cante.

### ***La elasticidad rítmica de algunos estilos***

Aunque con un marcado compás, el tempo de algunos estilos podrá fluctuar ligeramente como fruto de la expresividad y la originalidad. La elasticidad a la que aquí aludimos no va relacionada con los posibles cambios del tempo que podrían señalarse en una transcripción musical. Esa flexibilidad métrica a la que hacemos referencia no se puede transcribir, no es algo prescriptivo, sino que depende del momento y de la expresividad del intérprete. No nos referimos, por tanto, a la subida del tempo que se produce en un pasaje del baile por alegrías conocido como *escobilla*<sup>51</sup>; ni al cambio de tempo que se produce en el paso de los tientos a los tangos<sup>52</sup> típico de una interpretación del cante; ni a la subida del tempo que se suele producir al final de la interpretación de una obra flamenca. La elasticidad a la que nos referimos la define así Berlanga:

Esta flexibilidad procede de un modo peculiar de resolver la tensión entre la necesidad que tiene el cantaor de hacer un cante en estilo lírico, es decir con libertad expresiva, y la necesidad de hacerlo a *compás*<sup>53</sup>.

Y es en la interpretación del cante acompañado de la guitarra donde se manifiesta esta elasticidad rítmica por medio de la cual los cantaores matizan y magnifican los tercios del cante, “estirándolos” o “acortándolos” sutilmente. Este proceso se pone de manifiesto cuando se combinan únicamente cante y guitarra, sin la participación del

---

<sup>51</sup> Por hacernos una idea, y de forma aproximada, en la *escobilla* la guitarra flamenca ha de acompañar al baile, que por medio de un zapateado muy característico pasa de un tempo *lento* a un *presto*. Para más información, véase el epígrafe *Secciones musicales* del apartado 2.3.3. *La forma musical en el baile*.

<sup>52</sup> Normalmente, cuando un cantaor interpreta unos tientos en una actuación flamenca, lo normal es que se interpreten 3 o 4 letras de tientos, sirviendo la última de puente para establecer un cambio en el tempo y proseguir con otras 3 o 4 letras por tangos.

<sup>53</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A.: “La originalidad musical del flamenco...*op. cit.* p.3.

baile ni cualquier otro instrumento. Al no estar sometidos a la imposición percusiva de las palmas, del baile o de otro instrumento, el cantaor tiene mucho más margen para expresarse, pudiendo “estirar” dicho compás con más libertad. Juega, a capricho, con la agógica musical. En este supuesto, la función del guitarrista de acompañamiento al cante es especialmente subsidiaria respecto a las exigencias rítmicas del cante. Se desarrolla un diálogo *tú a tú* entre el cante y la guitarra. El interlocutor principal sería el cantaor, que, además de marcar la senda melódica por la que discurre esa conversación musical, canta sobre el compás impuesto añadiendo sutiles matices referidos a la agógica.

No en todos los palos flamencos se da este fenómeno, lo encontraremos principalmente en estilos como la soleá, la seguiriya, la serrana, los tientos o algunas interpretaciones de los fandangos de Huelva<sup>54</sup>. Son palos flamencos que se prestan al lucimiento de las cualidades del cantaor y que se desarrollan sobre compases cuyos tempos son de baja velocidad, entre un *adagio* y un *moderato*. Ahora bien, esto no quiere decir que siempre que se canten los estilos antes aludidos se ponga en práctica esa elasticidad, sino que depende en gran medida de qué variantes o sub-estilos se interpreten así como de la expresividad del cantaor.

En ese momento en el que el cantaor decide “estirar” o “acortar” el compás, no hay reglas, sino vivencia, experimentación y conocimiento profundo de los estilos del cante y todas sus variantes.

### ***Conocimiento de las variantes de los estilos flamencos***

Ya sea para elaborar una respuesta armónica al finalizar un verso del cante, para apoyar a éste con un acorde en el transcurso de un verso, o bien para camuflar algún desliz que el cantaor haya podido tener, el acompañamiento al cante flamenco requiere de una atención y sensibilidad especiales. Se ha de tener un profundo conocimiento de los diferentes grupos y sus variantes para elaborar una correcta respuesta armónica.

En el caso de los *estilos libres*, por ejemplo, de los cinco grupos en que los hemos clasificado, la parte vocal de los cuatro primeros grupos (Cantes de Levante, Granaínas, Malagueñas y Fandangos) desarrolla una armonía tonal mayor con la siguiente

---

<sup>54</sup> Esa elasticidad también se puede dar en otros estilos como: la liviana, la mariana, la cabal, etc.

correlación de grados: I – IV – I – V – I – IV<sup>55</sup> – I (modal). Aparentemente, si el guitarrista flamenco estuviera en posesión de falsetas, variaciones y recursos musicales característicos de la cadencia andaluza en la que se desarrolla cada estilo y conociera la correlación armónica que antes hemos planteado, podríamos llegar a pensar que sería fácil desenvolverse musicalmente. Muy lejos de la realidad, pues la dificultad reside precisamente en la gran variedad de recorridos armónicos por los que discurren las melodías de cada una de las derivaciones de los estilos matrices.

Si bien la secuencia armónica antes planteada es la base fundamental, las diferentes variantes desarrollan recorridos melódicos que precisan de una respuesta armónica diferente a la que hemos propuesto unas líneas más arriba<sup>56</sup>. Y a esa armonía se le añade también toda la riqueza musical patrocinada por las aportaciones personales de cada cantaor y según el momento de la interpretación: pueden acortar o alargar los versos, unir o ligar versos sin necesidad de insuflar aire, refundir en una misma interpretación matices musicales de diferentes estilos matrices, etc. Se requiere por tanto de una atención exquisita por parte del guitarrista, quien deberá afinar el oído y acompañar el canto con la máxima corrección armónica.

No son infrecuentes las actuaciones en que el cantaor y el guitarrista no han ensayado todo el repertorio que se llevará al escenario: es en el transcurso de la interpretación cuando el guitarrista escucha por primera vez cómo interpreta ese cantaor el estilo que se proponga cantar. En estos casos el guitarrista direcciona toda su atención en acompañar con corrección y elaborar una respuesta armónica con base en la melodía del canto. Solo el conocimiento de los diferentes estilos y la experiencia del guitarrista acompañante al canto permiten que el factor sorpresivo no sea fatigoso e incluso que pase desapercibido a los menos entendidos.

Hasta aquí la argumentación en torno a que en el acompañamiento del canto, la técnica y la capacidad auditiva han de estar a su servicio, es decir que el guitarrista debe discernir, diferenciar e intuir el recorrido melódico de éste. Debe desarrollar una especie de “intuición” que tiene un papel crucial, pues con la gran riqueza de variantes

---

<sup>55</sup> Como ya se vio en el Capítulo II, ese IVº grado serviría de puente para desembocar en la cadencia andaluza correspondiente sobre el primer grado modal.

<sup>56</sup> Para clarificar esto incluiré aquí un ejemplo muy representativo: en la actualidad la *minera* es uno de los estilos acogidos al grupo de los Cantes de Levante. De sus diferentes versiones son tres las formas o variantes más significativas, siendo éstas fruto de las recreaciones personales de diversos artistas: Antonio Piñana, Encarnación Fernández y Pencho Cros. Aunque para un oyente aficionado pudieran parecer casi idénticas, cada una de éstas requieren de sucintas modificaciones en lo que al acompañamiento se refiere.

existentes, difícilmente todas son conocidas por el guitarrista, que debe intuir la armonía con base en la progresión armónica o según el verso que se esté interpretando.

#### **4.2.2. La guitarra flamenca en el baile flamenco**

La principal complejidad del baile flamenco estriba en esa plasticidad musical que debe existir entre los diferentes músicos flamencos: cante, guitarra, baile, percusión, palmeros e instrumentistas varios. Cuando se produce la perfecta comunión entre éstos con una impecable sincronización, se llega a una cabal y sólida interpretación musical flamenca. Como aclara Javier Latorre, el guitarrista de acompañamiento al baile ha de ser *dúctil* y tener en cuenta que ha de producirse un *intercambio* entre todos los componentes de ese cuadro flamenco. Es un *trabajo en equipo*. El perfecto guitarrista «tiene que ser el que sepa compartir con los de alrededor todo lo que él sabe y recibir a su vez, a cien por cien, todo lo que le están dando alrededor»<sup>57</sup>.

Al igual que en el cante flamenco, en el baile es fundamental que el guitarrista conozca el amplio abanico de estilos y sub-estilos existentes, pues el cante estará presente. Sin embargo, en el baile, la máxima dificultad gira en torno al ritmo y el compás. Seguidamente incidiremos en algunas facultades que han de potenciarse con la práctica de la guitarra de acompañamiento al baile.

#### ***Discurso musical de la guitarra en el baile***

En este apartado nos referimos al conjunto de secciones musicales del repertorio de guitarra flamenca que conforman el discurso musical base sobre el que se desarrolla la coreografía de un baile flamenco.

Algunas composiciones de guitarra flamenca nacen inspiradas en algún zapateado de baile, es decir, tienen de base un soporte rítmico proporcionado por la figura del bailaor. También se da el proceso a la inversa: algunas composiciones de guitarra flamenca han servido de base sobre la que se ha creado una coreografía de baile.

A este respecto, resultan reveladoras y significativas las palabras de Javier Latorre:

---

<sup>57</sup> Anexo I.M. Entrevista a Javier Latorre.

Soy muy musical, de hecho casi todas las cosas que saco a nivel rítmico, de jugar con el compás y demás, las saco de falsetas de guitarra. Considero que tenéis mucho más margen los guitarristas para jugar en ese sentido porque tenéis algo básico que nosotros no tenemos: los tonos. Prefiero que la percusión adorne a la música que no las notas a la percusión. Me parece que hay mucha más riqueza en una guitarra que en los pies<sup>58</sup>.

También mantiene Latorre que ha tenido la suerte de tener a guitarristas como Vicente Amigo, Cañizares, Juan Carlos Romero, Chicuelo, etc. En este sentido afirma: «dame melodía bendita y yo te la trataré de elevar al máximo nivel»<sup>59</sup>.

Sin embargo, también nos encontramos con el proceso a la inversa, recién citado: se solicita del guitarrista que componga un pasaje musical sobre una estructura de baile ya montada. Hay remates, cierres, marcajes, escobillas, etc. que el bailarín tiene aprendido e interiorizado de antemano y pide al guitarrista que “saque” o componga una música para acompañarle. Es común que muchas academias de baile flamenco contraten a guitarristas para llevar a escena una coreografía ya montada y fijada. Y puesto que es frecuente que los grupos sean bastantes numerosos, no hay mucha maniobrabilidad a la hora de modificar la coreografía original, pues todo el alumnado debería adaptarse. Esto obliga al guitarrista a ajustarse al montaje prefijado, a componer y “sacar” la música.

En definitiva, en el montaje profesional de un baile flamenco se suele tomar muy en consideración el repertorio musical que el guitarrista posee para, sobre éste, montar el baile. En ese proceso queda siempre abierta la aportación constructiva por parte de cualquier interviniente en el baile, pudiéndose modificar o variar ese material musical. Pero también hay determinados pasajes rítmicos de pies que servirán de inspiración al guitarrista y sobre los que tendrá que componer una música.

En cualquier caso, el guitarrista de acompañamiento al baile también ha de desarrollar una capacidad compositiva que satisfaga las demandas de la figura del baile, ya sea para servir de inspiración a éste o a la inversa. Estamos muy de acuerdo con Javier Latorre: “esto es un *intercambio*”.

---

<sup>58</sup> Anexo I.M. Entrevista a Javier Latorre.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

### ***El compás: componente fundamental en el toque para baile***

Un perfecto dominio del ritmo es de capital importancia para el acompañamiento al baile. Al estar todo engranado y vertebrado en torno a un mismo denominador común, el compás, el guitarrista deberá tener interiorizados y dominados cada uno de los compases flamencos. Cuando se produce una discordancia rítmica, o como comúnmente se dice, cuando “te vas de compás”, queda en evidencia una de las principales herramientas que coordina a todos los artistas intervinientes en un baile flamenco. Por eso es crucial que en el aprendizaje de la guitarra flamenca, desde sus inicios, haya presencia del acompañamiento al baile. Acudimos a las palabras de Paco Cepero al respecto:

Tocar para bailar es buenísimo, porque en tu subconsciente te va metiendo el ritmo, porque tú vas queriendo emular lo que te está haciendo el baile y tú vas cogiendo mucho compás, y síncopas, y silencios...<sup>60</sup>.

Aparte de la fidelidad con el compás que ha de tener el guitarrista flamenco, para responder airoso y con espontaneidad a una serie de situaciones, han de desarrollarse determinadas facultades o capacidades:

- El dominio e interiorización de los acentos naturales de cada compás. Esto permitirá desarrollar y hacer infinidad de patrones rítmicos que “juegan” con los contratiempos y las síncopas sobre ese compás.
- Seguir fielmente la subida del tempo que vayan marcando los pies del baile en una escobilla. Cuando el baile demanda del guitarrista esa subida del tempo de la música éste lo ha de secundar.
- Mantenimiento de un tempo determinado. En los estilos flamencos que se desarrollan sobre un tempo lento es común la tendencia a la aceleración o a la pérdida de la regularidad de ese pulso. Esto desvirtúa el baile, por lo que el guitarrista ha de saber tocar su repertorio de falsetas, compases, variaciones... sobre un tempo *adagio*. De la misma manera, el guitarrista ha de mantener un

---

<sup>60</sup> Anexo I.E. Entrevista con Paco Cepero.



tempo más rápido que es marcado por el baile en torno al final de su interpretación, sin desacelerarlo ni acelerarlo.

Finalmente, al hilo del dominio rítmico necesario, conviene aludir aquí a una cuestión importante: como consecuencia de la evolución y profusión rítmica del lenguaje musical de la guitarra flamenca, se incurre frecuentemente en el error de querer comenzar la casa por el tejado; de intentar adquirir un lenguaje sincopado sin haber interiorizado los acentos naturales propios de cada estilo; de querer estudiar obras de artistas modernos sin haber conocido el repertorio tradicional del que procede; de querer comenzar a estudiar los palos rítmicamente más complejos en lugar de aquellos que son antesala de éstos y que a su vez nos ayudan a comprender los más complejos, etc. En definitiva, y recurriendo a la expresión que también utilizaba Paco Cepero en nuestra entrevista: «hay que aprender antes a andar que a correr»<sup>61</sup>.

### ***Estructura estándar del baile***

Respecto a la estructura formal clásica de los bailes flamencos, es sabido que antiguamente existían unos estándares más o menos fijados que servían de guía en el montaje de un baile. Por ejemplo las alegrías se secuenciaban así: «una salida de falseta, salida de cante, primera letra, cierre, segunda letra, cierre, silencio, falseta estándar y luego la castellana, cierre de castellana, escobilla y bulería con desplante final»<sup>62</sup>.

Estos convencionalismos concuerdan con lo que nos contaba Javier Latorre en nuestra entrevista incluida en el capítulo II de esta tesis. Afirmaba que en tablaos flamencos importantes se podía percibir que con frecuencia los artistas se habían juntado 10 minutos antes para montar un determinado baile; ahora bien, eran artistas con un bagaje y un nivel artístico importante. Pero él mismo nos reconocía que no era esa la excelencia que se buscaba en el baile flamenco. Los grandes artistas del baile flamenco, «lo que hacen es salir al escenario con todo absolutamente preparado. Cada vez hay que elaborar más las cosas porque cada vez hay más competencia. [...] Cada vez hay espectáculos más elaborados»<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

<sup>62</sup> Anexo I.B. Entrevista a José Piñana.

<sup>63</sup> Anexo I.M. Entrevista a Javier Latorre.

En definitiva, la tendencia es llevar un montaje musical bastante confeccionado y en perfecta cohesión con la coreografía del baile, haciéndose especial incidencia en la dinámica, la agógica, la expresión y la concordancia rítmica de algunos pasajes respecto a los zapateados.

No obstante hay que saber que hay partes del baile en las que se pone de realce ese halo de libertad espontánea, pues no se fija con exactitud el número de compases que ha de durar. Así por ejemplo en algunas escobillas de baile se produce una subida del tempo sin que se haya determinado de antemano el número de compases. Otro ejemplo lo podemos ver en la cuadratura métrica de las letras del cante de tarantos. Así lo explica Estefanía Brao en su tesis:

Para bailar taranto y sobre todo cuando hay que enseñarlo a los alumnos por primera vez, desde mi experiencia como docente, suelo cuadrar el cante a un número de compases, aunque esto no sea lo común cuando se baila a nivel profesional, ni exista referencia literaria sobre ello, debido a la libertad que suele tener el cantaor de poder alargar más o menos los tercios<sup>64</sup>.

#### **4.2.3. La guitarra flamenca de concierto**

La guitarra de concierto, como es lógico, requiere un gran dominio técnico y un conocimiento del repertorio y del lenguaje musical propio del instrumento. Ahora bien, para tocar la guitarra de concierto es fundamental el conocimiento del cante. Así lo afirma Gabriel Expósito:

Ese acompañamiento al cante es fundamental porque mucha de la magia que tiene la guitarra solista, o de la composición para esa guitarra solista, está en la melodía del cante. Es fundamental saber interpretar cómo interpreta un cantaor para tú componer

---

<sup>64</sup> BRAO MARTÍN, Estefanía: *Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico*. Universidad de Murcia: Departamento de la actividad física y del deporte, Facultad de Ciencias del deporte, Tesis doctoral dirigida por Arturo Díaz Suárez, 2014. pp.119-120. En línea: <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/294999/TEBM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el día 5 de agosto de 2017].

por soleá. Muchos de los fraseos que hacía Paco de Lucía están fundamentados en el cante<sup>65</sup>.

Paco Cepero nos contaba que le pidieron un consejo sobre qué debía hacer un famoso guitarrista que había ganado con 14 años el famoso Premio Nacional de Córdoba en la modalidad de guitarra de concierto: «Le dije: 500 bautizos, 600 bodas y que se rompa mucho las uñas. Y que se vaya a un tablao»<sup>66</sup>. No hay duda de que la vivencia favorecida por la propia experiencia del acompañamiento al cante y al baile es fundamental para dotar de fundamento y solidez la práctica concertista.

Por otro lado, la guitarra de concierto podrá basarse en interpretaciones de obras tradicionales del repertorio o fundamentarse en composiciones propias de autor. Como ya anunciábamos con anterioridad en relación al *discurso musical de la guitarra en el baile*, la necesidad de que el guitarrista flamenco componga su propia música no nace en el concierto, más bien es a partir de la práctica del acompañamiento como el guitarrista compone sus propias falsetas, variaciones, llamadas, etc. No dudamos en afirmar que este proceso es el que fundamentalmente inspira al guitarrista flamenco.

#### 4.2.4. Influencia del público en el desarrollo de una actuación de cante flamenco

En este apartado hablaremos de cómo puede influir el público en el desarrollo de una actuación flamenca donde no hay un programa de obras estrictamente cerrado. Más específicamente nos referimos a un contexto donde se dan cita con frecuencia los aficionados a este arte: las peñas y festivales flamencos. Este sucinto epígrafe pudiera haber sido incluido en cualquier otro apartado de esta tesis, pues se trata de hacer constar que a través de la influencia del público puede verse alterada la *forma musical* (2.3.1. *La forma musical en la guitarra*) preestablecida mediante procedimientos *improvisados* (4.1.2. *La improvisación en el flamenco*), involucrándose también aspectos referidos a la *tradición o renovación* de los estilos flamencos (4.4. *Tradición & renovación en el cante y la guitarra*).

---

<sup>65</sup> Anexo I.G. Entrevista a Gabriel Expósito.

<sup>66</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

No pretendemos establecer un patrón de validez general sobre qué tipo de cantes o estilos se vienen a demandar entre determinados públicos. Sería un trabajo de investigación de sociología musical, aunque interesante, pero que se escapa de nuestras pretensiones.

En cualquier peña o festival flamenco, el repertorio de cantes a interpretar incluye una variedad de estilos flamencos por medio de los cuales la figura del cantaor mostrará sus cualidades y preferencias. Encontramos a artistas que optan por estilos de mayor viveza rítmica como las alegrías, las bulerías o los tangos; otros son más dados a interpretar estilos de corte más jondo, como las seguiriyas, las serranas o las soleares; también los hay que hacen un rico recorrido por los estilos libres; en definitiva, cabría proponer infinidad de opciones. La tendencia hacia la excelencia estaría en desarrollar un programa o repertorio de cantes lo más rico y variado posible.

Dicho esto, cabe afirmar que una de las variables que suelen influir más notoriamente en el desarrollo de una actuación es el modo en que responde el público ante el repertorio musical. A este respecto Alain Danielou, en un texto sobre las dificultades que tienen los músicos asiáticos que trabajan en el mundo del espectáculo occidental, describe con precisión este problema, que también ha afectado a músicas occidentales como el flamenco, el jazz y, cada vez más, la música libre:

Quando los músicos notan una reacción positiva por parte del público, tienden a reproducir el efecto que provocó esa reacción. Es fácil de entender que, como consecuencia, la música que se está interpretando pueda deteriorarse. El músico se convierte poco a poco en un actor que repite sus trucos cuando se da cuenta de que los espectadores reaccionan favorablemente. Sus conciertos van cambiando hasta convertirse en un espectáculo de *music-hall* en que la inspiración está ausente o se ha convertido en un mecanismo comercial<sup>67</sup>.

En efecto, tanto el perfil del público como la reacción de éste pueden provocar que un repertorio de cantes más o menos prefijado sea alterado en respuesta a esos oyentes. Téngase en cuenta además que el flamenco es un arte muy abierto a la expresión de

---

<sup>67</sup> DANIELOU, Alain: *The situation of Music and Musician in the Countries of the Orient*. International Music Council, Florence: L.S.Olschki, 1971. p. 104.

sentimientos por parte de quien lo interpreta, pero también por parte de quien lo escucha. Normalmente, en las peñas y festivales flamencos, abundan las manifestaciones externas, a través de gestos, normalmente de aprobación, por parte de los asistentes.

En respuesta a esto, la variación es clara, pues dependiendo de los espectadores se podrá cambiar el programa y se desarrollarán cantes que estén más acordes con el gusto musical del público. En muchas ocasiones he vivenciado ese hecho: habiéndose ensayado una serie de estilos con el cantaor, luego, en el desarrollo de la actuación, el cantaor ha visto más idóneo incluir otros cantes que ni si quiera se habían ensayado. Ante este hecho, el guitarrista ha de hacer gala de un bagaje musical apto para poder desarrollar un acompañamiento solvente.

Además de ese cambio de repertorio, puede darse la especial circunstancia de que se acometan cambios dentro de una misma interpretación, como así nos lo manifiesta el cantaor David Pino: «El público es un ente vivo. Puedes tener una previsión y va a depender de muchos factores. Y también, dentro del repertorio que uno tiene con su guitarrista puedes quitar cosas o saltarte estilos que tenías pensado hacer»<sup>68</sup>. Igualmente el guitarrista ha de actuar con fluidez y seguridad, tratando siempre de acompañar con la máxima naturalidad.

Pero esta influencia también se deja notar en la guitarra, pues de la misma manera que se puede variar el repertorio de cantes o incluso la estructura dentro de una misma interpretación, la guitarra también puede contentar al público según el gusto de éste. La siguiente cita de Paco Cepero es muy significativa al respecto: «Cuando el cantaor a mí me daba un respiro, yo hacía una falseta y levantaba un aplauso, pero eso quizá es porque tengo tirón y tengo pellizco y le llego al público. Pero después volvía a mi ser»<sup>69</sup>.

Hay públicos que responden de forma diferente en función del perfil del guitarrista: los hay que se exaltan con los picados vertiginosos e inacabables; hay espectadores que reaccionan muy positivamente a un repertorio cargado de expresiones dinámicas y agógicas (conocido comúnmente en el argot flamenco como “tener pellizco”); otros saben apreciar mejor una composición de una gran riqueza musical; también hay

---

<sup>68</sup> Anexo I.K. Entrevista a David Pino.

<sup>69</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

oyentes que castigan los alardes del guitarrista dentro del acompañamiento; en definitiva, al igual que en el cante, encontramos muchos perfiles. En esta situación, el guitarrista, siempre y cuando esté en posesión de un repertorio rico y variado, podrá contentar, en mayor o menor medida, al público asistente.

### **4.3. Principios fundamentales del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca**

Si en la base del aprendizaje práctico de cualquier instrumento musical, el punto de partida es la asimilación, interiorización y dominio paulatino de una serie de técnicas y mecanismos encaminados a la interpretación de diferentes estudios y obras, aparte de familiarizarse con el instrumento, el guitarrista ha de conocer el propio lenguaje musical del flamenco con todos los entresijos y particularidades que presenta. Como norma general, este proceso se va repitiendo con la práctica, de modo que se van así afianzando y dominando las diferentes obras y/o estudios, y consiguiendo una mayor soltura en la ejecución. En definitiva, un mayor dominio del instrumento.

A partir de los datos obtenidos en las entrevistas realizadas, hemos llegado a individuar cuatro aspectos referidos al aprendizaje que consideramos fundamentales, de forma que entendemos que tanto docente como discente deben tenerlos presentes en el proceso de enseñanza-aprendizaje y, en definitiva, en la formación del guitarrista flamenco. Lo que a continuación proponemos no pretende excluir otras vías de formación, como pueden ser aprender, asimilar e interpretar partituras.

Dicho de otra manera: hemos individuado cuatro procedimientos que siempre parecen haber formado parte de la metodología tradicional de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca y en consecuencia, consideramos que han de estar siempre presentes en el proceso formativo de cualquier guitarrista flamenco.

#### **4.3.1. Aprendizaje por imitación**

En la raíz del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca encontramos un método muy particular de transmisión oral, que, en esencia, no es otro que la imitación de un fragmento musical.

Así recuerda Manolo Franco este proceso en los inicios de su formación, «mi maestro por transmisión oral me ponía las falsetas como vehículo para los distintos toques, y además “él ahí, y yo aquí”»<sup>70</sup>.

Por su parte, Paco Serrano comenta: «ese procedimiento de tú a tú [...] desarrolla una serie de cuestiones como la vista, el oído...ese cauce que se produce con el contacto directo de guitarra a guitarra»<sup>71</sup>.

Todo este proceso se lleva a cabo «de forma oral, como el formato de las entrevistas»<sup>72</sup>, según señala José Piñana. Es por tanto una parte fundamental del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca: el profesor propone unas falsetas, variaciones y obras que el alumno va asimilando y afianzando bajo la supervisión del docente. Éste a su vez aconseja sobre detalles técnicos, digitaciones más idóneas, detalles referentes a la expresión, etc. La información se obtiene a través de la vista y el oído, puestos al servicio de la imitación del pasaje musical propuesto. En el argot de los flamencos, este proceso se identifica con los siguientes verbos: “coger” o “poner” una falseta, una variación, etc.

La particularidad de este proceso es que en la guitarra flamenca se ha realizado de forma ágrafa, sin soporte alguno de partitura o de tablatura. Y esto no solo se debe al desconocimiento de la tradición escrita que ha caracterizado a muchos de los flamencos, sino también a que existe un ingente corpus de recursos tradicionales de la guitarra flamenca (variaciones, respuestas al cante, falsetas, etc.) que, o bien no están transcritas, o de estarlo, su fidelidad es de dudosa credibilidad.

Pero además, y aunque se esté en posesión del conocimiento necesario para la lectura y transcripción del lenguaje musical, nosotros seguimos defendiendo este proceso sin el soporte escrito. El alumno se somete a una “presión” simbólica que es positiva, porque exige establecer un diálogo con el profesor que le obliga a asimilar los pasajes musicales propuestos *en el mismo momento* en que tiene lugar el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Necesariamente el alumno debe ser un sujeto activo de un proceso en el que su atención es precisamente la base de la asimilación de los diferentes fragmentos musicales. Se

---

<sup>70</sup> Anexo I.C. Entrevista a Manuel Franco.

<sup>71</sup> Anexo I.A. Entrevista a Paco Serrano.

<sup>72</sup> Anexo. I.B. Entrevista a José Piñana.

desarrollan así en el alumno unas capacidades y habilidades que forman parte de la propia naturaleza de la guitarra flamenca, que tiene mucho de reacción “espontánea” ante los estímulos externos. Es éste el proceso que fomenta esa capacidad necesaria en todo guitarrista flamenco de la que hablábamos al inicio de este capítulo: la *extemporización*. Mediante este aprendizaje imitativo se aprenden secciones musicales con funcionalidades diferentes que el guitarrista ha de ir concibiendo en diferentes compartimentos estancos para su posterior aplicación.

### 4.3.2. Vivencia del acompañamiento al cante y al baile

Como venimos defendiendo, en la base de la formación del guitarrista flamenco debe haber una presencia fundamental de la labor acompañante, tanto del cante como del baile. No lo concebimos de otra forma. Proponemos además que ese acompañamiento se desarrolle en diversos entornos (peñas, tablaos, academias de baile...) y con diferentes artistas, potenciándose esa capacidad camaleónica del guitarrista capaz de adaptarse a la idiosincrasia de cada cantaor o bailaor.

El guitarrista debe saber acompañar un mismo estilo cantado por diferentes cantaores, pues, en muchos de los casos, habrá ligeras modificaciones en la expresión, la dinámica o el tempo. Nos comentaba David Pino que el alumnado de conservatorio tan solo escucha al profesor de cante del conservatorio, pero que lo ideal sería que pudieran escuchar y acompañar a muchos más. Y eso, como él mismo reconocía, te lo da la vivencia paralela. También nos lo aseguraba Juan Manuel Cañizares: «la calle, la vivencia, en definitiva, la experiencia directa es el pilar fundamental para vivir el flamenco»<sup>73</sup>. Conectando con la anécdota referida más arriba de Paco Cepero en relación a los 500 bautizos y 600 bodas por las que debía pasar un guitarrista que muy joven consiguió un primer premio como concertista, Paco Serrano nos decía en entrevista personal que para él la vivencia del acompañamiento fue fundamental y que «uno se curte en mil batallas, y si no las pasas, no te curtes. [...] Esa ha sido la base de mi formación, al margen de mis maestros: el haber estado acompañando con 15 años al cante»<sup>74</sup>. También lo asevera el guitarrista Manolo Franco: «Todos los grandes (guitarristas) han pasado por tocar para bailar, tocar para cantar, y te da esa cosa que

<sup>73</sup> Anexo I.D. Entrevista a Juan Manuel Cañizares.

<sup>74</sup> Anexo I.A. Entrevista a Paco Serrano.



después un guitarrista flamenco es: la composición»<sup>75</sup>. Y si hiciéramos un rastreo de los grandes concertistas de la guitarra flamenca, todos probablemente admitirían haber comenzado su andadura en el flamenco por medio del acompañamiento. El mismo Sanlúcar nos reconocía en la entrevista que con trece años ya estaba acompañando a Pepe Marchena.

Es significativa en este sentido la experiencia vivida en el Conservatorio Superior de Córdoba de dos alumnos Erasmus del Conservatorio de Róterdam, según nos contó Paco Serrano:

Los alumnos Erasmus están dando acompañamiento al cante y al baile con Manolo Franco y el Niño de Pura. Complementan esto con la participación en las actividades de las peñas, y están encantados, y me confiesan que encuentran ahí la base de su formación. [...] Lógicamente esa práctica en directo que desarrolla facilidades de acompañar a cualquiera en cualquier momento, de tener que responder a un cantaor si no sale a tono, a compás...y sin embargo no te puedes parar, tienes que hacer que aquello suene bien<sup>76</sup>.

En efecto, como ya se comentó, un guitarrista flamenco debe saber acompañar a un cantaor que se va de tono, que se va de compás, que conforme comienza a cantar hay que afinar el oído y saber en qué tonalidad está cantando...<sup>77</sup>. Mediante ese acompañamiento se irán despertando y desarrollando las facultades propias de la guitarra flamenca, como son:

- Capacidad de respuesta ante los tercios cantados.
- Saber discernir los tonos por los que va pasando el cantaor para así aplicar la correspondiente respuesta armónica, acordes de paso...

---

<sup>75</sup> Anexo I.C. Entrevista a Manuel Franco.

<sup>76</sup> Anexo I.A. Entrevista a Paco Serrano.

<sup>77</sup> A propósito de las “batallas” a las que se refería Paco Serrano, aporto mi experiencia personal como guitarrista flamenco de acompañamiento: en el acto de acompañar a cantaores aficionados al flamenco que no tienen un profundo conocimiento del compás, además de generar desconcierto, permite que se vaya adquiriendo esa capacidad analítica y de reflexión musical para adaptarnos y “tapar” los deslices que sobre el tiempo musical acontezcan. Ni que decir tiene la fineza del oído en lo que a cuestiones de afinación se refiere, pues muchas veces esos deslices se traducen en cambios de tono o afinación desafortunados, pero que ponen a prueba al guitarrista, quien debe responder solventemente y sin titubeos.

- Poder adaptarnos al tempo de cada cantaor, sabiendo jugar con la elasticidad propia del compás.
- Conocer los estilos existentes dentro de cada palo para poder aplicar el carácter y matiz deseado.
- Saber utilizar ese repertorio tan característico de detalles musicales, falsetas, cierres, variaciones...que los guitarristas utilizan de forma intuitiva y espontánea en la dinámica propia de este acompañamiento, sin que ello suponga un obstáculo para poder acompañar.
- Y un largo etcétera de facultades que se desarrollan con la práctica del acompañamiento y que en definitiva tienen como misión el estar al servicio del cante flamenco.

Este proceso debe darse de forma similar con respecto al baile, pues aunque en la actualidad la puesta en escena del baile responde más a un esquema fijo concienzudamente montado entre los músicos y el cuerpo de baile, también existen partes cuya interpretación depende del momento, apareciendo fragmentos improvisados, con diferentes velocidades, duraciones, etc. La propia adaptación al ritmo, expresividad e intencionalidad del bailaor/a ha de ser captada de manera inmediata por el guitarrista flamenco. Y además, en estos montajes siempre surgen nuevas ideas musicales, lo que también fomenta la creatividad e improvisación, la asimilación instantánea de las figuraciones rítmicas del baile...

#### **4.3.3. Empleo del oído para la adquisición de recursos y obras**

Hablando de las capacidades que caracterizaban al guitarrista flamenco, José Rojo nos decía que «los guitarristas flamencos siempre han tenido esa intuición musical, porque el oído era el principal órgano de recepción»<sup>78</sup>. En efecto, en el proceso al que aquí aludimos, es el oído el principal medio receptor que permite copiar literalmente lo que estamos escuchando para posteriormente interpretarlo con el instrumento. Así lo definía Paco Serrano: «escuchando los discos e imitándolos, delante de un tocadiscos (por imitación)...»<sup>79</sup>. Es un proceso sutil, pues exige del músico la capacidad de focalizar la

---

<sup>78</sup> Anexo I.F. Entrevista a José Rojo.

<sup>79</sup> Anexo I.A. Entrevista a Paco Serrano.

atención sobre diferentes variables de ese fragmento musical: melodía principal, armonía acompañante, golpes en madera, etc.

Debe tenerse en cuenta que mediante este proceso de audición no solo se desarrolla la destreza de captar información, sino también la de filtrar la información irrelevante. La escucha óptima, por tanto, se refiere a la habilidad de usar el oído focalizando conscientemente la atención en un sonido de entre los demás sonidos del ambiente. Son varias las habilidades que proporciona al músico el uso de este modo de aprendizaje:

- Permite trabajar el *oído relativo*, gracias a la gran precisión requerida para discernir las diferentes notas que se nos presentan. El oído relativo consiste en la capacidad para percibir relaciones melódicas con independencia de la ubicación real. Actúa de forma más elaborada (no es automático) que el absoluto, pues debe orientarse a partir de puntos de referencia tonales, interválicos, etc. La importancia para el guitarrista flamenco del desarrollo de esta habilidad, reside en que para la labor de acompañamiento al cante es de vital importancia la diferenciación de los tonos por los que el cantaor va pasando con el fin de ir adaptándose y glosar armónicamente a éste. Además, debido al uso de la cejilla para acompañar al cante, es importante el desarrollo de un oído relativo, donde los tonos que ponemos para acompañar no son realmente los que suenan, pues trabajamos por dibujos y posturas<sup>80</sup>, y de ahí su relatividad.
- Potencia la *búsqueda de digitaciones* más ergonómicas para el guitarrista flamenco, ya que debido a la variedad de posibilidades para realizar un fragmento, el guitarrista buscará siempre la más cómoda y eficaz. En este sentido cobran significado pleno las palabras de Piñana, pues cuando uno se propone sacar lo que está escuchando «tú estás buscando y te vas a otra cosa, y junto con esa inquietud de composición y de creación vas conformando tu propia personalidad»<sup>81</sup>. En este proceso aparecen nuevas posiciones, acordes, melodías, etc. que resultan sorprendidas y que muchas veces sirven de motivación para la creatividad personal.

---

<sup>80</sup> El guitarrista flamenco se adapta a la tésitura de cada cantaor por medio del uso de la cejilla mecánica, que ofrece la posibilidad de “acortar” el mástil de la guitarra subiendo la altura por semitonos. Si ponemos la cejilla en el primer traste habremos subido la altura un semitono; si se pone en el segundo traste, subirá un tono; si la ponemos en el tercer traste subirá un tono y medio, y así sucesivamente. De esta forma el guitarrista puede desarrollar un mismo discurso musical con una misma digitación y empleándose idénticos fragmentos pero adaptados a diferentes tésituras o alturas.

<sup>81</sup> Anexo I.B. Entrevista a José Piñana.

Sin embargo, apuntamos que con la proliferación de las nuevas tecnologías, y en concreto, internet y medios audiovisuales donde el material musical se detalla minuciosamente, este proceso puede quedar relegado a un segundo plano, pues el tiempo empleado para obtener música haciendo uso solo del oído es mucho mayor que si podemos utilizar el formato audiovisual, donde sí visualizaríamos las posiciones y técnicas empleadas.

#### **4.3.4. Composición guitarrística**

El estudio de la guitarra flamenca ha de comenzar por la interpretación del repertorio tradicional de falsetas, variaciones y obras de los diferentes estilos flamencos. El decantarse por un guitarrista u otro dependerá del profesor que imparta esas clases y, posteriormente, del gusto musical de cada guitarrista. Sin embargo, a diferencia de otros instrumentos donde la interpretación suele perdurar durante toda la carrera artística, entendemos que la lógica imperante entre los guitarristas flamencos es que ese aprendizaje se aboque a la adquisición de un repertorio original de composición propia. Así nos lo reconocía Gerardo Núñez en entrevista personal:

En el cante se ha premiado la interpretación y en la guitarra no. Cuando tocas algo de Paco de Lucía decían que lo que tocabas era de él. Sin embargo cuando alguien hace la malagueña de Chacón, todo el mundo: -olee...

No han aplaudido la creación [refiriéndose al cante] y los guitarristas nos hemos llevado la peor parte y hemos tenido que desarrollar todo a la vez. Hemos tenido que trabajar el doble. Y por eso la guitarra ha avanzado muchísimo: si en la guitarra se premiase la interpretación estaríamos tocando todavía las “cosas” de Sabicas y de Montoya<sup>82</sup>.

En efecto: como veremos en el siguiente apartado, una innovación en el cante flamenco no tendrá la misma acogida que en la guitarra flamenca, pues en el cante siempre ha existido un cierto recelo a la variación de los estilos considerados matrices o canónicos. Respecto a esa tendencia de prosperar y adquirir una personalidad en el toque, incluimos también aquí la concepción de Paco Cepero:

---

<sup>82</sup> Anexo I.L. Entrevista a Gerardo Núñez.

Después de mirarme en el espejo de los que a mí me gustaban: Melchor de Marchena, Manolo de Huelva, Diego del Gastor, Montoya... Lo que yo he luchado toda mi vida era por no parecerme a nadie. Lo que tienes que hacer es no escuchar. Yo tengo discos ahí que me los regalan pero no los escucho porque puedo tener la tentación<sup>83</sup>.

En definitiva, una vez que se ha consolidado un determinado toque, la naturaleza del propio guitarrista será la de ir creando sus propias variaciones, falsetas y, como culminación de dicho proceso, obras de concierto. Y en la base de este proceso, como ya se vio en el *discurso de la guitarra en el baile*, una dilatada experiencia en la labor acompañante de la guitarra flamenca propiciará y motivará la creatividad y originalidad en la composición personal. Esta característica, como seña de identidad inherente al guitarrista flamenco, ha de seguir perpetuándose.

#### 4.4. Tradición & renovación en el cante y la guitarra

A colación de esa necesidad que ha de aflorar en todo guitarrista flamenco de crear su propio repertorio de falsetas, variaciones, llamadas, etc., tratamos a continuación un asunto que habitualmente genera una gran diversidad de opiniones en relación a la música flamenca. Somos conscientes de que términos como *renovar*, *reinventar*, *innovar* o *variar* se asocian al desarrollo de cualquier arte. Esto conlleva el desarrollo de prácticas que, si bien son aceptadas y aplaudidas por parte de una comunidad artística, para otros puede suponer un proceso de *transgresión*, *quebrantamiento* o *conculcación*.

En la historia del flamenco siempre ha existido, y existirá, divergencia de opiniones en relación a cómo debería evolucionar la música flamenca y a cómo han de aceptarse las innovaciones musicales fruto de las aportaciones personales. Para mostrar que esta preocupación no solo es un tema de actualidad, consideraremos aquí un hecho muy significativo en la historia del flamenco y que tiene que ver con la posible pérdida de una identidad flamenca y con la preocupación, por un lado de revitalizar y por otro de “recuperar la esencia” de este arte. Al margen de su repercusión o incidencia en el devenir musical del flamenco, el conocido *I Concurso de Cante Jondo* de Granada, en el año 1922, suele ser referenciado y tenido en cuenta a la hora de establecer las diferentes etapas de la historia de este arte. Como es sabido, fue organizado por Manuel de Falla

---

<sup>83</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

con el apoyo de Federico García Lorca y un buen número de artistas y músicos del momento<sup>84</sup>, y supuso un intento por revitalizar el cante flamenco que, según los organizadores, se encontraba en un periodo de declive, por falta de pureza. Baste incluir las palabras de Falla de esa convocatoria en las que se puede apreciar la preocupación por un cante flamenco arcaico y “jondo”:

Ese tesoro de belleza –el canto puro andaluz-, no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo pero, y es que, exceptuando algún raro *cantaor* en ejercicio y unos pocos *ex cantaores* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy [...] La sobria modulación vocal [...] se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente...<sup>85</sup>.

Sin embargo, cabe decir que el resultado fue un cierto desencuentro entre una tradición culta y una música tradicional viva que, lejos de presentarse como una propuesta transgresora, pretendía ampliar y aportar nuevas propuestas a ese repertorio emergente que iba obteniendo cada vez más popularidad.

Somos de la opinión que en la disciplina artística el proceso creativo ha de contemplar necesariamente una innovación que permita su evolución. A este respecto, estamos alineados con la opinión de Berlanga<sup>86</sup>: la no convergencia de opiniones entre los que están anquilosados en el mantenimiento de un arquetipo musical inamovible e inviolable frente a aquellos que aplauden la libertad creadora y expresiva, no habría de preocuparnos en exceso, pues al fin y al cabo es síntoma de la vitalidad de un arte. Al

<sup>84</sup> Dicha convocatoria fue secundada y firmada por personalidades como Felipe Pedrell, Federico Mompou, María Rodrigo, Joaquín Turina, Bartolomé Pérez Casas, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Andrés Segovia, Manuel Chaves Nogales, Fernando de los Ríos, Hermenegildo Giner de los Ríos, Tomás Borrás, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol... En: LORENTE, Miguel A. y PANTALEONI, Angelo: *Herencia e innovación en el flamenco. El crisol de un sentimiento*. Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía, 2002. p. 177.

<sup>85</sup> FALLA, Manuel de: *El canto jondo (canto primitivo andaluz)*. Granada: Editorial Urania, 1922. pp.12-13. En línea: [https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00005501\\_00006000/00005951/00005951\\_090h0201.PDF](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00005501_00006000/00005951/00005951_090h0201.PDF) [Consultado el día 23 de mayo de 2017].

<sup>86</sup> BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: “La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones”. *Revista Nueva Alboreá*, Sevilla: JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura, 10, 2009. p. 33.

flamenco no le falta, por eso siempre existirá un cierto debate entre conservadores/progresistas, ortodoxos/heterodoxos...

Dicho esto, creemos que las aportaciones personales deben ser fieles a su raíz y a su esencia, pues «en ocasiones la estilización de un cante o toque ha sido tal, que ha resultado irreconocible al oído de los que amamos el flamenco»<sup>87</sup>. A este respecto, aportamos aquí las palabras de Ian Scionti, quien define muy bien ese proceso de nueva aportación mientras hay un respeto de esa tradición:

La modificación de la tradición incluye la capacidad de asimilar algo considerado ajeno a la tradición, la cual se puede interpretar como la incorporación de ideas o prácticas nuevas y por tanto la evolución de una tradición, eso sí, todo filtrado y condicionado por las normas fundamentales de una tradición y por tanto ejerciendo algo de 'autoridad' sobre las prácticas<sup>88</sup>.

Analizaremos el caso particular del cante y la guitarra, pues aunque son dos disciplinas que van de la mano, la renovación y evolución de sus repertorios asisten a dos procesos muy diferenciados.

#### 4.4.1. El cante

En lo que respecta al cante, un cierto afán conservador y ortodoxo de preservar de forma casi intacta los estilos canónicos, ha hecho que éstos sean la piedra angular sobre la que todos y cada uno de los cantaores se referencien en su aprendizaje. El flamenco, como medio de expresión de ideas y sentimientos, tiene su primordial impronta en el cante, a través de su literatura, asignándose a cada estilo un carácter inmanente. Por esto, para muchos estudiosos y “puristas”, una forma de mantener viva la esencia y raíz del flamenco consiste en reproducir con la máxima fidelidad un determinado estilo de cante tal y como quedaron fijados por su creador. Es por esto por lo que cuando se interpretan unas malagueñas, normalmente se especifica su autor: Chacón, Enrique el Mellizo, Juan Breva...De igual modo, la interpretación de una soleá se hará en base a diferentes

---

<sup>87</sup> GARCÍA-MATOS, Carmen: “¿Cómo valora para el flamenco los nuevos giros musicales?”. *Revista la Caña* nº 10. Madrid: Asociación Cultural España Abierta, 1994. p.32.

<sup>88</sup> SCIONTI, Ian: *La guitarra flamenca: tradición y renovación...op. cit.* p. 192.

estilos geográficos (Alcalá, Jerez, Triana...), que igualmente fueron fijados por sus creadores. Y así una lista casi interminable de diferentes estilos flamencos que basan su desarrollo musical sobre unos patrones melódicos que han sido implantados, o popularizados por diferentes cantaores entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX.

Como ejemplo de ese conservadurismo, los preciados premios que se otorgan en concursos archiconocidos de flamenco que sirven a su vez para catapultar a los premiados a la primera línea del panorama musical flamenco. El prestigioso concurso de La Unión premia con la deseada “Lámpara Minera” a aquellos cantaores que interpreten la minera de la misma forma que lo hizo Antonio Piñana, Encarnación Fernández y/o Pencho Cross. Por su parte, el concurso de tarantas de Linares, de igual forma que el anterior, dota con la preciada “Cabria de plata” a aquellos cantaores que interpreten lo más fidedignamente posible la versión original de dicho estilo. Y así podríamos nombrar un sinfín de concursos que tratan de preservar los estilos característicos de su zona geográfica.

A este respecto las palabras de David Pino vienen a corroborar ese respeto y conservadurismo musical existente en relación al cante, pues «ves a muchos que no tienen ni idea. [...] Empiezan a cantar una malagueña de Chacón y de repente hacen algo del Canario. Eso no tiene ningún fundamento, pues parten del desconocimiento»<sup>89</sup>. Gerardo Núñez también nos reconocía en la entrevista que se penaba y se castigaba mucho la creatividad en el cante flamenco<sup>90</sup>.

Sin embargo, también Pino reconocía que siempre se puede aportar algo nuevo al cante flamenco desde el conocimiento de los estilos originarios, poniendo como ejemplo al gran cantaor Enrique Morente.

Nuestra opinión al respecto es que todo cantaor que hoy día se proponga aprender a cantar flamenco, ha de asimilar, interiorizar y, en definitiva, interpretar, los cantes flamencos siguiendo los estilos convencionales fijados desde antaño y que constituyen un repertorio manejado por esta comunidad artística. Ahora bien, para innovar e introducir modificaciones personales en un determinado estilo flamenco, han de

---

<sup>89</sup> Anexo I.K. Entrevista a David Pino.

<sup>90</sup> Anexo I.L. Entrevista a Gerardo Núñez.



conocerse esos estilos que hemos considerado llamar canónicos y que forman parte del corpus de estilos flamencos manejados por esa comunidad.

El problema reside en que esa interpretación fiel al “original” tenderá a perpetuarse a lo largo de su carrera artística, pues, a menos que se sea una figura consagrada dentro del flamenco, al cantaor le seguirán reclamando y solicitando que interprete los estilos flamencos de la forma más fidedignamente posible a como fueron concebidos por sus creadores. Esas licencias innovadoras que aportan una nueva óptica musical dejando a un lado los estilos convencionales solo se las pueden permitir aquellos que estén en la primera línea del panorama musical flamenco. Para Scionti, estos artistas son catalogados como “auténticos”. Añadimos sus palabras al respecto:

El artista auténtico está dotado de capital simbólico gracias al reconocimiento de legitimidad, y este capital simbólico se transforma en capital político, social y económico, otorgando el poder de consagrar obras nuevas y establecer las nuevas doxas. [...] Aquellos artistas –y sus producciones– que son percibidos (por sus pares y públicos) como auténticos tienen más oportunidades y probabilidades de influir en la dirección evolutiva del género<sup>91</sup>.

Finalmente, como también apuntaba David Pino, el cante flamenco ha evolucionado de la mano de la guitarra, teniendo un claro ejemplo en Camarón y Paco de Lucía<sup>92</sup>. En este sentido, también cobran pleno significado las palabras de Sanlúcar, quien alude al hecho de que la simultaneidad sonora que encontramos en la guitarra ofrece mayor número de posibilidades que la voz humana. Esto conlleva que haya sido precisamente la guitarra flamenca la que ha *abanderado* esa evolución<sup>93</sup>.

\*\*\*

---

<sup>91</sup> SCIONTI, Ian: *La guitarra flamenco... op. cit.* pp. 67-69

<sup>92</sup> Anexo I.K. Entrevista a David Pino.

<sup>93</sup> MUÑOZ ALCÓN, Manuel (Manolo Sanlúcar): *Sobre la guitarra... op. cit.* p. 31.

Como muestra de esa imitación de estilos primitivos del flamenco que se produce entre quienes cantan flamenco, aportamos a continuación dos tablas en las que figuran los cantaores que fueron creadores de estilos de soleares y seguiriyas. Está confeccionada con base en dos fonotecas virtuales que podemos encontrar en la red y que incorporan registros sonoros de principios del siglo XX<sup>94</sup>.

Hemos presentado los cantaores ordenados cronológicamente, aunque de muchos de ellos, por no haberse encontrado evidencia, no se precisa con exactitud la fecha de nacimiento o de defunción. Sin embargo, puede verse que la mayoría de éstos convivieron en torno a esa segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Significativamente, gran parte de los estilos que aquí se incluyen sobreviven en la actualidad.

---

<sup>94</sup> Para la elaboración de las siguientes tablas se han consultado las siguientes direcciones: <http://canteytoque.es/solearec.htm>; <http://canteytoque.es/sigclac.htm>

4. La guitarra flamenca: funcionamiento y particularidades

	SOLEARES																				
	XVIII	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	
La Andonada <b>Soleá</b> (180?-183?) de <b>Triana</b>																					
Pimer (18?-18?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
El Fillo (1810-1878) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> /apoliá.																					
Paquirri (183?-187?) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b> <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Silverio (1823-1889) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> /apoliá																					
Onofre (183?-187?) <b>Soleá</b> de <b>Córdoba</b>																					
Ramón el Ollero (1835?-1903) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
José Lorenzo (1840-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
El Portugués (1840-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> /apoliá																					
La Semeta (1840-1912) <b>Soleá</b> de <b>Utrera</b> . <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Enrique Ortega "El Gordo" (1840-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> /apoliá																					
Juan Breva (1844-1918) <b>Soleá</b> de Utrera																					
Frijones (1846-19??) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
Manuel Caganecho (1846-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Enrique el Mellizo (1848-1906) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b>																					
Ribalta (1850-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> /apoliá																					
Francisco Amaya (1860-1???) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Agustín Talega (1860?-?) <b>Soleá</b> de <b>Alealdá</b> y <b>Marchena</b>																					
Juaniquí (1862-1946) <b>Soleá</b> de <b>Lebrija</b>																					
José Yllanda (1865-?-?) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Rafael Moreno (1867-1923) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Tío José de Paula (1871-1955) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
Joaquín el de la Paula (1875-1933) <b>Soleá</b> de <b>Alealdá</b> y <b>Marchena</b>																					
La Roena/D. Tinoco Fradiz (1875-19???) <b>Soleá</b> <b>Alealdá</b> y <b>Marchena</b>																					
Teresa Mazzantini / (1875-19???) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
El Morcital J. E. Jiménez Espeleta (1877-1929) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b>																					
Noriega (1880-19???) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Juan Ramírez (1880-19???) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b>																					
Pepe el de La Marrona (1887-1980) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b> <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Aurelio Sellés (1887-1974) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b>																					
Pepe Torre (1887-1970) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
El Quino (fin XIX-19???) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Juan Talega (1891-1971) <b>Soleá</b> de <b>Alealdá</b> y <b>Marchena</b>																					
El Chozas (1903-1974) <b>Soleá</b> de <b>Lebrija</b>																					
Charanuscó (1903-1970) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b>																					
Manolo Caracol (1909-1973) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
Antonio Marchena (1909-1983) <b>Soleá</b> de <b>Alealdá</b> , de <b>Triana</b> y <b>Jerez</b> .																					
Tío Borrillo (1910-1983) <b>Soleá</b> de <b>Jerez</b>																					
Josétero (1910-1985) <b>Soleá</b> de <b>Alealdá</b> y <b>Marchena</b>																					
Antonio Ballesteros (1911-1974) <b>Soleá</b> de <b>Triana</b> (del Zurraque)																					
Fernanda de Utrera (1923-2006) <b>Soleá</b> de <b>Cádiz</b>																					

**Tabla 8:** Cronología de cantaores creadores de diferentes estilos de soleares. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de cantaores que aparecen en la fonoteca de soleares antes citada.

	XVIII	1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980
SEGUIRIYAS																				
Frasco El Colorao (finales del XVIII-18??) <i>Seguiriya de Triana</i>																				
El Tuerto de La Peña(fin del XVIII-18??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
El Fillo (1810-1878) <i>Seguiriya Los Puertos</i>																				
Antonio Cagancho (1820- 18??) <i>Seguiriya de Triana</i>																				
Manuel Molina (1822- 18??) <i>Seguiriyas de Jerez y de Los Puertos</i>																				
Curro Dulce (1823- 18??) <i>Seguiriya Los Puertos</i>																				
Silverio (1823-1889) <i>Seguiriyas de Cádiz y de Triana (caba)</i>																				
Juanelo (1825- 18??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
El Porío (1825- 18??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Loco Mateo (1830-18??) <i>Seguiriyas de Jerez y de Los Puertos</i>																				
Maria Borrico (1830- 18??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Perico Frascola (1833-1915) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
El Viejo de La Isla (1836-18??) <i>Seguiriya de Cádiz</i>																				
Paco La Luz (1839-18??) <i>Seguiriya de Jerez y de Los puertos</i>																				
La Josefá (1840-18??) <i>Seguiriya de Triana</i>																				
Joaquín Lacherna (1843-1???) <i>Seguiriya de Jerez</i>																				
Juan Junquera (1845- 1???) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Manuel Cagancho (1846- 1???) <i>Seguiriya de Triana</i>																				
Frijones (1846-190?) <i>Seguiriya de Jerez</i>																				
Diego El Lebrjano (1847-190?) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Enrique el Mellizo(1848-1906) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
El Nitri (1850-1???) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Diego El Marurro (1850-1???) <i>Seguiriya de Jerez</i>																				
Francisco La Perla (1850-1???) <i>Seguiriya de Cádiz</i>																				
Juan Feria (1850-1???) <i>Seguiriya de Cádiz</i>																				
Bochoque (1870-19??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Tío José de Paula (1871-1955) <i>Seguiriya de Jerez</i>																				
Miguel el de Pepa (1875-19??) <i>Seguiriya Los Puertos</i>																				
Manuel Torre (1878-1933) <i>Seguiriyas de Cádiz, Jerez y Los puertos</i>																				
Juanichi El Manijero (1880-19??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Luis el del Cepillo (1880-19??) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				
Pastora Pavón (1890-1969) <i>Seguiriya de Jerez</i>																				
Antonio Mairena (1909-1983) <i>Seguiriya de Jerez y de Los Puertos</i>																				
El Perrate (1915-1992) <i>Seguiriya de Los Puertos</i>																				

**Tabla 9:** Cronología de cantaores creadores de diferentes estilos de seguiriyas. Fuente: elaboración propia a partir de los datos de cantaores que aparecen en la fonoteca de seguiriyas antes citada.

#### 4.4.2. La guitarra

Juan Zagalaz, musicólogo que investiga y ha escrito sobre la relación entre el jazz y el flamenco, mantiene que la naturaleza creativa imperante en el jazz -alejada de la tradición musical europea- permite que sea una música mucho más viva y en constante evolución. Esta idea, en nuestra opinión muy acertada, la vemos extrapolable, sobre todo a la guitarra flamenca:

La frescura con la que los músicos asociados al movimiento jazzístico trataban al sistema armónico en general, tanto a la hora de componer nuevas piezas como a la hora de arreglar las ya existentes, se debía, generalmente, a una falta de contacto directo con la tradición europea clásica (afirmación que de ninguna manera deber ser entendida como un lastre, sino, más bien, como una liberación creativa)<sup>95</sup>.

Y es que, aunque también existe un deseo vehemente por salvaguardar la tradición y la esencia en la guitarra flamenca, veremos que, a diferencia del cante, sí se puede percibir una evolución clara de su repertorio. En la guitarra flamenca, a diferencia del cante, no existe esa excesiva importancia atribuida a los patrones o modos melódicos que deban ser respetados con total fidelidad. Sí bien existen ciertas variaciones o clichés que irían anejas a los estilos flamencos y que aportan esa sonoridad inherente a cada palo<sup>96</sup>, éstas son constantemente sometidas a modificaciones rítmicas, melódicas y armónicas. Si a esto le unimos una cuestión ya referida más arriba y que tiene que ver con esa *cuasi* necesidad que tiene el guitarrista flamenco de componer sus propias falsetas, variaciones, etc., la innovación, renovación y evolución del repertorio queda suficientemente atestiguada<sup>97</sup>.

Si hemos de expresar una opinión personal, nosotros pensamos que la actual escuela de guitarra flamenca ha de continuar esa evolución fruto de la creatividad y aportación

---

<sup>95</sup> ZAGALAZ, Juan C.: *Innovaciones...op. cit.* p. 109.

<sup>96</sup> Véase por ejemplo el epígrafe *Tradicionalidad de la guitarra flamenca en los estilos libres* del apartado 2.2.1. *Estilos libres de compás metronómico*.

<sup>97</sup> Como curiosidad, y en contra de esa naturaleza creativa, José Piñana nos decía que la nueva generación del *Youtube* repercute en que exista una tendencia «a copiar y a calcar, [y ese hecho] no deja el espacio para que uno rebusque». Anexo I.B. Entrevista a José Piñana. En efecto, en muchas ocasiones el deseo de reproducir un pasaje tal y como es interpretado por su compositor, no da pie a la originalidad ni a la creatividad.

personal siendo fiel a la tradición y respetando una serie de cuestiones musicales. De manera parecida opina el gran maestro Paco Cepero: «no debemos desvirtuar el legado que nos han dejado nuestros mayores. Yo he visto tocar seguiriya en tono de minera. Eso ya es demasiado»<sup>98</sup>.

En efecto, también pensamos que una de esas cuestiones musicales que deben respetarse va referida a las tonalidades clásicas a las que se asocian los diferentes estilos flamencos y que suponen un sello de identidad sonoro de naturaleza incuestionable para cualquier oyente. Es esto lo que consigue que en la interpretación de cada estilo flamenco aparezcan esas variaciones o clichés propios de cada estilo, que proporcionan un claro carácter identificativo.

### *Propuesta evolutiva según Sanlúcar*

Cerraremos este apartado con unas palabras de Manolo Sanlúcar referidas a los cauces que según él deberían tenerse en cuenta para acometer una evolución lógica de la música flamenca.

En primer lugar, respecto al guitarrista flamenco de acompañamiento al cante, Sanlúcar cree que «estamos tocando en el siglo XXI cuando haces una falseta, y a la hora de acompañar al cante, nos vamos al siglo XIX»<sup>99</sup>. A este respecto, la propuesta no tiene desperdicio ninguno y se podrá encontrar en una serie audiovisual didáctica que aún no ha visto la luz. Sanlúcar graba, junto a Miguel Poveda, una malagueña en la que se produce una verdadera polifonía contrapuntística entre la voz y el acompañamiento de guitarra. En esta grabación, que pude escuchar gracias al maestro, se puede apreciar una guitarra acompañante renovada y que se aleja bastante de ese acompañamiento practicado desde hace más de un siglo.

Por otro lado, y a colación del acompañamiento polifónico propuesto por Sanlúcar, también extrapola esa cuestión al mundo de la guitarra solista:

En los conciertos a dos guitarras no encontramos polifonía. Lo que hay es una primera guitarra que te hace la melodía y la otra que te hace los acordes elementales.

---

<sup>98</sup> Anexo I.E. Entrevista a Paco Cepero.

<sup>99</sup> Anexo I.I. Conversaciones con Manolo Sanlúcar.

Eso no es polifonía. La polifonía tiene ya 400 años en la música clásica, sin embargo nosotros no tenemos polifonía. El mundo de la polifonía es lo más valorado de la música; es hacer convivir cosas contrarias. Esos son los caminos por los que tenemos que optar. No quiere decir que dejemos la tradición<sup>100</sup>.

A este respeto, no nos cabe la menor duda de que el repertorio de guitarra flamenca ha evolucionado a paso agigantado en el aspecto melódico, armónico y rítmico. Sin embargo, estamos muy de acuerdo con Sanlúcar, pues en la guitarra de concierto es común encontrar una guitarra solista que asume un papel protagonista y otra guitarra acompañante que bien crea una textura *homofónica* (reproduciendo la misma melodía a otra altura) o que completa el discurso musical mediante acordes (*melodía acompañada*). Se pueden explorar más aún las posibilidades que ofrece la textura *polifónica* en la que el discurso musical es producto de la simultaneidad de varias melodías que avanzan independientemente en igualdad de importancia.

Con la propuesta de Sanlúcar, queda más que definida una posible vía de innovación del repertorio musical de la guitarra en aras de conseguir una mayor complejidad en el modo en que se entretejen las voces dentro del discurso musical.

### ***Evolución de una variación de soleá***

Presentamos a continuación dos ejemplos de variaciones de soleá que son de obligada inclusión en cualquier interpretación guitarrística de dicho estilo. Su obligada presencia se debe a que son variaciones que permiten identificar el estilo y otorgan esa sonoridad tan característica.

A través de estos ejemplos pretendemos mostrar cómo, a partir de una variación con una armonía determinada, ésta se ha ido variando a lo largo del siglo XX en manos de diferentes intérpretes de guitarra flamenca de reconocido prestigio. Hemos seleccionados a tres guitarristas distanciados en el tiempo al igual que lo son los fragmentos propuestos.

---

<sup>100</sup> Anexo I.I. Conversaciones con Manolo Sanlúcar.

**Ejemplo 1**

El primer ejemplo parte de un fragmento seleccionado del *Método de Guitarra* de Rafael Marín del año 1902<sup>101</sup>. La variación seleccionada comenzaría en el tercer compás, abarcando seis compases más. Es una variación muy característica de este estilo flamenco que suele utilizarse como fragmento introductorio, precediendo el posterior desarrollo de una falseta.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The top system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The middle system continues the melodic and bass lines, with alternating chords labeled 'Gol.' and 'S-B'. The bottom system concludes the piece with a 'Chor.' and 'Fin' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

**Ilustración 65:** Variación de soleá de Rafael Marín. Fuente: MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p.144.

En el fragmento indicado puede observarse cómo, manteniendo el acorde de *mi* mayor, éste se repite sucesivamente alternándose en el bajo las notas *mi*, *fa* y *re*. El uso de los ligados para “rondar” la tónica y así afianzar el modo de *mi*, hace que adquiera identidad dicho fragmento, sirviendo de introducción a la soleá y como forma de anunciar y afianzar el modo musical en que se desarrollará. Obsérvese que desde un

<sup>101</sup> Recuérdese que este método ya fue analizado en el capítulo III de esta tesis.



punto de vista rítmico, este pasaje utiliza sobre todo la célula rítmica compuesta por dos semicorcheas y corchea que se apoyan sobre la base armónica del acorde en forma de negra.

Como variación de este primer ejemplo, proponemos otra transcripción de una soleá de Sabicas titulada “Aires de Puerto Real”. Está extraída de un libro de partituras<sup>102</sup> del álbum *Sabicas. Rey del flamenco*, del año 1955.

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Below the treble staff is a bass clef staff containing guitar tablature. The lyrics are written below the treble staff. The first system contains the lyrics 'a m i p a m i p a m i p'. The second system contains 'a m i p i m a p i m a p i m a'. The third system contains 'p i m a p p i m a p... p i m a m i p i p a m i'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The guitar tablature uses numbers 0-3 to indicate fret positions.

**Ilustración 66:** Variación de soleá de Sabicas. Fuente: FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey...op.cit.* p. 14-15.

Al igual que en el fragmento propuesto de Rafael Marín, utiliza la técnica del ligado para “rondar” la nota *mi* y afianzar dicho modo. Sin embargo, a diferencia del anterior, en este fragmento se incluyen semicorcheas y tresillos de semicorcheas conjugados con arpeggios, ofreciendo una óptica más personal de esta variación que es tan propia de la soleá.

<sup>102</sup> FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey del flamenco...op. cit.*

### Ejemplo 2

El segundo ejemplo es otra variación diferente a la anterior y que igualmente está extraída del *Método de guitarra* de Rafael Marín (1902). Esta variación abarcaría desde el tercer compás hasta el sexto.

**Ilustración 67:** Variación de soleá de Rafael Marín. Fuente: MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra... op. cit.* p.150.

Quizá esta sería la variación más característica del toque por soleá. Ésta se desarrolla sobre la base armónica de la cadencia andaluza empezando en *la* menor y terminando en *mi* mayor. La melodía principal iría en el bajo, presentando tres motivos ascendentes en los tres primeros compases para finalizar en el último compás con un cierre típico de este toque sobre el primer grado. Este bajo cabargaría por octavas paralelas en esos 3 primeros compases, siendo la figuración rítmica predominante la negra, que se adorna puntualmente con semicorcheas mediante la técnica del ligado.

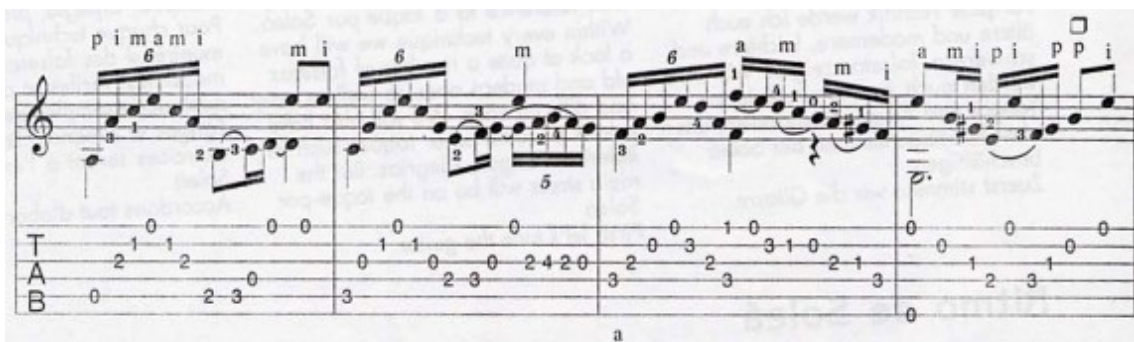
Seguidamente presentamos un ejemplo variado de este fragmento extraído de la soleá *Aires de Puerto Real* de Sabicas, grabada en 1955.



**Ilustración 68:** Variación de soleá de Sabicas. Fuente: FAUCHER, Alain: *Sabicas. Rey... op. cit.* p. 26

Esta variación sigue desarrollándose igualmente sobre la base de la cadencia andaluza, aunque modificando esa línea melódica directriz del bajo. Al igual que en el anterior ejemplo, la línea del bajo avanza por octavas, aunque mucho más adornada mediante seisillos de semicorcheas. Desde el final del segundo compás se aborda el III<sup>o</sup> grado modal (sol) a través de un acorde de dominante para finalmente pasar al II<sup>o</sup> grado modal (fa) y finalizar en el I<sup>o</sup> grado en el último compás. Este último compás es simplificado rítmicamente respecto a la variación de Rafael Marín.

Finalmente exponemos otra variación de este segundo ejemplo, extraída de un método de guitarra de Paco Serrano<sup>103</sup>, del año 1993.



**Ilustración 69:** Variación de soleá de Paco Serrano. Fuente: EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca...op. cit.* p.22

<sup>103</sup> EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca...op. cit.*

Como se observa, sigue existiendo esa línea ascendente del bajo que sirve de seña de identidad de este pasaje. Sin embargo, está mucho más adornado mediante la utilización de seisillos de semicorcheas y un quintillo, haciendo el pasaje más virtuoso.

**5. LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA  
FLAMENCA: CONTEXTO LEGISLADO Y  
NO LEGISLADO**



## 5. LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA FLAMENCA: CONTEXTO LEGISLADO Y NO LEGISLADO

En este capítulo vamos a individuar las diferentes posibilidades de aprendizaje que se le ofrecen a quien hoy día esté interesado en aprender a tocar la guitarra flamenca. Por un lado encontramos lo que nosotros hemos considerado denominar contexto *legislado* y que asociamos al conservatorio. Esta institución se fundamenta en un plan de estudios regulado por una legislación estatal y autonómica que sirve de eje vertebrador del proceso de enseñanza y aprendizaje. El otro contexto, el *no legislado*, engloba el gran grueso de métodos de enseñanza de las que se han valido los guitarristas flamencos tradicionalmente.

Si bien sabemos que existen academias y escuelas de música amparadas también por una legislación estatal, autonómica o local, éstas no proporcionan un título superior oficial reconocido a nivel estatal. De ahí el hecho de que incluyamos solo a los Conservatorios dentro del contexto legislado. La catalogación de *legislado* la aplicamos teniendo presente también que el título Superior de Música proporcionado por un conservatorio superior es equivalente al título universitario de grado, reconocido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) y por tanto también tendría homologación en los 47 países miembros del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES)<sup>1</sup>.

### 5.1. Contexto legislado: el conservatorio

Con una finalidad interpretativa y para ver cómo se ha llevado a cabo la implantación e institucionalización de las enseñanzas regladas para la especialidad de guitarra flamenca, presentamos a continuación un desglose de toda la normativa concerniente a este instrumento<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Información en línea: <http://www.eees.es/es/eees-desarrollo-cronologico> [Consultado el día 29 de agosto de 2017].

<sup>2</sup> En esta interpretación no tendremos en cuenta la LOMCE, pues en la misma página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, las referencias legislativas remiten a la LOE. La legislación estatal que ampara cada etapa de las enseñanzas artísticas puede consultarse directamente en las siguientes direcciones: para las *enseñanzas elementales o básicas*: <https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/ensenanzas-artisticas/musica/ensenanzas-elementales.html>; para las *enseñanzas profesionales*: <https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/ensenanzas-artisticas/musica/ensenanzas-profesionales/referencia-legislativa.html>; y para las *enseñanzas superiores*: <https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/ensenanzas->

### 5.1.1. Enseñanzas elementales y profesionales – *marco legislativo.*

#### **LOGSE**

Debemos partir de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo<sup>3</sup> (LOGSE) de 1990 como punto de partida de esta andadura iniciada por Manuel Cano Tamayo, del que más adelante hablaremos. La LOGSE supone una regulación de los estudios musicales en los niveles elementales y profesionales. En su desarrollo, el Real Decreto 756/1992<sup>4</sup> establece los aspectos básicos del currículo para dichos niveles, no descartando la posibilidad de ampliación del número de especialidades instrumentales que, por su raíz tradicional, interés etnográfico o por su valor histórico, requieran ser tratadas y reguladas dentro de las enseñanzas regladas. De ahí que el Real Decreto 1463/2001<sup>5</sup> amplíe la relación de especialidades instrumentales contempladas en el Real Decreto 756/1992 con las de gaita, guitarra flamenca y txistu, determinándose los aspectos básicos del currículo.

Ateniéndonos a la prescripción legal de sendos Reales Decretos, el currículo que se fija para las enseñanzas elementales de guitarra flamenca contempla el estudio de dos asignaturas: instrumento y lenguaje musical, materias comunes a todas las especialidades. En lo concerniente a las enseñanzas profesionales, las asignaturas que todo alumno deberá cursar son: instrumento, lenguaje musical, conjunto, coro y armonía.

Por su parte, la Junta de Andalucía, en el ejercicio de sus competencias plenas en materia educativa, desarrolla el Real Decreto 756/1992 a través del Decreto 127/1994<sup>6</sup>, estableciendo las enseñanzas de grado elemental de música en Andalucía. Y es el Decreto 358/1996<sup>7</sup> el que sienta el currículo de grado medio de las enseñanzas de

---

[artisticas/musica/ensenanzas-superiores/titulo-superior/referencia-legislativa.html](#) [Consultado el día 14 de marzo de 2018].

<sup>3</sup> Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE, 4 de octubre de 1990, núm. 283. pp. 28927- 28942.

<sup>4</sup> Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, de Educación. BOE, 27 de agosto de 1992, núm. 206. pp. 29781 a 29800.

<sup>5</sup> Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, de Educación. BOE, 12 de febrero de 2002, núm. 37. pp. 5518-5524.

<sup>6</sup> Decreto 127/1994, de 7 de junio, de Educación. BOJA, 27 de julio de 1994, núm. 116. pp. 8975-8979.

<sup>7</sup> Decreto 358/1996, de 23 de julio, de Educación. BOJA, 17 de agosto de 1996, núm. 94. pp. 10092.



música<sup>8</sup>. A su vez, el Decreto 488/2004<sup>9</sup> complementa lo establecido en dichos Decretos incorporando además los aspectos básicos del Real Decreto 1463/2001 (en que se incluye la especialidad de guitarra flamenca) y estableciendo el currículo de la especialidad de Guitarra Flamenca en los grados elemental y medio de las enseñanzas de música en Andalucía.

Por tanto, para la especialidad de guitarra flamenca, las asignaturas de grado elemental que todo alumnado de forma obligatoria debía cursar quedaban así:

- Instrumento principal: guitarra flamenca.
- Coro.
- Introducción al acompañamiento al cante.
- Lenguaje musical.

Para grado medio, las asignaturas a cursar son:

- Guitarra flamenca.
- Lenguaje Musical.
- Armonía.
- Conjunto instrumental flamenco.
- Historia y estética de la música.
- Coro.
- Iniciación del acompañamiento al cante.
- Iniciación del acompañamiento al baile.

En relación a las enseñanzas elementales de música, es la Orden de 29 de Julio de 1994<sup>10</sup> la que establece la distribución horaria de las distintas asignaturas. Téngase en cuenta que aún no estaba contemplada la guitarra flamenca entre las especialidades. El horario para estas enseñanzas era el siguiente:

---

<sup>8</sup> Como se puede deducir, los citados Decretos andaluces no contemplan aún la especialidad de guitarra flamenca, pues no es hasta el año 2001, con el Real Decreto 1463/2001, cuando se incluye esta especialidad en el marco normativo nacional.

<sup>9</sup> Decreto 488/2004, de 14 de septiembre, de Educación. BOJA, 29 de septiembre de 2004, núm. 191. pp. 20981-20988.

<sup>10</sup> Orden de 29 de julio de 1994. BOJA, 10 de agosto de 1994, núm.126. pp. 10215-10216.

Horas semanales				
	Primer Curso	Segundo Curso	Tercer Curso	Cuarto Curso
<b>Instrumento</b>	2	2	2	2
<b>Lenguaje Musical</b>	2	2	2	2
<b>Coro</b>			1h30min	1h30min

**Tabla 10:** Horario lectivo correspondiente a las enseñanzas de Grado Elemental de Música de Andalucía.

Fuente: elaboración propia según la Orden de 29 de julio de 1994.

Por su parte, el Decreto 488/2004, en su disposición adicional única, asigna los horarios para la especialidad de guitarra flamenca. El hecho más significativo es la modificación de las horas lectivas de la asignatura de instrumento para el cuarto curso de grado elemental. En dicho curso, la asignatura de guitarra flamenca pasa a tener tan solo una hora lectiva, liberando así otra hora lectiva para la asignatura de *Introducción al acompañamiento al cante*.

La distribución horaria semanal de las asignaturas de grado medio de música se fija a través de la Orden del 31 de julio de 1996<sup>11</sup>, no incluyéndose aún la especialidad de guitarra flamenca (recordemos que la enseñanza de ésta en grado medio no se contempla dentro de ningún marco legal hasta el año 2001, con el Real Decreto 1463/2001). El horario semanal para la especialidad de guitarra flamenca sí queda recogido por medio de la Orden de 13 de abril de 2005<sup>12</sup>, que completa lo legislado en el Decreto 488/2004.

<sup>11</sup> Orden de 31 de julio de 1996. BOJA, 3 de septiembre de 1996, núm. 101. pp.10869-10881.

<sup>12</sup> Orden de 13 de abril de 2005. BOJA, 11 de mayo de 2005, núm. 90. pp. 66-68.

Asignatura	Horas semanales							
	Primer ciclo		Segundo ciclo		Tercer ciclo		Tercer ciclo	
	Primero	Segundo	Tercero	Cuarto	Opción A Fundamentos de Composición		Opción B Análisis	
					Quinto	Sexto	Quinto	Sexto
Instrumento principal	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
Lenguaje Musical	2,0	2,0						
Armonía			2,0	2,0				
Coro	1,5	1,5			2,0	2,0	2,0	2,0
Conjunto Instrumental Flamenco			1,0	1,0	1,0	1,0	1,0	1,0
Historia y Estética de la Música					2,0	2,0	2,0	2,0
Iniciación al Acompañamiento del Cante			0,5	0,5				
Iniciación al Acompañamiento del Baile					0,5	0,5	0,5	0,5
Fundamentos de Composición					2,0	2,0		
Análisis							2,0	2,0
Optativa					1,0	1,0	1,0	1,0
Total	4,5	4,5	4,5	4,5	9,5	9,5	9,5	9,5

**Tabla 11:** Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de Guitarra Flamenca del grado medio de música. Fuente: Orden de 13 de abril de 2005...*op. cit.* p. 68.

## LOE

Siguiendo con este recorrido diacrónico por la normativa que ampara la enseñanza reglada de la guitarra flamenca, en el año 2006 aparece una nueva ley educativa, la Ley Orgánica 2/2006<sup>13</sup> de Educación (LOE), que, en su capítulo VI, regula las enseñanzas artísticas elementales, profesionales y superiores de música. Será la Ley de Educación Andaluza 17/2007<sup>14</sup> (LEA) la que actualice y revise las políticas educativas dentro del nuevo marco legal establecido por la LOE, concretándola y desarrollándola con base en el contexto andaluz.

Respecto a las *enseñanzas elementales* de música, la LOE, en su artículo 48.1 establece que tendrán las características y la organización que las administraciones educativas determinen. Por ello, el Decreto 17/2009<sup>15</sup> es el que establece el currículo de dichas

<sup>13</sup> Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 4 de mayo de 2006, núm. 106. pp. 17158-17207.

<sup>14</sup> Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. BOJA, 26 de diciembre de 2007, núm. 252. pp.5-36.

<sup>15</sup> Decreto 17/2009, de 20 de enero, de Educación. BOJA, 4 de febrero de 2009, núm. 23. pp. 14-19.

enseñanzas en Andalucía, acogiéndose a la LEA y amparada a nivel nacional en la LOE. El currículo de estas asignaturas será desarrollado por medio de la Orden del 24 de junio del 2009<sup>16</sup>. Se establecen las siguientes asignaturas:

- Instrumento<sup>17</sup>.
- Lenguaje musical.
- Educación vocal.
- Coro.
- Agrupaciones musicales<sup>18</sup>.

En relación a las *enseñanzas profesionales*, es el Real Decreto 1577/2006<sup>19</sup> el que fija los aspectos básicos del currículo con base en la LOE. Mediante el Decreto 241/2007<sup>20</sup> se establecen y adaptan dichos currículos a la Comunidad Andaluza, proponiendo las siguientes asignaturas comunes a todas las especialidades:

- Instrumento o Voz.
- Lenguaje musical.
- Armonía.
- Historia de la música.

Y a su vez, el mismo decreto es el que fija las asignaturas para la especialidad de guitarra flamenca, por un lado las obligatorias y por otro las opcionales, en función del itinerario o modalidad por la que se opte:

Obligatorias:

- Conjunto Instrumental Flamenco.

---

<sup>16</sup> Orden 24 de junio de 2009, de Educación. BOJA, 14 de julio de 2009, núm. 135. pp. 8-22. Para ampliar información puede consultarse el Anexo III.A.

<sup>17</sup> Pueden verse objetivos, contenidos, criterios de evaluación y orientaciones metodológicas de las asignaturas de *Guitarra Flamenca* y *Agrupaciones Musicales* en el Anexo III.A.

<sup>18</sup> Si bien en esta asignatura podrían abordarse cuestiones relacionadas con el acompañamiento o con una iniciación a la formación musical flamenca, en el currículo no se contempla la música flamenca. (Ver la asignatura de *Agrupaciones Musicales* en Anexo III.A)

<sup>19</sup> Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, de Educación. BOE, 20 de enero de 2007, núm. 18. pp. 2853-2900.

<sup>20</sup> Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, de Educación. BOJA, 14 de septiembre de 2007, núm. 182. pp. 15-20.

- Coro.
- Historia del Flamenco.
- Historia del Pensamiento Musical.
- Iniciación al Acompañamiento del Baile.
- Iniciación al Acompañamiento del Cante.

Opcionales según modalidad e itinerario:

- Acompañamiento del Baile.
- Acompañamiento del Cante.
- Acústica y Organología.
- Análisis Musical.
- Composición.
- Estilos y Formas Musicales.
- Etnomusicología.
- Fundamentos de Composición.
- Informática Musical.
- Literatura e interpretación del Instrumento Principal.
- Pedagogía Musical.
- Piano Complementario.

Finalmente, en el artículo 9 del capítulo III del Decreto 241/2007, el punto 5 indica: «Corresponde a los conservatorios de música la determinación de las asignaturas optativas, de acuerdo con lo que, a tales efectos, establezca por Orden la Consejería competente en materia de educación»<sup>21</sup>.

Por su parte, la Orden de 25 de octubre de 2007<sup>22</sup> es la que desarrolla el currículo (objetivos, contenidos y criterios de evaluación) de las asignaturas comunes y propias de cada especialidad en las enseñanzas profesionales de música en Andalucía. En el Anexo III. B de esta tesis, además de incluirse los objetivos, contenidos y criterios de

---

<sup>21</sup> *Ibidem* p.17.

<sup>22</sup> Orden de 25 de octubre de 2007. BOJA, 15 de noviembre de 2007, núm. 225. pp. 145-199.

evaluación de las asignaturas que repercuten a nuestra especialidad, puede consultarse los itinerarios optativos y el horario para la especialidad de guitarra flamenca.

En las siguientes tablas podemos ver claramente la distribución horaria de las asignaturas para las enseñanzas básicas y profesionales<sup>23</sup>.

*Enseñanzas básicas*

MATERIAS	CICLO 1.º		CICLO 2.º	
	Curso 1.º	Curso 2.º	Curso 1.º	Curso 2.º
Instrumento (*)	2	2		
Lenguaje musical	2	2	2	2
Instrumento o Educación vocal			1	1
Coro			1	1
Agrupaciones musicales			1	1

) Las clases instrumentales de primer y segundo cursos del primer ciclo serán colectivas, con un máximo de tres alumnos o alumnas por cada dos horas.

**Tabla 12:** Horario semanal en las enseñanzas básicas de música. Fuente: Orden 24 de junio de 2009...  
*op. cit.* p. 22.

*Enseñanzas profesionales*

	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º
Instrumento principal	1	1	1,5	1,5	1,5	1,5
Lenguaje musical	2	3				
Armonía			2	2		
Historia de la música				1	1	
Coro	1'5	1'5				
Conjunto instrumental flamenco			1,5	1,5	2	2
Iniciación al acompañamiento del cante			1			
Iniciación al acompañamiento del baile				1		
Historia del flamenco						2
H.º del pensamiento musical						1
Asignaturas Modalidad A					4,5	3,5
Asignaturas Modalidad B					4,5	3,5
Asignatura optativa						1
Horas por curso	4.5	5.5	6	7	9	10.5

**Tabla 13:** Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de Guitarra Flamenca de las enseñanzas profesionales. Fuente: Orden de 25 de octubre de 2007...*op. cit.* p.197.

<sup>23</sup> Téngase en cuenta que con la LOE la tradicional designación de grado elemental y grado medio pasan a conocerse como enseñanzas básicas y profesionales. No obstante, a pesar de este cambio, no es infrecuente encontramos que la misma legislación use indistintamente enseñanzas básicas o enseñanzas elementales para referirse a la misma etapa.

### 5.1.2. Enseñanzas superiores – marco legislativo

#### **LOGSE**

En relación a los estudios superiores de música, es el Real Decreto 617/1995<sup>24</sup> el que fija los aspectos básicos del currículo de grado superior con base en la LOGSE, proporcionando una completa formación práctica, teórica y metodológica a través de las materias que conforman la especialidad elegida, garantizando así una cualificación profesional en los ámbitos de la creación, la interpretación, la investigación, y la docencia. Las asignaturas para la especialidad de guitarra flamenca son:

- Guitarra flamenca.
- Conjunto.
- Historia del arte flamenco.
- Transcripción.
- Acompañamiento.
- Improvisación.
- Teoría musical del flamenco.

A su vez, el Decreto 56/2002<sup>25</sup> establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de música en Andalucía a partir del Real Decreto 617/1995, dejando libertad a cada conservatorio superior para proponer las materias obligatorias y optativas dentro de los planes de estudios fijados. Las materias troncales que se establecen son:

- Análisis Musical.
- Teoría de las formas musicales.
- Sociología y estética de la música.
- Coro.
- Educación auditiva.
- Historia de la música.
- Cuadro flamenco.

---

<sup>24</sup> Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, de Educación. BOE, 6 de junio de 1995, núm. 134. pp. 16607-16631.

<sup>25</sup> Decreto 56/2002, de 19 de febrero, de Educación. BOJA, 5 de marzo de 2002, núm. 27. pp. 3461-3491.

- Acompañamiento.
- Historia del arte flamenco.
- Improvisación flamenca.
- Teoría musical del flamenco.
- Transcripción y análisis del flamenco.

### **LOE**

En la actualidad, el Real Decreto 631/2010<sup>26</sup>, como desarrollo de la Ley Orgánica 2/2006 de Educación, regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado de música, estableciéndose siete especialidades: *composición, dirección, interpretación, musicología, pedagogía, producción y gestión y sonología*. Con el Real Decreto 707/2011<sup>27</sup> se añade la especialidad de *flamenco* a las antes citadas, regulando además su contenido básico (competencias específicas, el perfil profesional correspondiente y las materias obligatorias de especialidad, así como los contenidos y créditos correspondientes)<sup>28</sup>. La concreción a nivel andaluz se lleva a cabo mediante el Decreto 260/2011<sup>29</sup>, que establece las enseñanzas artísticas superiores de grado en música. Este Decreto, en su artículo décimo, propone diferentes itinerarios académicos, encontrándose en el primero de ellos las dos opciones por las que puede optar el alumnado de la especialidad de guitarra flamenca:

Artículo 10. Itinerarios académicos.

1. En las especialidades de Dirección, Flamenco, Interpretación y Musicología, se disponen los siguientes itinerarios académicos:

a) Especialidad de Dirección: Dirección de coro y Dirección de orquesta.

b) *Especialidad de Flamenco: Guitarra flamenca, Cante flamenco y Flamencología.*

---

<sup>26</sup> Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, de Educación. BOE, 5 de junio de 2010, núm. 137. pp. 48480-48500.

<sup>27</sup> Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, de Educación. BOE, 9 de junio 2011, núm. 137. pp. 57649-57654.

<sup>28</sup> Ver Anexo III.C.

<sup>29</sup> Decreto 260/2011, de 26 de julio, de Educación. BOJA, 23 de agosto de 2011, núm. 165. pp. 37-92.



c) *Especialidad de Interpretación*: Guitarra, Guitarra flamenca, Instrumentos de la música antigua, Instrumentos sinfónicos, Órgano, Piano y Canto.

d) *Especialidad de Musicología*: Musicología y Flamencología<sup>30</sup>.

Por tanto, el estudio de la guitarra flamenca en las enseñanzas superiores se puede cursar en dos especialidades: *Flamenco* o *Interpretación*. Las asignaturas mínimas del currículo quedan recogidas en el Anexo I del citado Decreto<sup>31</sup>:

ESPECIALIDAD DE FLAMENCO (Itinerario de Guitarra flamenca)

MATERIA	ASIGNATURA	1º		2º		3º		4º	
		ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música	4	1,5	4	1,5				
	Sociología y estética de la música			4	1,5				
Lenguajes y técnica de la música	Lenguaje y teoría musical	4	1,5						
	Análisis	4	1,5	4	1,5				
Interpretación/Investigación	Guitarra flamenca	11	1,5	11	1,5	11	1,5	11	1,5
	Recursos tradicionales de la guitarra flamenca	10	1,5	10	1,5	10	1,5	10	1,5
Teoría musical del Flamenco	Teoría musical del Flamenco	4	1,5	4	1,5	4	1,5		
Formación instrumental complementaria	Creatividad e improvisación en el Flamenco			4	1,5	4	1,5		
	Música de cámara flamenca					3	1,5	3	1,5
	Armonía aplicada a la guitarra flamenca	5	1,5						
Música de conjunto	Conjunto instrumental flamenco					3	1,5	3	1,5
	Acompañamiento al cante flamenco	4	1,5	4	1,5	4	1,5	4	1,5
	Acompañamiento al baile flamenco	4	1,5	4	1,5	4	1,5	4	1,5
Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales	Análisis de la música flamenca					4	1,5		
	Transcripción de la música flamenca	4	1,5	4	1,5				
Teoría, bases históricas y culturales del Flamenco	Historia del Flamenco			4	1,5	4	1,5		
	Sociología del Flamenco							3	1,5
Tecnología musical	Flamenco y nuevas tecnologías							6	1,5
Asignaturas optativas		6		3		9		6	
Trabajo fin de grado								10	1

**Tabla 14:** Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Flamenco). Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio...*op. cit.* p.44.

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 39.

<sup>31</sup> Entiéndanse las siglas ECTS como “European Credit Transfer System” y las siglas HLS como “Horario Lectivo Semanal”.

## ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN (Itinerario de Guitarra flamenca)

MATERIA	ASIGNATURA	1º		2º		3º		4º	
		ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS	ECTS	HLS
Cultura, pensamiento e historia	Historia de la música	4	1,5	4	1,5				
	Sociología y estética de la música			4	1,5				
Lenguajes y técnica de la música	Lenguaje y teoría musical	4	1,5						
	Análisis	4	1,5	4	1,5				
Instrumento/voz	Técnica e interpretación del instrumento/voz	22	1,5	22	1,5	22	1,5	22	1,5
Música de conjunto	Música de conjunto	6	3	6	3				
Formación instrumental complementaria	Música de cámara	6	1,5	6	1,5	6	1,5		
	Segundo instrumento					3	1	3	1
	Historia del Flamenco					4	1,5		
	Sociología del Flamenco							4	1,5
	Transcripción de la música flamenca			4	1,5				
	Análisis de la música flamenca					4	1,5		
	Armonía aplicada a la guitarra flamenca	4	1,5						
	Acompañamiento del canto flamenco	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5
	Acompañamiento del baile flamenco	3	1,5	3	1,5	3	1,5	3	1,5
Asignaturas optativas		4		4		15		15	
Trabajo fin de grado								10	1

**Tabla 15:** Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Interpretación). Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio...*op. cit.* p.45.

Dentro de este mismo Decreto se incluye el desarrollo de las diferentes asignaturas y los criterios de evaluación, tanto transversales y generales como los específicos de las especialidades de Flamenco y de Interpretación<sup>32</sup>.

### 5.1.3. Interpretación y reflexión en torno a las tres etapas formativas

Comenzamos este apartado haciendo referencia a un artículo de Zagalaz y Fernández-Sotos<sup>33</sup>, quienes, dentro de un análisis comparativo de los planes de estudios para guitarra flamenca en cuatro comunidades autónomas (Andalucía, Castilla La Mancha, Extremadura y la Región de Murcia), admiten que el caso andaluz es el más elaborado y el que con más fidelidad refleja la propia realidad musical del flamenco<sup>34</sup>. Sin embargo, también estamos de acuerdo con la siguiente observación:

Aunque hace unos años la inclusión del flamenco en las enseñanzas profesionales era impensable y su inclusión desde la LOGSE es un aspecto muy positivo, aún quedan

<sup>32</sup> Ver Anexo III.C.

<sup>33</sup> ZAGALAZ, Juan C. y FERNÁNDEZ-SOTOS, Alicia: “La guitarra flamenca en los currículos...*op. cit.* pp. 66-76.

<sup>34</sup> *Ibidem.* p.76.

muchos pasos por dar para dotar de unos contenidos y objetivos sólidos al currículo de enseñanzas profesionales en la especialidad de guitarra. [...] La buena voluntad detectada en los currículos no se materializa en unos recursos concretos, sino que se deja un amplio margen de decisión a los centros<sup>35</sup>.

Los currículos propuestos para las tres etapas de la formación del guitarrista flamenco - *elemental, profesional y superior*-, aunque con algunas apreciaciones que pasaremos a comentar, plantean una formación muy completa del músico. No solamente se prepara al sujeto para el desenvolvimiento como guitarrista flamenco, sino que además se profundiza ampliamente en el conocimiento de la música clásica u occidental.

En efecto: la singularidad del lenguaje musical flamenco y la peculiaridad de su *oficio* requieren de un método tradicional de enseñanza que contemplen unas prácticas relacionadas con la propia vivencia del acompañamiento al cante y al baile y con una transmisión oral de contenidos.

Proponemos por tanto una recomendación general en lo que respecta a la metodología por la que ha de guiarse la enseñanza de esta disciplina y que hacemos extensible a las tres etapas formativas: *elementales, profesionales y superiores*. El desarrollo de esta propuesta, que pasamos a argumentar, lo recogeremos de manera sintética en las conclusiones de esta tesis. Nosotros pensamos que la asignatura principal (*Instrumento - Guitarra flamenca*) no solo debe reflejar esa necesidad de desarrollar un aprendizaje por imitación entre el profesor y el alumno, sino que es de vital importancia fomentar en el alumno la participación en la propia vivencia del acompañamiento, la composición de su propio repertorio de falsetas, variaciones, etc., y, finalmente, que utilice su oído para adquirir nuevo material musical<sup>36</sup>.

Nos detendremos a comentar algunos aspectos diferenciando las tres etapas formativas del guitarrista flamenco:

➤ En relación a las *enseñanzas elementales*, si bien sabemos que en esta primera toma de contacto con un instrumento hay que fomentar la motivación del alumnado

---

<sup>35</sup> *Ibidem.* p. 75.

<sup>36</sup> Ha quedado más que demostrada a raíz de nuestras entrevistas. Véase el apartado 4.3. *Principios fundamentales del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca.*

hacia el fenómeno musical, también éste ha de conocer qué es lo esencial en el aprendizaje de este instrumento. En breve y dicho directamente: en esta etapa de formación es crucial la inclusión de la asignatura de “Iniciación del acompañamiento al cante”. Aunque el estudio de esta asignatura se contempla en las enseñanzas profesionales, entendemos que no es suficiente, pues como se ha argumentado a lo largo de esta tesis, desde el principio el alumno de enseñanzas elementales debe concienciarse de la importancia que tiene el cante en el desarrollo del guitarrista flamenco. Abundemos una vez más con la referencia a las enseñanzas básicas y profesionales por parte del profesor José Rojo, quien afirmaba de manera muy clara en nuestra entrevista algo que incide directamente en esta propuesta (la cursiva es nuestra):

*Las enseñanzas básicas y profesionales hay que adaptarlas. Tenemos un currículum que es una adaptación del de la guitarra clásica. Un niño debe estar en contacto con un cantaor desde el primer momento. No puede ser que tengas 18 años y todavía no sepas acompañar unas sevillanas. Son cosas con las que hay que tener mucho cuidado. Debemos reflexionar sobre eso y ver dónde vamos a llegar<sup>37</sup>.*

Y así lo creemos: solo conociendo y acompañando el cante se desarrolla una formación inicial que esté en plena consonancia con la propia naturaleza de la guitarra flamenca. Paradójicamente, y como se ha podido ver con anterioridad, la LOGSE sí que proponía la inclusión de la asignatura *Introducción al acompañamiento al cante* en cuarto curso de estas enseñanzas. Sin embargo, con la LOE se omite esa asignatura. Se da un paso atrás en lo que nosotros entendemos que debería ser una sólida y cabal formación del alumno principiante de guitarra flamenca.

➤ Respecto a las *enseñanzas profesionales*, nos encontramos con el mismo problema: la escasa presencia de las asignaturas de acompañamiento al cante y al baile. En 1º y 2º no se contempla el estudio de estas asignaturas. La primera de ellas, la de acompañamiento al cante, tan solo dispone de una hora en 3º, al igual que el acompañamiento al baile, que cuenta con una hora en 4º. En 5º y 6º curso son asignaturas que tienen un carácter optativo según la modalidad que se escoja. Y todavía

---

<sup>37</sup> Anexo I. F. Entrevista con José Rojo.

así, es decir, aun habiéndose escogido la modalidad “A” en la que se incluyen ambas asignaturas (de acompañamiento al canto y al baile), tan solo se estudiará media hora en 5º (acompañamiento al canto) y media hora en 6º (acompañamiento al baile). Es a todas luces un horario lectivo muy reducido<sup>38</sup>. Esa media hora no permitirá mucho más que un tratamiento meramente teórico o conceptual del canto y del baile, siendo una habilidad que exigiría una asimilación profunda y continuada.

Lo más curioso de todo esto es que si revisamos las primeras intenciones prescritas en el Decreto 488/2004, parece contradictoria la realidad existente con lo que en ese texto se recogía:

Uno de los grandes ideales en el desarrollo de esta especialidad es crear estrategias que posibiliten desde el conservatorio el encuentro de la transmisión oral y la formación musical, justificándose así una presencia cada vez mayor de dicha formación musical. [...] El valioso aporte histórico y cultural que nos ofrece la transmisión oral, a través del conocimiento popular, artístico y profesional, se reflejará en las asignaturas de Acompañamiento del Cante y Acompañamiento del Baile<sup>39</sup>.

De donde se concluye que ese interesante texto, que posibilitaba una posterior concreción, ha quedado en papel mojado. Por tanto, mantenemos que la importancia que se le da a la asignatura principal, es decir, a la de *Instrumento* –guitarra flamenca-, debe ser compartida con la del acompañamiento, tanto del canto como del baile, labor fundamental de todo guitarrista y cuya importancia ha quedado suficientemente atestiguada a lo largo de este monográfico. Hay una muy escasa presencia de estas asignaturas en los planes de estudio de la especialidad de guitarra flamenca. Esto no es una bonita idea: las lagunas formativas de este plan de estudio, como ya refería en nuestra entrevista el profesor de guitarra flamenca del conservatorio superior de Córdoba Gabriel Expósito, se comprueban claramente en algunos alumnos que hacen las pruebas de acceso a grado superior con una deficitaria formación en el acompañamiento al canto y al baile:

---

<sup>38</sup> Y más aún si tenemos en cuenta que mientras se llevan a cabo los cambios de clase se pierde muchísimo tiempo, tanto por parte del profesorado como por el alumnado.

<sup>39</sup> Decreto 488/2004...*op. cit.* p. 20981.

Aquí en la prueba de superior se ve ese perfil. Niños que han hecho su conservatorio (elemental y medio), tocan correcto, pero falta mucha esencia que no se explica en una partitura. Después lo ves acompañando al cante y al baile y ahí ya se le ve todo<sup>40</sup>.

Otro aspecto en el que conviene detenernos está relacionado con la incongruencia que se produce al no incluirse ninguna asignatura en la que se aborde el análisis musical flamenco. Sin embargo, resulta paradójico que sea uno de los requisitos específicos de la prueba de acceso a las *enseñanzas superiores* en la especialidad de *Flamenco*. Esta prueba, regulada por la Orden del 18 de abril de 2012<sup>41</sup>, incluye un ejercicio de análisis:

Ejercicio 4: Análisis formal y estético de una obra o fragmento musical propuesto por el tribunal. El nivel de dificultad será el alcanzado a la finalización de las enseñanzas profesionales de música<sup>42</sup>.

A este respecto, la propia orden del 25 de octubre de 2007, que desarrolla el currículo de las enseñanzas profesionales de música en Andalucía, contempla sutilmente el repertorio del Patrimonio musical de Andalucía en las áreas de Lenguaje Musical, Análisis musical, Composición, Estilos y formas musicales y Fundamentos de Composición. Sin embargo, nuestra opinión es que la presencia de la música andaluza en estas áreas nos parece insuficiente. Como ejemplo, si la asignatura de Lenguaje Musical tan solo contempla el conocimiento de los elementos propios del folclore musical andaluz en su noveno objetivo<sup>43</sup>, el resto de asignaturas mencionadas unas líneas atrás, proponen un único objetivo que se mantiene invariable en las cuatro áreas:

---

<sup>40</sup> Anexo I. G. Entrevista con Gabriel Expósito.

<sup>41</sup> Orden de 18 de abril de 2012. BOJA, 30 de abril de 2012, núm. 83. pp. 6-34.

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 22.

<sup>43</sup> Orden de 25 de octubre de 2007. BOJA...*op. cit.* p. 170.

Conocer los principales elementos y procedimientos compositivos de las distintas épocas y autores, desde el canto gregoriano hasta la actualidad, incluyendo algunas obras del Patrimonio musical andaluz<sup>44</sup>.

Estamos muy de acuerdo con el grado de madurez y conocimiento que se exige en el análisis formal y estético de un alumno de enseñanzas superiores, pero si nos hacemos la siguiente pregunta: ¿dónde ha de preparar el alumnado de guitarra flamenca de enseñanzas profesionales el ejercicio 4 de esa prueba de acceso a grado superior? La respuesta es obvia: si el propio plan de estudios prescrito legalmente no contempla que el alumnado tenga una formación específica en ese campo, el candidato deberá buscar otras opciones formativas que el propio sistema educativo no ofrece.

La misma incongruencia se da también en el caso de la asignatura de *Armonía*, pues en ésta no se contempla la armonía modal propia del flamenco, sino que se focaliza en el estudio de la armonía clásica<sup>45</sup>.

➤ En relación a las *enseñanzas superiores*, vemos que se propone una transversalidad de los contenidos que persigue la formación integral del músico flamenco. Se abarcan los dos lenguajes musicales antes citados: el de la música flamenca (con asignaturas como sociología del flamenco, historia del flamenco, teoría musical de flamenco, análisis musical del flamenco...) y el de la “música occidental” (con asignaturas como análisis, sociología y estética de la música, historia de la música...). También lo afirmaba José Rojo en nuestra entrevista,

Yo creo que un guitarrista flamenco sale más formado de un conservatorio que un guitarrista clásico. ¿Por qué? Porque nosotros estudiamos dos culturas: la cultura flamenca y la clásica. Tú das estética de la música y estética del flamenco. También das historia de la música e historia del flamenco. Análisis musical y luego análisis del flamenco. Teoría musical y teoría musical del flamenco. Con la riqueza que sale un

---

<sup>44</sup> Orden de 25 de octubre de 2007. BOJA...*op. cit.* [Análisis musical, p. 151; Composición, p. 154; Estilos y formas musicales, p. 160; y Fundamentos de composición, p. 162].

<sup>45</sup> Nos consta que algunos conservatorios, si bien sufren este tipo de incongruencias del propio plan de estudios, han planteado soluciones propias. Dentro de la asignatura de *Análisis*, que se cursa en tercer ciclo, se incluyen contenidos relacionados con el análisis musical del flamenco.

alumno de guitarra flamenca...Un clásico se ciñe a su materia, a la música occidental<sup>46</sup>.

Sin embargo, existe también el gran problema de la excesiva carga de materias o asignaturas descontextualizadas de la música flamenca. No somos contrarios a que se propicie esa formación integral, pero no a costa de que ese bagaje de conocimientos musicales más cercanos a la música “occidental” se consiga a cambio de una deficiente profundización en el propio lenguaje musical flamenco.

Para finalizar, hay que incidir en otra carencia relacionada con las asignaturas de didáctica del instrumento, como así apuntaba recientemente Alicia González<sup>47</sup>. Tal y como está enfocado el plan de estudios, un titulado superior en música tendrá una deficitaria formación pedagógica para el ejercicio de su labor docente (en el caso de que opte por esta vía). Las asignaturas relacionadas con la didáctica se ofertan de forma optativa; es el alumno el que voluntariamente opta por escoger este tipo de asignaturas. Este hecho, más allá de haberse detectado recientemente, representa un déficit desde los inicios de estas enseñanzas. Así lo exponía ya Rafael Hocés en el año 2006:

En las carreras de música en general existe, en mi opinión, una enorme laguna: la didáctica. En los 4 años de grado superior se puede optar a una asignatura de libre configuración de didáctica del lenguaje musical. Esta es toda la formación didáctica que se puede recibir. ¿Con una asignatura de didáctica, que además no es de nuestra especialidad sino general, podemos considerar que un alumno podrá tener los suficientes recursos para ser profesor? La respuesta obviamente es no. [...] Pero aún hay más, la falta total y absoluta de prácticas crea una nueva laguna: falta de experiencia, escaso autoconocimiento de la capacidad pedagógica y ausencia de referentes externos por parte de un tutor experimentado<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Anexo I. F. Entrevista a José Rojo.

<sup>47</sup> GONZÁLEZ Sánchez, Alicia: *Un estudio descriptivo de la enseñanza...op. cit.* p. 128.

<sup>48</sup> HOCES, Rafael: “Flamenco, ¡qué susto!”. *Relafare* (revista de investigación musical) nov. 2006. p. 8. En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco/material-curricular> [Consultado el día 11 de agosto de 2017].



En la actualidad, no hay más que ver la página web de cualquier conservatorio superior de música para poder corroborar esta carencia<sup>49</sup>.

#### **5.1.4. Consideraciones en relación a la enseñanza de la guitarra flamenca en el conservatorio**

En este epígrafe hemos incluido algunos aspectos que creemos interesantes para conocer el estado actual de las enseñanzas de guitarra flamenca.

##### *Centros de enseñanza donde se imparten las enseñanzas regladas de conservatorio*

Presentamos a continuación un elenco de centros educativos donde se imparten las enseñanzas regladas de guitarra flamenca al amparo de una legislación. Los hemos clasificado según el tipo de enseñanzas ofertadas:

Enseñanzas elementales:

- C.P.M. “Músico Ziryab” (Córdoba).
- C.P.M. “Joaquín Villatoro” (Jerez de la Frontera).
- C.P.M. “Ramón Garay” (Jaén).
- Real Conservatorio Profesional de Música de Almería.

Enseñanzas profesionales:

- C.P.M. “Ramón Garay” (Jaén).
- C.P.M. “Andrés Segovia” (Linares).
- C.P.M. “Músico Ziryab” (Córdoba).
- C.P.M. “Manuel Carra” (Málaga).
- C.P.M. “Joaquín Villatoro” (Jerez de la Frontera, Cádiz).
- C.P.M. “Cristóbal Morales” (Sevilla).
- C.P.M. “Ángel Barrios” (Granada).

---

<sup>49</sup> Véase por ejemplo la página web del C.S.M. “Rafael Orozco”, en la que tan solo se ofrece la asignatura de “Didáctica, pedagogía y psicología de la música”: <http://www.csmcordoba.com/74-estudios/plan-de-estudios-loe-optativas> [Consultado el día 11 de agosto de 2017].

- Real Conservatorio Profesional de Música de Almería.
- C.P.M. “Javier Perianes” (Huelva).
- C.P.M. (Cartagena).
- C.P.M. “Pablo Sorrozábal” (Puertollano, Ciudad Real).
- C.P.M. “Arturo Soria” (Madrid).
- Conservatorio Profesional de Música del Liceo (Barcelona).

Enseñanzas superiores:

- C.S.M. “Rafael Orozco” (Córdoba).
- C.S.M. “M. Massotti Littel” (Murcia).
- Conservatorio Superior de Música del Liceo (Barcelona).
- Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) (Barcelona).
- Universidad de las artes de CODARTS, en Rotterdam. CODARTS tiene tres divisiones: el Conservatorio de Rotterdam, Rotterdam Dance Academy y Rotterdam Circus Arts, es decir, hay una especialización en música, danza y circo.

### ***Profesorado que imparte las enseñanzas en el conservatorio***

En relación a las *enseñanzas elementales y profesionales* de los *conservatorios andaluces*<sup>50</sup>, y según la adjudicación definitiva de destinos provisionales del cuerpo de profesores de enseñanzas artísticas para el curso 2017-2018<sup>51</sup>, fueron un total de 37 vacantes las asignadas para las 8 provincias. Para la especialidad de guitarrista acompañante de flamenco, es decir, para acompañamiento al baile en conservatorios de danza, son 15 las vacantes asignadas. Finalmente, para las *enseñanzas superiores*, fueron 11 los profesores adjudicados para el curso 2017/2018<sup>52</sup>, a los que habría que

---

<sup>50</sup> Asignaciones distribuidas en 9 conservatorios.

<sup>51</sup> Resolución de 10 de agosto de 2017, de la Dirección General del Profesorado y Gestión de Recursos Humanos, BOJA. En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/-/normativas/detalle/resolucion-de-10-de-agosto-de-2017-de-la-direccion-general-del-profesorado-y-gestion-de-recursos-humanos-por-la-que-se-1qkgv33ruhw2h> [Consultado el día 15 de agosto de 2017].

<sup>52</sup> Resolución de 31 de julio de 2017, de la Dirección General del Profesorado y Gestión de Recursos Humanos, BOJA. En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/->

añadir 2 especialistas que imparten las asignaturas de acompañamiento al cante y al baile en el conservatorio superior de Córdoba.

No obstante, ya sea por falta de previsión o como consecuencia de plazas sobrevenidas por desdobles de grupos, ampliación de matrícula, cambios de asignación de horarios, reducción de horarios en cargos directivos, etc., esa previsión de vacantes suele ampliarse en septiembre, ya sea a tiempo completo o parcial.

Teniendo en cuenta que la institucionalización de esta especialidad es relativamente reciente, en nuestra opinión, es un dato optimista. Paulatinamente el profesorado que imparte estas enseñanzas va en aumento.

### ***Histórico de oposiciones de guitarra flamenca***

Desde la primera convocatoria de una plaza de catedrático en la especialidad de guitarra flamenca en el año 1982 hasta la actual oferta masiva de empleo público del año 2017 (con 20 plazas para profesorado de guitarra flamenca en Andalucía) hemos hecho un rastreo de plazas ofertadas por medio de una convocatoria oficial, tanto a nivel comunitario, en el caso de Andalucía, como a nivel nacional. Presentamos un muestreo lo suficientemente representativo como para hacernos eco de que la incorporación del profesorado de guitarra flamenca al cuerpo de funcionarios de carrera es bastante reciente. Esta lista es fruto de una búsqueda llevada a cabo en el *Boletín Oficial del Estado* (B.O.E.) y el *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* (B.O.J.A):

➤ En 1982<sup>53</sup> se convocó un concurso oposición para cubrir una plaza de catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba. En la lista de admitidos tan solo figura Manuel Cano Tamayo<sup>54</sup>, obteniendo él mismo dicha plaza y nombrándose funcionario de carrera el 25 de mayo de 1983<sup>55</sup>.

---

[/normativas/detalle/resolucion-de-31-de-julio-de-2017-de-la-direccion-general-del-profesorado-y-gestion-de-recursos-humanos-por-la-que-se-13h9e9vhgqh3c](#) [Consultado el día 6 de septiembre de 2017].

<sup>53</sup> Orden de 26 de abril, de 1982. BOE, 7 de mayo de 1982, núm. 109. pp. 11804-11809.

<sup>54</sup> Resolución, de 30 de junio de 1982, de la Dirección General de Personal. BOE, 15 de julio de 1982. núm. 168. pp.19218-19220.

<sup>55</sup> Orden de 25 de mayo de 1983. BOE, 1 de junio de 1983, núm. 130. Pp.15277-15279.

- En 1982<sup>56</sup> se celebran pruebas selectivas para una plaza de guitarrista de acompañamiento al baile en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. El 25 de mayo de 1983<sup>57</sup> es nombrado Alberto Vélez García funcionario de carrera.
- En 1987<sup>58</sup> se convocan 2 plazas de guitarrista acompañante de flamenco, aunque tan solo supera el concurso-oposición Juan Macanás Lucas<sup>59</sup>. Si bien no hemos encontrado el lugar de destino, después de haber desempeñado dos años de mi labor docente en el C.P.D. de Murcia, sabemos que esa plaza se convocó para dicho centro.
- En 1988<sup>60</sup> salen a concurso 2 plazas de guitarrista acompañante de flamenco. Aunque encontramos la composición de los tribunales así como la fecha y lugar de celebración, no hemos podido ver qué personal fue seleccionado ni cuáles eran los destinos de esas plazas.
- En 1989<sup>61</sup> se convocan 2 plazas de guitarrista acompañante. Una de las plazas es asignada a José Piñana Conesa<sup>62</sup>. Reiteramos lo dicho con anterioridad: aunque no hemos encontrado el lugar de destino, sabemos que esa plaza se convocó para el conservatorio de danza de Murcia.
- En 1990<sup>63</sup> se convoca una plaza de guitarrista acompañante de flamenco que es superada por José Luis Teruel Laso<sup>64</sup>. No hemos encontrado el lugar de destino.
- En el año 2017<sup>65</sup> con 20 plazas de profesor de guitarra flamenca en la comunidad autónoma de Andalucía. De las 20 plazas convocadas, tan solo se seleccionan a 18 aspirantes<sup>66</sup>.

---

<sup>56</sup> Orden de 26 de abril de 1982. BOE, 8 de mayo de 1982, núm. 110. pp.11905-11913.

<sup>57</sup> Orden de 15 de mayo de 1983. BOE, 1 junio de 1983, núm. 130. pp. 15270-15277.

<sup>58</sup> Orden de 25 de marzo de 1987. BOE, 30 de marzo de 1987, núm. 76. pp. 9219- 9231.

<sup>59</sup> Orden de 10 de agosto de 1987. BOE, 25 de agosto de 1987, núm. 203. pp. 26243-26244.

<sup>60</sup> Orden de 28 de marzo de 1988. BOE, 30 de marzo de 1988, núm. 77. pp.9907-9917.

<sup>61</sup> Orden de 15 de abril de 1989. BOE, 17 de abril de 1989, núm. 91. pp. 11005-11017.

<sup>62</sup> Orden de 29 de septiembre de 1989. BOE, 6 de octubre de 1989, núm. 240. pp. 31523-31526.

<sup>63</sup> Orden de 21 de abril de 1990. BOE, 23 de abril de 1990, núm.97. pp. 10962-1973.

<sup>64</sup> Orden de 28 de septiembre de 1990. BOE, 5 de octubre de 1990, núm.239. pp. 29209-29214.

<sup>65</sup> Orden de 29 de marzo de 2017. BOJA, 4 de abril de 2017, núm. 64. pp. 96-156.

<sup>66</sup> Resolución de 19 de julio de 2017, BOJA. En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/-/normativas/detalle/resolucion-de-19-de-julio-de-2017-por-la-que-se-hacen-publicas-las-listas-del-personal-seleccionado-en-el-procedimiento> [Consultado el día 16 de agosto de 2017].

➤ Finalmente, el pasado mes de noviembre (2017) se ha convocado una plaza de catedrático de guitarra flamenca para el conservatorio superior de música de Murcia<sup>67</sup>, obteniendo la plaza Carlos Piñana.

### ***Controversias derivadas de la institucionalización***

Como consecuencia de la incorporación de la especialidad de guitarra flamenca en los conservatorios de música, surgen una serie de cuestiones que como pasamos a argumentar, deberían ser tenidas en cuenta para la correcta formación del músico flamenco. Aunque es breve la trayectoria de los estudios de guitarra flamenca en un contexto institucionalizado, son problemas que, de no tenerse en cuenta, incidirían negativamente en la deseable formación del futuro guitarrista flamenco:

#### **A) *Profesorado sin formación flamenca***

Cualquier especialidad instrumental dentro de un contexto institucionalizado requiere de un personal docente titulado y cualificado pedagógicamente capaz de desempeñar la función docente y desarrollar con solvencia los currículos prescritos para dicha especialidad. Sin embargo, teniendo en cuenta que la guitarra flamenca es una especialidad de nueva creación, en sus inicios no se disponía de un cuerpo de profesores titulados para impartir estas enseñanzas, exceptuando algunos profesores titulados por el conservatorio de Rotterdam. Ante esa necesidad, es decir, la de disponer de profesorado para impartir dichas enseñanzas, las administraciones acuden tanto a personal de otras especialidades como a personal de reconocido prestigio dentro del mundo flamenco.

El gran problema surge cuando algunas administraciones convocan bolsas de trabajo para la especialidad de guitarra flamenca en las que también tienen cabida profesores titulados en guitarra clásica y que carecen de una formación flamenca. Son convocatorias en las que el requisito para poder ser aceptado es el de estar en posesión de un Título Superior de Guitarra (clásica o flamenca).

Por tanto, cabe la posibilidad de que quien obtenga la plaza desconozca ese método tradicional del que siempre se ha valido el flamenco y en consecuencia ignore la importancia de la labor acompañante de la guitarra y su relación dialogante con el cante

---

<sup>67</sup> Orden de 27 de noviembre de 2017. BORM, 30 de noviembre de 2017, núm. 277. pp. 33129-33173.

y el baile. Ambas especialidades –*guitarra clásica y guitarra flamenca*– no solamente difieren en su lenguaje y contexto musical, sino también en la metodología por la que se debe vertebrar el proceso de enseñanza-aprendizaje. No nos cabe la menor duda de que supone un paso atrás en este largo camino de institucionalización de la guitarra flamenca.

Como ejemplo de este tipo de incongruencias, aportamos aquí la Resolución de 16/07/2010<sup>68</sup> de la Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla La-Mancha por la que se convocó proceso para la constitución de bolsas de trabajo de funcionarios docentes interinos del cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, entre otros. El requisito fundamental para formar parte de la bolsa de guitarra flamenca era estar en posesión de una titulación: del Título de Profesor de Guitarra Clásica (plan 66), del Título Superior de Música (guitarra flamenca), o del Título Superior de Música (pedagogía de guitarra flamenca). Como consecuencia de esa situación, personal titulado en guitarra clásica y sin ninguna formación flamenca pasaron a impartir las asignaturas de guitarra flamenca en conservatorios profesionales de música de esta comunidad<sup>69</sup>.

Aunque fueron muchas las incongruencias que se dieron al inicio de la esta institucionalización, en la actualidad sí que mostramos nuestra satisfacción al ver que cada vez son más los guitarristas en posesión de una titulación superior de guitarra flamenca los que ocupan las plazas de profesorado en la especialidad de guitarra flamenca.

## **B) *Profesorado de reconocido prestigio en el conservatorio***

Respecto al profesorado de gran prestigio en el mundo flamenco, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que tiene más que avalado ese conocimiento del flamenco

---

<sup>68</sup> Resolución de 16/07/2010. *Diario Oficial de Castilla La Mancha*, 22 de julio de 2010, núm. 140. pp. 34336-34383.

<sup>69</sup> Como consecuencia de este vacío legal o de esta irracionalidad por parte de las administraciones educativas, también nos hemos topado en Andalucía con situaciones que carecen de toda lógica: profesores titulados en guitarra clásica que cursan estudios superiores de guitarra flamenca y que paralelamente imparten asignaturas de guitarra flamenca en conservatorios profesionales. Eso es un intrusismo en toda regla, pues aparte de no estar en posesión de una titulación flamenca, tampoco conocen cómo ha de desarrollarse la música flamenca. En definitiva, esta crítica va dirigida a ese profesorado que imparte la especialidad de guitarra flamenca y cuya formación en el campo es nula. Consideramos que esta especialidad la debe impartir un cuerpo de profesores cualificados y formados con base en la propia idiosincrasia musical del flamenco.

necesario para impartir algunas asignaturas de la especialidad. La contratación de este personal lo contempla la LOE en su artículo 96.3:

Excepcionalmente, para determinados módulos o materias, se podrá incorporar como profesores especialistas, atendiendo a su cualificación y a las necesidades del sistema educativo, a profesionales, no necesariamente titulados, que desarrollen su actividad en el ámbito laboral. Dicha incorporación se realizará en régimen laboral o administrativo, de acuerdo con la normativa que resulte de aplicación<sup>70</sup>.

Sin embargo, también es de vital importancia la necesidad de estar en posesión de una serie de aptitudes pedagógicas que capaciten para el ejercicio de la docencia. Así lo admitía Óscar Herrero:

El guitarrista que va a ejercer de profesor en un conservatorio o en cualquier otro centro público debería pasar por un grado especial de formación para ese cometido, estamos en lo de siempre, el profesor debe estar especializado en enseñar, el hecho de tocar maravillosamente no es sinónimo de ser un buen profesor y viceversa<sup>71</sup>.

Es tema controvertido, pues aunque no se esté en posesión de una titulación superior de guitarra flamenca, sí que se está en posesión de una serie de vivencias y experiencias cruciales para poder transmitir esa serie de conocimientos idiosincráticos de gran valor para el músico flamenco. En otros países, como afirma el propio Gerardo Núñez, «un profesor en activo, en E.E.U.U., Berkley o Boston es un valor añadido para la escuela impresionante»<sup>72</sup>.

En nuestras entrevistas nos hemos encontrado con testimonios de grandes genios del flamenco cuyas inquietudes didácticas y pedagógicas los han llevado a estar involucrados muy activamente en la enseñanza de esta disciplina. Tres claros ejemplos de esto son Manolo Sanlúcar, Javier Latorre y Gerardo Núñez. Sin embargo, la enseñanza que ellos imparten es fuera del conservatorio, pues como argumenta Javier

---

<sup>70</sup> Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo...*op. cit.* p. 62.

<sup>71</sup> Anexo I. H. Cuestionario realizado a Óscar Herrero.

<sup>72</sup> Anexo I. L. Entrevista a Gerardo Núñez.

Latorre, «El sistema consiste en que solamente puedes enseñar ahí si tienes un diploma, y yo, por ejemplo, no tengo ni un solo diploma, nada más que el Premio Nacional de Danza»<sup>73</sup> (Consideramos ésta una humilde declaración si tenemos en cuenta el elenco de premios, coreografías, actuaciones y colaboraciones que figuran en su currículum)<sup>74</sup>. A este respecto, son significativas sus palabras en relación a cómo podría buscarse una solución:

Eso solamente se arreglaría estableciendo, por ley, alguna forma lógica de que los profesionales que llevan treinta y cuarenta años en el escenario se reciclaran ahí, que es donde deben reciclarse y donde deben volcar todos los conocimientos que tienen. Pero para que esto pase tienen que hacer 4 años de superior, gente con 40 o 50 años que tienen que ponerse a estudiar anatomía, historia de la danza... ¡No, si la historia de la danza son ellos!<sup>75</sup>.

Encontramos opiniones muy variadas a este respecto. Hay quienes creen que no debería entrar en esta institución nadie que no estuviera en posesión de un título superior. Otros apuestan por la inclusión de artistas de prestigio en el conservatorio. La cuestión central es: ¿es conveniente que en los conservatorios superiores de música, como centros que imparten enseñanzas de máxima cualificación, haya presencia de artistas flamencos de un reconocido prestigio en el campo?

Como decía Javier Latorre anteriormente, en el flamenco tenemos la suerte de analizar y estudiar a grandes guitarristas, cantaores y bailaores que, si bien muchos ya han desaparecido, otros son contemporáneos a nosotros. Dada la voluntariedad de estos artistas de formar parte del sistema, de ser partícipes en la formación de nuevos músicos, no tiene mucho sentido desaprovecharlos. No nos cabe duda de que deberíamos llegar a una solución paritaria en la que, con una capacitación pedagógica o con el apoyo de otros profesores a modo de asesores docentes, pudieran transmitir sus

---

<sup>73</sup> Anexo I. M. Entrevista a Javier Latorre.

<sup>74</sup> Véase el currículum de Javier Latorre en el Anexo I. M.

<sup>75</sup> Anexo I. M. Entrevista a Javier Latorre.



valiosos, reconocidos y sólidos conocimientos a los futuros titulados superiores en música<sup>76</sup>.

### C) *Escaso nivel musical del alumnado que cursa guitarra flamenca*

Acudimos al estudio realizado por Alicia González para argumentar esto: los cuestionarios pasados a 18 profesores anunciaban que el 88.9% consideraba que la formación previa del alumnado no era adecuada<sup>77</sup>. Este hecho se ratifica también en el grupo de discusión que González organizó para su investigación, pues la falta de preparación previa se debe a que en «muchos casos el alumnado no ha realizado estudios oficiales previamente, vienen de lo que ellos denominan “la calle”, lo que ocasiona deficiencias sobre todo en lecto-escritura musical»<sup>78</sup>.

Tradicionalmente el aprendizaje de la guitarra flamenca se ha desarrollado en otros contextos *no legislados* ajenos al ámbito académico. Y en esos ambientes normalmente no se contempla el análisis musical, la forma musical...

La cuestión es la siguiente: de no cursar las enseñanzas regladas de música en un conservatorio, el modo de acceder a una formación reglada en la especialidad de guitarra flamenca dentro del conservatorio será mediante procedimiento reglado de realización de las pruebas de acceso a enseñanzas profesionales o superiores. En ambos supuestos se han de superar dos pruebas: la específica de la especialidad, que es obligatoria para todos, y la de aptitud musical, por no haber cursado estudios musicales de conservatorio previamente. Esta vía implicaría por tanto una formación del guitarrista flamenco fuera del conservatorio que, a efectos prácticos, lleva aneja una deficitaria formación en el conocimiento del lenguaje musical, de la armonía, del análisis y, en definitiva, de otros conocimientos relacionados con una formación “clásica”<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> De mi experiencia como alumno del conservatorio superior de guitarra flamenca de Córdoba y habiéndome favorecido de la docencia directa de dos guitarristas de gran prestigio en el flamenco (contratados como especialistas en esta institución), puedo decir que adquirí una serie de valores y conocimientos que han supuesto una ocasión formativa única en mi carrera académica como guitarrista flamenco. Por otro lado, como alumno de cursos intensivos con guitarristas de prestigio en el mundo del flamenco, reitero lo mismo: son enseñanzas que han marcado un antes y un después en mi formación.

<sup>77</sup> GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: *Un estudio descriptivo...op. cit.* p. 317.

<sup>78</sup> *Ibidem.* p. 317.

<sup>79</sup> Sin embargo, aunque se haya superado la prueba de aptitud musical, no se está en posesión de todo el bagaje de conocimientos que se adquieren año tras año dentro de un plan de estudios.

Consecuentemente este alumnado tendrá que realizar un esfuerzo extra para normalizar sus conocimientos respecto al de otras especialidades cuya naturaleza “clásica” sí contempla ampliamente el estudio y profundización en las áreas mencionadas anteriormente. Previsiblemente, y según nuestra experiencia, aun habiéndose superado esas pruebas de acceso, habría un desfase curricular importante que irá en detrimento del guitarrista flamenco, quien tendrá que realizar un esfuerzo extra para suplir esas carencias formativas.

#### **D) *Posible confusión a la hora de estudiar guitarra flamenca***

Una opinión generalizada en la sociedad actual considera que el estudio en el conservatorio supone la mejor ocasión formativa que se le puede presentar a un aprendiz de un instrumento musical. Alineada con esta opinión, se podría pensar que el estudio de una carrera musical (con 14 años de duración si se cursan todas las etapas) podría basarse tan solo en el conservatorio, descartándose las ocasiones formativas que pueden favorecer otras vivencias o experiencias ajenas a esta institución.

Por fortuna esta situación no suele ser la tónica general. Abundan los músicos que cursan enseñanzas dentro del conservatorio y que sienten la necesidad de poner en práctica todo lo que van aprendiendo. Esto se los dicta la necesidad que ellos encuentran de expresarse musicalmente, o por qué no de decirlo, un cierto interés crematístico, anejo a la realización de “bolos” y actuaciones por diversos escenarios, ya sea como solista de concierto, como integrante de grupos de cámara, orquestas...

Ya lo admitían los profesores de guitarra flamenca que formaron parte de la investigación de Alicia González, pues además de formarse en el conservatorio, se han beneficiado del ambiente de las peñas flamencas o de las academias, es decir, lo que comúnmente se conoce como “formarse en la calle”<sup>80</sup>. A este respecto, prácticamente todos los guitarristas flamencos que hemos estudiado en conservatorios coincidimos en que en el proceso formativo de la guitarra flamenca tiene una capital importancia la propia vivencia y experiencia fuera del contexto institucional. Esa vivencia, difícilmente abordable desde el conservatorio, abarca una gran diversidad de situaciones que ya han quedado suficientemente tratadas en este monográfico: *acompañamiento a cantaores profesionales, a cantaores aficionados, realización de montajes musicales para bailes*

---

<sup>80</sup> GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: *Un estudio descriptivo de la enseñanza...op. cit.* p. 323.

*flamencos, actuación en peñas y tertulias flamencas*, etc. Son significativas las palabras del profesor de cante del conservatorio superior de Córdoba David Pino para entender esta situación:

Una de las carencias en el conservatorio, en mi asignatura, es que estoy yo solo de cantaor con mis alumnos. Lo ideal sería que estuviéramos cinco, seis o siete cantaores y fuésemos rotando, porque al final ellos (refiriéndose a los alumnos) solo me acompañan a mí, a mi forma de cantar, a mi forma de entender el cante. Lo ideal sería que estuviese yo y después apareciese ahí otro que no tiene nada que ver con mi forma de cantar. Y eso sí te lo da esa vivencia paralela<sup>81</sup>.

Igualmente, ilustra muy bien esa realidad el testimonio del profesor de guitarra flamenca Gabriel Expósito:

En un conservatorio no se explican todos los parámetros del flamenco, es imposible. [...] Yo les digo a los alumnos que tienen que investigar. Ese alumno tiene que tener esa capacidad de investigar y de coger un disco; ver una falseta y sacarla. [...] Si ese niño no crea esa inquietud investigadora al cante, al baile y al flamenco en general, no va a salir flamencamente preparado como el otro perfil, gente que veníamos de otro bagaje<sup>82</sup>.

Ambas declaraciones hacen alusión a esa formación paralela que difícilmente puede ser desarrollada dentro del conservatorio pero que es necesaria para la formación del músico flamenco. En esto queremos concluir: un niño que comience a estudiar guitarra flamenca dentro de un conservatorio y cuyo aprendizaje se desarrollara en exclusiva en dicho contexto, no llegará a ser nunca un verdadero guitarrista flamenco, porque carecerá de esa formación complementaria de la que venimos hablando y que es inherente a la propia experiencia de acompañamiento del cante y del baile.

---

<sup>81</sup> Anexo I.K. Entrevista a David Pino.

<sup>82</sup> Anexo I.G. Entrevista a Gabriel Expósito.

## 5.2. Contexto no legislado

Una vez abordada la enseñanza impartida dentro de un contexto legislado (conservatorio), englobamos en este apartado el resto de posibilidades formativas que se le ofrecen a todo aprendiz de guitarra flamenca. No solo incluimos las tradicionales clases particulares de las que se han valido los guitarristas flamencos desde antaño, también reflejamos las posibilidades favorecidas hoy día por el uso de internet así como los cursos intensivos con grandes artistas del flamenco.

### 5.2.1. Clases particulares

Las clases particulares concertadas de antemano con un profesor de forma individual es probablemente un proceso por el que todo guitarrista flamenco ha pasado. Las entrevistas realizadas en esta tesis han reflejado la importancia que tiene la formación individual profesor-alumno fuera de un contexto legislado: si Paco Serrano estuvo en la escuela de Merengue, José Piñana recibió clases particulares de su abuelo, que también era guitarrista. En el caso de Manolo Franco tuvo como maestro a Antonio de Osuna; Cañizares a su propio hermano; Paco Cepero a Javier Molina y Rafael del Águila; José Rojo a Paco Serrano y Enrique de Melchor; Gabriel Expósito a su padre y a su hermano; Manolo Sanlúcar lo hizo en su casa, de la mano de su padre Isidro Muñoz; y Gerardo Núñez con Rafael del Águila.

En definitiva, los guitarristas entrevistados para esta tesis reconocen haber utilizado siempre un tipo de aprendizaje por imitación entre profesor y alumno<sup>83</sup> (procedimiento del que hablábamos en el apartado 4.3.1. *Aprendizaje por imitación*).

### 5.2.2. Cursos intensivos

La formación del guitarrista flamenco a través de cursos intensivos supone una magnífica ocasión para enriquecer su conocimiento a través del encuentro con otros profesores. Normalmente estos cursos suelen ser impartidos por figuras de reconocido prestigio en el mundo del flamenco que aportan exclusividad, calidad y excelencia a ese proceso. En el mundo del baile flamenco es un procedimiento universalmente

---

<sup>83</sup> Para un conocimiento más exacto de cómo se desarrollaban esas clases puede consultarse el Anexo I de esta tesis donde se incluyen todas las entrevistas realizadas.

establecido hoy día. De las enseñanzas de estos maestros, fundamentadas en una impecable trayectoria artística, podemos incorporar valiosísimos aprendizajes<sup>84</sup>. He aquí una apreciación de Gerardo Núñez al respecto. En entrevista personal nos manifestaba que, en la realización de sus cursos en Sanlúcar de Barrameda, intentaban agrupar al alumnado por afinidad y nivel:

Tenemos este año alumnos de 11, 12 y 13 años y van todos juntos. Se han puesto en una habitación. He ahí la importancia del ambiente y del entorno, que hace que los niños se motiven viendo a uno y a otro<sup>85</sup>.

La importancia de la asistencia a los cursos intensivos no solo reside en el hecho de recibir enseñanzas de grandes figuras de la guitarra flamenca, sino en la propia experiencia derivada del trato con los compañeros, que son ocasiones únicas para seguir aprendiendo (un intercambio de opiniones tomando un café, una enseñanza recibida en un pasillo mientras se aguarda para entrar a clase o el propio visionado de cómo un compañero aclara una duda a otro compañero). Se produce una enseñanza extramuros que es paralela al propio desarrollo de las clases con el profesor. Consideramos pertinente la acuñación del término *jornada* para referirse a estas ocasiones formativas: por un lado, la recibida por el profesor, y por otro la que conlleva el hecho de asistir a esas clases y compartir con el resto del alumnado la magnífica experiencia.

Presentamos a continuación algunos ejemplos de estos cursos intensivos:

➤ El Festival de la Guitarra de Córdoba, que en el año 2017 cumplió su edición número 37 y albergó cursos intensivos con profesionales de reconocido prestigio en el mundo del flamenco: Manolo Sanlúcar, Juan Manuel Cañizares, José Antonio

---

<sup>84</sup> Uno de los primeros cursos a los que asistí fue el titulado “Naturaleza y forma de la guitarra” organizado por el Festival de la Guitarra de Córdoba en el año 2002 y en el que tuve ocasión de beneficiarme de las enseñanzas de grandes maestros como Manolo Sanlúcar, Manolo Franco, José Antonio Rodríguez y Paco Serrano.

<sup>85</sup> Anexo I.L. Entrevista a Gerardo Núñez.

Rodríguez y Niño de Pura<sup>86</sup>. En ediciones anteriores son muchos los profesionales que han pasado por este festival: Manolo Franco, Paco Serrano, Ricardo Rivera, etc.

- Los cursos flamencos de Sanlúcar de Barrameda organizados por Gerardo Núñez y Carmen Cortés<sup>87</sup>. En la edición del año 2017 la oferta formativa en guitarra flamenca ofrecía la posibilidad de estudiar con Gerardo Núñez, Tino van der Sman y Antonio Carrión. Esa oferta incluía también cursos de baile con Carmen Cortés, de percusión con el Cepillo, de cante con David Carpio y de conjunto instrumental con Jorge Pardo. La finalidad es propiciar la interacción y el encuentro entre todo el alumnado inscrito, favoreciéndose por parte de la organización ese intercambio musical.
- El Festival Internacional del Cante de las Minas, en La Unión, también ha impartido numerosos cursos con determinados artistas. Este año 2017 se ofrecía un curso intensivo de guitarra con Antonio Muñoz Fernández<sup>88</sup>.
- El Festival de Jerez, que si bien para este año 2018 no ha incluido<sup>89</sup> ningún curso de guitarra flamenca, siempre se ha caracterizado por albergar un gran número de profesionales que imparten cursos de baile flamenco en sus diferentes disciplinas.
- En la ciudad de Sevilla, la fundación Cristina Heeren también ofrece cursos intensivos en el mes de julio con profesionales como Diego del Morao, Pedro Sierra, Salvador Gutiérrez, Paco Cortés, Eduardo Rebollar y Alfredo Lagos<sup>90</sup>.

\*\*\*

Comentaremos un caso especial de formación intensiva y continua llevada a cabo en la Fundación Cristina Heeren, en Sevilla. Se ofrece un plan de estudios reglado<sup>91</sup> con una

---

<sup>86</sup> Véase: <https://www.guitarracordoba.org/cursos-2017/todos-los-cursos/> [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

<sup>87</sup> Véase: <http://www.cursoflamenco.com/cursos/> [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

<sup>88</sup> Véase: <http://festivalcantedelasminas.org/curso-cantes-de-levante/> [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

<sup>89</sup> Véase: [http://www.jerez.es/webs\\_municipales/festival\\_jerez/?tx\\_ttnews\[pointer\]=1](http://www.jerez.es/webs_municipales/festival_jerez/?tx_ttnews[pointer]=1) [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

<sup>90</sup> Véase: <http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-de-verano/guitarra.html> [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

duración de tres cursos académicos en las tres facetas del flamenco: cante, toque y baile. Nos parece muy interesante la nómina de artistas flamencos que imparten docencia en este centro, muchos de los cuales son consideradas primeras figuras del arte flamenco<sup>92</sup>. Las clases se imparten a lo largo de un curso académico, desde septiembre hasta junio, con los respectivos descansos vacacionales en Navidad y Semana Santa. Incluimos, a modo de ejemplo, el plan de estudios previsto en el nivel avanzado de guitarra flamenca (tercer curso):

3º GUITARRA					
	L	M	X	J	V
BLOQUE I	TÉCNICA	TÉCNICA	TÉCNICA	TÉCNICA	OPTATIVA
BLOQUE II	TÉCNICA APLICADA	TÉCNICA APLICADA	TÉCNICA APLICADA	TÉCNICA APLICADA	OPTATIVA
BLOQUE III	AC. CANTE	AC. CANTE	AC. CANTE	AC. CANTE	AC. CANTE
BLOQUE IV	OPTATIVA	AC. BAILE	AC. BAILE	AC. BAILE	AC. BAILE
BLOQUE V	Tª & Hª DEL FLAMENCO I	Tª & Hª DEL FLAMENCO II	Tª & Hª DEL FLAMENCO I	Tª & Hª DEL FLAMENCO II	
	TABLAO II	TABLAO I	TABLAO II	TABLAO I	

**Tabla 16:** Asignaturas de nivel avanzado de guitarra flamenca de la Fundación Cristina Heeren. Fuente: <http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-anual/guitarra.html> [Consultado el día 22 de agosto de 2017].

Respecto a esta formación, la que recibe el guitarrista flamenco dentro de la Fundación, queremos destacar muy positivamente el hecho de que se compartan los mismos espacios con los alumnos de cante y baile. Esto provoca una magnífica ocasión para el intercambio de ideas musicales y para propiciar una formación continua retroalimentada. La propia experimentación musical entre alumnos de diferentes

<sup>91</sup> Si bien consideramos que en su programación se incluye un plan de estudios reglado en el que hay una secuenciación lógica de los contenidos, no podemos considerarla dentro de un contexto legislado, pues, como ya argumentamos al inicio de este capítulo, no proporciona un título oficial.

<sup>92</sup> Véase: <http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-anual/guitarra.html> [Consultado el día 21 de agosto de 2017].

disciplinas flamencas (cante, toque y baile) favorece vivencias y experiencias únicas en la formación del músico flamenco.

### 5.2.3. Nuevas tecnologías audiovisuales: clases a través de la red

Desde la década de los sesenta del pasado siglo en el que la *Lección de guitarra*<sup>93</sup> de Luis Maravilla ofrecía como novedad el formato audio en apoyo de la transcripción, han surgido muchas publicaciones de métodos para guitarra flamenca en las que se incluyen este soporte como complemento del material escrito. En la actualidad, con la ayuda de las nuevas tecnologías, contamos con todo tipo de editores de audio que ofrecen múltiples posibilidades: ralentizar una grabación, individuar notas concretas para conocer su afinación, variar la afinación de un audio, etc. Es un paso importante en la didáctica de este instrumento, pues en el arte flamenco, con una fuerte raigambre en una tradición ágrafa que se une al desconocimiento musical teórico, el formato audio es muy valioso y pertinente como herramienta de enseñanza-aprendizaje.

En lo concerniente al formato audiovisual, una de las primeras iniciativas que lo utilizó para ofrecer contenidos didácticos sobre guitarra flamenca fue la de la productora suiza *Encuentro*. Ya comentábamos esta serie didáctica en el capítulo III de esta tesis, que incluía un amplio contenido musical de guitarristas flamencos de la época como Paco Serrano, Pepe Habichuela, Manolo Franco, Tomatito, etc. Todo se mostraba secuenciado concienzudamente para su aprendizaje (fragmentos interpretados a un tempo mucho más lento para captar los movimientos, enfoques de cámara que facilitan su visionado...). En el caso específico de la guitarra flamenca, no había apenas publicaciones con este soporte. Así lo admitía el productor musical Marcel Ege en nuestra entrevista: «Me di cuenta de que no había este tipo de trabajos [en flamenco], sí en otros estilos (jazz, rock, blues...), pero de flamenco no había nada»<sup>94</sup>.

Estos videos didácticos se acompañaban de las correspondientes transcripciones, tanto en lenguaje musical convencional como en tablatura. Sin embargo, también comentaba Ege que, según le informaron de la distribuidora *Flamenco live*, muchos guitarristas compraban el método y lo que realmente querían eran los videos, pues no mostraban el mínimo interés por las transcripciones. Curiosamente tan solo se valían del formato

<sup>93</sup> MARAVILLA, Luis: *Lección de guitarra...op. cit.*

<sup>94</sup> Anexo I. J. Entrevista a Marcel Ege.



audiovisual para aprender las variaciones, falsetas u obras de concierto. Es una muestra evidente de la pervivencia de esa cultura ágrafa (arcaizante si se quiere) que tiende a obviar los beneficios que aporta el formato escrito, ya sea en partitura o en tablatura.

Al hilo de las posibilidades que ofrece el formato audiovisual, analizaremos dos ejemplos que lo utilizan y en los que se desgranar cuestiones musicales cuyo aprendizaje suele ser complejo y de difícil asimilación: el *compás* y el *acompañamiento al cante*.

En relación al compás, valoramos muy positivamente la serie didáctica de *Manuel Salado*<sup>95</sup> sobre el guitarrista Manolo Franco. En el margen superior de los videos se puede ver un metrónomo con los tiempos del compás. Cuando el guitarrista interpreta un fragmento musical de cualquier estilo, los diferentes tiempos o números de ese compás van iluminándose en correspondencia con el audio<sup>96</sup>. Es muy clarificador, sobre todo si tenemos en cuenta que hay una cuestión que continuamente amedrenta a muchos guitarristas flamencos: ¿en qué tiempo del compás me encuentro?

Otra iniciativa, también de bastante interés, ofrece la posibilidad de aprender el acompañamiento al cante de la mano del cantaor David Pino. Esta propuesta se puede encontrar en la página <https://onlineflamenco.net/courses>. En los vídeos de demostración el cantaor interpreta un determinado estilo flamenco mientras van figurando los acordes de acompañamiento en una esquina de la pantalla<sup>97</sup>.

Para finalizar, una herramienta novedosa para tomar clases con profesores de flamenco a través de la red consiste en el uso de programas que permiten hacer una video-llamada en tiempo real –*Skype*, por ejemplo-. Basta con poner “clases de guitarra flamenca online” en un buscador como *google* para encontrar un sinnúmero de páginas y enlaces que ofrecen la posibilidad de contactar con guitarristas flamencos dispuestos a dar clases interactivas en tiempo real. Un caso particular de esta práctica se encuentra en la página antes mencionada ([onlineflamenco.net](https://onlineflamenco.net)), donde existe la posibilidad de acceder a *masterclass personalizadas* con Paco Serrano, David Pino, Tino van der Sman o Javier

---

<sup>95</sup> SALADO, Manuel y FRANCO, Manolo: *La Guitarra Flamenca...op. cit.*

<sup>96</sup> Para mayor aclaración puede verse un ejemplo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=YpVLDbSf5D4> [Consultado el día 17 de agosto de 2017].

<sup>97</sup> Consúltese el siguiente enlace para entender cómo se exponen los ejemplos de acompañamiento al cante: [https://onlineflamenco.net/courses/view/28/Cante\\_Acompañamiento\\_de\\_Malagueñas\\_y\\_Fandangos\\_Abandolaos](https://onlineflamenco.net/courses/view/28/Cante_Acompañamiento_de_Malagueñas_y_Fandangos_Abandolaos) [Consultado el día 17 de agosto de 2017].

Conde. Otra opción permite suscribirse a cursos estructurados en los que se abordan temáticas muy diversas: técnica, toque por alegrías, toque por bulerías, etc.

## **6. CONCLUSIONES**



## 6. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que hemos llegado en el curso de esta investigación nacen como consecuencia de los objetivos planteados en el primer capítulo. Resumiremos en estas conclusiones el punto del que partíamos y cómo se han ido secuenciando las diferentes evidencias a las que hemos llegado en esta investigación.

La música flamenca, con una clara reminiscencia popular producto del influjo de diferentes pueblos y culturas que han estado en contacto con Andalucía, presenta una serie de características musicales de tal singularidad que le proporcionan un sello de identidad inconfundible. Por el carácter *popular* que la caracteriza, la transmisión oral siempre ha sido en ella un rasgo destacado. Ahora bien, esa transmisión oral se traduce en toda una *metodología tradicional* sobre la que se ha fundamentado el proceso de enseñanza y aprendizaje de este arte, cuestión en torno a la cual hemos tratado en esta tesis.

Hasta la institucionalización y creación de un contexto legislado (conservatorio) con un plan de estudios reglado de las diferentes disciplinas del flamenco (cante, baile y guitarra), el entorno de aprendizaje se ha basado en una enseñanza cuya metodología hemos estudiado y analizado. La presencia de la guitarra flamenca en los conservatorios es un logro histórico; pero existe el riesgo de que esta institucionalización vaya en detrimento del dinamismo y riqueza que siempre ha caracterizado los procesos de aprendizaje de esta disciplina, supondría un paso en falso, un logro mezclado con un empobrecimiento. Este estudio ha pretendido destacar las particularidades propias de la guitarra flamenca, que al mismo tiempo la diferencian notablemente del resto de especialidades regladas.

La música flamenca tiene sus propios códigos que difieren en parte del de la música académica de tradición occidental tal como la entendemos habitualmente. En ese lenguaje, si bien encontramos melodías mayores y menores, el tradicionalmente conocido modo de *mi* es el que imprime carácter y sonoridad por medio del despliegue acórdico de la *cadencia andaluza*; en el ritmo ocurre igual: aparte de los ritmos ternarios y binarios, las hemiolias de 12 tiempos son muy características de esta música; y respecto a la *forma musical*, sobreponiéndonos a la confusa idea de que es una música donde hay un alto nivel de improvisación, ésta se fundamenta en una secuenciación de secciones musicales, que se aprenden de antemano y pueden cambiarse en el mismo

momento de la interpretación. Este procedimiento tan peculiar, que hemos denominado *extemporización*, conforma un proceso esencial que todo guitarrista flamenco debe conocer y dominar. Y para aprender esa práctica siempre se ha usado la que hemos denominado metodología tradicional, que favorece el *aprendizaje individuado de cada sección musical* (variaciones, falsetas, llamadas...), pues facilita, mejor que ningún otro, el aprendizaje de la práctica del *acompañamiento al cante y al baile*.

Con objeto de resaltar la historia y antecedentes de ese método tradicional, hemos revisado y analizado un elenco de tratados y métodos de guitarra que cuentan con más de cuatro siglos de tradición ininterrumpida. El punto de partida lo fijamos en el primer tratado de guitarra rasgueada de Joan Carles Amat (1596). Los tratados y métodos de guitarra barroca, guitarra clásico-romántica y guitarra flamenca han arrojado información de gran valor que corrobora y confirma la pervivencia de una transmisión oral de conocimientos en la que la ocasión interpretativa del *acompañamiento vocal y de danzas* ha tenido un lugar privilegiado. Si el perfil de ese guitarrista llevaba anejo un cierto *desconocimiento de la práctica musical académica o reglada*, fomentaba y auspiciaba en cambio la creatividad y la innovación, rasgo inherente a la práctica musical flamenca y a la tradición popular, de la que en buena parte procede.

Estas cualidades son inherentes al discurso musical de la guitarra de acompañamiento, que exige un alto grado de *intuición y espontaneidad*, o dicho de otra forma, siempre al servicio de la previsión de acontecimientos y la actuación fluida.

Si el análisis de la tratadística ha constituido la parte diacrónica de esta investigación, el testimonio oral de artistas con una avalada trayectoria en el mundo del flamenco ha supuesto el principal fundamento de nuestro estudio sincrónico.

Las entrevistas con informantes competentes y autorizados aportan nuevos argumentos sobre la vigencia del aprendizaje de la guitarra flamenca por *imitación* entre profesor y alumno. Además confirman que esta imitación no puede ir separada de la vertiente clave del *acompañamiento al cante y al baile*, aprendizaje privilegiado a través del oído. Si la imitación es esencial en sus procesos iniciales, la capacidad de adaptación rítmica y armónica al discurso del cante y el baile han de aflorar muy poco después con la puesta en práctica de lo aprendido durante las sesiones de acompañamiento. En esa práctica conviene conocer todo el repertorio de estilos flamencos a través de la vivencia (interactuando y acompañando a diferentes artistas).

Ahora bien, la música flamenca, más allá de ser un repertorio cerrado e invariable, puede presentar ligeras modificaciones o variaciones en el mismo momento de la interpretación (en función de la *expresividad del intérprete* o incluso de la *reacción del público*). La capacidad de prever ese discurso por medio de la “intuición” que llega a alcanzar todo guitarrista flamenco, conlleva una *respuesta espontánea, fluida* y cabal, que es lo pertinente dentro de la tradición flamenca.

Los testimonios orales no dejan lugar a dudas: en la propia naturaleza del *oficio del guitarrista flamenco* se encuentra la función acompañante, tanto del cante como del baile. En segunda instancia estará la labor concertista, que es una consecuencia de la anterior función. En efecto, todos los entrevistados coinciden en que ésta ha de ser una ilación de la labor acompañante, requiriendo para su desempeño una dilatada experiencia previa en las dos funciones anteriores: acompañante del cante y del baile.

Sin la práctica intensa y extensa del acompañamiento al cante, es difícil aprender y dominar la particular *elasticidad rítmica* de algunos estilos flamencos, que precisa de una escucha atenta por parte del guitarrista, quien ha de acoplar el compás a ese alargamiento o acortamiento del ritmo.

También el baile flamenco demanda un guitarrista que sea capaz de integrar el discurso musical de la guitarra flamenca y el montaje coreográfico. La *creación y adaptación musical* son necesarias para la práctica de este acompañamiento, que exige un gran dominio del *compás*, como elemento de engranaje de todos los intervinientes en un baile flamenco.

Llegados a ese punto, proponemos unos *principios* en torno a los que ha de circundar la enseñanza y aprendizaje del guitarrista flamenco.

1.- En la base de esa formación ha de tener una notoria presencia la *enseñanza oral* maestro-alumno que fomenta una serie de aptitudes que permiten actuar con fluidez y espontaneidad ante estímulos externos.

2.- Esa enseñanza oral es la que mejor facilita el repertorio musical de falsetas y variaciones, necesario para desempeñar la práctica del *acompañamiento al cante y al baile*, principal función del guitarrista flamenco. Si bien creemos que la práctica de este acompañamiento ha de estar reglado y recogido en un plan de estudios, no nos cabe la menor duda de que es a través de la propia vivencia musical en entornos no reglados (peñas, tablaos, académicas de baile, reuniones informales...) donde el guitarrista

adquirirá y desarrollará su capacidad de adaptar el discurso musical a las exigencias de cada cantaor y/o bailaor. Supone una ocasión formativa totalmente necesaria para el aprendiz de guitarra. Esta práctica de la integración de los tres discursos (guitarra, cante y baile) ha de integrarse de manera destacada, en la medida en que se pueda, en la metodología de todos los conservatorios.

3.- Paralelo a esta enseñanza, hemos visto que es igualmente importante fomentar que el alumnado investigue autónomamente y utilice su *oído para extraer nuevo material musical* de diferentes guitarristas, pasando a formar parte de su repertorio. Este último proceso también propicia la creatividad y la búsqueda de nuevos acordes, escalas, ritmos, etc. Son aptitudes que invitan a la innovación personal dentro del repertorio musical.

4.- El músico flamenco debe desarrollar la faceta de *intérprete* pero también de *creador*, pues forma parte de la idiosincrasia del guitarrista flamenco la necesidad de desarrollo de un repertorio personal de falsetas, variaciones, etc. de cada estilo flamenco.

5.- En esta misma línea, hemos corroborado también que el *repertorio musical de guitarra flamenca*, a diferencia del cante, se somete a una continua *renovación* fruto de la aportación individual de cada guitarrista flamenco.

6.- Como consecuencia de la institucionalización de la guitarra flamenca hemos constatado que los currículos establecidos proponen una formación integral del músico flamenco, pero con algunas carencias, entre las que destacamos una deficitaria presencia de la guitarra de acompañamiento al cante y al baile. Creemos haber argumentado suficientemente que ya sea en un contexto legislado o en entornos académicos ajenos al conservatorio, la principal asignatura ha de ser la de acompañamiento, iniciándose por el cante y continuando con el baile.

7.- Esta última idea nos lleva a lanzar la siguiente propuesta de mejora en relación al plan de estudios vigente para la especialidad de guitarra flamenca en el conservatorio: *el acompañamiento del cante debe ser la asignatura troncal en torno a la cual se articule la formación del guitarrista flamenco*. Es en la primera etapa de la formación del guitarrista flamenco, es decir, en las enseñanzas elementales, cuando se deben adquirir las primeras nociones de acompañamiento al cante, incorporándose posteriormente el *acompañamiento al baile* con un claro carácter de continuidad, tanto en las enseñanzas profesionales como en las superiores. Paralela a esta propuesta se encuentra la



necesidad de fomentar entre los alumnos la práctica del acompañamiento fuera del conservatorio, en entornos no reglados. Los docentes de conservatorio no pueden prometer al alumnado que una formación exclusiva dentro del conservatorio capacite y posibilite adquirir el oficio de guitarrista flamenco. Creemos fundamental que desde la propia institución se propicie la participación activa del alumno en los ambientes en los que el flamenco se desarrolla: peñas flamencas, tablaos, academias de baile... Si bien esta práctica es difícilmente legislable, creemos necesario que el profesorado transmita siempre y de manera destacada esa necesidad de potenciar la práctica del acompañamiento fuera del conservatorio.

8.- A colación de esta propuesta, estamos plenamente convencidos de que la metodología de enseñanza de la guitarra flamenca, ya sea dentro de un contexto legislado o fuera de éste, ha de articular el modo en que las cuatro facetas expuestas unas líneas más arriba sean tenidas en cuenta de cara a fomentar en el profesorado una *enseñanza por imitación*, instando siempre a que el alumno sea partícipe de la *vivencia del acompañamiento al cante y al baile* y a que *desarrolle su oído*, fomentándose paralelamente la creatividad y la *composición propia*.

9.- Que la música flamenca haya pasado a formar parte de la oferta formativa de enseñanzas regladas de conservatorio, supone un paso adelante, de dignificación y valoración de este arte. Conocer y dominar el lenguaje universal de la música dentro de su proceso de formación, no solo permite hacer un uso de la partitura como medio de fijación del material musical, sino que también posibilita trabajar y analizar nuevos campos de desarrollo para la guitarra flamenca que antes solo se conocían por intuición: armonía, melodía, esquemas formales, ritmos y compases...

10.- Bajo un prisma musicológico, esta institucionalización supone una dignificación de la música flamenca, que se equipara a cualquier otra música que también goce de presencia en el conservatorio. Pero esa equiparación no puede traducirse en un trasvase metodológico o actitudinal. La naturaleza y rasgos que forman parte de la idiosincrasia de la música flamenca siempre deberán ser tenidos en cuenta, valorados y transmitidos. Así se conseguirá que la integración entre la tradición y la modernidad sea plena: suplir las antiguas carencias musicales de los guitarristas flamencos sin que vaya en detrimento de sus puntos fuertes.



## **7. ANEXOS**



## **ANEXO I. ENTREVISTAS**

**A. Paco Serrano**

**B. José Piñana**

**C. Manolo Franco**

**D. Juan Manuel Cañizares**

**E. Paco Cepero**

**F. José Rojo**

**G. Gabriel Expósito**

**H. Óscar Herrero**

**I. Manolo Sanlúcar**

**J. Marcel Ege**

**K. David Pino**

**L. Gerardo Núñez**

**M. Javier Latorre**

**IMÁGENES PARA EL RECUERDO**



**A. Entrevista a Paco Serrano****Fecha:** 11-12-2011**Trayectoria profesional<sup>1</sup>:**

Guitarrista flamenco considerado uno de los más destacados artistas flamencos cordobeses. Domina perfectamente las tres facetas en que la guitarra se expresa: concierto, acompañamiento al cante y al baile. De depurada preparación musical y licenciado por el Conservatorio Superior de Rotterdam.

En 1991 consigue el Primer Premio Nacional de Guitarra de Concierto en el Concurso Nacional de Cante de Las Minas de La Unión, siendo galardonado al año siguiente con el Premio Ramón Montoya de Guitarra de Concierto y el Premio Manolo de Huelva de Guitarra de Acompañamiento al Cante y Baile dentro del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. También fue distinguido con el Premio Radio Nacional de España Córdoba '89, y le ha sido impuesta la insignia de oro de las peñas flamencas de Córdoba y Murcia.

Ha ofrecido gran cantidad de recitales y conciertos por toda la geografía española y extranjera, tanto como solista como de acompañamiento de primeras figuras del cante, entre ellos: La Niña de la Puebla, Fosforito, José Menese, Carmen Linares, José Mercé, El Pele...

Cuenta con numerosas publicaciones didácticas, siendo la última de ellas en el 2011, con el método "Manual de la Guitarra Flamenca". Posee dos discos en solitario: "Mi Camino", en el año 1999, y "Catarsis" en el año 2012.

En la actualidad desarrolla su labor docente en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, donde imparte la asignatura de Guitarra Flamenca.

\*\*\*

**-M.A.C.: *¿Qué metodología emplearon tus maestros o profesores en tu formación como músico flamenco?***

**-P.S.:** De la escuela de Merengue, no había otra posibilidad de aprender a tocar la guitarra flamenca en plan serio y de primera línea. Ahí coincidimos todos, Vicente [Amigo], José Antonio... La metodología era, básicamente, transmisión oral, por imitación, el maestro con

<sup>1</sup> Elaboración propia gracias a la información proporcionada por el artista.

su guitarra, y, como decimos nosotros: “poniéndonos” las falsetas y las variaciones. [...] Empecé con dos clases o tres por semanas, y al final iba toda la semana. En cada clase, pues, cogíamos una falseta, por ese procedimiento de tú a tú, por imitación desarrollando una serie de cuestiones como la vista, el oído, ese cauce que se produce con el contacto directo de guitarra a guitarra. Posteriormente estuve en Rotterdam, con Paco Peña.

**-M.A.C.: *Quisiera hacer hincapié aquí que fuiste pionero en la obtención de una titulación superior en guitarra flamenca, fuera de España, curiosamente...***

**-P.S.:** Curiosamente es así, no existía la posibilidad de cursar esos estudios aquí de forma reglada y que proporcionara un título con validez.

**-M.A.C.: *¿Cómo surgió?***

**-P.S.:** En principio por amistad y proximidad con Paco Peña. Es un esfuerzo tremendo, independientemente de lo paradójico que resulta estudiar guitarra flamenca [fuera de España], no por los flamencos de Flandes. Mi relación con Paco, metodológicamente fue la misma que con Merengue, sólo que al tener unos estudios reglados allí en Rotterdam, existía un plan de estudios de asignaturas paralelas, una formación complementaria que tuve que cursar... Ciñéndonos a la asignatura de guitarra, estaba basada en la transmisión oral.

**-M.A.C.: *En la enseñanza de esta disciplina, ¿se corresponde con la que emplearon tus maestros?***

**-P.S.:** Sí, básicamente sí.

**-M.A.C.: *¿Consideras el flamenco una música de transmisión oral?***

**-P.S.:** El flamenco es una música de transmisión oral, evidentemente, no es una cuestión que se pueda dudar. Los tiempos cambian, hoy en día es fundamental rodear esa formación de la transmisión oral con otra serie de conocimientos. Son transformaciones que estamos todavía en periodo de implantación, y en esta época es fundamental el entrar en los cauces del conservatorio, lógicamente. Al flamenco no se le puede señalar como el músico de la calle y con carencias a nivel cultural o de formación, no, la cosa ha cambiado. Hoy en día sale gente con una información de primera mano, como consecuencia de esa transmisión oral, pero complementado con una serie de asignaturas que estructuran la carrera de guitarra flamenca.

Lo fundamental está en la transmisión oral, es lo más directo para transmitir la autenticidad, no hay forma más directa.



Los guitarristas hasta hace 20 años se basaban fundamentalmente en la transmisión oral, hoy en día no es así, entre otras cosas por la implantación del flamenco en los conservatorios. [...]

Los flamencos hoy en día se esfuerzan para cultivarse en otra serie de materias para (hablando a efectos laborales) ocupar las plazas que en otras ocasiones ocupaban los clásicos. Llegaba un guitarrista clásico con poca idea de guitarra flamenca, pero tenía la posibilidad de ocupar la plaza como profesor por el hecho de tener un título.

**-M.A.C.:** *A estas alturas no es lógico, pero en la actualidad se sigue llevando a cabo.*

**-P.S.:** Sí, lo sabe todo el mundo.

**-M.A.C.:** *Yo te comentaba hace dos años, temo que se haga de la guitarra flamenca una especialidad, por decirlo de alguna forma, en la que un padre apunta a su hijo desde los 8 años en guitarra flamenca, y, al salir titulado superior no haya pisado una peña flamenca, no llegue a ser un guitarrista flamenco.*

**-P.S.:** Puede ser, y pasará, seguro. Este año tengo a dos alumnos Erasmus de Rotterdam [...] que cursan una serie de asignaturas. Básicamente están dando acompañamiento al cante y al baile con Manolo Franco y el Niño de Pura. Complementan esto con participación en las actividades de las peñas, y están encantados. Me confiesan que encuentran ahí la base de su formación. Es otra cuestión que no lo encuentran en el conservatorio donde hay cantaores y bailaores y asignaturas que contemplan el cante y el baile. Lógicamente esa práctica en directo que desarrolla las facilidades de acompañar a cualquiera en cualquier momento, de tener que responder a un cantaor que no sale a tono o a compás, y sin embargo no te puedes parar, tienes que hacer que aquello suene bien. De mi relación con mis maestros, yo eso lo he hecho desde que he sido un niño y sin querer. Eso ha sido base en mi formación, al margen de mis maestros: el haber estado acompañando con 15 años a cantaores. [...] Prácticamente, sabiendo hacer cuatro o cinco ritmos, ya estaba tocando a un nivel semiprofesional, y eso ha sido fundamental.

**-M.A.C.:** *¿Qué importancia otorgas al acompañamiento del cante y el baile dentro de la formación del guitarrista? ¿Y qué importancia das al estudio de la guitarra de concierto?*

**-P.S.:** Importancia total, el arte es cuestión de lucidez, a parte de otras cuestiones. En su origen, la guitarra era acompañamiento al cante, el cante es lo que define a la guitarra flamenca. Al principio era un acompañamiento puramente rítmico [...] Esa convivencia con el cante poco a poco va definiendo la guitarra, estilos, compases básicos, armonía... Parte de esa relación con el cante. Hoy en día, si dependiera de mí la enseñanza o hacer un plan de

estudios, pondría el acompañamiento como asignatura troncal en base a la que se estructura todo lo demás. La guitarra solista es una consecuencia posterior. La guitarra solista no existe en el origen de la guitarra flamenca, sí existe el acompañamiento, y posteriormente los guitarristas van desarrollando una serie de facultades y cuestiones que hacen que la guitarra se separe, pero con las fórmulas y elementos de la guitarra de acompañamiento.

**-M.A.C.: *En la época en que estamos, nos encontramos lo contrario a esta evolución natural: gente que toca la guitarra de concierto y que con un cantaor no sabe defenderse.***

**-P.S.:** Claro, si empiezas a hacer la casa por el tejado, el cimiento no existe, ya que se “tambalea” todo. En relación con el conservatorio, yo creo que la guitarra flamenca de acompañamiento sería la troncal, mientras que la guitarra solista sería una asignatura más, ya que no pertenece a la base, a lo que es el tronco. La realidad de hoy es esa, hay muchos chavales sin tener esa cuestión de la vivencia y el acompañamiento al cante, muchas peñas, vivencias, situaciones... Uno se curte en mil batallas, y si no las pasas, no te curtes. La guitarra flamenca es una cuestión multidisciplinar, que estando basada en lo auténtico, hay algunas claves inamovibles y esenciales. Cuando eso se anule, ya no habrá flamenco.

Yo he aprendido a diferentes niveles: por un lado la vivencia y por otra escuchando mucho. Acompañando aprendí por la vivencia y escuchando los discos e imitándolos. He aprendido mucho en lo alto del escenario, en la peña, delante de un tocadiscos (por imitación)...

En la época actual, aparecen nuevas fórmulas pero se pierden cuestiones esenciales. El guitarrista del futuro no tendrá una trayectoria como el de hace 20 años, será otro.

El secreto está en ser riguroso a la hora de enseñar, haciendo hincapié en cuestiones que son esenciales y que no se pueden perder. ¿El método? Cualquiera vale, pero transmitiendo lo que es la esencia.

**-M.A.C.: *Muchas gracias Paco.***

## **B. Entrevista a José Piñana**

**Fecha:** 22-12-2011

### **Trayectoria profesional<sup>2</sup>:**

Miembro de una familia de gran solera y profunda tradición flamenca “La Familia Piñana”, siendo el mayor de los hermanos Piñana. Adquiere sus primeros conocimientos de la música flamenca a temprana edad, de la mano de su abuelo, el ya desaparecido D. Antonio Piñana (padre), maestro de los Cantes mineros/levantinos, y de su padre el guitarrista Antonio Piñana (hijo).

A los doce años ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde realiza sus estudios musicales y de guitarra clásica bajo la dirección del Catedrático D. Manuel Díaz Cano.

Es en la guitarra flamenca como solista, acompañando al cante y sobre todo al baile, donde desarrolla su actividad profesional y profundiza en el estudio de todas sus vertientes y lleva a cabo numerosos estudios de perfeccionamiento del instrumento. En guitarra flamenca destaca su participación, después de haber sido seleccionado, en los primeros seminarios internacionales de guitarra flamenca celebrados en la Fundación Andaluza de Flamenco (Jerez) con el maestro y concertista Manolo Sanlúcar, del que aprende la técnica y el discurso de la guitarra flamenca actual.

En 1982 entra a formar parte del Cuadro Flamenco de Antonio Piñana (hijo), como guitarrista solista y acompañante durante diez años, haciendo actuaciones por toda la geografía española y parte del extranjero: presentación en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión (1983), actuación como invitados en el Festival de Flamenco de Lo Ferro (1984), gira por el norte de Italia (Milán, Módena, Vicenza) (1985), gira por el sur de Francia (Grasse, Niza, Arles y Hyeres) (1986), etc.

Ha sido guitarrista oficial del Ballet Español de Murcia durante 12 años (1986-1998); igualmente de la Compañía Murciana de Danza, durante 6 años, en ese mismo período. Con ambas compañías ha realizado innumerables actuaciones dentro y fuera de España.

En 1987 entra como profesor interino en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia, plaza que obtiene por oposición realizada en Madrid, en 1989. Actualmente es Profesor de Música y Artes Escénicas (guitarrista flamenco acompañamiento) en el

---

<sup>2</sup> Información facilitada por el artista.

Conservatorio Profesional de Danza de Murcia y Secretario Académico de este Centro (desde el año 2008).

Participa como guitarrista en diversos programas de televisión de divulgación del arte flamenco como: “La buena música” (1985), “Arte y artistas flamencos” (1990), “Misa flamenca” para Televisión Española (1991) acompañando a su abuelo D. Antonio Piñana Segado, “Algo más que flamenco” (2000), algunas intervenciones recogidas en un DVD, que actualmente ha editado el sello RTVE, de la colección FLAMENCO, aparte de varios programas de la Televisión Regional.

Queda patente la calidad de su toque en varios discos, donde participa junto con sus hermanos, siendo intérprete y compositor en algunos temas como “El cuidado de una esencia”, “De lo humano y lo divino” y “Carlibiri”.

Colabora con varias profesionales del mundo del baile flamenco, dando cursos y muestras sobre esa disciplina, por ejemplo con Merche Esmeralda, Lola Greco, Milagros Mengíbar o Matilde Coral.

En 1994, crea su propio grupo flamenco, “Almoraima”, el cual dirige en la actualidad, no pudiéndose enumerar todas las actuaciones, pero si destacar la gira realizada durante quince días en el año 2000, por los Emiratos Árabes (Dubái, Abu-Dhabi, etc. ), como embajadores de la música española.

En la actualidad alterna su profesión y labor docente de músico-guitarrista en el Conservatorio Profesional de Danza con la dirección musical de “Flamencos/on”, compañía de la que fue el creador en 2010, junto con otros compañeros y profesores de Danza de ese Conservatorio.

También realiza su labor profesional acompañando a sus hermanos Carlos y Curro Piñana en conciertos por toda la geografía nacional y fuera de ella.

**-M.A.C.: *¿Qué metodología emplearon tus maestros o profesores en tu formación como músico flamenco?***

**-J.P.:** Sabes que yo pertenezco a la familia de los Piñana. Mi abuelo, Antonio Piñana Padre, creador y maestro de cantes de levante, que a su vez se los transmitió el hijo del Rojo el Alpagatero (Antonio Grau). Mi abuelo fue creador y difusor de este tipo de cantes. Yo, quizás por ser el mayor de los hermanos, viví esa época de mi abuelo en que estaba activo profesionalmente. Las primeras anotaciones y lecciones a la guitarra, fue mi abuelo, que fue guitarrista antes que cantaor. Yo era un estudiante de guitarra clásica también, pero lo primero que toqué con ocho años fue tanguillos, tangos, falsetas sueltas, y todo con las indicaciones de mi abuelo y mi padre. Oralmente por supuesto, como el formato de las entrevistas, fue una transmisión oral, y, a lanzarse al ruedo como los toreros. Con catorce años mi padre tenía un cuadro flamenco, [...] y ahí fue como los toreros, a tirarse al ruedo, a base de equivocarse y a base de manejar elementos de improvisación; y a ver lo que captaba de mi padre, que era el otro guitarrista. Aprendiendo del baile, del cantaor que había, y en definitiva las herramientas para hacerse con los parámetros de la guitarra flamenca en lo que concierne al compás, ritmo, tonos...

**-M.A.C.: *En la enseñanza de esta disciplina, ¿qué metodología es la que empleas?***

**-J.P.:** Yo lo primero que siempre recomiendo es que tengas una preparación básica de técnica, ya que tú sabes que es el vehículo que luego te va a permitir (en un momento dado si tienes esa inquietud de composición en investigar “cosas” de guitarra) expresar lo que tú lleves dentro. El flamenco es una música viva, y que está en constante crecimiento. Si no tienes una técnica básica, apaga y vámonos.

A partir de ahí, de una técnica básica con arpeggios, escalas, rasgueos...un aprendizaje de falsetas, oralmente por supuesto. [...] Luego si el alumno tiene más inquietudes, pues aprender el lenguaje musical para saber interpretar una partitura con el fin de que sepa a lo que se enfrenta si quiere seguir adelante. El guitarrista de ahora tiene que tener unos conocimientos, aunque sean mínimos, de música, ya que hay cosas que te pueden hacer falta, aunque sea leer una tablatura, ver el compás, los acentos musicales, acordes...pero siempre acompañando eso de la escucha oral.

Sobre todo intentar transmitir el concepto de transmisión oral, que “saque” falsetas, ya que hay cosas que no están en partituras, como puede ser el carácter y toda esa dinámica de lo que es el toque. Escuchar y “sacar” falsetas y obras de guitarra que no están escritas en partitura.

Falsetas de acompañamiento típicas, que son los estándares que debemos de tener los guitarristas flamencos para estar preparados ante cualquier situación. No es que improvises, sino que tienes tu cabeza amueblada de esos estándares, esas falsetas, [...] que son falsetas comunes a todos los guitarristas. Compás de fandangos, falsetas típicas, cierres...que cada toque tiene sus peculiaridades, deben ser aprendidas de oído, y teniendo la cabeza amueblada de esos estándares, pero sacándolos de los guitarristas con un lenguaje oral y de escucha.

**-M.A.C.: *¿Consideras el flamenco una música de transmisión oral?***

**-J.P.:** La mayor parte sí, porque así ha sido hasta ahora. [...] Tú puedes engrosar tu preparación con conocimientos de música, pero al mismo tiempo no hay que perder esa forma y parámetros que hay que tener, motivar e incentivar esa facilidad de “sacar” cosas al oírlos. No al verlas en un vídeo, porque ahora la generación del *youtube* tiene mucha facilidad. Es un arma de doble filo, porque se tiende a copiar y a calcar. No deja el espacio para que uno rebusque. [...] Al mismo tiempo que uno intenta sacar lo que está escuchando (falseta, cierre, parte de falseta...), tú estás buscando y te vas a otra cosa, y junto con esa inquietud de composición y de creación, vas conformando tu propia personalidad.

**-M.A.C.: *Esa búsqueda es muy particular del flamenco, el ser intérprete y compositor. En otras especialidades son intérpretes de lo que hay compuesto. Esa búsqueda la hace grande. Por otro lado ¿qué importancia otorgas al acompañamiento del cante y del baile en la formación del guitarrista? ¿Y qué importancia das al estudio de la guitarra de concierto?***

**-J.P.:** Esa es la primera asignatura por la que tiene que pasar todo el mundo. Un guitarrista que se quiera dedicar a ser concertista de guitarra, tiene que pasar primero por el acompañamiento al cante o al baile, pero, si son las dos cosas a la vez, mejor. En el cante está el lenguaje melódico que puedes adquirir y luego transmitir a la guitarra.

Hay guitarristas y grandes maestros que tienen falsetas que tienen líneas melódicas del cante. El baile tiene los elementos rítmicos, que es la mejor claqueta que puede tener el guitarrista. También hay cierta reciprocidad, y es que el baile evoluciona con la guitarra. El baile actual y esa destreza, viene por el discurso actual de la guitarra flamenca. El baile ha querido imitar esas falsetas que hace el guitarrista.

**-M.A.C.: *La sincronización entre baile y guitarra es puro montaje.***

**-J.P.:** Los estándares por alegrías, por ejemplo: antiguamente uno ya sabía que, por tu experiencia en el mundo profesional, era una salida de falseta, salida de cante, primera letra,

cierre, segunda letra, cierre, silencio, falseta estándar y luego la castellana, cierre de castellana, escobilla y bulería con desplante final...

Ahora hay un lenguaje que intenta ser como más polirrítmico y más musical, que mezcla ritmos y recursos de compás de otros toques.

El flamenco puede estar al lado de cualquier música del mundo, pero siendo una música de raíz popular, ha ido creciendo por eso, porque siempre ha estado la transmisión oral y el sentido de la improvisación entre comillas, creciendo con la aportación de cada uno. Hoy en día estamos en el camino de las grandes músicas, en los centros institucionalizados, con su currículum, pero sin perder la identidad y esa transmisión oral.

**-M.A.C.: *Transmisión que también debemos llevar a cabo dentro del conservatorio. La vivencia de los músicos en una peña o en un tablao. Esa visión del flamenco.***

**-J.P.:** Son cosas como que, me he puesto a tocar y paseando por un fragmento aparecen dos tonos nuevos, un trozo de falseta, un pasaje rítmico... Es porque se ha estado “coqueteando” e improvisando con esos estándares de los que hemos hablado antes, o sea, bases que ya están preparadas y cogidas de otros guitarristas. Sobre esa improvisación vas creando otras falsetas y vas conformando tus toques y tus piezas.

Todo es positivo: el saber música, armonía, acompañar en agrupaciones, a cantaores, a bailaores... El siguiente paso sería tocar con otros instrumentos, aunque ahí se demanda más el manejar esos parámetros musicales.

**-M.A.C.: *Mucha gracias, Pepe.***





### C. Entrevista a Manolo Franco

Fecha: 4-1-2012

#### Trayectoria profesional<sup>3</sup>:

Discípulo de su tío Manolo Barón y del maestro Antonio de Osuna, del que recibe las primeras lecciones a los doce años. Más tarde continúa su formación en la academia de Matilde Coral, quien le hará debutar a la edad de quince años en los llamados Festivales de España.

Como concertista ha participado en múltiples Festivales Internacionales como los de Córdoba, Estocolmo, Estambul, Friburgo o Tokio y en Reencuentros Internacionales de Guitarra de Tarbes (Francia), Bienal de Arte Flamenco de Sevilla o Cumbre Flamenca de Madrid. En su obra discográfica destaca el disco en solitario “Aljibe” e innumerables colaboraciones como acompañante de diversos cantaores: Carmen Linares, José Merce, Calixto Sánchez, Naranjito de Triana...y de otras músicas afines al flamenco. Ha ofrecido su música en distintos espectáculos como “Estrellas de la Bienal”, “Compadres”... Actualmente es profesor en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba, centro pionero de esta especialidad. En su labor como docente ha intervenido como profesor en los cursos de Festivales de Guitarra de Córdoba, Tarbes, Bienal de Sevilla o en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla.

La labor artística ha sido reconocida con numerosos premios, de los que destacan: el premio Radio Sevilla como Guitarra de Concierto; premio al mejor acompañamiento en la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla 2002; repitiendo el mismo galardón en el 2004 y el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 2003. Alcanza su consagración definitiva en la III Bienal de Arte Flamenco de Sevilla en 1984, obteniendo, de entre un alto nivel de participantes profesionales y por unanimidad, el Primer Giraldillo del Toque, acreditado galardón avalado por un jurado de reconocido prestigio compuesto, entre otros, por Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito, Juan Habichuela, Mario Escudero y Félix Grande.

---

<sup>3</sup> Información en línea: <https://www.deflamenco.com/revista/guitarra/manolo-franco1-3.html> [Consultado el día 5 de julio de 2017].

**-M.A.C.: *¿Qué metodología emplearon tus maestros o profesores en tu formación como músico flamenco?***

**-M.F.:** He tenido dos maestros: primero fue Antonio de Osuna, mi maestro que por transmisión oral me ponía las falsetas como vehículo para los distintos toques, y además “él ahí y yo ahí”, o sea de oído totalmente. Además, fue mi tío, que fue el que me enseñó otras cosas, él leía de partitura [...] y me ponía cosas de clásico que yo aproveché técnicamente, él con la partitura y yo de oído, también por transmisión oral. Yo prácticamente he aprendido toda mi vida de forma oral y de oído. Después, de coger de unos y de otros de oído también.

**-M.A.C.: *Y llevándolo a la práctica en el escenario con el cante, ¿no?***

**-M.F.:** Hombre eso fue otra etapa, después, lo que yo aprendí para tocar para baile fue metiéndome en una academia de baile, de Matilde Coral, por ejemplo. Yo estuve allí un tiempo, y me interesaba coger ritmos, compás, y cosas para baile. Allí estuve unos años: o tocaba o me echaban.

Después me empezaron a llamar unos cantaores que iban a cantar para bailar. Hacían cosas solos y me conocían. Entonces, para cantar, es a base de ensayo y error, como se suele decir. Ir aprendiendo en la práctica, pues es una “cosa” muy práctica. Tienes que escuchar mucho y tener mucha afición por el cante. Escuchar a cantaores y cómo acompaña fulano y mengano. Pero la verdad, es la práctica, tampoco hay un método de enseñanza para aprender, es a base de ensayo y error y de practicar en las prácticas.

**-M.A.C.: *En la enseñanza de esta disciplina, ¿qué metodología es la que empleas?***

**-M.F.:** Yo, prácticamente, como trabajo en un centro docente y mis asignaturas son eminentemente prácticas (de acompañamiento al cante), sigo empleando el método por el que yo aprendí, no hay otra manera. Y si tengo algún alumno particular, [...] también empleo la metodología de la transmisión oral, porque yo aprendí en esa línea. Aunque hoy yo comprendo que hay otros métodos que sabemos. Yo trabajo en un conservatorio donde ya se emplean otros métodos.

**-M.A.C.: *¿Consideras el flamenco una música de transmisión oral?***

**-M.F.:** Hombre, es que es eminentemente tradición oral. También, en el cante, hay algunos mitos de tradición: que si lo hacían familias de los tal y cual, pero prácticamente, la tradición oral está ahí y todo se puede aprender. De hecho, el baile, ¿tú como empleas otros métodos

que no sean...? ¿Y en el cante? Tú puedes aprender técnica vocal, respiración..., pero al final tienes que escuchar a fulano cómo canta por soleá y a los maestros.

**-M.A.C.: *¿Qué importancia otorgas al acompañamiento del cante y del baile en la formación del guitarrista? ¿Y qué importancia das al estudio de la guitarra de concierto?***

**-M.F.:** Yo, tú sabes, que es lo mío [acompañamiento al cante]. En eso le doy mucho valor, porque considero que es fundamental. Alguna gente, como tú sabes, empiezan ya...

**-M.A.C.: *Al concierto directo.***

**-M.F.:** Eso es, no es sólo técnicamente, es vivencia, y es necesaria para después componer el guitarrista flamenco. Todos los grandes han pasado por tocar para bailar, tocar para cantar, y te da esa “cosa” que después un guitarrista flamenco es: la composición. Yo le doy tanta importancia que no considero otra manera.

**-M.A.C.: *¿Cómo crees que puede afectar en la formación del futuro guitarrista flamenco el hecho de que esta especialidad se estudie en el conservatorio?***

**-M.F.:** Yo trabajo ahí, pero considero que hay un vacío...incluso ahora se ha matriculado gente ya consolidada en el flamenco y se han retirado, porque han visto que no está enfocado totalmente. Gente con una edad y carrera hecha, [...]

Está enfocada todavía a un concepto que hay una serie de cosas que la gente dice: y esto a mí, ¿para qué me sirve? Analizar las obras de un clásico, enfocado bajo un prisma clásico, que son los que hicieron las directrices de la carrera. Entonces, con esa polémica, ha habido gente que ha intentado cambiar un poco las directrices de esa carrera, como es el caso de Manolo Sanlúcar, de desligar el flamenco de los conservatorios, con el concepto todavía clásico, y hacer un propio conservatorio. Es una cuestión delicada. Al final, cambiar, es complicado, porque ya están sentadas unas bases y unos años. Está consolidada la carrera y una gente titulada. [...] Yo comprendo que Manolo tenía razón en su exposición, porque todavía hay muchas cosas que a nosotros, prácticamente, no nos sirve para nada. Lo que sí estoy de acuerdo es que la guitarra tenga su carrera como guitarra flamenca de por sí, que esté reglada y que esté en un conservatorio superior. En eso ya estamos avanzados, Córdoba ha sido la pionera, pero todavía hay un vacío que es difícil de...

**-M.A.C.: *De cubrir.***

**-M.F.:** Claro porque ya se ha consolidado así.

**-M.A.C.: *Muchas gracias, Manolo.***



#### **D. Entrevista escrita a Juan Manuel Cañizares**

**Fecha:** 13-1-2012 [Fecha de recepción de la entrevista escrita]

##### **Trayectoria Profesional<sup>4</sup>:**

Ganador de prestigiosos premios como el “Premio Nacional de Guitarra” (1982) y el “Premio de la Música” (2008).

Cañizares ha sido el primer y único guitarrista flamenco invitado por la Orquesta Filarmónica de Berlín. En su Concierto Europeo, Cañizares interpretó el “Concierto de Aranjuez” con dicha Orquesta dirigida por Sir. Simon Rattle en el Teatro Real.

Cañizares ha colaborado con Paco de Lucía durante 10 años y ha compartido escenarios y grabaciones con grandes artistas como: Enrique Morente, Camarón de la Isla, Serrat, Alejandro Sanz, Mauricio Sotelo, Leo Brower, John Paul Jones, Peter Gabriel, Michael Brecker, Mike Stern, Al Di Meola, Peter Erskine, The Chieftains entre muchos otros.

En su faceta como compositor, Cañizares ha compuesto músicas para el Ballet Nacional de España y diversas bandas sonoras de películas como “La Lola se va a los puertos”, con Rocío Jurado y Paco Rabal, “Flamenco” de Carlos Saura...

Destacando la grabación del tema oficial del relevo de la antorcha olímpica 2004, Cañizares ha colaborado en más de 100 discos. Como solista, ha publicado 13 discos propios: “Noches de Imán y Luna” (1997), “Original Transcription de Albéniz” (1999), “Punto de Encuentro” (2000), “Suite Iberia - Albéniz por Cañizares” (2007), “Cuerdas del Alma” (2010), “Goyescas – Granados por Cañizares” (2012), “La Vida Breve – Falla por Cañizares” (2013), “El Sombrero de Tres Picos – Falla por Cañizares” (2013), “El Amor Brujo - Manuel de Falla” (2014), “Sonatas Scarlatti por Cañizares - Domenico Scarlatti” (2014), “Danzas Españolas - Granados por Cañizares” Vol. 1 (2016), “Valses Poéticos - Granados por Cañizares” Vol. 2 (2017), “Goyescas - Granados por Cañizares” Vol. 3 (2017).

Cañizares dedica tiempo a la investigación y la docencia del flamenco. Desde el 2003 es Profesor de Guitarra Flamenca en la prestigiosa Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

Últimamente, las Giras de Cañizares se han desarrollado en todo el mundo, con conciertos en los mejores escenarios, en países tales como: EEUU, México, Argentina, Uruguay, Chile,

---

<sup>4</sup> Información en línea: <http://www.jmcanizares.com/es/biografia.html> [Consultado el día 5 de julio de 2017].

Colombia, Cuba, Puerto Rico, UK, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Holanda, Bélgica, Luxemburgo, Montenegro, Finlandia, Israel, Turquía, Marruecos, Senegal, Túnez y Japón, entre otros.

\*\*\*

**-M.A.C.: *¿Qué metodología emplearon tus maestros o profesores en tu formación como músico flamenco?***

**-J.M.C.:** Oral. Estudié la música clásica en el conservatorio, pero en aquella época no había formación musical flamenca en ningún conservatorio. El único maestro fue mi hermano Rafael, y para acompañar al cante y al baile, mi padre y la calle.

**-M.A.C.: *En la enseñanza de esta disciplina, ¿qué metodología es la que empleas?***

**-J.M.C.:** La metodología va en función de los estudiantes. Cada persona es diferente y tiene distintos talentos. Trato de aprovechar lo mejor de cada persona.

**-M.A.C.: *¿Consideras el flamenco una música de transmisión oral?***

**-J.M.C.:** Prácticamente, sí. Se puede aprender mucho con un buen profesor pero el cuarto de cabales y la calle es fundamental.

**-M.A.C.: *¿Qué importancia otorgas al acompañamiento del cante y el baile dentro de la formación del guitarrista? ¿Qué importancias das al estudio de la guitarra de concierto?***

**-J.M.C.:** Son vertientes distintas. El acompañamiento en general está ligado y obligado en función del cante y el baile. La guitarra de concierto es más anárquica pero requiere de un profundo estudio de la técnica flamenca para guitarra.

**-M.A.C.: *¿Cómo crees que puede afectar en la formación del futuro guitarrista flamenco el hecho de que esta especialidad se estudie en el conservatorio?***

**-J.M.C.:** El conservatorio es una parte que puede ayudar a la formación técnica de la guitarra flamenca en especial si está dada por un maestro flamenco. Pero la calle, la vivencia, en definitiva, la experiencia directa es el pilar fundamental para vivir el flamenco. Y ser un profesional de verdad.

## E. Entrevista a Paco Cepero

Fecha: 27-02-2016

### Trayectoria profesional<sup>5</sup>:

Paco Cepero: Nombre artístico de Francisco López-Cepero García. Nacido el 6 de Marzo de 1942 en Jerez de la Frontera, provincia de Cádiz. Guitarrista y Compositor. Sobrino nieto del cantaor José Cepero. Discípulo de Javier Molina y Rafael del Águila, sus comienzos tuvieron lugar en su ciudad natal, en fiestas y funciones benéficas, así como participando en giras por la provincia en distintos elencos artísticos.

En 1963, acompaña en sus actuaciones por toda España a La Paquera y seguidamente ingresa en el tablao madrileño Los Canasteros. A partir de entonces, junto a su alternancia en diversos tablaos y salas de fiesta, inicia viajes por distintos países de Europa, América y Asia, haciéndolo desde 1970, en ocasiones, como guitarrista flamenco de concierto. Además de como guitarrista, es de reconocido prestigio su labor como compositor de numerosos éxitos dentro y fuera del flamenco, como Isabel Pantoja, Julio Iglesias, Lolita o Chiquetete.

Es una de las figuras más relevantes de los festivales andaluces, al lado de los cantaores más significativos del momento, especialmente El Lebrijano, con quien ha ofrecido numerosos recitales y funciones en unión con grupos de música árabe. Tiene una amplia discografía y, entre otros, los siguientes premios: Nacional de Guitarra Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez, Manolo de Hueva de acompañamiento del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y el Yunque el Oro de la Tertulia Flamenca de Ceuta.

Su arte ha sido glosado por numerosos escritores y críticos. Manuel Ríos Ruiz: «El compás tocaor de Paco Cepero, nacido del son más legítimo de su tierra jerezana, tiene una brillantez inusitada y un ritmo poco común, alcanzando cierto paroxismo musical casi laberíntico, algo personalísimo por intenso y clamoroso, que él resuelve gracias a un virtuosismo sorprendente, asombroso, producto de un consumado dominio de la técnica». Antonio de Villarejo: «Desde hace ya algunas temporadas, el acompañamiento de Paco Cepero es tema de conversación entre los aficionados al flamenco. La guitarra ha pasado de su tradicional papel secundario a coprotagonizar las actuaciones junto con el cantaor, creando un sentido distinto de lo que es el toque para acompañar».

---

<sup>5</sup> Información en línea: [https://www.facebook.com/pg/Paco-Cepero-101637219879477/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Paco-Cepero-101637219879477/about/?ref=page_internal) [Consultada el día 5 de julio de 2017].

- **M.A.C.:** *Nosotros pretendemos poner en valor esa metodología tradicional por la que han aprendido a través de sacar música de oído, de sacar las falsetas...*

- **P.C.:** Yo he compuesto más de 800 canciones y no sé hacer la “o” con un canuto, de solfeo. Te voy a explicar, la obra sinfónica ésta, [último disco publicado con la orquesta sinfónica de Córdoba] cogí al arreglista y le dije si tenía “valor” de hacer lo que yo le dijera.

La música la lleva uno dentro, he hecho 10 marchas procesionales, 2 himnos (que se han hecho famosos aquí en Jerez), Salves, Plegarias... Por eso, yo soy más músico, aparte de ser guitarrista flamenco. Lo que yo llevo dentro es la música. Es saber lo que iba a hacer la orquesta, y, todo eso lo pensaba yo.

- **M.A.C.:** *Y ya como curiosidad, el guion para la orquesta y la música.*

- **P.C.:** Pues mi guitarra. Yo le decía al arreglista: “¡Mira, aquí quiero que me hagas esto...!” Lo difícil para mí es crear melodías, eso es lo difícil, porque tocar...

El otro día estuvo aquí un japonés tocando todas las falsetas mías, pero vamos, ¡con aire! como yo... [risas] Quiero decirte con esto que imitar es fácil. Yo te puedo enseñar la técnica, tú puedes aprender todo lo que tú quieras, pero componer, eso no se puede enseñar.

Últimamente, el director que me dirigió, me dijo que él tenía la carrera de piano, de dirección... Todo, pero que no tenía la facilidad de componer que tenía yo.

- **M.A.C.:** *Usted ha estado muchos años componiendo para Rocío Jurado, Julio Iglesias...*

- **P.C.:** Para todo el mundo, más de 800 canciones, y sigo. Un compañero tuyo [refiriéndose a otro doctorando de la universidad de Murcia], me preguntó: “Maestro, ¿para acompañar al cantante?” Y yo le dije: “Conocimiento y oficio”. Si tú no conoces los cantes, ¿cómo vas a acompañar bien por mucha técnica que tú tengas y te comas la guitarra? Si yo me pongo a cantar y tú no conoces lo que va salir por esa boca, pues... Uno, más o menos cuando tiene ese oficio, ya piensa qué cante va a hacer y tú lo esperas y vas dominando el “cotarro”.

En la época mía de festivales me decían que yo iba a mi lucimiento, pero eso es mentira, yo jamás me he metido en contramano con un cantaor. Yo de lo único que presumo en mi vida es de ser un gran acompañante, porque mientras el cantaor está cantando, tú [refiriéndose al guitarrista] estás para ayudar al cantaor, tú eres el banderillero. Lo que pasa es que luego cuando el cantaor a mí me daba un respiro, yo hacía una falseta y levantaba un aplauso, pero eso quizá es porque tengo tirón y tengo pellizco y le llevo al público. Pero después volvía a mi ser.



Hombre yo le doy mucha importancia a la técnica porque tú debes tener la técnica suficiente para poder desarrollar lo que llevas dentro. Pero si te basas totalmente en la técnica es un síntoma de impotencia. A mí me vale más una nota que me arañe el alma a que me hagas una escala de veinte notas que se la “coma”. Que sí, que está muy bien, que yo te aplaudo y yo lo veo, y...

- **M.A.C.:** *Pero los guitarristas nos hemos ensimismado muchas veces en la técnica, yo me incluyo también: picado, metrónomo... Lleva razón.*

- **P.C.:** El maestro Paco de Lucía, que éramos como hermanos, se enfadaba mucho con la gente, porque la gente decía: “¡Cepero siempre con el bordón y con el pulgar!” A lo que él decía: “¡Ustedes estáis equivocados, Cepero tiene una capacidad que no la conocen!”. Y claro, él tenía mucho conocimiento, todo el toque de Ricardo, de Sabicas, de Miguel Borrull, de Montoya... Todo lo tenía Paco. Estudiaba 10 o 12 horas diarias, pero le faltaba el “tironcito” del compás y el “pellizquito”. Vengo a referirme, que mejor que Paco no se puede tocar, pero fíjate como al final de su vida ha tocado “a cuerda pelá”. [A continuación con la guitarra expone un ejemplo].

Es melodía, es sentimiento, yo le doy más valor que al que se “coma” la guitarra. Me sorprende muchísimo a dónde ha llegado la técnica, pero yo cuando veo a un tío: ¡guiruguirugurigu!... A mí me pone nervioso.

- **M.A.C.:** *Con el tema del conservatorio, mucha gente se ensimisma en el estudio de una obra de “p” a “pa”. El flamenco no es eso.*

- **P.C.:** el flamenco es mucho más alma y corazón. [A continuación con la guitarra expone un ejemplo].

Yo soy una persona que dudo mucho, y es bueno dudar. Si tú te crees que estás en posesión de la verdad, estás perdido. Tienes que trabajar mucho. Si yo hago muchas canciones y hago mucha música es porque trabajo.

- **M.A.C.:** *Paco, Javier Molina y Rafael del Águila, usted como discípulo...*

- **P.C.:** Hombre yo tuve la suerte porque Javier Molina era uno de los guitarristas de aquella época creativo. Fue el primero que hizo las alegrías en *sol*. Me dio muy pocas clases porque ya era un hombre con una edad muy avanzada.

Después, Rafael del Águila, me inculcó la guitarra y la forma de matizar. Él además de flamenco, era muy clásico. Yo recuerdo Alhambra, Capricho Árabe, Sevilla... Todo eso nos

lo ponía él. Él decía que la guitarra hay que sentirla. Yo veo ahora guitarristas que tocan muy fino, muy femenino... [risas] Hay guitarristas femeninos y guitarristas masculinos.

[A continuación con la guitarra expone un ejemplo por seguiriya en el que imprime toda la fuerza del rasgueado en abanico]

Eso no se hace hoy. Lo primero que dicen hoy: dale más *reverb*. En la época mía no había *reverb* ni había micrófono, entonces tú tenías que sacar el sonido a la guitarra. ¿Cómo? Pues le tenías que apretar.

**-M.A.C.: ¿Y el método de enseñanza de sus maestros, en su momento?**

**-P.C.:** Iba por toques, empezaba por los tientos y te iba poniendo...

**-M.A.C.: *Falsetas sueltas, compás base...***

**-P.C.:** Decían que era muy listo, que no era torpe. Cuando terminaba me decían que me fuera porque “cogía” las falsetas, porque estaba muy avanzado.

Pero bueno, él [hablando de Rafael del Águila] un día era soleá, seguiriya, granaína, taranta...

Yo al año y pico ya iba tocando a la Paquera y a los dos años a Manolo Caracol. Cuando empecé, yo no tenía compás, yo me “atravesaba” por un tubo... Me ridiculizaban los gitanos, se cachondeaban de mí. Yo no llevaba el compás. Yo tocaba pero no tenía esa facilidad de tener el ritmo dentro de mí hasta que me lo aprendí a base de trabajar mucho.

Ayer vino el obispo de Jerez con un sobrino tocando por bulerías...

[A continuación con la guitarra expone un ejemplo de bulerías con un compás excesivamente marcado]

Le aconsejé que se comprara un metrónomo.

**-M.A.C.: *El año pasado dio 10 clases magistrales en Jerez. Lo mismo que hemos hablado del método por el cual le enseñaron a usted, ¿cómo ponía usted las falsetas?***

**-P.C.:** Unos los cogían más rápido que otros.

[A continuación, con la guitarra, expone un fragmento musical tocado lento, ejemplificando así cómo enseñaba en esas clases]

A mí no me grababan en vídeo, sino en audio.

**-M.A.C.: *Paco, decía una frase en un vídeo de “Puro y Jondo” que había que aprender antes a andar y después a correr. En relación a cómo deberíamos secuenciar lo que es el acompañamiento al cante, al baile y la guitarra de concierto...***

**-P.C.:** Hombre, tú lo que no puedes es comparar [refiriéndose al antiguo guitarrista] con un chaval que sale del conservatorio que tiene toda la técnica del mundo (para picado, arpegios, estudios para la mano derecha... Hay mil cosas). Yo para coger una falseta de aquella época de Sabicas, tenía que poner a las 4 de la tarde Radio Jerez e irme a casa de uno que tenía radio, porque en aquella época no todo el mundo tenía radio.

Entonces, hoy los chavales tienen esa facilidad. Ahora, a los dos años, que se comen la guitarra, ya quieren dar conciertos, pero: ¿eso cómo va a ser? Esto es como una carrera.

**-M.A.C.: *Y hay que pasar por el cante, lo principal.***

**-P.C.:** Hay que empezar. Cuando un gran guitarrista de concierto ganó con 14 años el Premio Nacional en Córdoba, vino el padre a mi casa y me preguntó: ¿qué le hace falta a mi niño? Y le dije: 500 bautizos, 600 bodas y que se rompa mucho las uñas. Y que se vaya a un tablao. Tocar para bailar es buenísimo, porque en tu subconsciente te vas metiendo el ritmo, porque tú vas queriendo emular lo que te está haciendo el baile y tú vas cogiendo mucho compás, y síncopas, y silencios...

**-M.A.C.: *Y componer falsetas en base a los pies.***

**-P.C.:** Claro, esto enriquece mucho. Esto es conocimiento y oficio. Ahí está basado para mí la guitarra y la carrera de un guitarrista.

Yo creo que no debemos desvirtuar el legado que nos han dejado nuestros mayores. Yo he visto tocar seguriya en tono de minera. Eso ya es demasiado.

Yo lo que veo ahora mismo es que quieren empezar por el ático. Empiece usted primero haciendo los cimientos y vas subiendo escaloncito a escaloncito. Cuando llegues arriba, ya llevas eso de ventaja.

**-M.A.C.: *Partiendo de la base del cante.***

**-P.C.:** Me lo has dicho antes y me encanta: hay que aprender antes a andar que a correr. El otro día me dieron un galardón y escribí: ¡Bendita lección la del tiempo, que cuantos más años cumplo, voy a morirme aprendiendo! Cuanto más avanzas te das cuenta que menos sabes, porque es más amplio el espectro. Cualquier chaval que empieza (yo llevo toda mi

vida) te hace un detalle musical, y aprendes de ese. A él se le ha ocurrido y tú llevas buscando ese detallito toda tu vida y te lo ha dado uno que empieza.

Como decía Paco de Lucía: “Los mediocres imitan y los sabios copian”.

Después de mirarme en el espejo de los que a mí me gustaban: Melchor de Marchena, Manolo de Huelva, Diego del Gastor, Montoya... Lo que yo he luchado toda mi vida era por no parecerme a nadie.

**-M.A.C.: *Es difícil buscar la personalidad hoy día con la guitarra flamenca...***

**-P.C.:** Lo que tienes que hacer es no escuchar. Yo tengo discos ahí que me los regalan pero no los escucho porque puedo tener la tentación. Yo oigo lo que se está haciendo ahora, te voy a ser sincero, pero yo no cojo un disco y lo estudio. De nadie, ni de Paco.

**-M.A.C.: *Muchos alumnos de mi escuela que están avanzados en nivel de guitarra, lo que quieren es aprender obras, pero nosotros lo que queremos es que los guitarristas acompañen al cante.***

**-P.C.:** Lo que yo les diría a los principiantes es, que antes de coger la guitarra, que se empapen de escuchar a Antonio Mairena, a los cantaores, que conozcan todos los estilos de cantes. Luego después que aprendan a tocar por seguiriyas, tientos, tangos...pero antes que se hagan amigos de las melodías de los cantes, que hagan una amistad. Antes de coger la guitarra, ¿te gusta Fosforito? Pues Fosforito, Mairena, Morente... Pero cantes matrices (granaína, minera, cartagenera...para los toques libres). Luego después soleá, seguiriya, taranto, bulerías, tientos, tangos....

**-M.A.C.: *Conseguir la personalidad hoy en día. Estamos pensando en “volar”....***

**-P.C.:** Yo le doy mucho mérito a la técnica, si tú la tienes muy depurada, pues tendrás muchas más facilidad para desarrollar lo que llevas dentro. Un mercenario me dijo que todo el que se basaba en la técnica era un síntoma de impotencia. Ese tío está vacío. El arte empieza donde te olvidas de la técnica.

Lo difícil es sacar una melodía, ¿para qué tantas notas?

Muchos que están a mi vera, les digo: “No corras, los silencios hacen música”.

**-M.A.C.: *Tantísimas obras compuestas, ¿no ha echado en falta el conocimiento del solfeo o del lenguaje musical para escribirlo?***

**-P.C.:** No, para nada. Es más, yo en mis producciones me he rodeado de grandes músicos. Tú tienes que buscar al mejor equipo. Yo les comentaba que no me costaba trabajo aprender solfeo en 6 o 7 meses. Lo que tengo es que ponerme, pero para qué voy a perder yo el tiempo, si yo lo que necesito es coger la guitarra y seguir creando. Para escribirmelo ya vendrá otro. Además, antes para mí era muy doloroso, porque antes en la Sociedad de Autores tenía que buscarme al músico que me hiciera la partitura. Ahora cojo la guitarra lo grabo por mp3 y se lo mando a la Sociedad de Autores. Ahora cojo al arreglista de turno y le digo lo que tiene que hacer: percusiones... Lo único que no sé es escribir sobre el papel, pero músico soy desde que mi madre...

¿Todo eso lo has estado grabando? [risas]

**-M.A.C.: *Sí [risas]...***

**-P.C.:** ¡Pues apaga ya! [risas].

**-M.A.C.: *Muchas gracias, Paco.***



## **F. Entrevista a José Rojo**

**Fecha:** 14-7-2016

### **Trayectoria profesional<sup>6</sup>:**

Nace en Jaén. Los primeros estudios los realiza con el guitarrista jiennense Tomás Reyes. En la Peña Flamenca de Jaén recibe las enseñanzas de los maestros Paco Aguilar y Antonio Anguita.

Sin embargo, el dominio del instrumento lo matiza con la pedagógica maestría de figuras como Rafael Rodríguez “Merengue de Córdoba”, Paco Serrano, Enrique de Melchor, Manolo Franco, Daniel Navarro “Niño de Pura” y Manolo Sanlúcar.

Es además, Licenciado en Derecho por la Universidad de Jaén y Titulado Superior en Guitarra Flamenca por el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”, de Córdoba.

Afianza su toque actuando en numerosos Festivales de Música y recitales de guitarra destacando: Jaén a la Verde Oliva, XXX Congreso de Arte Flamenco, I Feria Mundial del Flamenco, VII Festival Flamenco: “Ese Arte que Duele”, III Encuentro Flamenco sin fronteras, Músicas del Mundo, VIII Festival de Otoño, La Noche Blanca del Flamenco, Noches de Embrujos de Córdoba, Art-Espacio, I Flamenco Úbeda Joven, XIII Festival Internacional de Guitarra: Vendome Guitarfest (Francia), V Festival Internacional de Guitarra de Guarda (Portugal), XXIV Festival Internacional de la Guitarra (Suiza), Seminarios de especialización musical “Ciudad de Baeza” (en diferentes ediciones), IV Encuentro de Guitarra Sanlúcar de Barrameda, I Congreso de Guitarra Flamenca de Córdoba, Curso y Festival Internacional de Música “Ciudad de Jámilena” (en diferentes ediciones), etc.

Ha acompañado a artistas como Rosario López, Carlos Cruz, Carmen de la Jara, Rocío Segura, Manolo Canalejas, Niño Jorge, José de la Tomasa, Gabriel Moreno, Lolita Valderrama, Juanito Valderrama...

Además, compagina su labor artística con la docente, impartiendo cursos y conferencias de Iniciación al Flamenco para el Plan Anual de Formación permanente del profesorado (Junta de Andalucía), así como cursos y talleres de guitarra flamenca para diferentes Universidades y Festivales de Música.

---

<sup>6</sup> Información en línea: <http://joserojoflamenco.com/biografia.html> [Consultado el día 7 de julio de 2017].

Actualmente, es profesor de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Profesional de Música “Ramón Garay”, de Jaén.

Tiene diferentes grabaciones discográficas como guitarrista de acompañamiento al cante y como guitarrista solista. “El Sonido de mi Sentir” es su último trabajo discográfico en solitario (2014).

\*\*\*

**-M.A.C.: *¿Qué metodología emplearon tus maestros en tu formación?***

**-J.R.:** La metodología a la que yo me enfrenté, y creo que se han enfrentado la gran mayoría de los guitarristas que se dedican al flamenco, es la tradición oral. Yo la llamo enseñanza tradicional flamenca. ¿Y cómo era esa enseñanza tradicional? Pues de profesor a alumno. Tenías tu profesor delante, que te iba poniendo falsetas, que yo creo que es el alma fundamental de la guitarra flamenca, el concepto de falseta, porque todo parte de ahí. Te iban poniendo falsetas, posiciones, acordes [...] Muchas veces aprendías cosas de forma mecánica, sin ver el porqué (el razonamiento de lo que te estaban poniendo). Tú lo cogías, lo interiorizabas y lo tocabas. El resultado es bueno si la guitarra está donde está con esa enseñanza tradicional, independientemente de otros elementos que también la han fortalecido.

**-M.A.C.: *Obviamente, entendemos aquí sin ninguna partitura o formato en papel.***

**-J.R.:** Algunos sí ponían tablaturas. Luego, cada maestrillo tiene su librillo. Otros profesores, ese registro escrito lo hacía a través de una grabadora de cassette. Ahí tengo de Merengue, de Paco Serrano, de Enrique de Melchor...

Siempre tenía ese refuerzo para que no se olvidara. Hoy en día es la grabación visual, a través del vídeo. [...] ¿Cómo aprendo yo? Una enseñanza tradicional de profesor-alumno sin ningún papel escrito salvo esa tablatura, como elemento de refuerzo para que no se olviden las cosas, además de la grabadora.

**-M.A.C.: *La figura de guitarrista-compositor, podemos decir que es generalizada en el músico flamenco. Un guitarrista con un bagaje musical y con un repertorio ya formado, al final tiende a componer sus falsetas, sus pequeñas variaciones... Muchas veces no las tenemos escritas. Te basas solamente en audios.***



**-J.R.:** Es verdad, hay una tradición de que el guitarrista flamenco hace ya sus composiciones, y está muy bien, pero se está dejando una parcela un poco libre, que es la de guitarrista intérprete, lo mismo que la guitarra clásica. Hay pocos guitarristas ya que sean intérpretes. Es curioso como el guitarrista flamenco tiende más a componer sus propias falsetas más que a trabajar la interpretación de obras de grandes maestros.

**-M.A.C.:** *Pero parece que si no compones tus falsetas no...*

**-J.R.:** No eres guitarrista flamenco.

**-M.A.C.:** *Creo que también desde el conservatorio se instiga un poco más al repertorio, o sea, a interpretar el repertorio.*

**-J.R.:** Yo siempre digo que en el término medio está la equidad.

**-M.A.C.:** *Respecto a la metodología, ¿qué importancia otorgas al acompañamiento al cante y al baile en la formación del guitarrista?*

**-J.R.:** Es la base del guitarrista que quiera llegar a ser un buen concertista. Yo no concibo un guitarrista de concierto que no haya pasado por esa fase. Porque a la larga se nota, sobre todo a la hora de transmitir: el espíritu de los estilos que esté interpretando, el carácter de esos estilos... Están muy inmersos en el acompañamiento al cante y al baile. El carácter de la soleá se adquiere conociendo cómo se acompaña. [...] Son unos pilares muy importantes para conocer la naturaleza de la guitarra flamenca y de los estilos que forman parte del flamenco.

**-M.A.C.:** *Voy a conectar dos conceptos: el concepto de falseta y el acompañamiento al cante. La importancia de ese concepto de falseta y variaciones para el cante.*

**-J.R.:** Es un elemento más de esa disciplina, de la comunicación que hay entre el cantaor y el guitarrista. Nunca puede faltar, pues hay un momento en que el guitarrista despliega su capacidad compositiva, da pie al lucimiento del guitarrista o el guitarrista da pie a que el cantaor tenga un momento de descanso o de reposo. El acompañamiento al cante es una comunicación entre cantaor y guitarrista. En ese discurso tiene que estar inmerso el discurso del guitarrista y estar continuamente interactuando entre uno y otro.

**-M.A.C.:** *Y al hilo del cante, ¿qué considerarías lo más complicado del acompañamiento al cante o de dificultad para el guitarrista flamenco?*

**-J.R.:** Yo creo que lo más complicado es el conocimiento que tienes que tener de los diferentes estilos del flamenco. Eso es complicado. Un cantaor, a unas malas, con que se sepa 6 o 7 cantes, pues, es lo que canta en todos los festivales, pero un guitarrista va pasando de

mano en mano de muchos cantaores. Yo creo que la mayor dificultad que tiene el guitarrista de acompañamiento al cante es que debe conocer la gran diversidad de estilos que tiene el flamenco, dar el carácter que tienen esos estilos y sobre todo saber respetar esa labor de acompañamiento.

**-M.A.C.: *¿Has sacado mucha música de oído?***

**-J.R.:** Poner un disco y sacarlo de oído, ¿no?

**-M.A.C.: *Sí.***

**-J.R.:** Cuando eres joven tienes el oído menos viciado, tienes más facilidad para sacar las cosas de oído. Me refiero: cuando tienes una edad madura desde el punto de vista musical. El oído se desarrolla mucho gracias a esa enseñanza tradicional. Por eso los guitarristas flamencos siempre han tenido esa intuición musical, porque el oído era el principal órgano de recepción.

Hoy en día el sacar las cosas de oído es muy complicado. A eso le añades una nueva herramienta como el vídeo o un registro escrito como es la partitura, pues te acomodas un poco más. Corres el peligro de acomodarte. Dices: “¡Bueno, para qué me voy a estrujar yo la cabeza!”.

**-M.A.C.: *¿Pero lo consideras positivo para nuestra formación?***

**-J.R.:** Totalmente. Eso es importantísimo, pero fíjate, nosotros tenemos la suerte de ser una generación que ha vivido eso. Es lo que estamos transmitiendo donde estamos trabajando [conservatorio], esa compatibilidad entre lo tradicional y el registro escrito. A mí me gusta siempre compaginar los dos métodos. Yo no puedo dejar a un lado lo que ha hecho grande a la guitarra flamenca, que es el método tradicional y el recurso del oído como una fuente de riqueza impresionante para el guitarrista flamenco. Pero ahora tenemos otros medios donde podemos enriquecer todo lo anterior, que es una partitura. La música es un lenguaje universal. Ojalá las nuevas generaciones de profesores y de guitarristas no olviden eso y se ciñan solamente a los registros escritos, porque entonces hemos perdido un elemento base en la guitarra flamenca. La guitarra flamenca ha llegado donde está no gracias a la partitura, porque eso ha sido posterior, sino gracias a todo lo anterior: a la intuición musical, a ese desarrollo musical...

**-M.A.C.: *José, y ahora me aventuro yo un poco más, ya que lo has comentado. Tengo a veces un cierto temor o miedo: imaginemos a un alumno de guitarra flamenca que entra en***

*un conservatorio elemental, hace su conservatorio profesional y superior, pero no se le instiga a desarrollar el proceso de formación fuera del conservatorio. Estoy seguro de que tú (como profesor de conservatorio) aconsejarás que se haga un rodaje: empezando en un coro, luego una peña, una reunión... Pues bien, un alumno al que el profesor no le haya animado a eso y salga con un superior de guitarra flamenca sin haber pasado ese rodaje...*

**J.R.:** Eso le pasa a la guitarra flamenca y a cualquier otro instrumento. Una persona que solamente se ciña a lo que le dan en un centro, se enriquecerá de lo que le dan ahí, pero se está dejando fuera una serie de medios por los que se puede enriquecer. Uno no solo se puede quedar con los conocimientos que se dan en el conservatorio. Un profesor debe siempre motivar a que ese alumno se forme utilizando todas las herramientas posibles. El hecho de pertenecer a un coro rociero (un chaval de 8 años) te da una potencia para la mano derecha impresionante, para empezar a acompañar, para manejar acordes... Hay que tener tiempo, ganas y un padre que te apoye.

Un profesor debe siempre despertar el “gusanillo” del alumno, no conformarse con la soleá que se ve en clase. El alumno debe salir de ese “cascarón”, de cualquier institución pública y acudir a otros medios que lo puedan reforzar.

Un chavalín: hace sus cuatro años de enseñanzas básicas, sus seis años de enseñanzas profesionales (no sale de ahí) y hace su superior. Termina y, de alguna forma, tienes tu título. Ha hecho todo lo que te dice la administración y tus profesores para aprobar y tener tu título. A ese tío no le podemos decir nada, pero ese que se ha formado acudiendo a otras fuentes, yendo a cursos de perfeccionamiento, acudiendo a otro profesor para que le enseñe otras cosas... Tendrá más capacidad el día de mañana. ¿Cuántas veces hemos cambiado nosotros de profesor? Al final te enriqueces.

Con todos los instrumentos ocurre: tú no te puedes ceñir solo a un profesor.

**-M.A.C.:** *No obstante, creo que es más crucial que en la guitarra flamenca se lleve a cabo esa formación externa que en otros instrumentos, ya que a un mismo cantaor le acompañas una soleá un día y otro, y, no te voy a decir que lo haga diferente, pero un día lo hace más elástico o más flexible... Por eso creo que no podemos equiparar todas las especialidades en esa formación externa.*

**-J.R.:** La guitarra flamenca y el flamenco es complejo. Tiene matices, muchos caracteres, lleva implícito la forma de ser de muchos puntos geográficos... Es una música compleja y necesita de ese refuerzo para poder comprenderla mejor.

Yo he estado muchos años trabajando con “Toli de Linares” [refiriéndose al cantaor contratado en el conservatorio], claro, si un alumno se ciñe solamente a la forma que tiene de cantar “Toli”, cuando tenga que acompañar a otro cantaor o cantaora, se va a ver un poco...

La música flamenca es muy compleja, hay más variables.

**-M.A.C.:** *Hasta ahora, todo el mundo que ha entrado en el conservatorio...*

**-J.R.:** Han estado en contacto con muchos profesores, han “picoteado” mucho... Éramos todos guitarristas que tocábamos bien o tocábamos regular, pero teníamos un bagaje. Pero ahora no, y eso es un problema.

El problema ahora mismo de los conservatorios es que el currículum debe cambiar. Tenemos un currículum elaborado que no se adapta a las necesidades de la guitarra flamenca. Tú no puedes dar una asignatura que se llama Acompañamiento al cante un año sí y otro no. El baile se va alternando. Un niño no sabe lo que es un cantaor hasta que tiene 15 años, no sabe lo que es acompañar.

Lo que pasa es que nosotros hemos sido una generación de guitarristas que hemos vivido todo eso y, de una forma, lo estamos inculcando. Nosotros lo que teníamos era un oficio. Llegamos a hacer esa prueba al superior pero con el oficio aprendido. Ahora ese oficio no lo llevan tan aprendido.

Ahora va saliendo otro perfil de alumnado que luego serán buenos profesores, seguro, pero que ese bagaje no lo tienen. La pregunta que me hago es: ¿perderá la guitarra flamenca a largo plazo su naturaleza si no tenemos en cuenta todos esos perfiles con los que nosotros hemos accedido? ¿Qué hay que hacer para eso? Pues una adaptación del currículum de la enseñanza de guitarra flamenca, desde las enseñanzas básicas y profesionales. No tanto en superior, puesto que ya se trabaja de una manera más exacta. Las enseñanzas básicas y profesionales hay que adaptarlas. Tenemos un currículum que es una adaptación del de la guitarra clásica. Un niño debe estar en contacto con un cantaor desde el primer momento. No puede ser que tenga 18 años y todavía no sepas acompañar unas sevillanas. Son cosas con las que hay que tener mucho cuidado. Debemos reflexionar sobre eso y ver dónde vamos a llegar. Pero eso no está en nuestras manos. Está en manos de la gente que elabora las leyes.

Los compañeros que hemos trabajado de esa forma lo seguimos manteniendo. Si la guitarra flamenca se ciñe exclusivamente a como funciona la guitarra clásica, flojea la formación y tú tendrías un título, pero no la formación íntegra que tenemos nosotros.

Por otro lado, mira: yo creo que un guitarrista flamenco sale más formado de un conservatorio que un guitarrista clásico. ¿Por qué? Porque nosotros estudiamos dos culturas: la cultura flamenca y la clásica. Tú das estética de la música y estética del flamenco. También das historia de la música e historia del flamenco. Análisis musical y luego análisis del flamenco. Teoría musical y teoría musical del flamenco. Con la riqueza que sale un alumno de guitarra flamenca... Un clásico se ciñe a su materia, a la música occidental.

La guitarra flamenca tiene una naturaleza y una forma de ser que se debe perpetuar por los siglos de los siglos. Es una música compleja y hay que mantenerla viva.

El flamenco tiene que dejarse de tantos duendes y tantos “rollos” y hay que darle una dimensión más científica, porque la hay. Debe haber gente más preparada que pueda expresarla.

**-M.A.C.: *Muchas gracias José.***



## **G. Entrevista a Gabriel Expósito**

**Fecha:** 25-7-2016

### **Trayectoria profesional<sup>7</sup>:**

Con tradición guitarrística en su familia, ya comenzó desde pequeño a recibir clases de su padre. Más tarde comienza sus estudios de Guitarra Clásica en el Conservatorio de Córdoba, llegando a la edad de 16 años a conseguir un Tercer Premio en el Concurso Nacional de Guitarra Clásica de Alcalá la Real.

Al instaurarse la Guitarra Flamenca como carrera superior en el Conservatorio Superior de Córdoba, continúa su perfeccionamiento musical de la mano de Paco Serrano. Al mismo tiempo se perfecciona en la técnica del acompañamiento al cante y al baile formando parte de un cuadro artístico de bailaores y bailaoras de prestigio como Javier Latorre, Daniel Navarro, La Moneta, Concha Jareño, Fran Espinosa, Pedro Córdoba, Ana Morales, Carmen Ledesma, y un largo etc. Finalmente compaginando una vida artística con la académica, finaliza sus estudios superiores de música en el año 2005, obteniendo el Premio Fin de Carrera y el Título Superior de Guitarra Flamenca dentro de la primera promoción de profesores titulados en esta especialidad.

En la actualidad imparte la enseñanza de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco” de Córdoba, consiguiendo formar parte, en el año 2017, de la primera promoción de Funcionarios de Carrera de la especialidad de Guitarra Flamenca de Andalucía.

Como guitarrista de acompañamiento al cante comparte cartel con innumerables artistas de primer nivel, acompañando a artistas como: Fosforito, Gabriel Moreno, El Polaco, José de la Tomasa, Gema Jiménez, Miguel Laví, Antonio Campos, Manuela Cordero, David Pino... Ha actuado en numerosos festivales, teatros y eventos de gran relevancia por todo el mundo como el Festival de la Guitarra de Córdoba, Festival de Jerez, Festival Nacional del Cante de las Minas, Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival Internacional de Cine de Animación en Córdoba, programas televisivos en Canal Sur como “Flamencos” y “Foro Flamenco”, Festivales flamencos en Barcelona, Madrid, Nimes, Toulouse, París, Marruecos, etc.

---

<sup>7</sup> Información facilitada por el artista.

Cuando asumió el salto a la guitarra de concierto, lo hizo con una concienzuda preparación, que le llevó a conseguir numerosos premios de algunos de los más importantes Concursos de Guitarra flamenca, entre los que caben destacar: Primer Premio de Acompañamiento al Cante “Rafael Rodríguez-Merengue de Córdoba” (1999); Primer Premio de Guitarra de Concierto en el III Certamen de Jóvenes Flamencos de Córdoba (1999); Primer Premio de Guitarra de Concierto en el III Concurso de Guitarra Flamenca Patrocinado por la Diputación de Jaén (2000); Primer Premio de Guitarra de Concierto (Bordón Minero) en la XL Edición del Concurso Nacional del Cante de las Minas de La Unión (2000); Segundo Premio en el XIV Certamen Nacional de Guitarra Flamenca Ciudad de Hospitalet (2003); etc.

En su trayectoria discográfica cabe destacar su participación como acompañante en el disco “Sueño Flamenco” de Pedro Obregón y el disco “Mi largo Caminar” de David Pino.

Es autor musical de espectáculos como “Medea, Ópera Flamenca” y “Jonda Soledad”, de Juan Carlos Villanueva, “Ámame Ahora”, dramaturgia de Francisco García Torrado, o “El Duende y el Reloj” y “Quijote al Compás de un Sueño” de Javier Latorre.

\*\*\*

**-M.A.C.: *Gabriel, el primer punto que quería hablar contigo es ver qué metodología emplearon tus maestros en tu formación como guitarrista flamenco.***

**-G.E.:** Yo empecé con mi padre. Vengo de una tradición familiar de guitarristas y miembros de la peña flamenca de Córdoba. Yo prácticamente me he criado en ese ambiente. Todos mis hermanos hemos tocado, yo me crié en ese ambiente y me iba con mi padre todos los viernes. Todo eso fue con 5 años. Con 8 años entré en el conservatorio tocando guitarra clásica, pero previamente ya tocaba: mi padre me enseñaba las melodías de tanguillos, las típicas melodías de “sevillanitas”...

A parte de mi padre, mi hermano también me ha enseñado mucho. Mi hermano me metió más específicamente en la técnica. Mi hermano Juan me lo ha dado prácticamente todo, si no hubiera sido por él, no habría estudiado ni conservatorio.

Yo escuchaba cante desde chico, me quedaba durmiendo en las sillas de anea...



**-M.A.C.: *Pero entiendo, Gabri, que tú tenías tu formación en el conservatorio de guitarra clásica, pero las falsetas iban al margen, ¿no?***

**-G.E.:** Sí, claro, yo mis falsetas de soleá... Mi afición ha sido al flamenco. Pero no desde el principio: yo recuerdo que con cinco o seis años lo que quería era salir a jugar, entonces mi padre nos decía: “Hasta que no echas una hora en el cuarto, no sales”. Yo recuerdo que al principio echaba mi hora pero mirando el reloj... [risas]

En esa etapa todavía no había conservatorio.

**-M.A.C.: *¿Cómo te “ponía” las cosas tu padre?***

**-G.E.:** Oralmente, te explicaba el compás de tanguillos, pero claro a nivel aficionado. Las tonalidades, el compás, falsetas de pulgar... Todo eso nos lo ponía de oído, por repetición.

**-M.A.C.: *Y dentro de esa formación, ¿qué importancia otorgas tú al acompañamiento al cante y al baile?***

**-G.E.:** Es fundamental. Lo ideal es empezar con cante, pues el acompañar bien al cante te da un poca más de “sitio” para acompañar al baile. Hay bailes que se acompañan prácticamente con un acompañamiento al cante, con estructuras específicas. Ese acompañamiento al cante es fundamental porque mucha de la magia que tiene la guitarra solista, o de la composición para esa guitarra solista, está en la melodía del cante. Es fundamental saber interpretar cómo interpreta un cantaor para tú componer por soleá. Muchos de los fraseos que hacía Paco de Lucía están fundamentados en el cante.

**-M.A.C.: *Acuérdate de un trabajo de Juan Carlos (alumno de conservatorio) sobre Paco de Lucía...***

**-G.E.:** Sí, impresionante. Eso era la referencia que tenía Paco [de Lucía] de la copla. Increíble, a mí me sorprendió la cantidad de melodías que hacía exactas y que sacaba Paco de Lucía de la copla. Eso se lleva haciendo toda la vida. De hecho, de Montoya decían que se iba por las aldeas buscando melodías curiosas para llevarlas a la guitarra.

La guitarra solista (te das cuenta con los años y la experiencia) está fundamentada en el cante. Hay mucha gente [guitarristas] que le dice a cantaores que le dé temas para componer.

El mejor ejemplo es Paco: tú analizas una copla, esos cambios tonales (mayores y menores), frigos... Están en los temas de Paco. ¿Por qué nos suena tan flamenco? Porque está fundamentado en ese perfil, en esa concepción.

A parte de eso, te va metiendo en las intenciones y el sentir del flamenco. Ahora, enseñar a acompañar al cante es muy difícil porque hay un carácter que no es material. ¿Cómo explicas la elasticidad de un cante? No es solo una frenada del tiempo. Yo lo comparo con el toreo, cuando tú le arrimas el capote al hocico del toro, ese momento, es muy similar al guitarrista con el cantaor. Esa espera milimétrica es la que hace que el guitarrista le pase el capote a la par. Hay un momento ahí que es exacto.

**-M.A.C.: *Gabri, hemos hablado del cante, y ahora, el tema de sacar música de oído, coger una obra de Paco y “sacarla”, supongo que tú también lo habrás tenido.***

**-G.E.:** Claro, esa inquietud tiene que estar. Eso te lo da el tiempo, esa inquietud no la va a tener un niño con 8 años. Es fundamental a esas edades intentar captar la inquietud de ese niño.

Yo me iba a la peña y de vez en cuando me obligaba mi padre a acompañar. A veces yo me iba a mi casa mosqueado, porque me cantaban por Levante (cante) y no había tenido la virtud de hacerlo bien. Eso es fundamental, que me vaya yo a mi casa y al día siguiente me ponga doscientas cintas por Levante.

Incluso recuerdo que en aquella época se grababa el concurso nacional de arte flamenco, que se transmitía por el canal provincial. Mi madre, que era muy aficionada, grababa todas las fases del concurso. Antiguamente en este concurso había días que solo había cantes de Levante, por grupos. Había días que salían diez cantaores cantando solo por Levante. Entonces claro, yo cogía esa sesión de Levante y me lo ponía: ahí yo tenía el vídeo y le veía la mano al guitarrista, el aire, cómo hacía la letra, “pillaba” falsetas y respuestas... Luego quizá esa repuesta no la tenía exacta, pero esa inquietud de investigación me implicaba a hacer una propia. Ese ha sido el sistema de toda la vida.

Antiguamente, el guitarrista que estaba viendo un espectáculo de flamenco, se quedaba con las cosas que hacía el guitarrista en la actuación. Como no había medios para grabar, pues ese “tío” se iba para su casa intentando recordar lo que había hecho y seguramente en esa investigación creativa saldría una respuesta personal.

Esa inquietud te llega después. En un conservatorio no se explican todos los parámetros del flamenco, es imposible. Yo les digo a los alumnos que tienen que investigar. Ese alumno tiene que tener esa capacidad de investigar y de coger un disco; ver una falseta y sacarla.

**-M.A.C.: Otro punto que quería hablar es el siguiente: en un futuro de la enseñanza del conservatorio, un guitarrista que estudiara elemental, medio y superior. ¿Es fundamental una formación externa?**

**-G.E.:** Claro, hay dos perfiles. Hay un perfil de un niño que entra con 8 años, que su familia no es aficionada ni se “respira” flamenco por ningún sitio de su casa. Ese niño termina grado medio y pasa al superior. Si ese niño sigue solamente el aprendizaje en el conservatorio y en su casa no hace nada, ese niño no puede aprender todos los secretos del flamenco. ¿Cómo explicas tú a ese niño que tiene que investigar cómo hace la falseta “fulano” o que estudie cante? Si ese niño no crea esa inquietud investigadora al cante, al baile y al flamenco en general, no va a salir flamencamente preparado como el otro perfil, gente que veníamos de otro bagaje.

Aquí en la prueba de superior se ve ese perfil. Niños que han hecho su conservatorio (elemental y medio), toca correcto, pero falta mucha esencia que no se explica en una partitura. Después lo ves acompañando al cante y al baile y ahí ya se le ve todo. El cante y el baile tienen su parte de improvisación. Aunque esté claro, pero hay una esencia de acompañamiento que es casi improvisada a veces: esas ralentizaciones, esa elasticidad del cante... ¿Eso cómo lo explicas? Entonces, ese niño llega al superior tocando correcto, pero le falta la...

**-M.A.C.: La sal...**

**-G.E.:** Sí. Claro en el superior hay perfiles de todo tipo: profesionales que quieren una estabilidad y un título, y luego gente que quizá ha entrado desde primera hora pero se nota que su familia es aficionada. Eso se nota a la hora de tocar.

**-M.A.C.: Aunque técnicamente pueda estar más limitado, pero se nota...**

**-G.E.:** Claro, sí.

**-M.A.C.: Y respecto al currículum y las asignaturas que se imparten. El otro día hablando con José Rojo, el acompañamiento al cante debería incluirse en grado elemental y grado medio, ¿no?**

**-G.E.:** Claro, es que el sistema está un poco mal. Partimos de la base de que el que hace el currículum desde arriba no es aficionado al flamenco ni sabe cómo va esto. Por ejemplo, para la asignatura de recursos tradicionales de la guitarra flamenca, se establece una ratio de ocho alumnos. Eso es casi inviable. Debería ser individual. En una clase de una hora tú pones una

falseta de malagueñas y eso es un “avispero”: uno lo está cogiendo, el otro se está equivocando, el otro lo hace bien y el otro no. Se te va la hora en poner la falseta. No hay medios para hacer una clase en condiciones: poner audios, intentar implicar esa investigación, esa afición, que busque, hacerle ver que en esa búsqueda hay respuestas personales. Todo el mundo ha copiado de todo el mundo. Y en esos fallos de tocar va surgiendo la personalidad del toque. Ese es el principio de la personalidad de un guitarrista.

Si la administración estableciera la ratio y el espacio suficiente para dar las asignaturas como tendrían que darse, sería más dinero.

Y a colación del currículum, es una asignatura muy interesante: si se estableciera cante y baile en grado medio todos los años, y no uno sí y otro no; y recursos tradicionales, donde se le ponen dos falsetas, ejercicios, escuchar al cante... Este tipo de asignaturas se quedan un poco incompletas.

También hay a veces que el profesor va a contracorriente por la falta de infraestructuras. A nosotros, en el superior, nos han llegado alumnos que no sabían acompañar al baile porque no había medios para que el profesor le enseñara baile en un conservatorio. Ni había bailaor ni cantaor porque la administración no los había proporcionado. Si no tienes ni bailaor ni cantaor es muy difícil por audios y por vídeos enseñar la esencia de cómo acompañar al cante. Es imposible.

A ese perfil, ¿cómo lo enseñas si la administración no capacita a ese profesor las herramientas necesarias para enseñar esa asignatura?

\*\*\*

La experiencia del superior es inolvidable. A mí no tanto porque me pilló en casa, aunque me iba a casa de uno y de otro. Esa gente que viene de todo el mundo y comparte piso, ya no es la fiesta, sino la influencia y trasvase de conceptos y conocimientos entre los alumnos cuando se juntan en un piso. Ese es el mejor aprendizaje que puedes tener. Esa influencia es fundamental. La gente de Granada tocando de una forma, la de Almería de otra. Si tienes gente potente (como te paso a ti) te pones las pilas. Eso es inolvidable.

**-M.A.C.:** *Y en relación a la escritura y la transcripción del flamenco, una variación de soleá en la que hay un seisillo de semicorcheas, pero realmente no se hace así, ¿qué opinas?*

**-G.E.:** Hay partituras que están regular. Una soleá que no es elástica, ¿cómo lo transcribes? Bueno y en transcripciones de cantes es subjetivo, es absurdo porque no es exacto. Entonces, ¿para qué sirve? Si un melisma entre un tercio y otro nadie lo hace igual, ¿cómo escribes eso? Escribir eso exacto es erróneo. Un cantaor que interprete un melisma exacto se está encorsetando, lo estás encuadrando. Además, que es imposible escribirlo exacto porque hay cuartos de tono. Es inexacto y es imposible de escribir. Nadie puede hacer eso exacto.

**-M.A.C.:** *Muchas gracias Gabri.*



## H. Entrevista escrita a Óscar Herrero

**Fecha:** 5-10-2016 [Fecha de recepción de la entrevista escrita]

### **Trayectoria profesional<sup>8</sup>:**

Nace en Tomelloso, Ciudad Real, el 12 de marzo de 1959. Tierra manchega en la que la afición por el flamenco era tan natural como el folclore propio de la comarca. Comienza muy joven su carrera profesional donde destacaría ya su talento como concertista, compositor y pedagogo. Ha sido distinguido con los primeros reconocimientos y galardones del más alto nivel en el mundo del flamenco, Premio Nacional de Guitarra Flamenca en Jerez de la Frontera, (Cádiz) y Bordón Minero (Festival de La Unión), entre otros.

Autor de un elaborado método de enseñanza. Pionero en este campo donde destaca con un largo y acertado trabajo de investigación sobre la pedagogía de la guitarra flamenca. Ha sido nombrado Premio Especial a la Didáctica del Flamenco en el Festival de las Minas de La Unión. En su amplio repertorio como compositor se encuentran diversas obras de estudio y de concierto: “La Guitarra Flamenca Paso a Paso”, “Tratado de la Guitarra Flamenca”, “Estudios para Guitarra Flamenca”... Es además fundador y director de la editorial de flamenco Oscar Herrero Ediciones.

Goza del enorme privilegio de ser el primer profesor de flamenco que impartiera sus cursos en lugares como el Conservatorio Tchaikovsky, Moscú o en la Academia Chopin, Varsovia.

Ha llevado su guitarra a los más prestigiosos teatros, desde El Teatro de La Opera de El Cairo, o el Hermitage Theatre de Saint Petersburg, hasta escenarios de Australia, Singapur, China, Filipinas, Estados Unidos, Canadá, Brasil, Cuba, Jordania o Namibia, además de todo el continente europeo y sudamericano.

Una de sus últimas composiciones es la obra para guitarra flamenca y orquesta, “Concierto Flamenco Verum” que además interpreta como solista.

Le caracteriza su particular entrega por la música flamenca, su impecable técnica y su sonido pulcro y elegante.

### DISCOGRAFÍA

“Torrente” (Colaboran Carmen Linares, Serranito, Sara Baras, Javier Barón...)

“Brindis de Guitarras” (Con la guitarra clásica de Carlos Oramas)

---

<sup>8</sup> Información en línea: <https://www.oscarherrero.es/sobre-mi/> [Consultada el día 5 de julio de 2017].

“Hechizo” (Con Tino di Geraldo, Xosé Manuel Budiño, Guillermo McGill...)

“Abantos” (Con Enrique Morente, Antonio Serrano, Pedro Esparza...)

"Oscar Herrero en Concierto" (DVD en formación de Trío)

"Concierto Flamenco Verum" (DVD en directo)

“1912” Homenaje a Sabicas y Esteban de Sanlúcar

\*\*\*

**-M.A.C.: *¿Qué método de enseñanza emplearon tus maestros o profesores en tu formación como guitarrista flamenco?***

**-O.H.:** Los tradicionales de toda la vida, es decir, por imitación, falseta a falseta, apenas algo de técnica, nada de teoría... te explicaban: la soleá es 1-2-3, 4-5-6, 7-8, 9-10, 1-2... agarra lo que puedas y ya llegará el “duende”. Y lo peor, es que todavía prevalece...

**-M.A.C.: *¿Consideras el flamenco una música de transmisión oral?***

**-O.H.:** El flamenco es como cualquier otra música, y me explico, será todo lo que se quiera decir, pero ante todo el flamenco es música y, como cualquier música en sus principios, es de transmisión oral, pero con el paso de los años la razón organiza esa música. Y en eso estamos con el flamenco, a pesar de estar ya en el siglo XXI, todavía estamos en ese proceso de organizar y razonar el flamenco, el “duende” nos está retrasando un poco.

**-M.A.C.: *¿Qué importancia das al acompañamiento del cante y del baile en la formación del guitarrista flamenco? ¿Y al estudio de la guitarra de concierto?***

**-O.H.:** La guitarra flamenca creció junto al cante y al baile, como subordinado a ellos, es fundamental conocer bien el cante porque ahí está la raíz del flamenco, también el baile, porque esto te da el manejo de tantos ritmos complejos que tiene el flamenco. Después de esto, y si quieres ser concertista, deberás dejar un poco al lado el acompañamiento al cante y baile y encerrarte a estudiar y componer para ser tú mismo.

**-M.A.C.: *¿Has “sacado” mucha música de oído? ¿Qué importancia das a este procedimiento?***



**-O.H.:** Como te decía al principio mi aprendizaje fue de “oído”, por lo que el guitarrista flamenco de mi generación y, por supuesto, las anteriores también, estamos acostumbrados a este sistema. Para mí esta forma te desarrolla mucho el oído y te crea unas condiciones muy buenas para acompañar al cante, improvisar, componer... pero pienso que lo ideal es combinarla con la partitura, el aprendizaje es más completo si se utilizan ambos métodos.

**-M.A.C.:** *¿Cómo crees que puede afectar en la formación del futuro guitarrista flamenco el hecho de que esta especialidad se estudie en el conservatorio?*

**-O.H.:** Estoy seguro de que afecta para bien. Una buena enseñanza musical bien organizada siempre va a ser positiva para el músico. Ahora bien, todavía queda mucho trabajo por hacer, para mi forma de ver lo que se ofrece actualmente en los conservatorios es bastante mejorable, pero poco a poco, hay que seguir trabajando en ello.

**-M.A.C.:** *En la enseñanza de esta disciplina, ¿qué método usas? (Esta pregunta presentaría una doble vertiente: dentro de los numerosos cursos de formación que ofrece, o como alumnado de clases particulares).*

**-O.H.:** Si son clases individuales intento adaptarme a las necesidades del alumno, cada alumno es un mundo. Si son clases colectivas, lógicamente siempre hay alumnos de diferentes niveles y lo que intento es iniciar el curso pensando en un nivel bajo para ir durante el transcurso del curso avanzando en dificultad, utilizando un lenguaje que puedan entender todos. En cualquiera de los casos, y como dije anteriormente, utilizo la partitura, bien sea en pentagrama o tablatura, combinando con la transmisión oral, sobre todo para el aprendizaje y practica de los palos. Y siempre soy partidario de una enseñanza integral que abarque la técnica, teoría, ritmos, improvisación, en definitiva, que el alumno aprenda bien a manejar la guitarra y el flamenco de una forma muy razonada.

**-M.A.C.:** *¿Cuál es el perfil del alumnado que cursa estudios de guitarra flamenca contigo?*

**-O.H.:** Los tengo de todos los niveles y gustos, en mi opinión, tanto derecho a aprender tiene el joven que se quiere dedicar a este oficio, como el jubilado que necesita tocar para divertirse y ser más feliz.

**-M.A.C.:** *Respecto al alumnado de clases particulares: ¿se suele solicitar que se impartan por medio del lenguaje musical?*

**-O.H.:** Por lo general no, pero sí en algunos guitarristas que vienen del clásico o del jazz.

**-M.A.C.: *De todo lo que hay transcrito de guitarra flamenca, ¿consideras que es muy fidedigno respecto al audio o música que trata de representar?***

**-O.H.:** Hay muy buenas transcripciones por parte, principalmente, de guitarristas extranjeros que tienen muy buena formación musical y muy buen conocimiento del flamenco. Es el caso de algunos guitarristas japoneses que lo hacían cuando apenas nadie escribía flamenco en partitura, también es de elogiar el trabajo de dos guitarristas franceses: Claude Worms y Alain Faucher, que han transcrito cientos de partituras, y en España debemos admirar a David Leiva por todo el gran trabajo que lleva realizado sobre transcripciones, además del didáctico.

**-M.A.C.: *A parte de tu prestigio como guitarrista flamenco, debemos ensalzar tu enorme vinculación a la pedagogía de la guitarra flamenca a través de tu obra didáctica y la realización de cursos, ¿cómo ves el panorama actual de aprendizaje de este instrumento?***

**-O.H.:** Estupendo, hay muy buen alumnado, lo grave es que todavía hay muchos “profesores” que deberían ser más honestos y dedicarse solo a tocar, siento decir esto, pero es que veo tantos jóvenes que van tan mal dirigidos y que a veces es un daño irreparable el que hacen estos seudo profesores... la enseñanza es un campo muy serio que puede llegar a destrozar la ilusión de mucha gente. Con pena pienso que, en el flamenco y concretamente en el tema didáctico, todavía estamos en muchos casos en el siglo XIX.

**-M.A.C.: *Podríamos decir que desde el último cuarto de siglo ha habido un gran avance en la edición y publicación de materiales didácticos. ¿Cómo ha influido en la formación del guitarrista flamenco? ¿Se facilita demasiado el material musical a los flamencos, que desde antaño se han valido del oído y la intuición para su aprendizaje?***

**-O.H.:** Los tiempos cambian y pienso que en gran parte es para mejor, aunque siempre una aportación buena puede tener alguna consecuencia negativa, pero lo importante es que el balance sea positivo y yo creo que lo es. Una cosa no quita la otra, por mucha partitura y medios de los que se disponga, el músico siempre se debe valer de su oído e intuición.

**-M.A.C.: *Respecto al alumnado de guitarra flamenca que confíe su aprendizaje en el conservatorio, es decir, que la piedra angular de su formación sea el conservatorio sin tener en cuenta otro entorno de aprendizaje como las peñas flamencas, reuniones varias, acompañamiento... ¿piensas que tendría una formación acorde con la propia naturaleza de la guitarra flamenca?***

**-O.H.:** No. Esto es como aprender un idioma, primero puedes, y debes ir a una buena academia, pero una vez que hables el idioma si quieres “doctorarte” debes ir donde están los nativos para acabar el master.

**-M.A.C.:** *Y si ese alumno termina sus estudios superiores e impartiera clases como profesor de guitarra flamenca en un conservatorio o escuela de música: ¿tendería a desvirtuar la naturaleza de la guitarra flamenca, acompañante al cante por antonomasia?*

**-O.H.:** El guitarrista que va a ejercer de profesor en un conservatorio o en cualquier otro centro público debería pasar por un grado especial de formación para ese cometido, estamos en lo de siempre, el profesor debe estar especializado en enseñar, el hecho de tocar maravillosamente no es sinónimo de ser un buen profesor y viceversa.

**-M.A.C.:** *Muchas gracias.*



## I. Conversaciones con el guitarrista Manolo Sanlúcar

**Fecha:** Del 7 al 10 de julio de 2017

### Trayectoria profesional<sup>9</sup>:

Manuel Muñoz Alcón nació en Sanlúcar de Barrameda en 1943. Es uno de los guitarristas más importantes de todos los tiempos y junto a Paco de Lucía y Serranito compone el triunvirato de la revolución guitarrística del siglo XX.

Sus primeros pasos con la “bajañí” los dio junto a su padre, el aficionado Isidro Sanlúcar, que lo llevó a Sevilla siendo un niño aún para que lo escuchara Pepe Pinto. Pinto lo puso ante José Tejada Martín, Pepe Marchena, que quedó sorprendido con su toque. Eso provocó que se lo llevara de gira por varios países. Su primer disco lo hizo con el Pinto y luego pasó a acompañar a la Paquera de Jerez, con la que también grabó.

Ya en los coletazos de la década de los sesenta Manolo Sanlúcar se unió al elenco del tablao madrileño “Las Brujas” y allí abordó su carrera en solitario grabando sus primeros discos como concertista. No obstante, aún tuvo tiempo de romper moldes junto a Enrique Morente, antes de que compusiera su trilogía “Mundo y formas de la guitarra” para la casa CBS. Se abrió camino con la rumba “Caballo negro”. Abrió las puertas del Teatro Real en 1976 y en el 78 publicó “Fantasía para guitarra y orquesta”, una obra con la que Manolo empezaba a conformar su gran personalidad “toacaora”, siempre ligada a lo que él llama música culta.

En 1980 se le reconoció como el mejor instrumentista nacional. Cuatro años después estrenó su versión de “Medea”, que compuso para el Ballet Nacional de España y tocó junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid. Bailaba Manuela Vargas. Luego compondría otros discos, como “Oripandó” o “Y regresaste”, este último basado en poemas de Miguel Hernández donde incluye su mítica “Elegía a Ramón Sijé”, todo un portento de composición y ejecución. Además, por sus manos pasaron muchos jóvenes que ahora son grandes guitarristas, como Vicente Amigo, Rafael Riqueni, José Antonio Rodríguez, el Niño de Pura o Juan Carlos Romero. Su tendencia a lo sinfónico le hizo componer otros dos discos puntales: “Trebujena” (1987) y “Aljibe” (1992). Sin embargo, la gran obra de Manolo Sanlúcar es “Tauromagia”, un disco en el que a través de la música el maestro trata de narrar los pormenores de la Fiesta Nacional, consiguiendo provocar verdaderas imágenes melódicas relacionadas con el toro.

<sup>9</sup> Biografía extraída en línea: <http://www.andalucia.org/es/flamenco/artistas/manolo-sanlucar/> y <http://manolosanlucar.com/biografia/index.php> [Consultada el día 28 de agosto de 2017].

Muchos expertos, como José Manuel Gamboa, no han dudado en señalar que se trata del mejor disco de guitarra flamenca de la historia.

Por último, Manolo Sanlúcar también grabó en 1999 “Locura de Brisa y Trino”, después de haberla estrenado en la Bienal de 1998, junto a la voz de Carmen Linares. Participó en “Sevillanas” de Carlos Saura junto a Paco de Lucía, su compadre y amigo. Y en esa imagen cinematográfica es posible que estén unidos los resortes fundamentales del toque cabal.

Premios:

-Premio Nacional de Guitarra, Cátedra Andaluza de Flamenco de Granada (España), 2002; Primer Premio Nacional de Guitarra, Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera, Cádiz (España) 1972; Primer Premio en el Festival Mundial de la Guitarra, Campione, Italia, 1972; Primer Premio en el Certamen Nacional de Guitarra de Córdoba, España, 1974; Premio Guitarrista Español, Record World, USA, 1978; Premio al más importante instrumentista español, Madrid (1980); Disco de Oro; Andaluz del año, 1989; Medalla de Andalucía; Compás del Cante, 1991; Miembro de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz; Premio Fundación FECAC 1998 a la “Labor Artística”; Medalla de plata en el Festival de Cine y Video de New York en la sección multimedia por la B.S.O. de la Enciclopedia electrónica; Premio Nacional de la Música, 2000; Premio Puerta de Alcalá, 2000; Premio “Flamenco hoy”, 2000; Premio especial de la XIII Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, 2004; Premio “Flamenco Hoy 2006” al Mejor disco de guitarra solista por “Medea” de Manolo Sanlúcar, 2006; Premio a la maestría, Premio de la prensa con motivo de la XV Bienal de flamenco de Sevilla, 2008; “Giraldillo a la mejor música” en la XV Bienal de flamenco de Sevilla, 2008; Premio Andalucía de Cultura Pastora Pavón, Niña de los Peines”, otorgado por la Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

\*\*\*

En el marco del Festival Internacional de la Guitarra en Córdoba, en el año 2017, tuvimos la oportunidad de participar en el famoso curso ofrecido por el maestro, compositor y guitarrista Manolo Sanlúcar, figura de capital importancia en la historia de la guitarra flamenca.

De las conversaciones que mantuvimos con el maestro hemos hecho un extracto que viene a corroborar esa impronta musical flamenca que defendemos a ultranza en esta tesis. Además,

todas estas ideas fueron entregadas al maestro Sanlúcar, obteniendo su afirmativa para poder ser incluidas aquí. Presentamos aquí las ideas fundamentales suscitadas en estos encuentros:

***En relación a la improvisación...***

“Toda composición, antes que ser composición es improvisación”.

“Para tener una verdadera improvisación hay que tener guardado mucho en el “macuto” histórico”.

“Muchas veces se le llama improvisación a construir improvisadamente cosas sobre las que tú ya sabes. Realmente se improvisa sobre esquemas que uno ya tiene asumidos”.

***Sobre la renovación de la guitarra flamenca...***

“Estamos tocando en el siglo XXI cuando haces una falseta, y a la hora de acompañar al cantante, nos vamos al siglo XIX”.

“Yo soy el primer defensor de lo tradicional, pero no podemos estar haciendo las mismas falsetas que Borrull. Entre otras cosas porque él las hacía mejor que yo”.

“La complejidad va unida al conocimiento. En los conciertos a dos guitarras no encontramos polifonía. Lo que hay es una primera guitarra que te hace la melodía y la otra que te hace los acordes elementales. Eso no es polifonía. Lo único que tiene es la atracción de esa melodía. Pero la combinación de melodía y el juego armónico de cómo se construye todo eso, ya es otra cosa. La polifonía tiene ya 400 años en la música clásica, sin embargo nosotros no tenemos polifonía. El mundo de la polifonía es lo más valorado de la música; es hacer convivir cosas contrarias. Uno se vale de otro y, sin embargo, están haciendo cosas distintas”.

“Esos son los caminos por los que tenemos que optar. No quiere decir que dejemos la tradición”.

“Cada vez la música va degradándose más a causa de las discográficas, que lo que busca es vender”.

***En relación a la dedicación y el esfuerzo necesario...***

“Esto es como decía Don Andrés Segovia: un 20 por ciento de inspiración y un 80 por ciento de transpiración”.

***M.A.C.: ¿En qué momento usted se puso a estudiar lenguaje musical?***

**M.S.:** Me puse pronto pero no con una conciencia de la importancia del conocimiento musical. Mi padre, que era un ser increíble, aprendió a tocar la guitarra y tenía que ir de

Sanlúcar a Jerez en bicicleta para recibir una clase; esa clase era de oído, pues no había partituras ni grabadoras. Él retenía en la memoria la clase y muchas veces llegaba allí y no se acordaba. Su maestro era Javier Molina. Yo lo veía solfear y empecé en esa educación.

Cuando yo empiezo a introducir el acompañamiento de otros instrumentos en mi música, a los músicos les daba mi música, mi línea melódica y las armonías elementales, pero con lo que me devolvían yo no me sentía representado de la manera en que se había armonizado aquello. Me di cuenta que para entrar en ese mundo tenía que hacer las orquestaciones. Ahí, con esfuerzo y mucho estudio, aprendí. Y todo esto dando conciertos. Es una doble dedicación: de intérprete, que tienes que estar en “dedos”, y la otra, de compositor. Pero no solo compositor guitarrístico, que es una melodía, sino de compositor sinfónico. En mi vida, he sido un monje... [risas].

**M.A.C. -¿Qué importancia le da usted al baile y al cante en los inicios del flamenco?**

**M.S.:** Este año cumpla 60 años de permanente servicio a esta cultura. Empecé con 13 acompañando a Pepe Marchena y a los grandes. Mi madrina era Pastora Pavón, la “Niña de los Peines.

***Sobre la transmisión oral en el flamenco...***

“El flamenco [refiriéndose al músico] no sabe lo que hace, pero hace lo que debe hacer. El profesor que te enseña por transmisión oral te enseña la verdad de lo que es. ¿Por qué? Porque él no sabe hacerlo de otra manera y no conoce ningún otro sistema musical. Igual que en la alta antigüedad, cuando no existía la escritura, que se hacía a través de la memoria”.

“Respecto a la transmisión del conocimiento a través de la comunicación oral: lo que transmite una conversación no se puede transmitir en puntos específicos escritos. En la música existe mucha información. Por eso nuestros mayores deciden que se transmitiera directamente de maestro a alumno y no a través del escrito. A través del escrito se hace tan específico que todo lo que lleva adosado se pierde. El hecho de que se aprenda así no significa que haya una devaluación”.

“El conocimiento teórico de la música es esencial hoy. Tenemos que encontrar la manera de que convivan”.

“Yo creo que si nos fijamos cómo ha funcionado el guitarrista flamenco históricamente en su trayectoria de aprendizaje, encontramos ahí la manera de enseñar la guitarra flamenca, además de añadirse el conocimiento de la lectura musical”.



**J. Entrevista a Marcel Ege (Productor musical de *Encuentro*)**

**Fecha:** 9 -7-2017

**Trayectoria profesional<sup>10</sup>:**

Marcel Ege nació en Bruselas y se crio en Zurich. Cursó estudios de guitarra clásica en la Academia de Música de Zurich. En 1983 termina sus estudios de guitarra clásica con el diploma de profesor y concertista, perfeccionándose en cursos con maestros como Pepe Romero, Roberto Aussel, Stephan Schmidt (guitarra clásica) y Theo Kapilidis (jazz). Además, en incontables cursos en España y en el sur de Francia, se ha ocupado de forma intensa de su gran pasión: el flamenco.

Junto con tres compañeros ha realizado entre 1992 y 1998 el método audiovisual de aprendizaje “La Guitarra Flamenca” (con Paco Serrano, Enrique de Melchor, Manolo Franco, Tomatito, Pepe Habichuela, Merengue de Córdoba, Rafael Riqueni y Moraíto)

Es integrante del “Eos Guitar Quartet” [<http://www.guitarquartet.ch/>]

Desde 1999 ha colaborado con Carmen Linares (El amor brujo & Canciones españolas antiguas de Federico García Lorca).

También ha sido co-productor del CD “Mi Camino” de Paco Serrano.

\*\*\*

**-M.A.C.: *Marcel, como productor musical de Encuentro, que fue el primer método audiovisual y didáctico de guitarra flamenca, te contaré una anécdota: mi padre me llevó a un pueblo para comprarlo. Yo tocaba por transmisión oral y me acuerdo que me costó diez mil de las antiguas pesetas...***

**-M.E.:** Claro, todo el mundo dijo que era muy caro, pero lo que había dentro... Tú no puedes dar clases con Enrique de Melchor... Iba todo transcrito.

**-M.A.C.: *¿Qué es lo que os movió a vosotros, y a ti como productor musical, a realizar este trabajo desde Suiza por y para el flamenco?***

---

<sup>10</sup> Información facilitada por el autor.

-M.E.: Por afición. Me di cuenta de que no había este tipo de trabajo, pero sí en otros estilos (jazz, rock, blues). Pero de flamenco no había nada. A mí me interesaba cómo lo podían hacer distintos guitarristas.

-M.A.C.: *¿Cómo se mostraban los artistas cuando los llamabais para formar parte de este proyecto? ¿Querían transmitir su conocimiento, al margen del dinero?*

-M.E.: Sí, de hecho, muchos me llamaron diciéndome: “Falto yo”. [risas].

-MAC: *¿Y las transcripciones?*

-M.E.: Las hicimos mi compañero y yo. Las repartimos y luego corregimos el trabajo del otro. Era un trabajo de locos: muchas horas en el ordenador mirando los vídeos.

-M.A.C.: *En general, ¿los guitarristas tenían dominio o conocimiento de la escritura musical?*

-M.E.: A mí me han contado en *Flamenco Vive* que había flamencos que compraban el vídeo y el libro lo tiraban.

-M.A.C.: *Directamente lo que querían era el vídeo para sacar las falsetas.*

-M.E.: Pero claro, en el extranjero hay mucha gente que sabe y que lee música.

M.A.C.: *He de reconocer que despertó mucho el interés de los guitarristas.*

Sí, esa era la idea, y así lo ponemos en el vídeo, porque ya había partituras de flamenco. Mucha gente decía que el flamenco no se aprende en libros, pero si tú vives en Inglaterra, por ejemplo, y no tienes un guitarrista flamenco que te pueda enseñar, pues lo necesitas.

-M.A.C.: *En aquel tiempo nos rifábamos los libros. La piratería no estaba tan avanzada y acabábamos comprándolos. Muchas gracias.*

**K. Entrevista a David Pino****Fecha:** 9-7-2017**Trayectoria profesional<sup>11</sup>:**

Francisco David Pino Illanes, David Pino, nace en Puente Genil (Córdoba) en el año 1972 y a los cinco años de edad se asienta con su familia en Córdoba, donde actualmente reside.

Cosecha numerosos premios: Premio por Soleá en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión (Murcia) en el año 2003 y Premio Nacional en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en la edición de 2007. Ha obtenido Primeros Premios en Peña Flamenca Torres Macarena de Sevilla, Festival Nacional de Cante Flamenco de Lo Ferro (Murcia), III Concurso Nacional de Cante Flamenco “Úbeda, 1º de Mayo”, Concurso de Cante Flamenco “Sol de Oro” de Lorca (Murcia) y XVI Concurso Nacional de Cante por Serranas en Prado del Rey (Cádiz). Finalista en el Concurso de Jóvenes Intérpretes de la Bienal de Sevilla en 1998. Galardón El Olivo (de la revista flamenca El Olivo) al Artista Novel que por votación popular le es otorgado junto a Paco de Lucía, Enrique Morente y Joaquín Grilo.

Fuera de nuestras fronteras, ha actuado en varios países como México, Colombia, Japón, Marruecos, Túnez, Rusia y en gran parte de Europa como Alemania, Francia, Suiza, Holanda, Italia, Polonia o Bélgica. Ha participado en programas de televisión, tales como “Lo que yo te cante”, “Noche Flamenca”, “Una Llama Viva” y “Flamencos” así como en otros espacios dedicados a la Saeta. En el año 2007 forma parte del elenco artístico del espectáculo “Cruce de Caminos”, producido por la Diputación de Sevilla junto a figuras como Chano Lobato o José Menese. Con éste último representó en el 2006 “Sentimientos de Pasión”; espectáculo en torno a la Saeta que durante tres días se puso en escena en el Teatro Fernando Fernán Gómez de Madrid. Ha actuado en obras de teatro como “El Veneno y la Triaca” (Auto Sacramental de Calderón de la Barca), “Ámame Ahora”, basada en textos del poeta Ricardo Molina y en la Ópera Flamenca *Medea*, con el papel de Jasón. Ha formado parte durante cuatro años de la compañía “La Carnicería Teatro”, del director y dramaturgo Rodrigo García, con quien debutó en el Festival Iberoamericano de Cádiz y en el Festival de Otoño de Madrid, con la obra teatral “Versus”, para presentarla posteriormente en varios países. Trabajó en la Compañía de Javier Latorre con la obra “El Duende y el Reloj” dentro del Festival Flamenco

<sup>11</sup> Información en línea: <http://www.davidpino.es/flamenco/BIOGRAFIA.html> [Consultado el día 10 de julio de 2017].

de Jerez en el Teatro Villamarta. En la Noche Blanca del Flamenco de 2016 se estrena como director de escena y dramaturgo, con la creación “Nazareno y Olivares”, obra de teatro que se aproxima a la vida y la obra del maestro Fosforito, para exponerse posteriormente en el XXVIII Congreso Internacional de Arte Flamenco y en noviembre del mismo año en los actos paralelos del 60 Aniversario del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en el Teatro Góngora.

En el 2008 fue reclamado por el maestro Manolo Sanlúcar para integrarse en su formación como cantaor, debutando en el teatro Lope de Vega en la Bienal de Sevilla. Ha impartido docencia en cursos de verano de la Universidad de Córdoba, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Málaga, Universidad de Cádiz, Universidad Internacional de Andalucía Sede Antonio Machado de Baeza y la Cartuja en Sevilla, así como conferencias en diversos ciclos y semanas culturales.

Ha ofrecido cursos de Didáctica del Flamenco para profesorado en los CEP de Córdoba, Peñarroya y Priego de Córdoba, en el I Curso Intercomarcal de Didáctica del Flamenco en Málaga, en la Bienal de flamenco en Málaga, etc. Es con regularidad profesor invitado en el Rotterdams Conservatorium (Holanda) para impartir cursos intensivos de Acompañamiento al Cante. Ponencias en el XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas en Badajoz, XXIII Congreso de Arte Flamenco Santa Coloma de Gramenet (Barcelona) y XXVI Congreso de Arte Flamenco en Lucena. Es Licenciado en Estudios Superiores de Música por el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y Diplomado en Magisterio. Ha sido responsable de la coordinación del Certamen Jóvenes Flamencos Diputación de Córdoba en seis ediciones, siendo a su vez productor musical de los CD's registrados en cada una de ellas. Forma parte de la Comisión Organizadora del XX y XXI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y pertenece al Comité Asesor de la Fundación Fosforito. Es profesor en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba.

\*\*\*

**-M.A.C.:** *¿Cómo aprendiste tú a cantar?*

**-D.P.:** He aprendido como han aprendido todos los cantaores de mi generación y las anteriores. Ahora hay una eclosión de academias donde se enseña el cante. Esa disciplina de enseñar el cante, algo muy raro cuando yo empecé a cantar, hoy día está normalizada. Cuando

yo empecé a cantar no había quien te enseñara. Había que escuchar discos, que no es algo nuevo: recuerda los discos de pizarra antiguos. De las grabaciones discográficas aprendes la melodía, después está la parte práctica (técnica vocal, articulación...). En definitiva, de una forma autodidacta, encontrando tu propio sonido.

**-M.A.C.: *David, ¿qué diferencia hay entre cantar para bailar y cantar a solo?***

**-D.P.:** No es lo mismo, eso es una perogrullada. Evidentemente, para cantar “patrás” (para baile) lo primero que hay que tener es compás y ritmo. Bueno, para cantar “palante” (a solo) también. Cuando se está cantando para bailar el instrumento principal no es la voz, sino la percusión que se pueda hacer con los pies y el baile. El cantaor tiene un papel fundamental e imprescindible, pero secundario. Tú estás a lo que mande el bailaor o la bailaora. Tú ya no tienes un discurso propio, sino que lo que tú haces está al servicio de quien está bailando. Eso, finalmente, se percibe en el cantaor. Es la prueba más evidente de todo esto: cuando escuchas a alguien, sabes si canta para bailar o no.

**-M.A.C.: *En la interpretación del cante a solo, en un mismo estilo y sobre todo en estilos libres o estilos como la soleá (que se hace más elástica), ¿puede haber modificaciones de un día a otro?***

**-D.P.:** Sí, claro que sí, en mi caso desde luego sí. En el caso de otros sí sé que también, por ejemplo, en artistas que yo escucho y que me gusta escuchar, a quien yo admiro, como por ejemplo Enrique Morente. Ahora que podemos ver tantos conciertos en directo, siempre escuchas algo nuevo (refiriéndose a las diferentes versiones). En mi caso sí, ocurre igual que en la guitarra, hay partes más establecidas, pero el propio cante te da margen para que puedas ir cambiando la melodía, e incluso improvisarla. Tú tienes 4 o 5 formas de hacer una determinada frase y recurre a una u otra según vaya “viniendo”. Otras las fijas. A veces también ocurre que fijas las melodías y otras, tienes tanta seguridad en lo que haces, que te permites improvisar.

**-M.A.C.: *Melódicamente y...***

**-D.P.:** Y rítmicamente también. Si tú te encuentras bien, con una buena base de palmas y percusión te puedes permitir el lujo de no hacerlo siempre igual. Si lo hago yo, lo harán muchos más, por supuesto.

**-M.A.C.: *¿Y las repercusiones de esto para el guitarrista acompañante?***

**-D.P.:** Es una de las pruebas de fuego del guitarrista acompañante. Es lo que te contaba del cante respecto al baile, igualmente ocurre con la guitarra respecto al baile. El cante es una sorpresa para el guitarrista. El propio cantaor te puede sorprender (refiriéndose al guitarrista). Si el cantaor mueve algo, el guitarrista tiene que estar al “quite”. No obstante, este tipo de modificaciones o cambios siempre suelen ser sobre el soporte armónico de la guitarra, por lo que el guitarrista no debe tener problemas. Sí puede ocurrir que el cantaor a quien tú acompañas habitualmente haga una letra que no te haya hecho y ahí sí te puede coger un poco despistado. Normalmente no debe suponer un problema para el guitarrista.

**-M.A.C.:** *Esas modificaciones están dentro del contexto armónico, pero ¿y el rítmico en los cantes que se hacen con elasticidad?*

**-D.P.:** Claro, se pueden alargar más o menos. Ahí está el valor. Hay guitarristas con los que tú no te puedes permitir mover nada porque ellos ya te están marcando un tiempo tan fijo, que es muy complicado mover algo.

**-M.A.C.:** *¿Y a ti te cohibe?*

**-D.P.:** Claro que sí. Estás a lo que marque el guitarrista. Lo sé perfectamente, pues como tú sabes, tantos años cantando en el conservatorio, yo estoy como cantaor acompañante, en lugar de que el guitarrista me acompañe. Pero en realidad no debería ser así, tendrían que acompañar los guitarristas. Pero después, en la práctica, yo estoy acompañando al guitarrista y tengo que ir cantando y ayudándolo.

Yo al principio les ayudo, pero llega un momento, cuando está pulido, ahora ya sí que me acompañan a mí y no les ayudo. Ahí es donde se ve el resultado.

**-M.A.C.:** *Has dicho antes que en un momento dado se puede meter una letra diferente en un cante. Pero ahora te digo, en el desarrollo de una actuación, ¿puedes variar las letras de un determinado estilo?*

**-D.P.:** Sí que se hace, claro. Pero no es lo habitual, pues normalmente tenemos los cantes montados ya. Lo normal es que un cantaor, cuando se sube a un escenario, dé lo mejor que tiene, y para eso no tienes más remedio que saber lo que vas hacer en cada momento.

**-M.A.C.:** *Y respecto a la variación de un programa, refiriéndome a la inclusión de diferentes cantes en una actuación, que tú tengas un programa ensayado con un guitarrista y en el mismo escenario decidas variar el programa, ¿suele ocurrir?*

**-D.P.:** Claro que sí, pues el público es un ente vivo. Puedes tener una previsión y va a depender de muchos factores. Y también, dentro del repertorio que uno tiene con su guitarrista puedes quitar cosas o saltarte estilos que tenías pensado hacer.

**-M.A.C.:** *Para ti, el perfecto acompañante de guitarra, ¿qué debería tener?*

**-D.P.:** Un guitarrista de acompañamiento debe conocer el cante. Si el guitarrista conoce el cante, se nota bastante. También tiene que tener mucha sensibilidad con lo que se está cantado y meterse muy dentro del cantaor. El cantaor no siempre canta con la misma intensidad, pues, a veces, juega con la media voz o con los silencios. Ahí el guitarrista de acompañamiento debe de tener la suficiente sensibilidad para saber captar todo eso y también para entender el tempo en el que está cantando el cantaor. Cuando cantamos, tenemos un tempo interno que a veces lo exteriorizamos mediante las palmas, pero no necesariamente tenemos que exteriorizarlo con palmas. El guitarrista de por sí tiene que saber captar e “irse” a su tiempo. Es muy importante que también tenga iniciativa a la hora de jugar con el cante y no hacerlo monótono. Eso estimula al cantaor: juegos rítmicos, melódicos y armónicos. Fundamentalmente, que el guitarrista sea flamenco. Luego hay cantaores con diferentes gustos, hay unos que prefieren que el guitarrista sea más rústico en el planteamiento armónico, hay cantaores que les gusta que el cantaor vaya revistiendo el cante de sonoridad con la guitarra... Ahí entramos en el terreno de los subjetivo.

**-M.A.C.:** *¿Y dónde se adquiriría esa forma de acompañar?*

**-D.P.:** Escuchando mucho: a diferentes cantaores y a guitarristas que acompañan a esos cantaores. Y acompañando mucho. Después ya, tu talento y tu arte, pues... Por ejemplo, en el conservatorio nosotros enseñamos las reglas o las estructuras, pero la gracia, el arte o el talento no se pueden enseñar nunca.

Después, el conocimiento teórico y armónico del acompañamiento al cante es fácil. Ahora, después, hacer eso bien, es complicado.

**-M.A.C.:** *Un mismo estilo, por ejemplo, la soleá de Juaniquí, ¿la cantarían (diferentes cantaores) de forma diferente? ¿Qué matices diferentes se pueden encontrar?*

**-D.P.:** Se puede dar el caso de que un mismo estilo se haga por diferentes cantaores exactamente igual melódicamente. Y también se puede dar con otros cantaores que muevan alguna nota. Por eso también decimos que es la soleá de Juaniquí, porque ese cantaor la hizo así. ¿Dónde está la diferencia? En el color que cada cantaor le dé. En la personalidad. Lo que hace a los cantaores personales, a mí modo de ver, es eso, que un cantaor haga una melodía

nueva. Una misma soleá, en Fosforito es única, en Caracol es única, en Antonio Mairena es única y en Enrique Morente es única. Son cantaores con tanta personalidad que partiendo de una melodía homogénea, le han dado su propia impronta.

Imagínate una misma soleá de Alcalá que se interpreten melódicamente igual por Caracol y por Marchena. ¿Dónde está la diferencia? Esa forma de cantar trágica, de pellizco, de Manolo Caracol, y que está en las antípodas de esa dulzura que tenía Marchena.

**-M.A.C.: *Respecto a la evolución o renovación del cante flamenco ¿por qué en el cante ese anquilosamiento en los estilos que se crearon a principios del siglo XX?***

**-D.P.:** Mira, tú imagínate que la guitarra hubiera tenido solo una cuerda. No hubiera evolucionado así. Musicalmente el cante está mucho más limitado. Esa combinación de armonía que se puede hacer con seis cuerdas, no se puede hacer con una (refiriéndome al cante).

El avance que se ha dado en el cante ha ido muy de la mano de la guitarra. Todo lo que ha hecho Camarón lo ha hecho con Paco de Lucía.

**-M.A.C.: *Pero si un cantaor va a interpretar un determinado estilo, como puede ser la malagueña de Chacón, del Canario o la Trini, tienes que respetar el esquema. Si te sales, eres criticado en la mayoría de los casos, ¿no?***

**-D.P.:** Depende. Yo escucho a Enrique Morente cantar la malagueña de la Trini, en su versión, en peñas como el Rincón del Cante, y allí la gente se volvía loca. Pero claro, es que Enrique conoce la malagueña de la Trini perfectamente, y eso se nota.

Recientemente he estado en un concurso flamenco y ves a muchos que no tienen ni idea. ¿Dónde se ve? Pues que empiezan a cantar una malagueña de Chacón y de repente hacen algo del Canario. Eso no tiene ningún fundamento, pues parten del desconocimiento.

Ahora, si tú haces una construcción, tiene que ser bella. Si la haces bien, no tiene que haber ningún tipo de problema. Yo tengo una malagueña creada por mí y cuando la he cantado a la gente le ha gustado. Ahora, lo que no puedes hacer es, desde el desconocimiento, lo que a ti te dé la gana. Puedes hacer lo que te dé la gana pero desde el conocimiento.

**-M.A.C.: *Volviendo a la guitarra. Un guitarrista flamenco que su padre lo apunte al conservatorio y haga sus enseñanzas básicas, profesionales y superiores. Saldrá con el título, pero si su formación la ha basado solo en la enseñanza que se recibe en el conservatorio, ¿crees que tendría alguna carencia o necesitaría del aporte de algo más?***



**-D.P.:** Estoy absolutamente convencido. En realidad la carrera del guitarrista empieza cuando acabe el conservatorio. Te dan ese soporte de conocimiento y ahora lo tienes que poner en la base de lo que vas a construir.

**-M.A.C.:** *Y paralelamente la vivencia de una peña, la necesidad del guitarrista flamenco de curtirse en ambientes no reglados.*

**-D.P.:** Sí, curtirse para enriquecerse. Mira, por ejemplo, una de las carencias en el conservatorio, en mi asignatura, es que estoy yo solo de cantao con mis alumnos. Lo ideal sería que estuviéramos cinco, seis o siete cantaores y fuésemos rodando, porque al final ellos (refiriéndose a los alumnos) solo me acompañan a mí, a mi forma de cantar, a mi forma de entender el cante. Lo ideal sería que estuviese yo y después apareciese ahí otro que no tiene nada que ver con mi forma de cantar. Y eso sí te lo da esa vivencia paralela.

**-M.A.C.:** *Muchas gracias David.*



## L. Entrevista a Gerardo Núñez

Fecha: 11-7-2017

### Trayectoria profesional<sup>12</sup>:

Alumno de Rafael del Águila, se inició en el marco de la Cátedra de Flamencología de su tierra natal, donde tuvo oportunidad de foguearse acompañando a destacados cantaores entre 1975 y 1982 -Tío Borrigo, Manuel Mairena, José el de la Tomasa, Terremoto de Jerez, La Paquera, etc.

Empezó a colaborar con el también tocaor Paco Cepero, emprendiendo una gira por Japón. Después ingresó como guitarrista-concertista en la compañía de Mario Maya, trabajando en el espectáculo “¡Ay jondo!” Finalmente se independizó, formando pareja artística con su compañera, la destacada bailaora Carmen Cortés. Para ella escribió la música de “A contraluz”, “Memoria del cobre”, “Cantes de ida y vuelta”, “Los Gabrieles” y la adaptación para cuatro guitarras de “El amor brujo”, de Manuel de Falla. Instalado en Madrid se aventuró en los años 80 dentro del mundillo jazzístico.

Colaboró con Dave Thomas, José Antonio Galicia, Tomás San Miguel y Paquito D' Rivera, con los que amplió su formación musical. En 1988 grabó su primer disco, “El gallo azul”, que obtuvo las mejores críticas que un álbum de presentación pueda recibir. Con el segundo álbum, “Flamencos en Nueva York” (1989), Gerardo ratificó su calidad como compositor y volvió a mostrar esas prodigiosas dotes de intérprete que le han dado fama. En 1992, Gerardo Núñez fundó un Seminario de Guitarra Flamenca en Jerez, que unos años después se trasladaría a la cercana población de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), donde contó con la colaboración del conservatorio local. Su guitarra suena al lado de estrellas como Plácido Domingo, Teresa Berganza, Joaquín Sabina, Ana Belén, Víctor Manuel, Antonio Carbonell, Isabel Pantoja, Rocío Jurado, Los Chichos, Rosario, Azúcar Moreno, Andreas Wollenweider, Mecano, etc.

También ha recopilado y grabado una selección de los conciertos para guitarra y orquesta de David Beigbeder, padre de Manuel Alejandro. Gerardo ha creado su propio sello discográfico, El Gallo Azul, en el que ha editado su magnífico álbum, “Juncal”. En 1998, grabó en EEUU el disco “Calima”, en el que intervienen Danilo Pérez, John Patitucci y Arto Tunçboyacıan.

---

<sup>12</sup> Información en línea: <https://www.deflamenco.com/revista/guitarra/gerardo-nunez1-3.html> [Consultada el día 12 de julio de 2017].

También estrenó la “Sinfonía para un nuevo teatro”, con motivo de la apertura del teatro principal de Barcelona, que interpretó la Orquesta Ciudad Condal y retomada por la Orquesta de Córdoba en el Colegio de Ingenieros de Sevilla. Tras una gira por Europa, EEUU y Brasil, formó un cuarteto junto a Eberhard Weber, Richard Galliano y Erico Raba. Completando el año 98, Gerardo se integró en el cuarteto de guitarras Internacional Guitar Night, formado en San Francisco, California, con Alex Gras, Paolo Bellinati y Briam Gare, con el que recorrieron las principales ciudades de EEUU. Tuvo tiempo Gerardo de comenzar en Nueva York la grabación de un nuevo disco y de hacerse cargo de la dirección musical del espectáculo “Así pasen 100 años”, de la Compañía de Danza Flamenca de Carmen Cortés, que en noviembre de 1999 se estrenó en Valladolid.

\*\*\*

**-M.A.C.: Gerardo, ¿cómo aprendiste a tocar la guitarra?**

**-G.N.:** Yo empecé muy jovencito, con 9 años. Toda mi familia es granaina: somos 9 hermanos y yo soy el único que nací en Jerez. Ya mi padre, que vienen de una zona que se llama la Sierra de Parapanda, tenía sus propias orquestas que en aquellos tiempos amenizaban las fiestas. En mi casa había cierta empatía por la música.

Luego se vinieron a Jerez y aquello se quedó un poco parado. Mi hermano mayor consiguió una guitarra y comenzó a dar clases con quien fuera mi maestro Rafael del Águila. Yo era muy chico y me decían que aprendiera a tocar la guitarra...

En definitiva, que mi padre me llevó a una escuela de guitarra, con Rafael del Águila. Yo estuve con él desde los 11 años hasta los 12. Estuve 6 meses. Y ya no volví a tomar nunca más clase con nadie. Estuve solamente 6 meses con Rafael del Águila. El resto de toda mi vida profesional he sido autodidacta.

Y ahí empecé a tocar con la importancia del ambiente en este arte. En la clase de mi maestro, que parecía un consultorio de la seguridad social porque tenía en una habitación a todos los alumnos e íbamos pasando uno a uno. Te ponía un “cachito” de falseta y te ibas, practicabas y pasabas otra vez, te ponía otro “cachito” de falseta y para la casa.

**-M.A.C.: *En la memoria todo, ¿no?***

**-G.N.:** En la memoria claro. Pero en esa habitación de al lado estaba Periquín, el Moneo... viéndonos. Es la importancia de la afición y del entorno.

Si te quedas aquí [Cursos de flamenco de Sanlúcar de Barrameda] verás que tenemos este año alumnos de 11, 12 y 13 años y van todos juntos. Se han puesto en una habitación. He ahí la importancia del ambiente y del entorno, que hace que los niños se motiven viendo a uno y a otro.

[Retomando el hilo] Y ahí empezó todo: nada más que sabíamos tocar un “poquito” por tientos, automáticamente nos íbamos a las academias de los bailaores: de Juan Parra, de Cristóbal Reyes... Y ahí había guitarristas profesionales que estaban más “puestos”. Nos poníamos todos los días con las coreografías: una niña, otra niña... Estabas toda la tarde tocando para bailar.

El propio profesor hacía los cantes a los alumnos, pero cuando había un fin de curso, ya venían cantaos profesionales. Ese era el contacto que teníamos directamente con el cante. Porque con esa edad no te pones a escuchar a Caracol o Mairena.

Y así empezó toda la introducción. Para mí ha sido más importante que nada el ambiente.

**-M.A.C.: *Y entiendo que ahí sacarías mucha música de oído...***

**-G.N.:** Todo, todo de oído, todo de intuición, pura intuición. También mi maestro, Rafael del Águila, sabía leer música. Cuando los alumnos estaban más avanzados, cogía la partitura y se la ponía de oído.

**-M.A.C.: *Aprendiste de oído, pero ¿partituras en todo este proceso, o después?***

**-G.N.:** Nada. Yo lo he utilizado, no como una herramienta, sino porque dice uno: “Ya con lo mayor que eres, y no saber leer la partitura”.

Yo lo que sí aprendí bien fue el cifrado americano, que eso me permitió tocar con todo el mundo rápidamente. Después llegué a tocar el Concierto de Aranjuez en Italia, con la orquesta. Lo saqué de la partitura, pero necesité bastante ayuda.

Mi contacto con la música escrita y leída es muy escaso. Soy muy intuitivo y de momento he descubierto los colores de las escalas y de los tonos de una manera natural. El contrapunto y la composición van innatos: las cosas que te gustan las buscas y las consigues, pero no porque las hayas buscado.

Cualquiera que escucha mi música y mis cosas piensa que he estudiado música.

**-M.A.C.: *Sí, cierto, porque es bastante avanzado y rico desde el punto de vista armónico. Me has sorprendido, pues no lo sabía.***

**-G.N.: Yo no te podría escribir una melodía y leerla. Me cuesta mucho trabajo.**

**-M.A.C.: *Y en todo ese aprendizaje, ¿qué importancia das al acompañamiento al canto y al baile?***

**-G.N.: La importancia que tiene es el ritmo, lo trabajo mucho en las clases. Hay una cosa que le llaman el soniquete, que no es la palabra adecuada, sino es el tempo, el ritmo de hablar y de contar las cosas. Esas cosas no se aprenden en ningún lado. O tú las aprendes o te quedas siendo un guitarrista extraordinario y no lo vas a tener nunca. Para eso tienes que estar en el ambiente, en donde tú puedas tocar con la gente.**

La importancia del canto y del baile es fundamental. Son los pilares de nuestro arte. Para eso, todas las noches, después del concierto vienen tres cantaores de Jerez que les cantan por bulerías a los niños, a los alumnos. Porque ellos tienen que saber cómo funciona esto. La importancia del ritmo solamente la puedes descubrir a través del canto y del baile. Hay dos tipos de ritmo en el canto, el ritmo de los cantos libres (que también lleva su ritmo y su cadencia y su tiempo) y el ritmo de los cantos rítmicos. Para los cantos rítmicos tienes que venirte a Jerez y por aquí abajo, hasta que tú dices: “Ya sé lo que es esto”. Es que tú transmitas el ritmo sin necesidad de tocar, no es la guitarra la que va mandando el ritmo, eres tú.

Como yo a veces digo, es tocar sin guitarra. Esas son las claves, y eso solo se aprende en el “tajo”.

Yo he desarrollado mucho la figura del aprendiz. La prueba está en que yo he sacado mucha gente (guitarristas). Empecé a hacer una labor de ayuda o mecenazgo con la gente joven que yo veía que tenía ciertos valores.

La importancia de la práctica: las mejores se han dado en los camerinos antes de salir. La teoría es necesaria para las instituciones.

Es muy importante la figura del aprendiz. La gente tiene que estar al lado de los grandes, pero es la manera de ayudarlos.

El funcionariado y el arte no se llevan bien. El artista tiene que estar viviendo siempre la vida al límite (desde el punto de vista artístico). El dinero tiene que venir de los conciertos. Y para

que tú des conciertos tienes que hacer antes una carrera previa. No es cuestión de saltarse los escalones.

Un hecho muy importante es el oficio de tocaor. Por eso se valoran mucho a guitarristas como Antonio Carrión. Él conoce el oficio y sabe acompañar para cantar y no para de trabajar. El primer objetivo es aprender el oficio. Si después la persona tiene ciertas actitudes y habilidades, pues ya hay que meter “caña”.

**-M.A.C.: *Decía Faustino Núñez que si el cante desde que nació en el flamenco ha avanzado esto [señalando una raya de unos 10 cm.], el baile ha avanzado esto [señalando una raya de unos 50 cm.], la guitarra le da tres vueltas al edificio. Yo la considero muy acertada la idea.***

**-G.N.:** En el flamenco, no sé por qué, en el cante se ha premiado la interpretación y en la guitarra no. Cuando tocas algo [de Paco de Lucía] decían que lo que tocabas era de él. Sin embargo, cuando alguien hace la malagueña de Chacón, todo el mundo: “olee”.

No han aplaudido la creación [refiriéndose al cante] y los guitarristas nos hemos llevado la peor parte y hemos tenido que desarrollar todo a la vez. Hemos tenido que trabajar el doble. Y por eso la guitarra ha avanzado muchísimo: si en la guitarra se premiase la interpretación estaríamos tocando todavía las “cosas” de Sabicas y de Montoya.

**-M.A.C.: *Acompañando un cantaor, por ejemplo, un cante de soleá, ¿cómo puede variar esa versión de un día a otro? ¿Puede haber modificaciones en cuestiones que el guitarrista deba estar “al quite”?***

**-G.N.:** No, de eso nada. Puede ser que cambie la letra o que esté más cansado. De creatividad nada, pues penan y castigan la creatividad del cante. No sé por qué han penalizado la creatividad del cante en el flamenco.

\*\*\*

En definitiva, hay que ir a buscar las claves. Y ese tema hay que buscarlo en el sitio. Tienes que saber y sentir por qué se canta así en Cádiz, ¿por qué tienen esa manera de ser? Porque los gaditanos son gaditanos y la poca vergüenza [de forma cariñosa] que hay... Ese mundo, esas calles...

Hay una cosa muy simpática y es que, cuando teníamos 13 años salíamos juntos. Nos íbamos de un lado a otro, entrábamos a los camerinos, en los finales de fiestas nos subíamos a los escenarios...

En estos cursos cada día toca alguien en un sitio diferente. Todas las noches, después de los cursos, siempre invito a alguien a tocar y luego se hace una fiesta por bulerías. Pero después hay un tablao y todos se van hacia allí, es como el *after*. Y están todo el día de fiesta y tocando. Yo creo que por ahí va todo el secreto de esto.

Me invitaron a una conferencia en Jerez que, en su mayoría, eran profesores de instituto. Esperaban que yo hiciera una apología de la institucionalización del estudio del flamenco. Se enfadaron conmigo. Lo que yo les dije es que por qué nosotros tenemos que cambiar o adoptar un sistema sabiendo que el nuestro ha dado los mejores guitarristas del mundo: Paco de Lucía, Manolo [Sanlúcar]...

Lo que no estoy de acuerdo es que tengamos que entrar por una criba absurda. ¿Por qué para yo tener el título de profesor, que estoy sacando los mejores guitarristas del mundo, ahora tenga que pasar por aprender una historia musical, un análisis...? No.

Por ejemplo, un profesor en activo, en E.E.U.U., Berkley o Boston, es un valor añadido para la escuela impresionante... Aquí tener un profesor en activo... [risas].

Yo veo la música de una manera muy intensa...

**-M.A.C.: *Muchas gracias Gerardo...***



## **M. Entrevista a Javier Latorre**

**Fecha:** 11-8-2017

### **Trayectoria profesional<sup>13</sup>:**

#### **Premios**

1989: Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, Premio “Paco Laberinto” (bulería), Premio “Juana la Macarrona” (alegrías), Premio especial “Antonio” al bailar más completo Fiambrera de Plata (Ateneo de Córdoba).

1994: Premio “El Desplante” – Festival de las Minas de La Unión.

1998: Finalista Premios A.D.E. – “Cosas de Payos”.

2002: Bienal de Sevilla: Giraldillo a la Mejor Coreografía y Mejor Vestuario – “Rinconete y Cortadillo” Premio Flamenco Hoy – “Rinconete y Cortadillo”.

2003: Premio de la Crítica, Festival de Jerez – “Rinconete y Cortadillo”, “Zapatilla de Plata” – Asociación de profesionales de la Danza de Almería (Indanza).

2005: Premio “El Público” Canal Sur de Artes Escénicas – “Triana, en el Nombre de la Rosa”.

2007: Premio de Crítica de Danza de Japón – “4 Poetas en Guerra”.

2008: XXVIII Semana Cultural – Peña Flamenca La Soleá, Palma del Río.

2011: Premio Nacional de Danza, (Creación), Ministerio de Cultura.

2012: Giraldillo a la Maestría en la Bienal de Sevilla.

#### **Maestros – coreógrafos**

Antonio Gades, “Antonio”, José Granero, Mariemma, Pilar López, Alberto Lorca, Betty, M<sup>a</sup> Magdalena, Juana Taft, Paco Fernández, José Antonio, Juan Quintero, M<sup>a</sup> de Ávila, Pedro Azorín, Felipe Sánchez....

#### **Directores**

Miguel Narros, Carlos Saura, Álvaro Begines, Francisco López, Ramón Pareja, Emilio Hernández, Hansel Cereza, Pepe Quero, Andrés Lima.

---

<sup>13</sup> Síntesis del currículum disponible en línea: <https://javierlatorre.net/> [Consultado el 25 de agosto de 2017].

## Colaboraciones

Vicente Amigo, Mario Maya, Carmen Linares, Enrique Morente, Blanca del Rey, Leo Brouwer, Mauricio Sotelo, Josep Pons, Juan Carlos Romero, Juan Manuel Cañizares, Chicuelo, Carles Benavent, Cristobal Gabarrón o Abraham Lacalle.

\*\*\*

### **-M.A.C: *¿Cómo se enseña el baile flamenco?***

**-J.L.:** La base del baile es la mecánica, la técnica. La primera obligación de un profesor es enseñar a que el alumno conozca y maneje su cuerpo. Yo reniego de las escuelas, todo lo que tenga que ver con las fotocopias, del “haz las cosas así, porque lo que no sea esto, no es correcto”. El flamenco, a diferencia de la danza clásica, que tiene unos cánones muy claros, unas técnicas muy claras y un lenguaje muy claro (además de que luego haya diferentes escuelas), el flamenco no tiene eso, el flamenco se ha transmitido por lo que uno sabía y que lo transmitía a otro, que iba a la “escuelita” o han ido a verlo al tablao.

Hay una costumbre muy extendida que es eternizarse por medio de los alumnos, pero eternizarse en el mal sentido de la palabra: es tratar de seguir vivo él mismo, no tratar que siga vivo el espíritu o la pasión. A mí me han enseñado a conocer mi cuerpo y a manejar mi cuerpo. La “flamencura” es algo que no se enseña: se tiene o no se tiene. Eso no hay que enseñarlo, se tiene. Lo que hay que enseñar es a manejar tu cuerpo y que cada uno lo utilice como le venga en gana o como le pida el cuerpo. En mi caso, es lo que he hecho.

Tú me hablabas de la imitación, ésta es básica al principio. Pero tiene que haber un contrafuerte, muy fuerte, valga la redundancia, para que esa imitación no se convierta en costumbre, para que esa imitación perdure el tiempo mínimo para apasionar al alumno, para decirle: “Mira lo que puedes llegar a hacer si curras”. Pero a partir de un momento dado...

Hay una frase que repito incesantemente en mis clases: de cintura para abajo se ejecuta y de cintura para arriba se firma. La personalidad está aquí [señalando al tronco del cuerpo]. Tú no le puedes decir a un alumno: “El brazo, o pasa por aquí, o no sirve”. Porque a lo mejor a ese alumno no le sirve.

Es una cuestión de que cada cuerpo es un mundo y cada persona y cada artista es un mundo. Yo me metí a artista para ser único. Yo no puedo pedirle a un alumno que sea como yo, pues sería contradecir mis propios principios.

Creo que el gran problema de la enseñanza en el flamenco no está en la falta de reglaje, porque se ha intentado reglar muchas veces. En el flamenco hay mucho impostor, salvo rarísimas excepciones. A nivel institucional, es un desastre a nivel público. A nivel privado es otro “rollo” porque estamos hablando de los profesionales que nos dedicamos a esto y damos cursos por todo el mundo... A nivel institucional es un desastre, los conservatorios son un desastre. El sistema consiste en que solamente puedes enseñar ahí si tienes un diploma, y yo, por ejemplo, no tengo ni un solo diploma, nada más que el Premio Nacional de Danza, pero ese diploma no me sirve para entrar en un conservatorio a enseñar, ¿entiendes? En los conservatorios, en su mayoría, están enseñando a niñas que, sin haber salido al escenario prácticamente ni una sola vez en su vida, se reciclan para enseñar, para volver a enseñar en el mismo centro donde se matricularon y de donde no han salido en su vida. Hay un círculo vicioso terrible ahí. Eso solamente se arreglaría estableciendo, por ley, alguna forma lógica de que los profesionales que llevan treinta y cuarenta años en el escenario se reciclaran ahí, que es donde deben reciclarse y donde deben volcar todos los conocimientos que tienen. Pero para que esto pase tienen que hacer 4 años de superior, gente con 40 o 50 años que tienen que ponerse a estudiar anatomía, historia de la danza... ¡No, si la historia de la danza son ellos!.

Yo por ejemplo estuve dos años dando clases en el conservatorio superior de Málaga. Allí no conocían a Pilar López, no conocían a Antonio el bailarín... Conocían un poquito de Gades por las películas... Conocían a los que salían en la tele por cosas absolutamente ajenas. La situación se ha ido degradando. Ahora mismo el flamenco, por ejemplo, en los conservatorios prácticamente ni existe, ni en Andalucía, que es sobre todo más degradante y más lacerante. Porque en Madrid (refiriéndose al conservatorio) tienes a Isabel Bayón, a Rafaela Carrasco, a Óscar Jiménez.

La enseñanza del flamenco depende de gente “suelta” que estamos enseñando por ahí por el mundo, porque tampoco hay sitios concretos donde tú puedas centrarte a nivel privado. Quizá en Sevilla hay más oferta, en Madrid...

La danza no le interesa a nadie en este país. El flamenco es algo que se reproduce por esporas, no necesita un cuidado ni un mimo. Siempre va haber algún monstruo que nos saque las castañas del fuego, y siempre hay más de uno, afortunadamente. Sales fuera y te entra una

“malaleche” muy grande: te vas a Albuquerque y ves la universidad con un departamento de flamenco y danza española que alucinas; te vas a Moscú y ves Flamenquería, con un edificio entero dedicado al flamenco. Todo esto privado. Empiezas a recorrer países y a ver lo que están haciendo, y es un poco...

**-M.A.C.: *Pasamos si te parece a la guitarra. A la hora de un montaje, ¿qué crees que es más común: montar un remate, un cierre, una escobilla en base a la música de una guitarra o a la inversa?***

**-J.L.:** Esa es la pregunta del millón, yo siempre lo hago en base a la música. Unas de mis características es la oreja: soy muy musical. Vicente Amigo me decía muchas veces: “Compadre, tú bailas mi música, los demás dan zapatazos en los alto”.

Soy muy musical, de hecho, casi todas las cosas que saco a nivel rítmico, de jugar con el compás y demás, las saco de falsetas de guitarra. Considero que tenéis mucho más margen los guitarristas para jugar en ese sentido porque tenéis algo básico que nosotros no tenemos: los tonos.

**-M.A.C.: *¿Y a nivel rítmico?***

**-J.L.:** Rítmico también: hay mucho más desarrollo en el coco de los guitarristas que en el de los bailaores.

**-M.A.C.: *Y ¿cómo inspira un buen guitarrista a un bailaor?***

**-J.L.:** Con la música, evidentemente. El primer disco de Vicente, en la bulería de “Gitano de Lucía” están mis pies. Me parece un desperdicio muy grande tener un buen guitarrista y decirle: “Saca algo que vaya bien con esto...”

Prefiero que la percusión adorne a la música que no las notas a la percusión. Me parece que hay mucha más riqueza en una guitarra que en los pies.

Quizá estoy muy mal acostumbrado: he tenido la suerte de estar con Manolo Silveria, Vicente Amigo, Cañizares, Juan Carlos Romero, Chicuelo... Esos son los guitarristas con los que suelo trabajar. Pues yo prefiero: “Dame melodía bendita y yo te la trataré de elevar al máximo nivel”.

**-M.A.C.: *Pero luego el guitarrista flamenco se enfrenta a tener que sacar música a un remate, una escobilla...***

-J.L.: Sí, más que melodía suelen ser percusiones lo que al guitarrista le pides, o sea, refuézame este corte...

**-M.A.C.: *Y en ese proceso, el guitarrista tiene que reforzar eso armónicamente. Un guitarrista ha de captar rítmicamente lo que un bailar precisa.***

-J.L.: Un guitarrista sin oído no va a ningún lado, si no sabes cantar esas cosas [refiriéndose a los ritmos del zapateado] evidentemente no sirves para esto. Estamos hablando de un 50 por ciento la oreja.

**-M.A.C.: *¿Crees que circulan por ahí muchas falsetas que han nacido como consecuencia de vuestra influencia?***

-J.L.: Claro, esto no deja de ser un intercambio, lo que te digo es que es mucho más frecuente que sea al contrario. A ti quizá te puede inspirar un remate que vaya complicado en el tiempo, pero la inspiración es puramente rítmica, no musical. En el caso contrario es total la inspiración, tanto musical como rítmica.

Mi método es: dame música y yo la remato.

**-M.A.C.: *Pasamos a otra cuestión, la diferencia entre cuando se bailaba antiguamente y en la actualidad. No había tanto prefijado, ¿no?***

-J.L.: Eso te vas a un tablao en Madrid y lo ves.

**-M.A.C.: *Pero los buenos profesionales, ¿lo hacían?***

-J.L.: No, los buenos profesionales, lo que hacen es salir al escenario con todo absolutamente preparado. Cada vez hay que elaborar más las cosas porque cada vez hay más competencia. Evidentemente, cada vez hay espectáculos más elaborados y discos más elaborados.

El mundo de la improvisación, la palabra ya me echa para atrás. La improvisación yo creo que no existe, directamente. Porque nadie se pone a crear *in situ* en el escenario, nadie se pone a crear, todo el mundo hace cosas basadas en unos patrones ya aprendidos con los que vas jugando y los dominas. Habrá habido algún genio en la historia que lo haya hecho, pero esa para mí no es la dinámica. Lo bonito del flamenco es salir ahí con todo absolutamente controlado, y a partir del absoluto control es cuando puedes hacer algo de improvisación. Esa es la dinámica y esa es la filosofía.

**-M.A.C.: *Al hilo de lo que has dicho antes, todo prefijado, pero, ¿algo se puede improvisar?***

**-J.L.:** En que se junten los espíritus, las mentes y las acciones de la gente que hay en el escenario y de momento salga algo nuevo, lo cual es muy improbable y muy difícil. Que sea bueno, claro. Luego, claro, hablamos de un gremio donde hay mucho genio. Es muy difícil que tú echés en una olla productos de primera calidad y, a no ser que se te queme, te salga algo malo....

Tú vas “Casa Patas” o a cualquier tablao y dices: “Aquí se han juntado 10 minutos antes”. Pero claro, el cantaor hace así [gesto de cantar] y dices: “qué maravilla”; el guitarrista hace así [gesto de tocar] y: “qué maravilla” y el bailaor así... ¡Imagínate si hubieran ensayado! Entonces, malo no puede ser, porque es que son buenos todos. Pero no es la excelencia que se busca ni que se pretende.

Yo solo improviso cuando me equivoco, para volver a retomar la dinámica. Pero no improviso, tengo que volver de alguna manera, que no sé cómo va a ser. Pero ya tienen unos recursos a estas alturas como para reengancharse.

**-M.A.C.: *¿Cómo definirías el perfecto guitarrista de acompañamiento al baile?***

**-J.L.:** El perfecto guitarrista para baile sería uno que seguramente no tendría que acompañar al baile porque sería un pedazo de concertista. El perfecto guitarrista para baile tiene que ser buen músico; tiene que ser dúctil, en el sentido de que esto es un intercambio y, a malas, el que manda es el que baila. Siempre que bailas, el que manda es el que baila. Pero ese poder hay que ejercerlo con inteligencia y si tú tienes buenos músicos alrededor, pues tienes que dejar que desarrollen su potencial. Y eso es lo que tienen que entender tanto guitarristas, percusionistas, como cantaores, que esto es un intercambio. Que sea gente que trabaje en equipo.

Para que un guitarrista acompañe bien al baile tiene que gustarle el que baile y tiene que gustarle el que canta y viceversa. Entonces, un guitarrista, tanto para cantar, como para solista, como para bailar, tiene que ser el que sepa compartir con los de alrededor todo lo que él sabe y recibir a su vez, a cien por cien, todo lo que le están dando alrededor. Y eso no es fácil, porque el ego es imprescindible para todo artista, pero el ego bien entendido y el ego inteligente.

Y sobre todo que le guste el ensayar, eso es lo básico.

**-M.A.C.: *Aunque sea una evidencia, a nivel rítmico, ¿qué le pides a un guitarrista?***

**-J.L.:** Que no se vaya de compás... [risas]

A nivel rítmico, cada oreja es un mundo. Yo no le pido nada al guitarrista, el guitarrista tiene que dármelo a mí. Yo al contrario, no le pido, yo le doy. Volvemos a lo que hablamos antes: esto es un intercambio. Vamos a juntar lo mejor de lo tuyo con lo mejor de lo mío.

**-M.A.C.: Escuché una frase por ahí que decía: “La universidad de la formación del guitarrista flamenco sería el acompañamiento al baile”.**

**-J.L.:** Absolutamente, ahí está todo: el cante, la percusión, ritmo... Cada palo de baile es una pequeña ópera. Hay dramatización, pues estás contando una historia: todos los ingredientes de un espectáculo: la danza, la música y el teatro.

**-M.A.C.: Javier, mucha gracias.**





## IMÁGENES PARA EL RECUERDO



**Ilustración 70:** Encuentro con Manolo Franco.



**Ilustración 71:** Encuentro con Paco Cepero.



**Ilustración 72:** Encuentro con Manolo Sanlúcar.



**Ilustración 73:** Encuentro con Gerardo Núñez.



**Ilustración 74:** Encuentro con Gabriel Expósito.



**Ilustración 75:** Encuentro con José Rojo.



**Ilustración 76:** Encuentro con Marcel Ege.



**Ilustración 77:** Encuentro con Javier Latorre.



**Ilustración 78:** Encuentro con David Pino.



## ANEXO II. PARTITURAS

### A. Taranta “Fuente y Caudal” de Paco de Lucía

Obra de concierto concebida como una secuenciación de falsetas y variaciones.

Presentamos a continuación un escueto análisis formal:

- Introducción/variación: 1-11 cc.
- Falseta 1: 12-63 cc.
- Falseta 2: 64-83 cc.
- Variación: 84-91cc.
- Falseta 3: 92-108 cc.
- Falseta 4: 109-152 cc.
- Falseta 5: 153-177 cc.

### B. Garrotín “De la Vera” de Rafael Riqueni

Obra de concierto para guitarra flamenca con una afinación específica. Aunque también es fácil ver las diferentes secciones, éstas fueron compuestas para formar parte de dicha obra y no para ser descontextualizadas y utilizarse mediante el procedimiento de la *extemporización*.





A. Taranta “Fuente y Caudal” de Paco de Lucía

# FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

Cejilla al 3

Francisco Sánchez Gómez

1

$F\sharp_7sus4(b9)$   $E_m/G$   $F\sharp(b9)$   $6 >$

T 2 2 0 2 1 2 0 2 3 0 3 2 0 2  
A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
B 2 2 3 0 2 0 3 2 0 2

5

$F\sharp_7sus4(b9)$   $E_m/G$   $G^{Maj7}/B$

T 2 2 2 1 2 0 3 0 2 0 3 0 2 3  
A 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0  
B 2 2 3 0 2 0 3 2 0 2

9

$A_7$   $D_7/F\sharp$   $G$   $G^{Maj7}$   $G_7$

T 2 0 0 1 1 1 3 1 0 2 1 0 2 0 2 0 2 0 2 0 0 0 2 0 0  
A 0  
B 0

© 2005 Francisco Sánchez Gómez y De Lucía Gestión S.L.  
© 2005 Transcripción y Digitación: Juan Manuel Cañizares

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

11 *F#7sus4(b9)* *p i m a* *Bm 5* *A 5* *G 5*  
*p* *1* *2* *3* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *0* *0* *0* *0*  
*4* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0* *0*  
*2* *3* *2* *0* *3* *2* *2* *0* *3*

13 *F#* *5* *5* *3* *5* *5* *5*  
*a m i*  
*3* *3* *3* *3* *0* *0* *0* *0* *2* *2* *2* *2* *3* *5* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3* *2* *2* *2* *2*  
*2* *4* *4* *2* *1* *0*

15 *G* *G Maj7* *5* *5* *5* *5* *5* *5*  
*3* *1* *3* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *3* *3* *3* *3*  
*0* *0* *0* *0* *2* *2* *2* *2* *3* *3* *3* *3* *2* *2* *2* *2* *3* *3* *3* *3* *0*  
*3* *2* *3* *0*

17 *G Maj7 5* *CII* *F#7* *5* *5* *5* *5* *5*  
*a m i*  
*2* *2* *2* *3* *2* *0* *0* *0* *0* *4* *4* *4* *4* *5* *5* *5* *5* *3* *3* *3* *3* *3* *2* *2* *2* *2*  
*0* *0* *4* *4* *4* *4* *5* *5* *5* *5* *3* *3* *3* *3* *3* *2* *2* *2* *2*  
*3* *2*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

19

*Bm* *A* *G*

*p*

*i a m i*

21

*F#*

23

*G* *A7*

④V

25

*D*

*i a m i*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

The musical score is written for guitar in G major, 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a guitar staff. The guitar staff uses a simplified notation with numbers 0-5 for frets and symbols for strings (1-6). Measure numbers 27, 29, 31, and 33 are indicated at the start of each system. Chord symbols G, G<sup>Maj7</sup>, and F<sup>♯</sup>(<sub>9</sub>) are placed above the guitar staff. The melody in the treble staff features eighth-note patterns with a '5' above them, indicating a fifth fret. The guitar staff contains fretting instructions such as '3 3 3 3 2', '0 0 0 2', '3 3 3 2 2', '0 0 0 2 0', '3 3 3 3 0', '2 2 2 2', '0 0 0 0', '2 2 2 3', '5 5 3 3', '2 2 2 2', '2 2 2 2', '2 2 2 2', '2 2 2 2', '2 2 2 0', '0 0 2 2', '0 3', '2 2 2', '0 0 0 0', '0 0 2 2', '0 3', '2 2 2', '0 0 2 2', '3', '0 0 0', '2 3 3 9', '9 9 9 9', '9 9 9 9', '7 7 9 7 7', '0 0 2 2', '3', '0', '9', '0', '7', '9', '7 7', '3', '2', '4', '4', '3', '3', '0', '9'.

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

The musical score for "FUENTE Y CAUDAL (Taranta)" is presented in four systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 35, 37, 39, and 41 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes melodic lines with slurs and fingering numbers (5, 7, 9, 10, 12) and bass lines with fret numbers (0, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 14). Chord symbols are provided above the treble staff: A7 (measures 35-36), D (measures 37-38), and A (measures 39-40). The piece concludes with a final measure (41) featuring a double bar line and a fermata over the final note.

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

CIII

43

45

47

49

CIII

VII F#(b9)

CVII



FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

59  $G$   $G7$

3 5

61  $F\#$   $F\#7sus4(b9)$

*p* *p i m a*

64  $F\#(b9)$

①  $F\#(b9)$   
②  $F\#(b9)$

66  $F\#(b9)$

①  $F\#(b9)$   
②  $F\#(b9)$



### FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

69

2/4 5 3 2 4 2 3 5 2 3 2/4 5 4 5 3 2 5 3 2 4

71

①/II  
⑧

F#m/A Em/G D/F#

2/4 2 3 5 2/4 5 3 2 0 0 3 2 0 3 2 0 2

73

Em7 C#7(b5) F#

2/4 0 2 0 0 3 2 0 3 0 3 0 4 0 3 0 4 0

75

G(b5) Em A7

0 0 2 4 2 0 4 0 0 0 3 2 0 0 2 0 2 0 0 4 2 0

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

77

G

5 3 2 0 3 2 0 2 0 3 1 2 | 0 2 0 4 0 0 2 4 0 1 0 2

3

79

p

0 2 0 4 0 0 2 4 0 1 0 2 | 0 2 0 4 0 2 0 2 0 4 0

3

81

G7

p

0 2 0 4 0 3 0 | 4 0 3 0 4 0 4 2 3 2 0 3

3

83

F#7sus4(b9)

p

p i m a

X

0 0 0 0 4 0 0 4 4 2 | 0 0 0 5 4 2 1

2

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

85  $A_7$  (X) *p i m a*

87  $A_7$   $G$   $G_7$  (X)

89  $Gm_7$

91  $F\#$  (X)  $F\#_7sus4(b9)_9$  *p i m a*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

93  $F^{\#}(\flat 9)$

*p*

95  $F^{\#}(\flat 9)$

*m l p*

97

*p*

99  $A$   $G$   $x$

*p i p*

### FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

101

X X

*p* *p*

103

X X X

*p* *i* *p* *p*

105

G7 (X) Gm7

*p* *p*

107

F#7sus4(b9)

*p* *p* *i* *m* *a*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

109  $F\#$   $\textcircled{4}$ / $\textcircled{6}$  II

Musical notation for measures 109-110. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth notes with triplets. The bass line features a rhythmic pattern of 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2.

111  $G(b5)$

Musical notation for measures 111-112. Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes and triplets. The bass line has a pattern of 0, 4, 2, 0, 4, 4, 4, 3, 3, 4, 3, 4, 3, 4.

113

Musical notation for measures 113-114. Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes and triplets. The bass line has a pattern of 4, 2, 4, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 0, 4, 2, 4, 2, 0, 4.

115  $F\#$

Musical notation for measures 115-116. Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes and triplets. The bass line has a pattern of 0, 4, 4, 4, 2, 4, 4, 2, 0, 4, 2, 4, 4.

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

CII

117 *Bm7* 3 3 3 3 3 *E7* 3 *p*

A

119 *A* 3 3 3 3 3 *p*

A7 D<sup>Maj7</sup>/F#

121 *A7* 3 3 3 3 3 *D<sup>Maj7</sup>/F#* 3 3 3 3 3 *p*

G

123 *G* 3 3 3 3 3 *p*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

125 *G*<sup>Maj7/D</sup>

4/4  
*p*

127 *A/C#*

4/4  
*p*

129 *G/B* *G7*

4/4  
*p*

131 *F#*

4/4  
*p*



FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

CII

133  $Bm_7$  3 3 3 3 3  $E_7$  3

3 2 4 3 2 5 2 4 3 2 4 2 2 0 1 0

135  $A$   $A_7$  5 5

2 0 2 2 0 2 0 2 0 2 3 2 0 2

137 3 6 5 5 7

0 2 3 0 2 3 5 3 2 0 3 2 0 2 0 2 4 2 0 4 0 4 2 0 4 0 6 2 4

IV

139  $D$   $D_7/A$  X

0 2 0 4 2 0 2 4 2 0 4 5 0 4 7 0 4 7 6 5

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

141

3 3 G 5 3

*p*

143

A x G

*p*

145

F#7sus4(b9) x G

*p*

ñami

147

G(b5) G/B

*p*

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

149

A G7 Gm7

2 4 0 0

2 3

p

0 4 0 3 2 3 2 3 0 3 2 3 0 3

151

F#7sus4(b9) 9

p i m a

2 3 2 0 3 2

153

CVII Bm A

p

7 9 9 11 7 7 9 10 14 12 12 10 9 12 10 9 10

155

CIII G F#7(b9)/A# 3

p

3 5 5 7 4 3 3 5 7 10 9 9 7 6 8 7 0 0 8 9 6 7 5 4

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

157 *Bm7*

0 2 0 4 7 5 4 | 0 2 0 4 2 0 2 0 4 2 7 5 4 5 7

159

0 4 5 4 5 7 4 5 | 0 4 5 0 4 5 0 4 5 4 3

161 *A* *F# / A*

2 4 5 0 5 4 2 4 5 | 4 4 5 2 4 5 0 4 5

163

4 4 5 2 4 5 0 4 5 | 4 4 5 2 4 0 0 5

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

The musical score is divided into four systems, each with a treble clef staff and a guitar fretboard diagram below it. The key signature has two sharps (F# and C#).

- System 1 (Measures 165-166):** Measure 165 starts with a **G** chord and a **m** dynamic marking. Measure 166 has an **Em/G** chord. Fretboard diagrams show fingerings: (165) 2-4-2-3-3 and (166) 2-4-2-2-3-0-2-3-2-2-3.
- System 2 (Measures 167-168):** Measures 167 and 168 feature triplets. Fretboard diagrams show fingerings: (167) 4-2-3-0-2-4-0-2 and (168) 2-0-2-0-0-2-4-2-2-3.
- System 3 (Measures 169-170):** Measure 169 has an **F#** chord and a **m** dynamic marking. Measure 170 has a **CII** chord. Fretboard diagrams show fingerings: (169) 2-2-3-0-2-3-2 and (170) 4-6-3-4-2.
- System 4 (Measures 171-172):** Measure 171 has a **Bm** chord and a **p** dynamic marking. Measure 172 has an **A7** chord and a **p** dynamic marking. Fretboard diagrams show fingerings: (171) 3-2-3-2-4 and (172) 0-3-2-0.

FUENTE Y CAUDAL (Taranta)

173

D B7

3 2 0 4 2 3 5 5 7

175

G G/F G/F F#7sus4(b9)

7 6 7 7 9 9 9 9 8 8 4 2

B. Garrotín "De la Vera" de Rafael Riqueni

DE LA VERA  
Garrotín  
Rafael Riqueni

Transcription by Marcel Ege and Bruno Jundt

⑤ = G / Sol  
⑥ = D / Ré

2/3 BVII... 2/3 BVIII... 1/2 BV...

p p 0

mi mi mi mi a mi mi mi mi

7 1/2 BII... 6 a a a a a mi mi mi mi BX BVII... BII...

mi mi mi mi a mi mi mi mi a ma i a mi mi mi m BX

BVII... BIII... 2/3 BVII... 5/6 BVII... 2 i m

a mi mi a p i m i m 2/3 BVII... 2/3 BV...

p





The musical score consists of six systems of notation, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes the lyrics "i m i m m i p i m a m i" and features a dynamic marking of *p*. The second system includes the lyrics "i m a" and features a dynamic marking of *p*. The third system includes the lyrics "a s m i t r (1 2 1) p i m a m i m a" and features a dynamic marking of *p*. The fourth system includes the lyrics "a m i m i m i m" and features a dynamic marking of *p*. The fifth system includes the lyrics "a m i m i m i m" and features a dynamic marking of *p*. The sixth system includes the lyrics "a m i m i m i m" and features a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings. A box containing the numbers "18 - 24" is located below the third system. The piece concludes with a double bar line.

1. 5/6 BVI.  
p i m i p m i m i i m i m i m i m i p p i m a BVI

2. 5/6 BVI.  
p i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i p p i m a

tr (4 2 4) tr (4 2 4)

2 4 2

2 4 2

p i m a m i m a

2 - 24

① ② ③ ④ ⑤

## **ANEXO III. CURRÍCULO DE LA ESPECIALIDAD DE GUITARRA FLAMENCA**

**A. Enseñanzas elementales o básicas**

**B. Enseñanzas profesionales**

**C. Enseñanzas superiores**



## ANEXO III. A. Enseñanzas elementales o básicas

**Orden de 24 de junio de 2009, por la que se desarrolla el currículo de las enseñanzas elementales de música en Andalucía. (BOJA 14-07-2009)**

### ANEXO I

#### **OBJETIVOS, CONTENIDOS, CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ORIENTACIONES METODOLÓGICAS DEL CURRÍCULO DE LAS ENSEÑANZAS BÁSICAS DE MÚSICA**

##### **Guitarra flamenca**

###### Objetivos generales de los instrumentos

La enseñanza instrumental en las enseñanzas elementales básicas tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las capacidades que les permitan:

1. Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.
2. Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.
3. Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras o piezas de diferentes estilos, entre las que se incluyan algunas de autores andaluces o de inspiración andaluza, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.
4. Adquirir y desarrollar hábitos de estudio básicos, correctos y eficaces.
5. Conocer la técnica y los recursos para el control de la afinación del instrumento, en los casos en que su naturaleza así lo permita.
6. Despertar en el alumnado el aprecio y el respeto por el arte de la música a través del conocimiento de su instrumento y de su literatura.
7. Concebir la práctica instrumental como un medio para formar personas íntegras que aprecien y disfruten de la experiencia musical, incorporando estas vivencias a su propia cultura.

###### Contenidos específicos de los instrumentos

Familiarización con la cultura musical flamenca en sus tres manifestaciones musicales y estéticas más importantes: guitarra, cante y baile. Práctica de ejercicios de relajación, estiramientos y control muscular, que permitan adoptar una postura adecuada del cuerpo, posibilitando la correcta colocación de la guitarra y el adecuado control de las manos. Desarrollo de la habilidad de cada mano y la sincronización entre ambas. Aprendizaje de las diversas formas de ataque en la mano derecha para conseguir progresivamente una calidad sonora adecuada. Aprendizaje gradual de los recursos tímbricos y de proyección de sonido en relación con la pulsación yema-uña. Aprendizaje de los cambios posicionales de la mano izquierda: desplazamientos, posiciones, traslados longitudinales y transversales. Estudio y desarrollo de los

principales recursos y técnicas guitarrísticas adecuadas al nivel: pulgar, pulgar índice, picado, rasgueo, arpeggio, trémolo, alzapúa. Afinación del instrumento: técnicas y recursos. Empleo de la partitura y de la percepción visual para el desarrollo de la lectura y la memoria musical. Iniciación a la comprensión de las estructuras formales, melódicas, armónicas y rítmicas de los diferentes estilos musicales flamencos centrandose en los toques principales: estilos ternarios con la estructura del fandango (Fandangos de Huelva, Verdiales y Abandolaos en general), estilos libres con la estructura del fandango (Fandangos naturales, Malagueñas, Granaínas y Tarantas), estilos de doce tiempos (Soleá, Alegrías y Bulerías), estilos binarios o cuaternarios (Farruca, Colombiana, Tientos, Tangos y Tanguillos), estilos de amalgama (Petenera, Siguiriya y Guajira). Obras, ejercicios y estudios que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno o alumna. Práctica de la improvisación sobre esquemas armónicos sencillos, motivos melódicos y rítmicos básicos. Trabajo de la dinámica, agógica y su relación con el fraseo y la textura musical. Conocimiento de obras propias del repertorio y de las diferentes escuelas guitarrísticas del instrumento a través de medios audiovisuales. Estudio de los acordes de tríadas y de cuatríadas. Conocimiento del mástil de la guitarra y de sus notas. Práctica y conocimiento de las diferentes escalas mayores, menores y flamencas: la relación entre ellas. Técnicas y hábitos correctos de estudio. Realización de conciertos periódicos con las obras trabajadas. Práctica de conjunto. Fisiología, evolución y construcción del instrumento, para conocer, en un nivel básico, esta herramienta musical que permite adentrarse en el campo musical de la interpretación.

#### Crterios de evaluación de los instrumentos

1. Mostrar una actitud receptiva y positiva en clase, como medio básico para asumir todos los procesos del aprendizaje. Mediante este criterio, se observará la disposición y atención de los alumnos y alumnas a los contenidos que se impartan en clase por los profesores y profesoras.
2. Leer, interpretar y transmitir adecuadamente textos musicales de su nivel, a través de su instrumento, con fluidez y comprensión. Con este criterio de evaluación se trata de comprobar si los alumnos y alumnas adquieren y desarrollan la capacidad para desenvolverse con progresiva autonomía en la lectura e interpretación de textos musicales adecuados a su nivel. En estas situaciones se comprobará si establecen relaciones entre los distintos aspectos de la interpretación y la idea musical que se pretende exponer.
3. Dominar los procesos técnicos básicos adecuados a su nivel con el instrumento de manera que permitan exponer con libertad creativa el discurso musical. Mediante este criterio se valorará el desarrollo de implantación de los procesos técnicos que permitan un normal desenvolvimiento del alumno o alumna en el entorno creativo.
4. Memorizar correctamente piezas apropiadas a su nivel. Con este criterio de evaluación se pretende comprobar el desarrollo de la memoria sin abandonar la progresión en la aplicación de los conocimientos teórico-prácticos expresivos del lenguaje musical a través de la interpretación de textos musicales.
5. Interpretar obras musicales de acuerdo con criterios básicos de estilo. Con este criterio de evaluación se pretende comprobar la progresión del alumno o alumna para utilizar los recursos expresivos propios de cada época, a fin de ofrecer una interpretación del texto musical creíble y coherente. Se trata de verificar si el

- alumno o alumna comprende la obra musical globalmente como un todo, regido por pautas estéticas básicas.
6. Adoptar una posición, movimientos, actitud corporal e integración con el instrumento correctos y adecuados. A través de este criterio se valorará la interacción con el instrumento, la capacidad de adaptación al mismo y a los movimientos necesarios para expresar la música a través de él con libertad y fluidez.
  7. Comprender y recrear con posterioridad a una audición, los rasgos característicos sonoros básicos de las obras escuchadas. Con este criterio se pretende evaluar la progresión dentro de los procesos mentales de comprensión, abstracción y capacidad de síntesis musical de los alumnos y alumnas dentro de los procesos auditivo-reflexivos. Este criterio es fundamental para realizar el proceso de aprendizaje, especialmente a edades tempranas, cuando los alumnos o alumnas aprenden por imitación.
  8. Conocer, describir e interpretar con los criterios de estilo adecuados, algunas obras significativas del patrimonio musical culto y popular de Andalucía o, en su caso, de inspiración andaluza. Con este criterio se pretende, concretamente, la aplicación de los anteriores a la interpretación y conocimiento de obras de autores andaluces o inspiración andaluza. En el estudio, la descripción y la interpretación de estas obras, se comprobará la aplicación por parte de los alumnos y las alumnas, de los criterios estilísticos básicos de la música andaluza en el contexto de la historia de la música.
  9. Mostrar en clase, mediante la interpretación de los ejercicios, estudios y obras programados, la capacidad de planificación y trabajo autónomo en casa. Con este criterio de evaluación se pretende verificar en el alumnado el asentamiento de actitudes como la constancia, la atención continuada, la valoración del esfuerzo para la consecución de unos fines y la capacidad de organización del estudio. Estos últimos son, sin duda, fundamentales para el progreso musical.
  10. Interpretar adecuadamente en público las obras trabajadas en clase y representativas de su nivel. Se trata, con este criterio, de comprobar la capacidad de puesta en escena, por parte de los alumnos y alumnas, para interpretar las obras trabajadas en clase. Mediante este criterio se verificará si se ha producido la toma de conciencia del proceso comunicativo y socializador en el que debe basarse la interpretación. De esta forma, el alumnado, valorará positivamente el estudio como medio para alcanzar estos fines concretos que se demostrarán en la actuación.
  11. Actuar con una correcta integración dentro de un grupo y manifestar la capacidad reflexiva y de adaptación, durante el proceso interpretativo del acto musical. Este criterio de evaluación presta atención al desarrollo de la capacidad auditiva del alumno o alumna para adaptar sus criterios y parámetros interpretativos a los de sus compañeros o compañeras, con el fin de obtener un resultado común óptimo y unificado.

### Orientaciones metodológicas

A la hora de establecer unas orientaciones metodológicas para las enseñanzas elementales de música, hemos de tener en cuenta, por un lado, los principios pedagógicos establecidos, con carácter general, en la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía, para estas enseñanzas, que deberán priorizar la comprensión de la música y del movimiento, así como los conocimientos básicos del

lenguaje musical y la práctica de la música en grupo. Por otra parte, el Decreto ..., por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de Música en Andalucía, incluye entre los objetivos de las enseñanzas básicas, el de preparar al alumnado para su incorporación a los estudios profesionales de música.

Por tanto, el enfoque metodológico en las enseñanzas elementales de música ha de variar sustancialmente para que, además de establecer un nivel propio de aquellos alumnos y alumnas que quieran continuar sus estudios musicales en las enseñanzas profesionales, se adapten a las necesidades formativas de un alumnado heterogéneo. Igualmente, la vocación musical de un niño o niña puede, en muchos casos, no estar aún claramente definida; por ello, se han de presentar, tanto los conocimientos teóricos que han de obtener, como las inevitables horas de práctica, de la manera más atractiva y estimulante que sea posible.

La metodología integra todas aquellas decisiones que organizan el proceso de enseñanza y aprendizaje. Entre ellas se incluye la atención individual y colectiva, la organización del tiempo y el espacio y los recursos didácticos.

En este apartado se recogen orientaciones que han de ser utilizadas como elementos de referencia para la reflexión del Claustro de Profesores y Profesoras y el equipo educativo en el proceso de toma de decisiones que exige la elaboración de la Programación Didáctica en el marco del Proyecto educativo.

Los métodos de trabajo son en gran medida responsabilidad de los centros y del profesorado, y por ello se hace imprescindible establecer unas pautas generales que unifiquen la práctica docente e integren los distintos elementos que configuran el currículo de las enseñanzas elementales de música. Aunque no existe un método único y universal que pueda aplicarse a todo el alumnado y a todas las situaciones, es conveniente hacer algunas consideraciones:

El alumnado es heterogéneo, tanto en sus aptitudes musicales, como en las motivaciones que le llevan a realizar estas enseñanzas. Por lo tanto, deberán ser respetados los principios del desarrollo cognitivo y socio-afectivo individual. Este hecho requerirá una adecuación de los contenidos a sus necesidades. El proceso se realizará posteriormente a un estudio previo individualizado sobre sus realidades personales y musicales.

Es conveniente la aplicación en clase de la pedagogía del éxito, mediante la activación de la motivación del alumnado y la valoración del trabajo personal para alcanzar los fines propuestos.

Es muy importante cultivar en clase los aprendizajes significativos para asegurarse de que los contenidos serán recibidos, integrados e interiorizados por los alumnos y alumnas.

El profesorado procurará un clima apropiado que permita realizar con naturalidad el proceso de enseñanza-aprendizaje. Es necesario favorecer en el alumnado aspectos como la motivación y la autoestima. Para ello, se emplearán todos los mecanismos o recursos necesarios. Esta metodología de carácter lúdico en modo alguno implicará la disminución del nivel técnico de enseñanza, sino que, por el contrario, debe propiciar un mayor esfuerzo del alumnado en conseguir el nivel exigido y planificado previamente.

El profesorado ha de adecuar los contenidos al desarrollo psicoevolutivo de los alumnos y alumnas, motivándolos para que participen activamente en el aula e introduciendo en los primeros cursos diversas estrategias que, dentro de un orden programado, los



mantenga en estado de atención. La experiencia debe preceder al proceso de explicación y conocimiento del lenguaje técnico musical propio de cada especialidad.

La práctica de conjunto sumerge al alumno y a la alumna en un ambiente participativo, en el que son parte de un todo que reproduce y hasta crea música. Asimismo, permite mezclar diferentes niveles y gozar de la música desde el primer día; pues, por ejemplo, un alumno o alumna puede tocar una tecla, realizar un pizzicato, rasgar una cuerda, dar una percusión o una nota tenida en viento, mientras que otro alumno o alumna de más nivel interpreta una melodía.

Igualmente, las nuevas tecnologías han de incorporarse, tanto para una mejor comprensión de los elementos que afectan al lenguaje musical, como para conseguir un mejor desarrollo de las capacidades musicales.

Asimismo, es importante subrayar que el aprendizaje es un proceso de construcción social, en el que intervienen, además del propio alumno o alumna, el equipo educativo, el grupo de alumnos y la familia. Las familias deberán ser sensibilizadas sobre la necesaria dedicación y seguimiento en casa.

En este sentido, las clases instrumentales de primer y segundo curso de las enseñanzas básicas permiten aprovechar, por su temporalización y número de alumnos y alumnas, tanto las ventajas de la enseñanza individualizada, como la inercia hacia una socialización natural del alumnado. De esta forma se consigue una mayor implicación y estimulación de éstos en la clase y un mayor seguimiento del profesorado del proceso de aprendizaje, ya que tiene contacto con el alumnado dos veces por semana.

### **Agrupaciones musicales**

Transcurridos los dos primeros cursos de las enseñanzas básicas de música, el alumnado ha llegado a tener un cierto dominio del instrumento propio de la especialidad que cursa. Conviene, pues, ofrecerle un espacio curricular en el que desenvolverse con su instrumento a través de la práctica musical en grupo. Espacio en el que deberán converger los contenidos de las distintas materias que componen el currículo.

Verdaderamente, no puede darse una diferenciación de los contenidos en las enseñanzas básicas más allá de lo justamente organizativo. La visión de la formación musical y de la educación artística se muestra como un todo desde el inicio. La pedagogía más actual, aplicada a nuestras enseñanzas básicas, recomienda el tratamiento colegiado de la formación. La transversalidad y el equilibrio son conceptos clave dentro de un diseño pedagógico de calidad por cuanto se ven implicados en él, todos los elementos que, actualmente, participan en la construcción del modelo educativo.

Asimismo, en las agrupaciones musicales, el alumnado de los instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y barroco podrá disfrutar participando en formaciones propias de la época o, incluso, adaptando dúos de laúdes o vihuelas; también podrán realizar obras en consort junto a otros instrumentos como la flauta de pico y la viola da gamba, a los que se puedan agregar alumnos y alumnas de educación vocal. De esta manera, se contribuye al conocimiento de las características, posibilidades y recursos expresivos de estos instrumentos, con el objetivo de conseguir un perfeccionamiento de la calidad sonora.

Los criterios de agrupación deben atender a la heterogeneidad que se puede llegar a dar entre el alumnado de cada centro, aprovechando la diversidad para fomentar su propia identidad.

#### Objetivos.

1. Interpretar adecuadamente un repertorio básico que motive el gusto por la música.
2. Familiarizarse con la práctica instrumental de conjunto.
3. Habituarse a la dinámica de trabajo en grupo.
4. Respetar las normas que exige la puesta en escena.
5. Conocer los gestos básicos de la dirección y aplicarlos a una interpretación coherente.
6. Responder a la exigencia del pulso único.
7. Comprender la funcionalidad del conjunto sobre la base de la participación individual.
8. Conocer y familiarizarse con los instrumentos musicales y su gama tímbrica.
9. Reconocer en la práctica de conjunto los contenidos asimilados en otras materias.
10. Apreciar la necesidad de la concertación.
11. Reconocerse dentro del grupo.
12. Potenciar la socialización.
13. Potenciar el desarrollo de la lectura a primera vista.
14. Desarrollar la sensibilidad y la concentración necesarias para conseguir la capacidad de discriminación auditiva, de manera que permita la escucha simultánea de las diferentes voces, al mismo tiempo que se ejecuta la propia.
15. Conocer las distintas formaciones musicales mediante el uso de las nuevas tecnologías.

#### Contenidos.

El grupo: conocimiento, valoración y cumplimiento de las normas básicas de comportamiento dentro de la agrupación. El ensayo y su técnica: indicaciones y movimientos gestuales del director o directora. Las anotaciones en la partitura como medio para recoger los criterios de interpretación del director. Terminología específica aplicada. La unidad sonora: respiración, ataques, vibrato, afinación, articulación, ritmo, pulso, fraseo, etc. Equilibrio y planos sonoros. Control permanente de la afinación. Importancia de la afinación previa. Agógica, dinámica, estilo y carácter. La paleta tímbrica. Las diferentes familias presentes en la agrupación: cuerda, viento, percusión y voz. La lectura y el estudio de la partitura. El silencio dentro del discurso musical. Práctica de conjunto del repertorio, donde se incluyan algunas obras del patrimonio musical andaluz y en su caso, obras de inspiración andaluza de una dificultad adecuada a este nivel. Acercamiento al contexto histórico-social de la obra. La puesta en escena de la obra ante un auditorio. Las distintas formaciones musicales.

Criterios de evaluación.

1. Actuar dentro del grupo según unas normas generales establecidas.  
Con este criterio se evalúa el cumplimiento de las normas de convivencia y musicales dentro del grupo.
2. Interpretar adecuadamente las piezas trabajadas con control y seguridad.  
Mediante este criterio se quiere comprobar la asimilación individual de los contenidos y su repercusión en el desenvolvimiento del grupo como unidad.
3. Realizar conciertos periódicos.  
Con este criterio se pretende valorar la capacidad interpretativa de los alumnos y alumnas ante un público.
4. Actuar dentro del grupo con una actitud adecuada.  
Con este criterio se pretende valorar la actitud del alumno y alumna en el grupo para el correcto funcionamiento del mismo.
5. Asistir con regularidad a los ensayos y conciertos.  
Este criterio garantiza el seguimiento del proceso de enseñanza-aprendizaje y permite el desarrollo adecuado de esta materia.



## ANEXO III. B. Enseñanzas profesionales

**Orden de 25 de octubre de 2007, por la que se desarrolla el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía. (BOJA 15-11-2007)**

### ANEXO I

#### **DETERMINACIÓN DE LOS OBJETIVOS, CONTENIDOS Y CRITERIOS DE EVALUACIÓN DE LAS ASIGNATURAS COMUNES Y PROPIAS DE CADA ESPECIALIDAD**

##### **Acompañamiento del baile**

De todas las formas de acompañamiento, la del baile flamenco es una de las más complejas que existen en el panorama de las artes escénicas. El guitarrista, además de conocer los cantes característicos para el baile, debe alcanzar un amplio conocimiento tanto rítmico como estructural, de los diversos «palos» o estilos que lo configuran. Para ello, es necesario adquirir el conocimiento suficiente y desarrollar las capacidades creativas e intuitivas que compactan la labor académica y artística del guitarrista.

##### Objetivos

El/la guitarrista de baile debe poseer destrezas que comprenden habilidades melódico-armónicas (cante) y rítmicas (baile), por lo que la enseñanza de Acompañamiento del baile tendrá como objeto desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Comprender y valorar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración y relajación en función de la ejecución del acompañamiento al baile.
2. Reconocer con propiedad y de forma exhaustiva, la terminología adecuada de los aspectos estructurales inherentes al baile, como son: entrada, falseta, llamada, escobilla, desplante, etc.
3. Asimilar los conocimientos teórico-prácticos de las estructuras rítmicas propias de los estilos básicos más importantes en el baile (ternarios, binarios-cuaternarios, amalgamas).
4. Reconocer las estructuras básicas-tipo en las coreografías de los bailes, diferenciando aquellos aspectos visuales y sonoros del movimiento en el bailaor o bailaora (entrada, llamada, silencio, falseta, escobilla, desplante, salida, etc.), en relación con el sonido y la ejecución guitarrísticas en interpretación.
5. Utilizar con progresiva autonomía los conocimientos rítmicos y armónicos adquiridos en relación con la interpretación al baile.
6. Aplicar adecuadamente las estructuras básicas y sus variantes fórmulas rítmicas con respecto a cada estilo.
7. Desarrollar estrategias encaminadas a contribuir a la adopción de los recursos necesarios al acompañamiento al baile en sus diversos estilos (falsetas, llamadas, escobillas, rasgueos, interiorización métrica, etc.).
8. Fomentar una capacidad intuitiva del acompañamiento en unión o convivencia con los conocimientos teórico-técnicos.

9. Desarrollar la capacidad de autocrítica en relación con todos los aspectos mencionados anteriormente.
10. Acompañar al baile en público en sus diversas formas y estilos propuestos, mostrando dominio y solvencia técnica y artística.

### Contenidos

Aplicar la realización del esfuerzo muscular necesario, así como de la respiración y relajación, para la ejecución del acompañamiento al baile. Conocer y profundizar en las estructuras rítmicas ternarias y binaria-cuaternarias básicas en los palos folclóricos o de tradición popular: sevillanas, fandangos, tanguillos. Profundizar en el estudio teórico-práctico de los estilos básicos de tipo folclórico o de tradición popular, desarrollando esquemas o fórmulas rítmicas apropiadas. Reconocer y familiarizarse con las estructuras-tipo de cada baile (introducción, falseta, cante, llamada, etc.). Ejercitar técnicas de ejecución instrumental y recursos interpretativos adecuados al baile (falsetas, rasgueos, llamadas, escobillas, alzapúas, rasgueos y variantes, golpes a tiempo y contratiempo, etc.). Perfeccionar los recursos empleados en el acompañamiento al baile, así como estrategias de memoria para llevar el hilo conductor del mismo. Establecer el estudio y aprendizaje del acompañamiento de los bailes flamencos de estructuras binarias-cuaternarias: garrotín, zapateado, farrucas, tangos, tientos y tarantos. Establecer el estudio y aprendizaje del acompañamiento de los bailes flamencos de amalgama de 12 tiempos: alegrías, soleá, caña y bulerías. Establecer el estudio y aprendizaje en el acompañamiento de los bailes flamencos de amalgama de 5 tiempos: peteneras, guajiras y seguiriyas. Desarrollar y perfeccionar todos los recursos de acompañamiento trabajados en los estilos de: alegrías, soleá, tientos-tangos y bulerías. Montaje de un programa adecuado al nivel, de acompañamiento al baile en el que se incluyan estilos de ritmo binario-cuaternario, amalgama de 12 y de 5 tiempos.

### Criterios de evaluación:

1. Utilizar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración, relajación y concentración, a las exigencias del acompañamiento al baile en equilibrio y armonía con las aportaciones del cante en cada estilo. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz, equilibrio entre los esfuerzos musculares, relajación y concentración, para evitar tensiones en el acompañamiento al baile en coordinación con el cante.
2. Demostrar el dominio y autocrítica suficiente en la interpretación del acompañamiento al baile de los estilos propuestos aunando los conocimientos de los aspectos técnicos e interpretativos.
3. Demostrar sensibilidad auditiva respecto de las posibilidades del instrumento en la intuición, conocimiento y afinación para el acompañamiento al baile junto al cante.
4. Interpretar correctamente el acompañamiento al baile en sus diferentes estilos.
5. Asumir con progresiva autonomía la resolución de problemas teóricos, técnicos e interpretativos inherentes al baile. Con este criterio se pretende valorar la capacidad autocrítica del alumnado y sus habilidades adquiridas en el estudio respecto del baile, el cante, la guitarra y el acompañamiento entre ambos.
6. Mostrar o presentar en público un programa adecuado y digno del nivel alcanzado, demostrando calidad artística y capacidad expresiva y comunicativa. Con este criterio se pretende evaluar la capacidad de expresión del alumnado en

un escenario, en equilibrada armonía y entendimiento con el bailaor o bailaora y cantaor o cantaora, asumiendo madurez interpretativa del programa a presentar.

### **Acompañamiento del cante**

El alto nivel técnico e incluso de virtuosismo alcanzado en las últimas décadas por los principales y renombrados artistas de la guitarra flamenca, ha hecho que este instrumento goce de una independencia escénica que antes no poseía, puesto que la guitarra en tiempos anteriores debía ir necesariamente vinculada al cante y al baile. No obstante, dicha vinculación al cante ha otorgado a la guitarra el conocimiento necesario de la forma esencial de los estilos flamencos en el campo del concierto, con una dimensión actual más libre e innovadora, pero no exenta de inspiración y sabiduría. Enraizada antaño la guitarra a los conceptos tradicionales de la forma de los cantes, dio nombre a los estilos interpretativos, por lo que, no sólo es recomendable el aprendizaje del acompañamiento, sino que podemos considerar este aprendizaje como necesario para cubrir los objetivos y contenidos en la enseñanza de la guitarra.

### **Objetivos**

La asignatura Acompañamiento del cante en las enseñanzas profesionales de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Comprender y valorar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración y relajación, en función de la ejecución del acompañamiento al cante.
2. Reconocer y diferenciar los cantes de tradición popular o folclóricos de los demás cantes.
3. Identificar y localizar geográficamente los estilos o cantes básicos de forma aproximada.
4. Reflexionar sobre las etapas esenciales y corrientes artísticas más significativas del cante en la historia.
5. Desarrollar la capacidad de valorar la importancia de la audición comparada.
6. Reconocer una clasificación de los cantes básicos y derivados.
7. Diferenciar base rítmica de esquema rítmico.
8. Comprender y ejecutar los diferentes esquemas rítmicos.
9. Estudiar las palmas flamencas como elemento fundamental y experimental en el acompañamiento.
10. Conocer y profundizar en los cantes a compás en los estilos más esenciales.
11. Conocer y profundizar en los cantes libres en los estilos más esenciales.
12. Asimilar los aspectos melódico-armónicos y rítmicos de los cantes a compás.
13. Asimilar los aspectos melódico-armónicos de los cantes libres.
14. Demostrar una autonomía progresiva que permita la fusión de aspectos intuitivos y teórico-técnicos.
15. Acompañar al cante en sus diversos estilos propuestos con un mínimo de solvencia técnica y artística.

### **Contenidos**

Ejercitación y perfeccionamiento de la realización del esfuerzo muscular necesario, así como de la respiración y relajación, para la ejecución del acompañamiento al cante.

Cantes de tradición popular: sevillanas, fandangos, tanguillos. Ejercitación y desarrollo práctico de: cantes binarios-cuaternarios: garrotín, farrucas, tangos, tientos, tarantos. Cantes de amalgama de doce tiempos: alegrías, soleá, caña, bulerías. Cantes de amalgama de cinco tiempos: guajiras, seguiriyas. Cantes libres: fandangos personales, malagueñas, granaínas, tarantas y mineras. Montaje de un programa de acompañamiento al cante que incluya una selección idónea de «palos» o estilos libres y a compás.

Criterios de evaluación:

1. Utilizar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración y relajación, a las necesidades de la ejecución del acompañamiento al cante. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz, equilibrio entre los esfuerzos musculares y relajación, para evitar tensiones en el acompañamiento.
2. Demostrar el dominio y autocrítica suficiente en la interpretación del acompañamiento al cante de los estilos propuestos, aunando los conocimientos de los aspectos técnicos e interpretativos.
3. Demostrar sensibilidad auditiva respecto a las posibilidades del instrumento en la intuición, conocimiento y afinación para el acompañamiento al cante.
4. Interpretar correctamente el acompañamiento al cante en sus diferentes estilos, tanto en los cantes a compás, como en los cantes libres.
5. Asumir con progresiva autonomía la resolución de problemas teóricos, técnicos e interpretativos inherentes al cante. Con este criterio se pretende valorar la capacidad autocrítica del alumnado y sus habilidades adquiridas en el estudio respecto al cante, la guitarra y el acompañamiento entre ambos.
6. Presentar en público un programa adecuado y digno del nivel alcanzado demostrando calidad artística, así como capacidad expresiva y comunicativa. Con este criterio se pretende evaluar la capacidad de expresión del alumnado en un escenario en equilibrada armonía y entendimiento con el cantaor o cantaora, asumiendo madurez interpretativa del programa a presentar.

### **Conjunto instrumental flamenco (guitarra flamenca)**

Objetivos

La asignatura de Conjunto Instrumental Flamenco en las enseñanzas profesionales de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Lograr que de cada obra el alumno o alumna adquiera un concepto unitario y sepa elaborarlo de común acuerdo con los demás.
2. Desarrollar la capacidad de escuchar simultáneamente las diferentes partes de la obra al mismo tiempo que se ejecuta la propia.
3. Guiar al alumno o alumna en la práctica del trabajo musical colectivo, concentrándole en todos aquellos aspectos propios del flamenco (ritmo, sentido armónico, timbre, rasgueos, remates, compás), que presenten dificultad.



4. Utilizar las técnicas necesarias para que la calidad del sonido esté en función del equilibrio con los demás instrumentos y de las necesidades del estilo flamenco a estudiar.
5. Valorar el Conjunto Instrumental Flamenco como un aspecto fundamental en la formación musical del alumnado de Guitarra Flamenca.
6. Interpretar pequeños fragmentos encaminados a la comprensión y profundización del compás como elemento fundamental en el fraseo, sirviendo esto como medio para vivenciar la espontaneidad del flamenco.
7. Crear estrategias didácticas encaminadas a establecer vínculos de unión con otras asignaturas que permitan poner en práctica los objetivos transversales, por ejemplo, con la asignatura Iniciación al Acompañamiento del Cante.
8. Valorar el repertorio clásico español de corte nacionalista, dándole mayor presencia a los compositores andaluces. Contenidos. Interpretación de adaptaciones de obras correspondientes al período clásico de la guitarra flamenca (Sabicas, Niño Ricardo, Mario Escudero, Ramón Montoya) para dúos, tríos y cuartetos de guitarra. Adaptación y/o creación de obras para diferentes agrupaciones instrumentales. Equilibrio sonoro. Estudio y práctica de la improvisación dirigida. Agónica y dinámica. Análisis e interpretación de obras correspondientes al nivel, que incluyan los estilos más básicos. Interpretación de adaptaciones de obras de Falla, Turina, Albéniz, Granados, etc.

#### Criterios de evaluación:

1. Interpretar obras que abarquen diferentes estilos flamencos. Con este criterio se pretende evaluar el equilibrio sonoro y rítmico entre las partes.
2. Asumir un rol de dirección grupal en una determinada obra, al mismo tiempo que ejecuta la propia. Con este criterio se pretende valorar en el alumnado la capacidad de unificar los diferentes planos sonoros y las diferentes subidas, entradas y remates presentes en la obra.
3. Improvisación melódica sobre un ciclo de acordes básicos. Aquí se evalúa la capacidad de desenvolverse con autonomía y creatividad dentro de un determinado estilo.
4. Interpretación pública de las obras. Este criterio pretende evaluar los elementos básicos de interpretación musical: equilibrio sonoro, precisión rítmica, cambios dinámicos, acentos, fraseo del compás.

#### **Historia del flamenco**

La enseñanza de Historia del flamenco en las enseñanzas profesionales de música, tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

#### Objetivos

1. Conocer la historia del flamenco.
2. Valorar la importancia que han tenido los pueblos que han convivido en Andalucía, en la génesis del flamenco.
3. Distinguir entre flamenco y folclore.
4. Analizar las distintas etapas que conforman la historia del flamenco.

5. Conocer el marco histórico y social en la época en que se inicia y desarrolla el flamenco y su influencia en la génesis del mismo.
6. Conocer la biografía y discografía de los artistas más representativos de cada época del flamenco.
7. Desarrollar el interés por la lectura de libros relacionados con el flamenco.
8. Despertar el interés por la investigación en el mundo del flamenco.

### Contenidos

Antecedentes preflamencos. Primeras noticias históricas. Las academias de baile y los cafés cantantes. Los primeros registros sonoros. El ballet y la ópera flamenca. El concurso de Granada de 1922. Los tablaos flamencos. El Festival Nacional de Córdoba y los festivales de verano. La danza-teatro flamenca. La Bienal de Sevilla. Principales artistas del cante, del baile y de la guitarra. El flamenco y las artes plásticas. Bibliografía, discografía y videografía básicas.

### Criterios de evaluación:

1. Establecer los principales períodos del flamenco. Con este criterio se pretende comprobar la capacidad del alumnado para identificar los rasgos fundamentales de cada uno de los períodos de la historia del flamenco.
2. Conocer a los artistas más representativos de la historia del flamenco. Con este criterio se pretende comprobar si el alumnado conoce a los artistas más representativos de la historia del flamenco y es capaz de situarlos en sus respectivos contextos históricos.
3. Distinguir lo folclórico de lo flamenco. Con este criterio se pretende comprobar si el alumnado es capaz de identificar una manifestación popular de carácter folclórico y distinguirla de otra perteneciente al ámbito de lo flamenco.
4. Apreciar la relación del arte flamenco con otras artes (escultura, pintura...). Con este criterio se pretende comprobar si el alumnado es capaz de apreciar las relaciones que puedan existir entre el arte flamenco con obras artísticas inspiradas en él.

## **Iniciación al acompañamiento del baile**

### Objetivos

La asignatura Iniciación al acompañamiento del baile en las enseñanzas profesionales de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Adoptar una posición correcta que permita un esfuerzo muscular relajado apropiado para las necesidades de ejecución del acompañamiento al baile, en coordinación con las aportaciones del cante.
2. Reconocer la terminología apropiada de los aspectos estructurales del baile (entrada, falseta, llamada, etc.).
3. Comprender los conocimientos teórico-prácticos de las estructuras rítmicas de los estilos básicos más representativos del baile (ternarios, binarios-cuaternarios, amalgamas etc.).

4. Desarrollar la capacidad de valorar la importancia de analizar de forma comparada los distintos bailes, estilos y tendencias, con soporte audiovisual.
5. Aplicar adecuadamente las estructuras rítmicas de los estilos básicos más representativos del baile.
6. Potenciar, tanto las cualidades intuitivas válidas para el acompañamiento, como los conocimientos teóricos y técnicos del mismo.
7. Acompañar al baile en sus diversas formas y estilos propuestos para el nivel, demostrando capacidad de interpretación.

### Contenidos

Estudio y ejercitación en la práctica de: Bailes de estructuras rítmicas binarias, cuaternarias (garrotín, zapateado, farrucas, tangos). Bailes de estructura rítmica en amalgama de 12 tiempos (alegrías, soleá). Bailes de estructura rítmica en amalgama binaria-ternaria (5 tiempos, peteneras, seguiriyas). Establecer audiciones, videos, etc., que permitan un análisis comparativo de los bailes propuestos, así como sus estilos y tendencias artísticas.

### Criterios de evaluación:

1. Utilizar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración, relajación y concentración, a las exigencias del acompañamiento al baile, en equilibrio y armonía con las aportaciones del cante en cada estilo.
2. Demostrar un dominio progresivo en la interpretación del acompañamiento al baile en los estilos propuestos del nivel.
3. Potenciar la sensibilidad auditiva y perceptiva respecto del instrumento y en relación con el baile y el cante.
4. Acompañar al baile en los estilos propuestos para este nivel.
5. Mostrar en público una selección de estilos apropiados al nivel, demostrando dominio y suficiencia en la calidad técnica e interpretativa.

### **Iniciación al acompañamiento del cante**

#### Objetivos

La asignatura Iniciación al acompañamiento del cante en las enseñanzas profesionales de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Adoptar una posición correcta que permita un esfuerzo muscular relajado y apropiado para las necesidades de la ejecución del acompañamiento al cante.
2. Reconocer los cantes de tradición popular o folclóricos y los cantes flamencos básicos.
3. Conocer y asimilar los cantes básicos y derivados.
4. Comprender las bases rítmicas tipo de los cantes más esenciales.
5. Ejercitar las palmas flamencas como recurso de medida experimental en el acompañamiento.
6. Conocer los cantes libres y a compás más representativos.

7. Desarrollar la capacidad de valorar la importancia de la audición comparada.
8. Utilizar con progresión una autonomía de conocimientos a disposición o en relación con el acompañamiento del cante.
9. Acompañar al cante en una selección de estilos en función del programa asignado a este nivel.

### Contenidos

Estudio y ejercitación de: cantes binarios-cuaternarios (farrucas, tangos, tientos). Cantes de amalgama de 12 tiempos (alegrías, soleá). Cantes libres (fandangos naturales, granáinas, fundamentos de los cantes libres). Establecer audiciones comparadas de los estilos propuestos. Elaborar un programa de acompañamiento al cante que incluya una selección de estilos representativos para el nivel.

### Criterios de evaluación:

1. Utilizar adecuadamente el esfuerzo muscular necesario, así como la respiración y relajación, a las necesidades de la ejecución del acompañamiento al cante.
2. Demostrar sensibilidad auditiva respecto de las posibilidades del instrumento, en la intuición, conocimiento y afinación para el acompañamiento al cante.
3. Interpretar correctamente el acompañamiento al cante en sus diferentes estilos, tanto en los cantes a compás, como en los cantes libres de este nivel.
4. Presentar en público una selección de estilos apropiados al nivel, demostrando control o dominio y suficiencia de calidad técnica e interpretativa.

## **INSTRUMENTOS**

### **Guitarra flamenca**

#### Objetivos

La enseñanza de la Guitarra flamenca en las enseñanzas profesionales de música, tendrá como objetivos desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

1. Interpretar un repertorio compuesto por obras representativas de los diferentes períodos, palos y estilos de la guitarra flamenca, con una dificultad acorde con el nivel de enseñanza.
2. Demostrar una autonomía, progresivamente mayor, en la utilización de los conocimientos técnicos para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación flamenca.
3. Conocer las diversas corrientes interpretativas de distintos períodos de la historia del flamenco.
4. Acompañar el cante y el baile en sus diversos palos y estilos.
5. Practicar la música de conjunto, integrándose en las formaciones propias de la guitarra flamenca.

6. Desarrollar la capacidad de memorización, desentendiéndose de la partitura, para centrar la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y posibilitar una comprensión unitaria y global de la obra.
7. Favorecer el disfrute de la música, tanto en el terreno interpretativo, como en el análisis y audición de los estilos.
8. Desarrollar la capacidad de improvisación, favoreciendo la espontaneidad en el flamenco.

### Contenidos

Profundización en el estudio de la digitación y su problemática. Perfeccionamiento de toda la gama de articulaciones y modos de ataque, rasgueo y ejecución de falsetas. La dinámica y su precisión, el equilibrio de niveles y la calidad del sonido. El fraseo y el ritmo y su adecuación a los diferentes palos y estilos. Desarrollar la capacidad de elaborar variaciones sobre falsetas provenientes de la transmisión oral. Combinaciones rítmicas propias del acompañamiento al cante y al baile. Utilización de los efectos característicos del instrumento (timbre, percusión, etc.). Estudio analítico y comparativo de un repertorio de obras representativas de las siguientes escuelas: Sabicas, Niño Ricardo, Mario Escudero y Ramón Montoya. Iniciación a la interpretación de la música flamenca contemporánea. Principios armónicos prácticos adaptados a las necesidades específicas de la guitarra flamenca: ruedas rítmico-armónicas, acordes cifrados y transcripciones de ambos. Acompañamiento del cante y del baile. Práctica de conjunto en el cuadro flamenco. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Práctica de la lectura a vista. Profundización de los diferentes elementos expresivos, en función de la interpretación de la guitarra flamenca.

### Criterios de evaluación de las especialidades instrumentales:

1. Utilizar el esfuerzo muscular, la respiración, siempre que sea procedente en la especialidad instrumental, y relajación adecuados a las exigencias de la ejecución instrumental. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz y el equilibrio entre los indispensables esfuerzos musculares que requiere la ejecución instrumental y el grado de relajación necesaria para evitar tensiones que conduzcan a una pérdida de control en la ejecución.
2. Demostrar el dominio en la ejecución de estudios y obras sin desligar los aspectos técnicos de los musicales. Este criterio evalúa la capacidad de interrelacionar los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para alcanzar una interpretación adecuada.
3. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación, siempre que sea procedente en la especialidad instrumental, y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. Mediante este criterio se pretende evaluar el conocimiento de las características y del funcionamiento mecánico del instrumento y la utilización de sus posibilidades.
4. Demostrar capacidad para abordar individualmente el estudio de las obras de repertorio. Con este criterio se pretende evaluar la autonomía del alumnado y su

- competencia para emprender el estudio individualizado y la resolución de los problemas que se le planteen en el estudio.
5. Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento. Este criterio evalúa la competencia progresiva que adquiera el alumnado en la lectura a primera vista, así como su desenvolvimiento para abordar la improvisación en el instrumento, aplicando los conocimientos adquiridos.
  6. Interpretar obras de las distintas épocas y estilos como solista y en grupo. Se trata de evaluar el conocimiento que el alumnado posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.
  7. Interpretar de memoria obras del repertorio solístico, de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Mediante este criterio se valora el dominio y la comprensión que el alumnado posee de las obras, así como la capacidad de concentración sobre el resultado sonoro de las mismas.
  8. Demostrar la autonomía necesaria para abordar la interpretación, dentro de los márgenes de flexibilidad que permita el texto musical, tanto como solista, como con pianista acompañante, en las especialidades que así lo requieran. Este criterio evalúa el concepto personal estilístico y la libertad de interpretación solística y en conjunto dentro del respeto al texto.
  9. Mostrar una autonomía, progresivamente mayor, en la resolución de problemas técnicos e interpretativos. Con este criterio se quiere comprobar el desarrollo que el alumnado ha alcanzado en cuanto a los hábitos de estudio y la capacidad de autocritica.
  10. Presentar en público un programa adecuado a su nivel, demostrando capacidad comunicativa y calidad artística. Mediante este criterio se pretende evaluar la capacidad de autocontrol y grado de madurez de su personalidad artística.

## **ANEXO II**

### **OPCIONALIDAD E ITINERARIOS EN LOS CURSOS 5.º Y 6.º DE LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA**

#### 6. Guitarra flamenca:

##### 6.1. Modalidad «A»:

Asignaturas comunes:

Acompañamiento del cante.

Acompañamiento del baile.

Pedagogía musical.

Literatura e interpretación del instrumento principal.

Itinerario 1 (Composición):

Composición.

Estilos y formas musicales.

Itinerario 2 (Análisis): Análisis musical.

Informática musical.

## 6.2. Modalidad «B»:

Asignaturas comunes:

Piano complementario.

Informática musical.

Estilos y formas musicales.

Itinerario 1 (Composición):

Composición

Itinerario 2 (Teoría de la música):

Fundamentos de composición.

Acústica y Organología.

Pedagogía musical o

Etnomusicología.

## ANEXO III

### HORARIO DE LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA POR ESPECIALIDADES

Especialidad: Guitarra flamenca

En quinto y sexto cursos el alumnado podrá elegir dos modalidades, en razón a sus intereses y motivaciones y a la doble función, profesionalizadora y preparatoria de estudios superiores, de estas enseñanzas. Se establecen igualmente dos itinerarios en cada una de las modalidades.

En la Modalidad A, serán asignaturas comunes a los dos itinerarios, las de:

- Acompañamiento del cante, media hora en quinto curso.
- Acompañamiento del baile, media hora en sexto curso.
- Pedagogía musical, una hora en sexto curso.
- Literatura e interpretación del instrumento principal, una hora en quinto curso.

En el Itinerario 1 (Composición) de esta opción, el alumnado cursará las asignaturas de:

- Composición, dos horas en quinto curso y dos horas en sexto curso.
- Estilos y formas musicales, una hora en quinto curso.

En el Itinerario 2 (Análisis), el alumnado cursará las asignaturas de:

- Análisis musical, dos horas en quinto curso y dos horas en sexto curso.
- Informática musical, una hora en quinto curso.

En la Modalidad B, serán asignaturas comunes a los dos itinerarios, las de:

- Piano complementario, media hora en quinto curso y media hora en sexto curso.

- Informática musical, con una hora en quinto curso.

- Estilos y formas musicales, con una hora en quinto curso y una hora en sexto curso

En el Itinerario 1 (Composición) de esta opción, el alumnado cursará la asignatura de:

- Composición, dos horas en quinto curso y dos horas en sexto curso.

En el Itinerario 2 (Teoría de la música), el alumnado cursará las asignaturas de:

- Fundamentos de composición, una hora en quinto curso y una hora en sexto curso.

- Acústica y Organología, una hora en quinto curso.

- Pedagogía musical o Etnomusicología, una hora en sexto curso.

Especialidad: Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco.



## ANEXO III. C. Enseñanzas superiores

**Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, por el que se crea la especialidad de Flamenco en las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música y se regula su contenido básico.**

Este Real Decreto, en su **artículo 2**, donde se contempla el contenido básico de la especialidad de Flamenco:

*“El contenido básico de la nueva especialidad de Flamenco se regirá por lo dispuesto en el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, por lo establecido en el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y por los siguientes artículos del presente real decreto”.*

Por su parte, **el artículo 3** del citado Real Decreto, establece las Competencias específicas del título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Flamenco. Al finalizar sus estudios los Graduados o Gradudas en Música en la especialidad de Flamenco deben poseer las siguientes competencias específicas:

- Comunicar las estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.
- Desarrollar capacidad de criterio y comprensión estructural de las obras flamencas a interpretar.
- Alcanzar la capacidad de leer e improvisar sobre material musical de diferentes estilos.
- Asumir adecuadamente las diferentes funciones subordinadas, participativas o de liderazgo que se pueden dar en un proyecto musical colectivo.
- Conocer las implicaciones escénicas que conlleva su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas.
- Conocer la estructura musical de los distintos repertorios del Flamenco, con capacidad de valorar plenamente sus aspectos sintácticos y sonoros.
- Poseer una comprensión general de los diferentes periodos de la historia y la sociología del Flamenco.
- Interpretar el repertorio significativo de su especialidad, tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.
- Construir una idea interpretativa coherente y propia.
- Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en todo tipo de proyectos musicales participativos, desde el dúo hasta los grandes conjuntos.
- Dominar las nuevas tecnologías de la información y la comunicación para el acceso al mundo laboral, de la creación artística y docente.
- Dominar la técnica del instrumento/voz, así como el conocimiento de sus características organológicas y acústicas y aplicarlas en la interpretación de los diferentes estilos flamencos.

- Conocer las fuentes musicales y documentos del flamenco y las herramientas de acceso a los mismos, así como las técnicas necesarias para su difusión.
- Conocer los métodos de investigación científica propios de la Flamencología y sus aplicaciones.
- Conocer los bienes culturales de naturaleza musical y su tutela para la preservación de su legado pasado y proyección futura.
- Conocer la relación del Flamenco con la música tradicional, popular y culta así como los criterios de fundamentación epistemológica de la disciplina.
- Comprender el Flamenco como patrimonio cultural inmaterial transmitido de forma oral, concebido como arte en constante evolución y elemento de identidad.

**Artículo 4.** Perfil profesional del título de Graduado o Graduada<sup>1</sup> en Música en la especialidad de Flamenco.

El Graduado o Graduada en Flamenco debe ser un profesional cualificado para entender, desde una perspectiva global, el arte Flamenco en todos sus aspectos teóricos, técnicos y prácticos en sus diferentes épocas y tener una sólida formación metodológica y humanística, que le ayude en el ejercicio del análisis y del pensamiento musical necesario en su profesión. Deberá dominar las técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, así como de los aspectos creativos característicos del Flamenco, tanto en el papel de solista como formando parte de un conjunto, y en su condición de intérprete acompañante en las diversas facetas del Flamenco.

Asimismo, deberá contar con una sólida formación humanística que le permita trascender al fenómeno interpretativo, siendo conocedor de los sistemas de transcripción y del tratamiento de documentos sonoros, así como capaz de profundizar en los orígenes de las fuentes del flamenco tanto orales como escritas, aplicando los métodos de investigación científica propios de su campo disciplinar y dominar las técnicas expositivas y discursivas que le permitan comunicar el contenido de sus proyectos y el resultado de sus investigaciones tanto a públicos especializados como no especializados.

**Artículo 5.** Materias obligatorias de la especialidad, contenidos y créditos correspondientes. Las materias obligatorias de la especialidad de Flamenco, los contenidos y los créditos correspondientes son los que aparecen recogidos en el Anexo de este real decreto.

---

<sup>1</sup> Téngase en cuenta lo siguiente: Sentencia de 5 de junio de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. E igualmente se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos de los Reales Decretos 630 a 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regulan el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

## ANEXO

Materias obligatorias de la especialidad de Flamenco

### **Interpretación/Investigación**

Descripción/contenidos:

Por las características particulares de esta especialidad que incluye la interpretación instrumental y vocal y la investigación, esta materia obligatoria de especialidad estará descrita atendiendo a sus distintas naturalezas:

#### *Interpretación*

Práctica interpretativa del cante y la guitarra flamenca. Síntesis y dominio de las dimensiones básicas de la interpretación musical profesional. Práctica de la técnica instrumental o vocal, aprendizaje del repertorio tradicional y del repertorio académico propio del flamenco.

Desarrollo de un estilo propio como intérprete y de la madurez creativa. Hábitos y técnicas de estudio, valoración crítica del trabajo. Control de hábitos posturales correctos y técnicas de relajación. Preparación para la interpretación en público como solista, como acompañante y junto a otros intérpretes. Conocimiento de las características organológicas y acústicas de la Guitarra Flamenca. Dominio de los recursos fonológicos y de impostación de la voz en el Cante Flamenco.

#### *Investigación*

Bases conceptuales del proceso de la investigación. Modelos, paradigmas teóricos, métodos y técnicas de investigación. Definición de objetos y líneas de investigación. Búsqueda, definición, localización y tratamiento de las fuentes de la Flamencología.

Descripción y uso de diferentes técnicas y estrategias de gestión de información para la investigación musical en el Flamenco. Desarrollo de un proyecto de investigación. Técnicas de trabajo en grupo y en red. Técnicas de redacción y elaboración discursiva sobre la música. Metodologías y proyectos para la catalogación, clasificación e indexación de todo tipo de documentos para la investigación Flamencológica.

Representación, tratamiento, análisis e interpretación de documentos musicales orales, escritos y audiovisuales. Estudio crítico y práctica de la transcripción del Flamenco en todas sus vertientes: guitarra flamenca, cante y percusión flamenca. Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos e interpretativos y su interrelación con disciplinas como antropología, la teoría de la información, la semiótica, la psicoacústica y la psicología cognitiva.

Estudio de las formas musicales de tradición oral presentes en el repertorio tradicional español e hispanoamericano y sus implicaciones dentro de la práctica común del flamenco. Conocimiento de la historia y los protagonistas principales en la evolución del flamenco desde sus orígenes hasta hoy. Estudio del repertorio histórico del flamenco presente en las grabaciones musicales realizadas desde los últimos años del siglo XIX hasta la actualidad.

ECTS mínimos en el Grado: 66

### **Formación instrumental complementaria**

Descripción/contenidos:

Estudio complementario de uno o más instrumentos en la práctica interpretativa. Práctica de la técnica instrumental y aprendizaje del repertorio principal del nivel adecuado. Recurso auxiliar para la formación integral del músico Flamenco.

ECTS mínimos en el Grado: 12

### **Música de conjunto**

Descripción/contenidos:

Práctica de la interpretación musical en grupo y en diferentes formaciones. Conocimiento y práctica del repertorio Flamenco. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Cooperación y contraste en el establecimiento de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista, flexibilidad de respuesta a las indicaciones del director. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos

ECTS mínimos en el Grado: 6

### **Tecnología musical**

Descripción/contenidos:

Fundamentos de la Acústica aplicada a la música. Informática Musical aplicada a la creación, generación y procesamiento del sonido y la edición de partituras. Conocimiento y uso de las aplicaciones midi y audio. Uso de la tecnología musical en distintos formatos. Microfonía y Técnicas de grabación. Procesado y difusión. Búsqueda y difusión de contenidos a través de redes informáticas

ECTS mínimos en el Grado: 6

### **Teoría musical del flamenco**

Descripción/contenidos:

Estudio y análisis de las estructuras musicales del Flamenco: armonía, melodía, ritmo, forma y métrica. Audición, interpretación e identificación de los diferentes estilos y sus variantes.

ECTS mínimos en el Grado: 12

**Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía.**

**ANEXO II**

**CONTENIDOS Y COMPETENCIAS**

**Asignaturas**

ESPECIALIDAD DE FLAMENCO  
Itinerario de Guitarra flamenca

ASIGNATURA	Historia de la música		
MATERIA	Cultura, pensamiento e historia		
CONTENIDOS	Conocimiento de los movimientos y tendencias fundamentales de la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27	1, 9, 15

ASIGNATURA	Sociología y estética de la música		
MATERIA	Cultura, pensamiento e historia		
CONTENIDOS	Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Conocimiento histórico y valoración crítica de las diferentes tendencias y corrientes de la estética. Conocimiento histórico y valoración crítica de las diferentes tendencias y corrientes de la sociología y de la filosofía de la música. Integración de la investigación e interpretación de cara a una comprensión global del fenómeno de la práctica musical.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27	1, 9, 15

ASIGNATURA	Lenguaje y teoría musical		
MATERIA	Formación básica		
CONTENIDOS	Desarrollo de las habilidades y adquisición de conocimientos que faciliten la percepción, creación, interpretación y la reflexión musical. Principales teorías sobre la organización de la música. Conocimiento de las posibilidades sonoras de la voz y los instrumentos. Desarrollo del oído, la concentración en la escucha, la memoria y la inteligencia musical.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 3, 4, 9

ASIGNATURA	Análisis		
MATERIA	Lenguajes y técnica de la música		
CONTENIDOS	Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos y su interrelación con otras disciplinas (teoría de la información, psicoacústica, semiótica, psicología cognitiva y de la forma). Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27	1, 3, 4, 9

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música en Andalucía. p.61

ASIGNATURA	Guitarra flamenca		
MATERIA	Interpretación/investigación		
CONTENIDOS	Formación artística tanto de carácter práctico como técnico y metodológico a través de la profundización en el estudio del repertorio flamenco de concierto.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

ASIGNATURA	Recursos tradicionales de la guitarra flamenca		
MATERIA	Interpretación/investigación		
CONTENIDOS	Estudio de los recursos tradicionales característicos de este instrumento desde la tradición oral y la escrita. Creación de variaciones y falsetas. Conocimiento en profundidad de las características de los "palos" o estilos flamencos.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

ASIGNATURA	Teoría musical del Flamenco		
MATERIA	Teoría musical del Flamenco		
CONTENIDOS	Estudio y análisis de las estructuras musicales del Flamenco: armonía, melodía, ritmo, forma y métrica. Audición, interpretación e identificación de los diferentes estilos y sus variantes.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25	1, 4, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17

ASIGNATURA	Creatividad e improvisación en el Flamenco		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	Estudio de los recursos creativos y de improvisación en el Flamenco. Práctica de la rítmica flamenca: palmas y percusión.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 8, 9, 10	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 13, 17, 21, 22, 23, 24, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 17

ASIGNATURA	Música de cámara flamenca		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	La música de cámara lleva como complemento en la formación integral del alumno de guitarra flamenca. Criterios para la práctica del trabajo musical colectivo a partir de los aspectos propios al Flamenco: ritmo, sentido armónico, timbre, golpes, rasgueos y remate.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26.	1, 2, 3, 4, 5, 9, 10

ASIGNATURA	Armonía aplicada a la guitarra flamenca		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	Escalas mayores, menores y flamencas en todo el diapasón. Acordes mayores, menores y flamencos y su relación con el mástil. Concepto de la nota base y nota de cambio. Inversión de acordes. Acordes aumentados y disminuidos. Introducción a la improvisación. Modulación. Formas de estilos básicos.		

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.62

	Acompañamiento y transporte.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26.	2, 3, 5, 6, 7, 8
ASIGNATURA	Conjunto instrumental flamenco		
MATERIA	Música de conjunto		
CONTENIDOS	Interpretación del repertorio flamenco con cante, guitarra flamenca e instrumentos de la orquesta		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	7, 3, 15	2, 8, 11, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 17
ASIGNATURA	Acompañamiento al cante flamenco		
MATERIA	Música de conjunto		
CONTENIDOS	La guitarra flamenca como instrumento acompañante al cante. Formas de acompañamientos según los estilos flamencos. Conocimiento y prácticas de las diferentes formas rítmicas de acompañamiento.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 8, 14, 15	4, 5, 7, 8, 9, 10, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10
CRITERIOS DE EVALUACIÓN	La guitarra flamenca como instrumento acompañante al cante. Formas de acompañamientos según los estilos flamencos. Conocimiento y prácticas de las diferentes formas rítmicas de acompañamiento		
ASIGNATURA	Acompañamiento al baile flamenco		
MATERIA	Música de conjunto		
CONTENIDOS	La guitarra flamenca como instrumento acompañante al baile. Formas de acompañamientos según los estilos flamencos. Conocimiento y prácticas de las diferentes formas rítmicas de acompañamiento.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 8, 14, 15	4, 5, 7, 8, 9, 10, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10
ASIGNATURA	Análisis de la música flamenca		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Aspectos fundamentales del análisis musical aplicados a la música flamenca. Diferentes sistemas de análisis. Formas de la música flamenca.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 7, 11	1, 3, 4, 10, 11, 13, 18, 26	1, 2, 4, 6, 11, 14, 15, 16, 17
ASIGNATURA	Transcripción de la música flamenca		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Estudio crítico y práctica de la transcripción en todas sus vertientes, guitarra flamenca, cante y percusión flamenca. Métodos de transcripción para el análisis musical.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 6, 11, 12, 13, 14, 15	1, 3, 5, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 26	1, 2, 4, 6, 11, 14, 15, 16, 17
ASIGNATURA	Historia del Flamenco		
MATERIA	Teoría, bases históricas y culturales del Flamenco		
CONTENIDOS	Estudio de la evolución de los estilos y las formas del Flamenco. Escuelas e intérpretes. Geografía del Flamenco		

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.62

COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15	3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26	1, 4, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17

ASIGNATURA	Sociología del Flamenco		
MATERIA	Teoría, bases históricas y culturales del Flamenco		
CONTENIDOS	Estudio del contexto social en que se desarrolla el Flamenco. Contexto histórico social relativo a la creación, interpretación y difusión de la música flamenca.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15	5, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 26	1, 4, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17

ASIGNATURA	Flamenco y nuevas tecnologías		
MATERIA	Tecnología musical		
CONTENIDOS	Conocimiento de las técnicas de secuenciación en la composición musical mediante sistemas informáticos. Análisis y estudio de los diversos programas para grabación y edición. Usos de sistemas informáticos dirigidos a la orientación profesional.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15	1, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 18, 21, 22, 24, 25, 26, 27	1, 11, 13, 14

Trabajo fin de grado			
CONTENIDOS	Conceptos del proceso de elaboración de un trabajo correctamente documentado, modelos de estructuración, búsqueda de información, utilización de las oportunas herramientas, consulta y datación de las fuentes y elaboración de un documento destinado a fomentar la adquisición de competencias en investigación, que deberá servir de base para la programación y realización de una actividad profesional directamente relacionada con la especialidad Flamenco (itinerario de Guitarra flamenca).		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (5)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.63



ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN  
Itinerario de Guitarra flamenca

ASIGNATURA	Historia de la música		
MATERIA	Cultura, pensamiento e historia		
CONTENIDOS	Conocimiento de los movimientos y tendencias fundamentales de la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27	6

ASIGNATURA	Sociología y estética de la música		
MATERIA	Cultura, pensamiento e historia		
CONTENIDOS	Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Conocimiento histórico y valoración crítica de las diferentes tendencias y corrientes de la estética. Conocimiento histórico y valoración crítica de las diferentes tendencias y corrientes de la sociología y de la filosofía de la música. Integración de la investigación e interpretación de cara a una comprensión global del fenómeno de la práctica musical.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27	2, 6, 8

ASIGNATURA	Lenguaje y teoría musical		
MATERIA	Lenguajes y técnica de la música		
CONTENIDOS	Desarrollo de las habilidades y adquisición de conocimientos que faciliten la percepción, creación, interpretación y la reflexión musical. Principales teorías sobre la organización de la música. Conocimiento de las posibilidades sonoras de la voz y los instrumentos. Desarrollo del oído, la concentración en la escucha, la memoria y la inteligencia musical.		

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.66

COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

ASIGNATURA	Análisis		
MATERIA	Lenguajes y técnica de la música		
CONTENIDOS	Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos y su interrelación con otras disciplinas (teoría de la información, psicoacústica, semiótica, psicología cognitiva y de la forma). Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27	1, 2, 5, 6, 7

ASIGNATURA	Técnica e interpretación del instrumento/voz		
MATERIA	Instrumento/voz		
CONTENIDOS	Formación artística tanto de carácter práctico como técnico y metodológico a través de la profundización en el estudio del repertorio flamenco de concierto. Estudio de los recursos tradicionales característicos de este instrumento desde la tradición oral y la escrita. Creación de variaciones y falsetas. Conocimiento en profundidad de las características de los "palos" o estilos flamencos.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10

ASIGNATURA	Música de conjunto		
MATERIA	Música de conjunto		
CONTENIDOS	Práctica de la interpretación musical en grupo y en diferentes formaciones y repertorios no habituales. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Cooperación en el establecimiento de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista y transposición. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10

ASIGNATURA	Música de cámara		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	La música de cámara lleva como complemento en la formación integral del alumno de guitarra flamenca. Criterios para la práctica del trabajo musical colectivo a partir de los aspectos propios al Flamenco: ritmo, sentido armónico, timbre, golpes, rasgueos y remate.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 17	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.67

ASIGNATURA	Segundo instrumento		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	Conocimiento y desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento que contribuya a completar la formación de dicha especialidad.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 8, 13, 15, 16, 17	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 21, 22, 23, 24, 26	4

ASIGNATURA	Historia del Flamenco		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Estudio de la evolución de los estilos y las formas del Flamenco. Escuelas e intérpretes. Geografía del Flamenco		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15	3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26	3, 8

ASIGNATURA	Sociología del Flamenco		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Estudio del contexto social en que se desarrolla el Flamenco . Contexto histórico social relativo a la creación, interpretación y difusión de la música flamenca.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15	5, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 26	3, 9

ASIGNATURA	Transcripción de la música flamenca		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Estudio crítico y práctica de la transcripción en todas sus vertientes, guitarra flamenca, cante y percusión flamenca. Métodos de transcripción para el análisis musical.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 6, 11, 12, 13, 14, 15	1, 3, 5, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 26	2, 3, 8

ASIGNATURA	Análisis de la música flamenca		
MATERIA	Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales		
CONTENIDOS	Aspectos fundamentales del análisis musical aplicados a la música flamenca. Diferentes sistemas de análisis. Formas de la música flamenca.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 7, 11	1, 3, 4, 10, 11, 13, 18, 26	2, 3, 8

ASIGNATURA	Armonía aplicada a la guitarra flamenca		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	Escala mayores, menores y flamencas en todo el diapasón. Acordes mayores, menores y flamencos y su relación con el mástil. Concepto de la nota base y nota de cambio. Inversión de acordes. Acordes aumentados y disminuidos.		

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.67

	Introducción a la improvisación. Modulación. Formas de estilos básicos. Acompañamiento y transporte.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

ASIGNATURA	Acompañamiento del cante flamenco		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	La guitarra flamenca como instrumento acompañante al cante. Formas de acompañamientos según los estilos flamencos. Conocimiento y prácticas de las diferentes formas rítmicas de acompañamiento.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 8, 14, 15	4,5,7,8,9,10,17	2, 3, 5, 8

ASIGNATURA	Acompañamiento del baile flamenco		
MATERIA	Formación instrumental complementaria		
CONTENIDOS	La guitarra flamenca como instrumento acompañante al baile. Formas de acompañamientos según los estilos flamencos. Conocimiento y prácticas de las diferentes formas rítmicas de acompañamiento.		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 8, 14, 15	4, 5, 7, 8, 9, 10, 17	2, 3, 5, 8

Trabajo fin de grado			
CONTENIDOS	Conceptos del proceso de elaboración de un trabajo correctamente documentado, modelos de estructuración, búsqueda de información, utilización de las oportunas herramientas, consulta y datación de las fuentes y elaboración de un documento destinado a fomentar la adquisición de competencias en investigación, que deberá servir de base para la programación y realización de una actividad profesional directamente relacionada con la especialidad de Interpretación (itinerario de Guitarra flamenca).		
COMPETENCIAS	TRANSVERSALES (1)	GENERALES (2)	ESPECÍFICAS (6)
	1, 2, 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 15	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 23, 25, 26	1, 2, 4, 5, 6, 10,

Fuente: Decreto 260/2011, de 26 de julio, por el que... *op. cit.* p.68

### ANEXO III

#### CRITERIOS DE EVALUACIÓN

##### CRITERIOS DE EVALUACIÓN TRANSVERSALES

1. Demostrar capacidad para organizar y planificar el trabajo de forma eficiente y motivadora, solucionando problemas y tomando decisiones.
2. Demostrar capacidad para recoger y analizar y sintetizar información significativa y gestionarla de forma adecuada.
3. Demostrar capacidad para desarrollar ideas y argumentos razonada y críticamente.
4. Demostrar habilidad en el uso y aplicación de forma crítica al trabajo individual y en equipo, de las tecnologías de la información y la comunicación.

5. Demostrar conocimiento de una lengua extranjera en el ámbito de su desarrollo profesional.
6. Demostrar capacidad para la autocrítica en el desempeño profesional e interpersonal.
7. Demostrar la aplicación de principios éticos en el desarrollo profesional.
8. Demostrar capacidad para la integración, el liderazgo y la gestión de equipos de trabajo multidisciplinares y en contextos culturales diversos.
9. Demostrar capacidad para trabajar de forma autónoma, valorando la iniciativa y el espíritu emprendedor.
10. Demostrar capacidad para la adaptación, en condiciones de competitividad a los cambios culturales, sociales, artísticos, a sus novedades y avances, y a seleccionar los cauces adecuados de formación continua.
11. Demostrar dominio de la metodología de la investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.
12. Demostrar la calidad y la excelencia en la actividad profesional.
13. Demostrar capacidad en el uso de medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.
14. Demostrar capacidad para contribuir a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.

#### CRITERIOS DE EVALUACIÓN GENERALES

1. Demostrar conocimiento de los principios teóricos del hecho musical, y su relación con la evolución de los valores estéticos, artísticos y culturales.
2. Demostrar aptitudes en el reconocimiento auditivo, comprensión, y memorización de materiales musicales, y su aplicación al desarrollo profesional.
3. Demostrar conocimiento de los fundamentos y estructura del lenguaje musical y su aplicación a la práctica interpretativa, creativa, investigadora y pedagógica.
4. Demostrar dominio en la lectura, producción, interpretación, improvisación, creación y recreación de textos musicales.
5. Demostrar conocimiento de los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad, sus aplicaciones y las novedades que se producen en él.
6. Demostrar dominio de ejecución con uno o más instrumentos, que le permita interactuar musicalmente en diferentes tipos de proyectos musicales.
7. Demostrar dominio en la utilización de recursos musicales que le permita crear, adaptar e improvisar en distintos contextos musicales a partir de técnicas, formas, tendencias y lenguajes asimilados.
8. Demostrar autonomía aplicando un método de trabajo apropiado, que le permita superar los retos que se presenten en la práctica musical individual y colectiva.
9. Demostrar conocimiento de los instrumentos, clasificación y características acústicas y de construcción, históricas y antropológicas, en especial del instrumento principal.

10. Demostrar capacidad para argumentar de forma verbal y escrita, sus puntos de vista sobre conceptos musicales, así como los objetivos de su actividad profesional, a personas especializadas, usando adecuadamente el vocabulario técnico y general.
11. Demostrar conocimiento de un amplio repertorio, de diferentes épocas y estilos, centrado en su especialidad y abierto a otras tradiciones y contextos culturales
12. Demostrar el conocimiento del contexto social, cultural y económico de la práctica musical, con especial atención a su entorno inmediato.
13. Demostrar conocimiento del desarrollo histórico de la música en sus diferentes tradiciones, desde una perspectiva crítica.
14. Demostrar conocimiento de las implicaciones pedagógicas y educativas de la música en los distintos niveles.
15. Demostrar capacidad para crear y dar forma a conceptos artísticos propios, y expresarse a través de ellos.
16. Demostrar dominio en las técnicas de estudio e investigación que le capacite para la autoformación durante su vida de estudio y en el ámbito profesional.
17. Demostrar conocimiento de la legislación relativa a su ámbito profesional.

#### CRITERIOS DE EVALUACIÓN ESPECÍFICOS DE LA ESPECIALIDAD DE FLAMENCO

1. Demostrar la capacidad de comunicar estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.
2. Demostrar la capacidad de comprensión estructural de las obras flamencas para desarrollar un criterio propio interpretativo.
3. Demostrar la capacidad de leer e improvisar sobre material musical de diferentes estilos.
4. Demostrar el conocimiento de las implicaciones escénicas propias de su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas, con ideas coherentes y propias.
5. Demostrar el conocimiento de la estructura musical de los distintos repertorios del Flamenco, en su contexto histórico y sociológico, valorando sus aspectos sintácticos y sonoros.
6. Demostrar un dominio óptimo en la interpretación del repertorio más significativo del Flamenco, tratando de manera adecuada sus elementos identitarios.
7. Demostrar la capacidad de construir una idea interpretativa coherente y propia.
8. Demostrar la capacidad para interactuar adecuadamente en todo tipo de proyectos musicales colectivos, asumiendo adecuadamente las diferentes funciones que se pueden dar: subordinadas, participativas o de liderazgo.
9. Demostrar el dominio de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación tanto para el acceso al mundo laboral como para la creación artística y docente.
10. Demostrar el dominio del instrumento/voz en sus aspectos técnicos, organológicos y acústicos, así como aplicarlos en la interpretación de los diferentes estilos flamencos.

11. Demostrar el conocimiento de los métodos de investigación científica propios de la Flamencología, su fundamentación epistemológica, sus fuentes musicales y documentos, así como las herramientas de acceso a los mismos y técnicas necesarias para su difusión.
12. Demostrar el conocimiento de los bienes de naturaleza musical y su tutela para la preservación de su legado pasado y proyección futura.
13. Demostrar el conocimiento de la relación entre Flamenco y la música tradicional, popular y culta.
14. Demostrar el grado de conocimiento del Flamenco como patrimonio cultural inmaterial transmitido de forma oral, concebido como arte en constante evolución y elemento identitario.

#### CRITERIOS DE EVALUACIÓN ESPECÍFICOS DE LA ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN

1. Demostrar dominio en la ejecución del repertorio significativo de su especialidad teniendo en cuenta los aspectos técnicos, musicales, estéticos e historicistas del mismo.
2. Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en todo tipo de proyectos musicales participativos; como solista y como miembro de un grupo que puede ir desde el dúo hasta la orquesta.
3. Demostrar la sensibilidad auditiva y los conocimientos técnicos, del lenguaje musical, necesarios para llevar a cabo un análisis crítico en una audición
4. Demostrar capacidad para expresar con rigor las estructuras, ideas y materiales musicales que se encuentran en una obra musical.
5. Demostrar capacidad para argumentar y expresar verbalmente su punto de vista sobre la interpretación y la comprensión de una pieza musical, así como poder transmitir verbalmente un pensamiento teórico, analítico, estético y crítico bien estructurado de la misma.
6. Demostrar capacidad para asumir adecuadamente las diferentes funciones (subordinadas, participativas o de liderazgo) que se pueden dar en un proyecto musical colectivo.
7. Demostrar conocimiento sobre la metodología necesaria para llevar a cabo un trabajo de investigación y/o experimentación musical.
8. Demostrar conocimiento sobre las implicaciones escénicas que conlleva su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas.
9. Demostrar conocimiento sobre los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad (Interpretación musical) y sus aplicaciones en este, así como estar preparado para asimilar las novedades que se produzcan en él.
10. Demostrar conocimiento y valoración crítica sobre las principales tendencias en el campo de la interpretación en un amplio repertorio de diferentes épocas y estilos.
11. Demostrar conocimiento sobre los procesos y recursos propios del trabajo orquestal y de otros conjuntos dominando adecuadamente la lectura a primera vista, capacidad de integración en el grupo y mostrando flexibilidad ante las indicaciones del director.





# **8. BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y RECURSOS WEBS**



## 8. BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y RECURSOS WEBS

### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha*. Salamanca: Imprenta de la calle del Prior, 1799, BNE (M/2754).
- AGUADO Y GARCÍA, Dionisio: *Colección de estudios para guitarra*. Madrid: Fuentenebro, 1820, BNE (M/269).
- \_\_\_\_\_. *Escuela de guitarra*. Madrid: Fuentenebro, 1825, BNE (M/3404).
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- AMAT, Joan Carles: *Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de temprar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*, Valencia: Agufin Laborda, 1758, BNE, (MC/3602/28). [1ª ed.: Barcelona: 1596].
- \_\_\_\_\_. *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Chatalana de cinco órdenes...* Gerona: Jofeph Bró, 1639, BNE (M/982). p.39.
- AMAT, Joan Carles: *Guitarra española...* Lérida: Viuda de Anglada y Andrés Lorenzo, 1627, BNE (R/14637).
- ANDERSON, Warren y MATHIESEN, Thomas J.: “Ethos”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 6 de mayo de 2018].
- ARREBOLA SÁNCHEZ, Alfredo: *El cante flamenco: vehículo de comunicación humana y expresión artística*. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Antonio Gallego Morell, 1979.
- ARRIAGA MORENO, Gerardo: “La guitarra renacentista”. *La Guitarra Española*, Madrid: Opera Tres, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ciclo Música Española Barroca*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Técnica de la guitarra barroca”. En: *La guitarra en la historia*. vol. III, Córdoba: La Posada, (ed. Eusebio Rioja), 1992. pp. 57-122.
- ARRIAGA, Gerardo: “La jácara instrumental en la música española barroca”. En LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain (ed.s): *Literatura y Música del Hampa en los siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2014. pp. 179-194.
- BAILEY, Derek: *La improvisación Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Ediciones Trea, 2010. [Título original: *Improvisation: its nature and practice in music*, Moorland Pub. In association with Incus Records (Inglaterra), 1980].
- BAREA SÁNCHEZ, Miguel A.: *La improvisación en guitarra flamenca. Análisis musicológico e implementación didáctica*. Universidad de Sevilla: Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escobar Borrego, 2016.

- BATISTA, Andrés: *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985.
- BAYLON, Ángel: *Escuela completa de guitarra donde se enseñan todos los rudimentos de la Música aplicados con toda perfección à dicho instrumento y su completo conocimiento por reglas claras y fijas*. Madrid, 1827, BNE (M/830).
- BERGES, Jorge: *Paco de Lucía. Fantasía flamenca de Paco de Lucía*. Madrid: De Lucia Gestion, 2003.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Á.: “La originalidad musical del flamenco: el compás”. *Sinfonía Virtual*, núm. 26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco\\_compas.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf) [Consultado el día 7 de agosto de 2017].
- \_\_\_\_\_. “Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación”. En: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed. y coord.): *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Congreso Internacional, Salamanca, Pontevedra: Ed. Dos Acordes, 2012. pp. 241-257.
- \_\_\_\_\_. “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. *Jábega*, 103, Málaga: CEDMA, 2010. pp. 49-73.
- \_\_\_\_\_. “La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones”. *Revista Nueva Alboreá*, Sevilla: JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura, 10, 2009. pp. 32-34.
- BLAS VEGA, José: *Cincuenta años de flamencología*. Madrid: El Flamenco Vive, S.L., 2007.
- \_\_\_\_\_. “El maestro Patiño”. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERÓ Núñez, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. pp. 143-145.
- BLASCO, Julio: “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: aproximaciones fundamentales”. *Revista Neuma*, Año 2, Talca: Escuela de Música de la Universidad de Talca, 2009. pp. 80-95.
- BLUM, Stephen: “Reconocer la improvisación”. En: NETTL, Bruno; y RUSSELL, Melinda (Eds.): *En el transcurso de la interpretación*. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Madrid: Ediciones Akal. 2004. pp.33-49.
- BOLÍVAR, Antonio: *El conocimiento de la enseñanza. Epistemología de la investigación curricular*. Granada: FORCE, 1995.
- BOUVIER, Jean-Claude, y otros: *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes*. París: C.N.R.S., 1980.
- BRAO MARTÍN, Estefanía: *Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico*. Universidad de Murcia: Departamento de la actividad física y del deporte, Facultad de Ciencias del deporte, Tesis doctoral dirigida por Arturo Díaz Suárez, 2014. En línea: <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/294999/TEBM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el día 5 de agosto de 2017].

- BRENEL, Eve: “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”. *Música Oral del Sur*, nº 7, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006. pp. 59-69.
- BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París: Pedro Ballard, 1626. [Edición facsímil: Ginebra: Minkoff, 1972].
- CAMPO CASTRO, José: *Breve método para guitarra extractado de las obras de los más célebres autores*. Madrid: J. Campo y Castro, ca.1883, BNE (MP/1144/11).
- \_\_\_\_\_. *Nuevo método para tocar la guitarra de seis cuerdas por cifra y sin maestro por Cosme Astró Jocay*. Madrid: J. Campo y Castro, 1877, BNE (MP/1144/7).
- CAMPO, Ignacio A.: *La alegría de la casa: novísimo y varatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga*. Madrid: José Campo y Castro, 1891, BNE (M/2817).
- CANO TAMAYO, Manuel: *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda, 2006. [Edición facsímil de *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986].
- CANO, Antonio: *Método abreviado de guitarra*. Madrid: Zozaya, ca.1891, BNE (M/4080).
- \_\_\_\_\_. *Método completo de guitarra: con un tratado de armonía aplicado a este instrumento*. Madrid: Antonio Romero, 1869, BNE (M/503).
- CAÑIZARES, Juan M.: *Fuente y Caudal de Paco de Lucía – Partituras*. Madrid: De Lucia Gestion S.L., 2005.
- CAPORALETTI, Vincenzo: *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2005.
- CARMONA ARANA, Fernando: “La cadencia frigia. Elemento de cohesión entre estéticas y países”. *Revista de educación y humanidades*, nº3. Universidad de Granada: DEDiCA (Desarrollo Educativo de las Didácticas en la Comunidad Andaluza), 2012. pp. 165-184.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan J. y BOYD Malcom: *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. [Edición española de José Máximo Leza].
- CASTELLÓN, Agustín (Sabicás): *Sabicás. El rey del flamenco* [Vinilo]. EEUU: ABC-Paramount, 1965.
- CASTRO BUENDIA, Guillermo: “A vueltas con el fandango Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango”. *Sinfonía Virtual*, núm. 24, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2013. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica\\_fandango.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf) [Consultado el día 4 de enero de 2017].
- \_\_\_\_\_. “Formas musicales anteriores al género flamenco”. *Sinfonía Virtual* (Revista de música y reflexión musical), núm. 27, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas\\_genero\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/formas_genero_flamenco.pdf) [Consultado el día 15 de julio de 2015].
- \_\_\_\_\_. “JALEOS Y SOLEARES. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco”. *Sinfonía Virtual*, núm. 25, Madrid:

- Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2013. En línea: [http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos\\_soleares.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf) [Consultado el día 6 de agosto de 2015].
- CERA, Manuel: “En torno a la guitarra flamenca y la notación musical”. *Revista Musicalia*, nº 4, Córdoba: C.S.M. “Rafael Orozco”, 2006. pp. 111-132.
- CERONE, Pietro: *El melopeo y maestro*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613, BNE (R/9274). En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1> [Consultado el 6 de noviembre de 2017].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Novelas ejemplares*. Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, BNE (Cerv/112). fol.143v. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114398&page=1> [Consultado el día 6 de noviembre de 2017].
- CHIANTORE, Luca: *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: NORTESUR, 2010.
- CHRISTENSEN, Thomas: “The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory”. *Journal of Music Theory*, vol. 36, nº.1, New Haven: Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music Stable, 1992. pp. 1-42.
- COBO, Eugenio: “Flamencología Histórica”. *Músicas Oral del Sur*, nº 6, Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005. pp. 85-103.
- COMOTTI, Giovanni: *Historia de la música. 1. La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner, 1986.
- CONTRERAS VÍLCHES, Antonio de: *El “guitagrama”: un lenguaje para la composición musical dinámica*. Universidad de Sevilla: Departamento de estética e historia de la filosofía, Tesis doctoral dirigida por Carmen Hernández Martín y tutorizada por José Ordoñez García, 2002.
- COOK, T.D. y REICHARDT, CH. S.: *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata, 1997.
- CORBETTA, Piergiorgio: *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw Hill, 2003.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, BNE (R/6388). fol-74r. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1> [Consultado el 6 de noviembre de 2017].
- CUADRA, Hernán E.: “Introducción musical al flamenco”. *Revista Digital Profesionales de la Enseñanza*. Núm. 13. Sevilla: Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, 2011. En línea: <http://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd8336.pdf> [Consultada el 19 de marzo de 2015].
- DAMAS, Tomás: *La Hechicera, La Linda, Fandango, Rondeña, Jota Aragonesa, El vito, La Solea, Malagueña, ¡Así son todos!*. [9 obras], *Repertorio de música española para canto con acompañamiento*, 1ª serie, Madrid: Antonio Romero, 1871, BNE (MP/1294/16). [Esa signatura en concreto pertenece al fandango].

- \_\_\_\_\_. *Método completo y progresivo de guitarra*. Madrid: Bonifacio Eslava, 1867, BNE (M/3970).
- \_\_\_\_\_. *Nuevo método de guitarra por cifra compaseada: al alcance de todas las inteligencias*. Madrid: Antonio Romero, 1869, BNE (M/3424).
- \_\_\_\_\_. *Pasatiempo Español. Método o nuevos principios Elementales para Guitarra*. Madrid: Antonio Romero, ca.1848, BNE (MC/4104/13).
- DANIELOU, Alain: *The situation of Music and Musician in the Countries of the Orient*. International Music Council, Florence: L.S.Olschki, 1971. p. 104.
- DEL CAMPO, Alberto y CÁCERES FERIA, Rafael: *Historia cultural del flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2013.
- DELGADO, Lucio: *Método de Guitarra en Serio y flamenco para aprender a tocar sin necesidad de Maestro*. Palencia, 1906, BNE (M/2888).
- DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil, 1838-1840*. Barcelona: Crítica, 2008. [1ª ed.: París, 1841].
- DOIZI DE VELASCO, Nicolao: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*. Nápoles: Egidio Long, 1640, BNE (R/4042).
- DON PRECISO (pseudónimo de J.A. de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han hecho cantar a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1816, BNE (U/4869). p. XXXI. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160528&page=1> [Consultado el día 8 de noviembre de 2017].
- DONNIER, Philippe: “Flamenco secuestrado”. *La nueva alboreá*, nº 24, ene-marz. 2013. pp. 64-66. [Comunicación remitida al I Congreso Internacional de Flamenco. Sevilla, 10-12 de noviembre de 2011].
- \_\_\_\_\_. *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Ed. Virgilio Márquez, 1985.
- DONOSTIA, José A.: “El modo de *mi* en la canción popular española”. *Anuario Musical*, 1. Barcelona: CSIC, 1946. pp. 153-179.
- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno y SERRANO, Paco: *La Guitarra Flamenca de Paco Serrano*. Meilen/ Suiza: Encuentro Productions, 1993.
- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y CHICO, Moraíto: *La Guitarra Flamenca de Moraíto Chico*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1998.
- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y FERNÁNDEZ, José (Tomatito): *La Guitarra Flamenca de Tomatito*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1995.
- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y HABICHUELA, Pepe: *La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1997.
- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y MELCHOR, Enrique de: *La Guitarra Flamenca de Enrique de Melchor*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1993.

- EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael y RIQUENI, Rafael: *La Guitarra Flamenca de Rafael Riqueni*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 1996.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafin: *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González, 1847, BNE (1/14717).
- FALLA, Manuel de: *El canto jondo (canto primitivo andaluz)*. Granada: Editorial Urania, 1922. pp. 12-13. En línea:  
[https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00005501\\_00006000/00005951/00005951\\_090h0201.PDF](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/biblio/imagendoc/00005501_00006000/00005951/00005951_090h0201.PDF)  
[Consultado el día 23 de mayo de 2017].
- FAUCHER, Alain: *El genio de Niño Ricardo*. París: Affedis, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nueve monografías dedicadas a los guitarristas Ramón Montoya, Moraíto Chico, Tomatito, Pepe Habichuela, Gerardo Núñez, Sabicas, Niño Ricardo, Serranito y Paco Cepero*. París: Affedis, 1994-2003.
- \_\_\_\_\_. *Sabicas. Rey del flamenco*. Madrid: SEEMSA (Sociedad Española de Ediciones Musicales S.A.), 2002.
- FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar, 1799, BNE (M/2761).
- FERNÁNDEZ, David: *Sistemas de organización melódica en la música tradicional española*. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III, Historia y Ciencias de la Música, Tesis doctoral dirigida por Victoria Eli Rodríguez, 2008.
- FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004.
- FIORENTINO, Giuseppe: *Música española del Renacimiento, entre tradición oral y tradición escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y de la Música, Tesis doctoral dirigida por Emilio Ros-Fábregas, 2009.
- FLÓREZ ASENSIO, María A.: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner, 2008. [1ª ed.: Londres, 1845]
- GALINDO, Patricio: *Método de Guitarra Flamenca*. Valencia: Guillermo Lluquet, 1974.
- GAMBOA José M. y NUÑEZ Faustino: *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa, 2007.
- GAMBOA, José M.: *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “La cadencia andaluza”. En: GARCÍA GALLARDO, F.J. y ARREONDO PÉREZ, H.: *Andalucía en la Música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014. pp. 107-121.
- \_\_\_\_\_. *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (Hasta la primera mitad del siglo XX)*. Universidad de



- Granada: Facultad de Filosofía y Letra, Tesis doctoral dirigida por Ivan Nommick, 2012.
- GARCÍA-AVELLO, Ramón: “SOR MONTADAS, Fernando”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: ICCMU, 1999-2002, Vol.6. p. 1172.
- GARCÍA-MATOS, Carmen: “¿Cómo valora para el flamenco los nuevos giros musicales?”. *La Caña*, nº 10. Madrid: Asociación Cultural España Abierta, 1994.
- GIL, Salvador: *Principios musicales aplicados a la guitarra*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1814, BNE (M/895).
- GLINKA, Mikhail: *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología. Toros, cante y baile*. Madrid: E.Sánchez-Leal. 1955.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia: “Entre dos aguas: El proceso de academización de la guitarra flamenca en Andalucía”. *Roseta*, nº 11, Madrid: Sociedad Española de Guitarra, 2017. pp. 58-70.
- \_\_\_\_\_. *Un estudio descriptivo de la enseñanza del flamenco: las percepciones del profesorado de guitarra flamenca en la provincia de Córdoba*. Universidad de Granada: Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Tesis doctoral dirigida por Manuel López Sánchez, 2016.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Mónica: “Estructura básica del baile flamenco”. *Revista Theletusa*, vol. 4, Cádiz: Centro de investigación de flamenco Telethus, 2011. pp. 25-31.
- GRANADOS, Manuel: *Manual Didáctico*. Madrid: Ventilador Edicions, 4 volúmenes, 1995-2000.
- \_\_\_\_\_. *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions, 1999.
- GRECOS, Juan: *La Guitarra flamenca*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1973.
- GROUT, Donald, y PALISCA, Palisca: *Historia de la música occidental, I*. Madrid: Alianza Música, 2006.
- GUERAU, Francisco: *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694. [Edición facsímil consultada de Thomas Schmitt Madrid: Alpuerto, 2000].
- HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2007.
- HERNÁNDEZ, Daniel y DIEGO, Jesús de: *Francisco Sánchez: Paco de Lucía*. [Vídeo], Madrid: ALEA TV/ARTE/Televisión Española, 2002. [Min. 1:01':03''-1:01':34''].
- HERRERO, Óscar: *Guitarra flamenca paso a paso*. Madrid: RGB Arte Visual, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La soleá en Guitarra flamenca paso a paso (VI)*. Madrid: RGB Arte Visual, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Las alegrías en Guitarra flamenca paso a paso (IX)*. Madrid: RGB Arte Visual, 2002.
- HOCES ORTEGA, Rafael: *La transcripción para guitarra flamenca*. Sevilla: Libros con Duende, 2013. [Tesis doctoral publicada].
- \_\_\_\_\_. “Flamenco, ¡qué susto!”. *Relafare* (revista de investigación musical) nov. 2006. En línea: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco/material-curricular/-/documentos/14r4/carpeta/articulos> [Consultado el día 11 de agosto de 2017].
- \_\_\_\_\_. “Se le da excesiva importancia a la técnica y a la velocidad en la guitarra”. Entr. Juan Pinilla, *Granada hoy*, 07-08-2011. En línea: [http://www.granadahoy.com/ocio/excesiva-importancia-velocidad-tecnica-guitarra\\_0\\_503649975.html](http://www.granadahoy.com/ocio/excesiva-importancia-velocidad-tecnica-guitarra_0_503649975.html) [Consultado el día 31 de enero de 2017].
- HOPPIN, Richard H.: *La música medieval*. Madrid: Akal, 2000. [Traducción: Pilar Ramos López, *Medieval Music Norton*, 1978].
- HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.
- JORGE RUBIO, Matías de: *Método fácil de guitarra: dedicado a los aficionados*. Madrid: s.e., 1870, BNE (M/1376(1)).
- \_\_\_\_\_. *Modo práctico para aprender el rasgueo de guitarra*. Madrid: s.e., 1860, BNE (M/1376(2)).
- \_\_\_\_\_. *Nuevo método elemental de cifra, Para aprender à tocar por si solo la guitarra*. Madrid, 1860, BNE (M/3474(1)).
- JOUTARD, Philippe: *Ces voix qui nous viennent du passé*. París: Hachette, 1983. [Trad. Castellana. *Esas voces que nos llegan del pasado*, México: FCE, 1986].
- JUNDT, Bruno; ARNOLD, Nicole, MAUERHOFER, Michael y NÚÑEZ, Gerardo: *La Guitarra Flamenca de Gerardo Núñez*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 2004.
- JUNDT, Bruno, RODRÍGUEZ, Rafael (Merengue de Córdoba) y otros: *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*. Meilen/Suiza: Encuentro Productions, 2000.
- KAHN, R.L. Y CANNEL, C.F.: *The Dynamics of Interviewing*. New York: Wiley, 1967.
- KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia*. Fenton, Misuri: Mel Bay Publications, INC, 2006.
- KRIPPENDORF, Klaus: *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1997.
- KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Barcelona. Editorial Labor, 1992.
- LEIVA, David: “Mozart fue Mozart y no tuvo sucesores. Y lo mismo pasará con Paco”. Entr. Silvia Cruz Lapeña, *deflamenco.com*, 21-12-2014. En línea: <https://www.deflamenco.com/revista/entrevistas/entrevista-a-david-leiva-investigador-de-guitarra-flamenca-1.html> [Consultado el día 31 de enero de 2017].

- \_\_\_\_\_. *Método del cante y baile flamenco y su acompañamiento*. Madrid: Nueva Carisch. 4 volúmenes, 2008-2010.
- \_\_\_\_\_. *Paco de Lucía. Siroco*. Madrid: Flamenco-Live, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Paco de Lucía. Zyriab*. Madrid: Flamenco-Live, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de acompañamiento al cante, Soleá 1 y 2, Siguiriya 1 y 2, Alegrías, Tientos, Bulerías, Tangos, Fandangos Naturales*. 9 volúmenes. Madrid: RGB, 2011-2013; LEIVA, David: *España en dos guitarra, Sabicas y Mario Escudero*. 2 volúmenes, Madrid: RGB, 2012; LEIVA, David: *Tratado del ritmo y compás en la guitarra flamenca*. 2 volúmenes, Madrid: RGB, 2013.
- LINARES SAVIO, María T. y NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- LORENTE, Miguel A. y PANTALEONI, Angelo: *Herencia e innovación en el flamenco. El crisol de un sentimiento*. Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía, 2002.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo: *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- MANUEL, Peter: "From Scarlatti to 'Guantanamo': Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics". *Journal of the American Society*, vol. 55, n. 2, 2002. pp. 311-336.
- \_\_\_\_\_. "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics". *Yearbook for Traditional Music*, XXI, 1989. pp.70-94.
- MARAVILLA, Luis: *Lección de guitarra flamenca*. Madrid: Hispavox, 1969.
- MARÍN, Rafael: *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902].
- MARTÍN-ALBO, José: *Álbum flamenco para guitarra sin maestro; aprenda flamenco en música por cifrado acompañada*. Madrid: Grafispania, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Raíces del flamenco. Obras para guitarra en música y cifra*. Madrid: Ed. de Autor, 1981.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: "La canción tradicional española". En: CARRERAS Y CANDI, Francesch (dir.): *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Marín, 1931. pp. 7-166.
- MILÁN, Luis de: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro...*, Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536, BNE (R/14752).
- MINGUET y YROL, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla*. Madrid: Joachin Ibarra, ca. 1754. [Edición facsímil: Genève: Éditions Minkoff, 1981].
- MONTOYA, José M.: *Bulerías paso a paso II. Acompañamiento al cante*. Madrid: RGB Arte Visual, 2005.

- MORALES PEINADO, Inmaculada: *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Universidad de Sevilla: Departamento de Matemática Aplicada, Tesis doctoral dirigida por José Miguel Díaz Ibáñez y Antonio Bonilla Roquero, 2017.
- MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos generales de la música*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1799, BNE (M/40).
- MULLINS, Steven K.: *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Universidad de Colorado, Tesis doctoral dirigida por Brenda M. Romero, 2010.
- MUÑOZ ALCÓN, Manuel (Manolo Sanlúcar): *Sobre la guitarra flamenca*. Córdoba: Ed. La Posada, 2005.
- MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra*. Instituto de Música de la Universidad Católica de Santiago de Chile, sin signatura, 1722. [Edición, facsímil y transcripción de Alejandro Vera, Middleton, A-R Editions, 2010].
- \_\_\_\_\_. *MEX Msaldívar Códice Sadívar 4, 1732*. [México, colección privada de Elisa Osorio Bolio de Saldívar; edición facsímil, Michael Lorimer, Santa Bárbara, 1982].
- \_\_\_\_\_. *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales accidentales*. 1732. GB Lbm Ms Add. 31640. [Edición facsímil, Chantarelle, Monaco, 1979].
- \_\_\_\_\_. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. s.l., s.e., 1714, BNE (R/5048).
- NAVARRO GARCÍA, José L. y PABLO LOZANO, Eulalia: *El baile flamenco*. Ed. Almuzara. 2005.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Julián: *La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Universidad de Barcelona: Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal, Tesis Doctoral dirigida por Teresa Lleixá Arribas y Joseps Gustems Carnicer, 2007. En línea: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/1277> [Consultado el día 03 de enero de 2017].
- NETTL, Bruno: "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 10 de febrero de 2018].
- NÚÑEZ, Faustino: *Comprende el flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual S.L., 2003.
- \_\_\_\_\_. "Cuba en la música española y andaluza". En: NAVARRO GARCÍA, Jesús R. (coord.): *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*. Sevilla: CSIC y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002. pp. 261-302.
- \_\_\_\_\_. "Literatura flamenca, historiográfica y crítica musicológica". *La Caña*, nº 5, Madrid: Asociación Cultural "España abierta", 1993.
- NÚÑEZ, Faustino y ORTÍZ NUEVO: José L.: *La rabia del placer, el origen cubano del tango y su desembarco en España, 1823-1923*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999.
- ONG, Walter: *Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica Argentina, 2006. [Trad. Angélica Scherp. Primera edición en inglés, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1982].

- ORTÍZ NUEVO, José L.: “Los flamencos no leen, o ¿de qué sirve escribir?”. *Músicas Oral del Sur*, nº 6. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005. pp. 75-84.
- PACHECO, Carlos: “El flamenco: una visión educativa y cultural”. *Revista Musicalia*, nº 1, Córdoba: C.S.M. “Rafael Orozco”, 2003. En línea: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/186-el-flamenco-una-vision-educativa-y-cultural> [Consultado el día 22 de abril de 2018].
- PAJARES, Roberto L.: *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3. Difusión y notación*. Madrid: Vision Libros, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y Estética*. Madrid: Vision Libros, 2014.
- PALATIN, Fernando: *Diccionario de música*. Sevilla, 1818. [Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990].
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.
- PEÑA PÉREZ, Paco: *Toques flamencos*. Londres: New Musical Services, 1976.
- PEÑALBA, Manuel: *Cuaderno de guitarra y bandurria por cifra por el sistema moderno*. Logroño: Imprenta de Federico Sanz, 1877, BNE (MC/4104/12).
- PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto-Sociedad española de Musicología, 2003.
- PÉREZ, Eric: *Flamenco, parcours d'un art*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- PISTON, Walter: *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. p. 177.
- POHREN, Donn: *El Arte del Flamenco*. Morón de la Frontera, Sevilla: Sociedad de Estudios Españoles, Finca Espartero, 1970. [Primera edición, 1962].
- POWERS, Harold S.: “Mode”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 19 de julio de 2017].
- PRAT, Domingo: *Diccionario de Guitarristas*. Ohio: Editions Orphee Inc., Columbus, 1986. [Facsímil de la Primera edición de Romero y Fernández, Buenos Aires, 1934].
- PUJOL VILARRUBÍ, Emilio: “Significación de Joan Carles Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra”. *Anuario Musical*, 5, Barcelona: CSIC, 1950. pp. 125-146.
- QUEROL GALVADÁ, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Comtalia, 1948.
- RANDEL, Michael: *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza, 1997.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolái: *Tratado Práctico de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1886.

- RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco, El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico”. En: XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga: AFCAF. (2008). En línea: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/julianarcasyel-flamenco.pdf> [Consultado el día 22 de abril de 2018].
- \_\_\_\_\_. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Bienal arte flamenco, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Julián Arcas”. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. pp. 165-172.
- \_\_\_\_\_. “La emancipación del guitarrista”. En: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (directores): *Historia del flamenco*. Vol. II, Sevilla: Tartessos, 1995. pp. 35-36.
- RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio y TORRES CORTÉS, Norberto: *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura ediciones de Andalucía, 2006.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel: *Estructuras léxico-semánticas en el lenguaje del cante flamenco*. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Vidal Lamiquiz Ibáñez, 1979.
- ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa S.A., 1966.
- RUET, Jaime: *Método de guitarra acompañada de escogida colección de tocatas*. Barcelona: La Ausetana, 1861, BNE (MC/4104/32).
- \_\_\_\_\_. *Método para guitarra arreglado por números con las figuras de la música*. Barcelona: A. Vidal y Roger, 1885, BNE (MP/2804/6).
- RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras reglas por teórica y práctica*. Madrid: Melchor Álvarez, 1677, BNE (R/9402).
- RUSSELL, Craig H. y Mónica Hall: “Murcia, Santiago de.”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001. En línea: <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el día 19 de abril de 2016].
- SALADO, Manuel y FRANCO, Manolo: *La Guitarra Flamenca*. [10 volúmenes]. Sevilla: Alzapúa Producciones, 2006.
- SAMTANI, Roshan: *Structure and Strategy in Flamenco Guitar Performance*. Brown University: Department of Music, Tesis doctoral, 2006.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Francisco (Paco de Lucía): *Fuente y Caudal* [grabación sonora]. Madrid: Fonogram, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Siroco* [grabación sonora]. Madrid: Mercury/Universal, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Zyryab* [grabación sonora]. Madrid: PolyGram Ibérica, 1990.
- SÁNCHEZ SERRANO, Andrés: *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710)*. Universidad de Valencia: Departamento de Filosofía, Tesis doctoral dirigida por Román de la Calle de la Calle y Rodrigo Madrid Gómez, 2013.

- SANTA CRUZ, Antonio de: *Livro donde se veran Pazacalles de los ocho tonos i de los, trasportados, i asi mesmo, Fantazias, de compasillo proporcioncilla proporsion maior, i compas maior, i asi mesmo, diferentes, obras, para Biguela hordinaria que las escribia y asia Dn. Antonio de Santa Cruz, s.l., s.f. (1633-1640), BNE (M/2209).*
- SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la guitarra española y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés, con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doze reglas y exemplos los más principales de contrapunto y composición, dedicado al Serenissimo Señor, el Señor Ivan, compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Insigne Vniversidad de Salamanca, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674, BNE (M/160). fol. 6v.*
- \_\_\_\_\_. *Instrucción de Música... Vniversidad de Salamanca. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1697, BNE (M/1884).*
- SCHMITT, Thomas: *Francisco Guerau. Poema Harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española. Madrid: Ed. Alpuerto, 2000. [Edición original, Madrid, 1694].*
- SCIONTI, Ian: *La guitarra flamenca: tradición y renovación. Universidad de Sevilla: Departamento de Antropología Social, Tesis doctoral dirigida por David Florido del Corral, 2017.*
- SOBRINO, Ramón: “Cadencia andaluza”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: ICCMU, 1999-2002, Vol.3.
- SOLER GUEVARA Luis y SOLER DÍAZ, Ramón: *Antonio Mairena en el mundo de la seguriya y la soleá. Málaga: Fundación Antonio Mairena, 1992.*
- SOR i MUNTADES, Fernando: *Méthode pour la guitare. París: Lachevardiere, 1830. [Traducción al castellano por Eduardo Baranzano y Ricardo Barceló, Portugal: Labirinto, 2008].*
- SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender con facilidad, y fin Maestfro, á templar, y tañer rafgado la Guitarra de cinco ordenes, ò cuerdas; y también la de quatro, ò feis ordenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria, y Vandola, y también el Tiple. Madrid: Imprenta de López y compañía, 1764, BNE (M/3848).*
- TORRES CORTÉS, Norberto: “El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, 9. Granada: Centro de Documentación Musical, 2011. pp. 288-320.
- \_\_\_\_\_. “Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas”. *Música oral del sur*, 6, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005. pp. 269-309.
- \_\_\_\_\_. “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX”. *La Madrugá*, núm. 2, Murcia:

- Universidad de Murcia, 2009. En línea: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041/104711> [Consultado el día 7 de agosto de 2017].
- \_\_\_\_\_. “La tradición oral en el toque flamenco: recordando a Moraíto chico”. *La Madrugá*, núm. 7, Murcia: Universidad de Murcia, 2012. pp. 55-77.
- \_\_\_\_\_. *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*. Universidad de Almería: Doctorado en Humanidades y Artes, Tesis doctoral dirigida por Francisco Checa Olmos, 2009.
- TROTTER, Joseph: *Flamenco Guitar. Mario Escudero*. New York: Charles Hansen, 1976.
- TYLER, James y SPARKS, Paul: *The guitar and its music*. New York: Offord University Press, 2002.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco A.: “Las cifras de punteado en ‘Luz y Norte Musical’ de Lucas Ruiz de Ribayaz”. *Hispanica Lyra*, nº2, Málaga: Revista de la Sociedad de la Vihuela, 2005. pp. 20-23.
- \_\_\_\_\_. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015.
- VALENZUELA, Salvador: *Armonía modal. Modo de mi y flamenco*. Universidad de Granada: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y de la Música, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga, 2016. En línea: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/44889#>. WYLYXMIVOLI [Consultado el 3 de agosto de 2017].
- VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra*. Cádiz, 1773. [Edición y estudio Introductorio de Ángel Medina Álvarez, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994].
- VILLEY, Isabelle: *La guitarra en el México barroco*. México: Fonca, 1995.
- WINCHESTER, Hilary: “Ethical Issues in Interviewing as a Research Method in Human Geography”. *Australian Geographer*, Vol. 2, Nº1, 1996. pp.117-131.
- WORMS, Claude: *Duende flamenco, anthologie méthodique de la guitare flamenca*. París: Combre, 18 volúmenes, 1996-2003.
- WORMS, Claude: *Selección antológica del cante flamenco*. Vol. 1. Score on-line S.A. Editions.
- ZAGALAZ, Juan C. y FERNÁNDEZ-SOTOS, Alicia: “La guitarra flamenca en los currículos de enseñanzas profesionales”. *Música y educación*, núm. 99, año XXVII, Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014. pp. 66-76.
- ZAGALAZ, Juan C.: *Innovaciones melódico-armónicas en la improvisación jazzística*. Universidad de Jaén: Departamento de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Tesis Doctoral dirigida por María Luisa Zagalaz Sánchez y María del Valle de Moya Martínez, 2010.
- ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1971. [2º edición, 1ª edición en 1960].
- [sin autor] *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. BNE, M/811, 1705.



## LEGISLACIÓN

### *España*

- Ley orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE, 4 de octubre de 1990, núm. 283. pp. 28927- 28942.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 4 de mayo de 2006, núm. 106. pp. 17158-17207.
- Orden de 10 de agosto de 1987. BOE, 25 de agosto de 1987, núm. 203. pp. 26243-26244.
- Orden de 15 de abril de 1989. BOE, 17 de abril de 1989, núm. 91. pp. 11005-11017.
- Orden de 21 de abril de 1990. BOE, 23 de abril de 1990, núm.97. pp. 10962-1973.
- Orden de 25 de marzo de 1987. BOE, 30 de marzo de 1987, núm. 76. pp. 9219-9231.
- Orden de 25 de mayo de 1983. BOE, 1 de junio de 1983, núm. 130. pp.15277-15279.
- Orden de 25 de mayo de 1983. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de junio de 1983. núm.30. pp. 15277-15279.
- Orden de 26 de abril de 1982. BOE, 8 de mayo de 1982, núm. 110. pp. 11905-11913.
- Orden de 26 de abril, de 1982. BOE, 7 de mayo de 1982, núm. 109. pp. 11804-11809.
- Orden de 28 de marzo de 1988. BOE, 30 de marzo de 1988, núm. 77. pp. 9907-9917.
- Orden de 28 de septiembre de 1990. BOE, 5 de octubre de 1990, núm. 239. pp. 29209-29214.
- Orden de 29 de septiembre de 1989. BOE, 6 de octubre de 1989, núm. 240. pp. 31523-31526.

- Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, de Educación. BOE, 12 de febrero de 2002, núm. 37. pp. 5518-5524.
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, de Educación. BOE. 20 de enero de 2007, núm. 18. pp. 2853-2900.
- Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, de Educación. BOE, 6 de junio de 1995, núm. 134. pp. 16607-16631.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, de Educación. BOE, 5 de junio de 2010, núm. 137. pp. 48480-48500.
- Real Decreto 707/2011, de 20 de mayo, de Educación. BOE, 9 de junio 2011, núm. 137. pp. 57649-57654.
- Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, de Educación. BOE, 27 de agosto de 1992, núm. 206. pp. 29781 a 29800.
- Resolución, de 30 de junio de 1982, de la Dirección General de Personal. BOE, 15 de julio de 1982. núm. 168. pp. 19218-19220.

### *Andalucía*

- Decreto 127/1994, de 7 de junio, de Educación. BOJA, 27 de julio de 1994, núm. 116. pp. 8975-8979.
- Decreto 17/2009, de 20 de enero, de Educación. BOJA, 4 de febrero de 2009, núm. 23. pp. 14-19.
- Decreto 241/2007, de 4 de septiembre, de Educación. BOJA, 14 de septiembre de 2007, núm. 182. pp. 15-20.
- Decreto 260/2011, de 26 de julio, de Educación. BOJA, 23 de agosto de 2011, núm. 165. pp. 37-92.
- Decreto 358/1996, de 23 de julio, de Educación. BOJA, 17 de agosto de 1996, núm. 94. pp. 10092.
- Decreto 488/2004, de 14 de septiembre, de Educación. BOJA, 29 de septiembre de 2004, núm. 191. pp. 20981-20988.

- Decreto 56/2002, de 19 de febrero, de Educación. BOJA, 5 de marzo de 2002, núm. 27. pp. 3461-3491.
- Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. BOJA, 26 de diciembre de 2007, núm. 252. pp. 5-36.
- Orden 24 de junio de 2009, de Educación. BOJA, 14 de julio de 2009, núm. 135. pp. 8-22.
- Orden de 13 de abril de 2005. BOJA, 11 de mayo de 2005, núm. 90. pp. 66-68.
- Orden de 15 de mayo de 1983. BOE, 1 junio de 1983, núm. 130. pp. 15270-15277.
- Orden de 18 de abril de 2012. BOJA, 30 de abril de 2012, núm. 83. pp. 6-34.
- Orden de 25 de octubre de 2007. BOJA, 15 de noviembre de 2007, núm. 225. pp. 145-199.
- Orden de 29 de julio de 1994. BOJA, 10 de agosto de 1994, núm.126. pp. 10215-10216.
- Orden de 29 de marzo de 2017. BOJA, 4 de abril de 2017, núm. 64. pp. 96-156.
- Orden de 31 de julio de 1996. BOJA, 3 de septiembre de 1996, núm. 101. pp.10869-10881.
- Resolución de 10 de agosto de 2017, de la Dirección General del Profesorado y Gestión de Recursos Humanos, BOJA. En línea:  
<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/-/normativas/detalle/resolucion-de-10-de-agosto-de-2017-de-la-direccion-general-del-profesorado-y-gestion-de-recursos-humanos-por-la-que-se-1qkg33ruhw2h>
- Resolución de 19 de julio de 2017, BOJA. En línea:  
<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/-/normativas/detalle/resolucion-de-19-de-julio-de-2017-por-la-que-se-hacen-publicas-las-listas-del-personal-seleccionado-en-el-procedimiento>
- Resolución de 31 de julio de 2017, de la Dirección General del Profesorado y Gestión de Recursos Humanos, BOJA. En línea:  
<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/ced/normativa/-/normativas/detalle/resolucion-de-31-de-julio-de-2017-de-la-direccion-general-del-profesorado-y-gestion-de-recursos-humanos-por-la-que-se-13h9e9vhgqh3c>

### ***Castilla-La Mancha***

- Resolución de 16/07/2010. *Diario Oficial de Castilla La Mancha*, 22 de julio de 2010, núm. 140, pp. 34336-34383.

### ***Región de Murcia***

- Orden de 27 de noviembre de 2017. BORM, 30 de noviembre de 2017, núm. 277. pp. 33129-33173.

## **RECURSOS WEBS**

### **BASES DE DATOS**

<https://dialnet.unirioja.es/>

<https://www.rilm.org/>

### **BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (BNE)**

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

### **BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO**

<https://www.boe.es/buscar/>

### **BOLETÍN OFICIAL DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA**

[www.juntadeandalucia.es/eboja/2018.html](http://www.juntadeandalucia.es/eboja/2018.html)

### **CURSOS FLAMENCOS ONLINE**

[https://onlineflamenco.net/courses/view/28/Cante\\_Accompaniment\\_of\\_Malague\\_nas\\_and\\_Fandan\\_gos\\_Abandolaos](https://onlineflamenco.net/courses/view/28/Cante_Accompaniment_of_Malague_nas_and_Fandan_gos_Abandolaos)

### **CURSOS FLAMENCOS DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA**

<http://www.cursoflamenco.com/cursos/>

### **ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA (MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE)**

<https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/enseñanzas-artisticas/musica/enseñanzas-elementales.html>

### **ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA (MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE)**

<https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/enseñanzas-artisticas/musica/enseñanzas-profesionales/referencia-legislativa.html>;

ENSEÑANZAS SUPERIORES DE MÚSICA (MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE)

<https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/enseanzas-artisticas/musica/enseanzas-superiores/titulo-superior/referencia-legislativa.html>

ESPACIO CON INFORMACIÓN SOBRE LA MÚSICA FLAMENCA Y SUS ANTECEDENTES MUSICALES

<http://www.flamencopolis.com/>

ESPACIO CULTURAL SOBRE MÚSICA COMPUESTA ANTES DE 1750

<http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/>

FESTIVAL DE LA GUITARRA DE CÓRDOBA

<https://www.guitarracordoba.org/cursos-2017/todos-los-cursos/>

FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS

<http://festivalcantedelasminas.org/curso-cantes-de-levante/>

FESTIVAL FLAMENCO DE JEREZ

[http://www.jerez.es/webs\\_municipales/festival\\_jerez/?tx\\_ttnews\[pointer\]=1](http://www.jerez.es/webs_municipales/festival_jerez/?tx_ttnews[pointer]=1)

FONOTECA DE LETRAS Y AUDIOS DE SOLEARES

<http://canteytoque.es/solearec.htm>

FONOTECA DE LETRAS Y AUDIOS DE SEGUIRIYAS

<http://canteytoque.es/sigclac.htm>

FUNDACIÓN CRISTINA HEEREN

<http://www.flamencoheeren.com/es/>

GROVE MUSIC ONLINE

<http://www.oxfordmusiconline.com/>

PARTITURAS ON-LINE:

<http://www.score-on-line.com/freescores.php?collection=flamenco>

PLATAFORMAS DE ACCESO DIRECTO A LIBROS

<https://books.google.es/>

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/home.action>

REVISTAS DE INTERÉS:

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/issue/archive>

<http://revistas.um.es/flamenco>

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicacion/es/>

<http://www.flamencoinvestigacion.com/>

<http://www.sinfoniavirtual.com/>



## ÍNDICE DE TABLAS

**Tabla 1:** Estilos flamencos en compás binario.

**Tabla 2:** Estilos flamencos en compás ternario.

**Tabla 3:** Estilos flamencos cuya métrica se fundamenta en el compás de 12 tiempos.

**Tabla 4:** Forma musical de los cantes libres de compás metronómico.

**Tabla 5:** Forma musical de los cantes a compás (I).

**Tabla 6:** Forma musical de los cantes a compás (II).

**Tabla 7:** Forma musical genérica del baile flamenco.

**Tabla 8:** Cronología de cantaores creadores de diferentes estilos de soleares.

**Tabla 9:** Cronología de cantaores creadores de diferentes estilos de seguiriyas.

**Tabla 10:** Horario lectivo correspondiente a las enseñanzas de Grado Elemental de Música de Andalucía.

**Tabla 11:** Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de Guitarra Flamenca del grado medio de música.

**Tabla 12:** Horario semanal en las enseñanzas básicas de música.

**Tabla 13:** Distribución horaria semanal de las asignaturas de la especialidad de Guitarra Flamenca de las enseñanzas profesionales.

**Tabla 14:** Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Flamenco).

**Tabla 15:** Currículo para la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas superiores de música (Especialidad de Interpretación).

**Tabla 16:** Asignaturas de nivel avanzado de guitarra flamenca de la Fundación Cristina Heeren.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

**Ilustración 1:** Siete especies de octavas identificadas por algunos investigadores con las *harmoniai* de la tradición antigua.

**Ilustración 2:** Tabla de los ocho modos de la Edad Media.

**Ilustración 3:** Armonía de la cadencia andaluza conceptuada según la música occidental.

**Ilustración 4:** Armonía de la cadencia andaluza conceptuada según la concepción modal.

**Ilustración 5:** Folía de Rodrigo Martínez.

**Ilustración 6:** Jácara de Santa Cruz.

**Ilustración 7:** Jácara de Santa Cruz transcrita en notación convencional.

**Ilustración 8:** Cadencia de un pasacalle de Gaspar Sanz.

**Ilustración 9:** Cadencia en fandango Indiano.

**Ilustración 10:** Cadencia de un fandango de Santiago de Murcia.

**Ilustración 11:** Variación de granáinas de Enrique de Melchor.

**Ilustración 12:** Variación de malagueñas de Enrique de Melchor.

**Ilustración 13:** Variación 1 del toque de levante de Enrique de Melchor.

**Ilustración 14:** Variación 2 del toque de levante de Enrique de Melchor.

**Ilustración 15:** Compás base de fandangos de Huelva, por Pepe Habichuela.

**Ilustración 16:** Compás base de bulerías, por Paco de Lucía.

**Ilustración 17:** Compás base de tangos, por Moraíto Chico.

**Ilustración 18:** Llamada de soleá, por Paco de Lucía.

**Ilustración 19:** Variación de soléa, por Paco de Lucía.

**Ilustración 20:** Falseta de soleá de Paco de Lucía.

**Ilustración 21:** Falseta de soleá de Paco de Lucía.

**Ilustración 22:** Remate de soleá de Paco Serrano.

**Ilustración 23:** Remate de soleá de Paco Serrano.

**Ilustración 24:** Cierre de tangos de Paco Serrano.



**Ilustración 25:** Cierre de alegrías de Paco de Lucía.

**Ilustración 26:** Respuesta en do M.

**Ilustración 27:** Ejemplo de acompañamiento de villancico con vihuela.

**Ilustración 28:** Portada del tratado leridano de Joan Carles Amat.

**Ilustración 29:** Portada del método de Briceño.

**Ilustración 30:** Portada del tratado de Santa Cruz.

**Ilustración 31:** Portada del método de Doizi de Velasco.

**Ilustración 32:** Portada del tratado de Sanz.

**Ilustración 33:** Portada del método de Ruiz de Ribayaz.

**Ilustración 34:** Portada del tratado de Francisco Guerau.

**Ilustración 35:** Portada del tratado de Santiago de Murcia.

**Ilustración 36:** Portada del tratado de Pablo Minguet.

**Ilustración 37:** Portada del tratado de Andrés de Sotos.

**Ilustración 38:** Portada del tratado de Vargas y Guzmán.

**Ilustración 39:** Cuadro comparativo de los diferentes tipos de notación.

**Ilustración 40:** Portada del tratado de Fernando Ferandiere.

**Ilustración 41:** Portada del tratado de Federico Moretti.

**Ilustración 42:** Portada del tratado de Antonio Abreu y Víctor Prieto.

**Ilustración 43:** Portada del tratado de Dionisio Aguado.

**Ilustración 44:** Portada del tratado de Ángel Baylón.

**Ilustración 45:** Ejemplos de figuras musicales utilizadas por Ángel Baylón.

**Ilustración 46:** Portada del tratado de Fernando Sor.

**Ilustración 47:** Portada del tratado de Tomás Damas.

**Ilustración 48:** Ejemplo de utilización de la cifra compaseada de Tomás Damas.

**Ilustración 49:** Portada del tratado de Matías de Jorge Rubio.

**Ilustración 50:** Ejemplo de notación empleada por Jorge Rubio.

**Ilustración 51:** Portada del método de Rafael Marín.

**Ilustración 52:** Portada del método de Lucio Delgado.

**Ilustración 53:** Portada del método de Luis Maravilla.

**Ilustración 54:** Portada del método de Juan Grecos.

**Ilustración 55:** Portada del método de Patricio Galindo.

**Ilustración 56:** Portada del manual de Andrés Batista.

**Ilustración 57:** Portada del tratado de Manuel Cano.

**Ilustraciones 58:** 24 variaciones de cierre del compás de soleá.

**Ilustraciones 58a:** Variación de cierre del compás de soleá (Marín).

**Ilustraciones 58b:** Variación de cierre del compás de soleá (Marín).

**Ilustraciones 58c:** Variación de cierre del compás de soleá (Niño Ricardo).

**Ilustraciones 58d:** Variación de cierre del compás de soleá (Niño Ricardo).

**Ilustraciones 58e:** Variación de cierre del compás de soleá (Sabicas).

**Ilustraciones 58f:** Variación de cierre del compás de soleá (Sabicas).

**Ilustraciones 58g:** Variación de cierre del compás de soleá (Sabicas).

**Ilustraciones 58h:** Variación de cierre del compás de soleá (Sabicas).

**Ilustraciones 58i:** Variación de cierre del compás de soleá (Luis Maravillas).

**Ilustraciones 58j:** Variación de cierre del compás de soleá (Juan Grecos).

**Ilustraciones 58k:** Variación de cierre del compás de soleá (Patricio Galindo).

**Ilustraciones 58l:** Variación de cierre del compás de soleá (Patricio Galindo).

**Ilustraciones 58m:** Variación de cierre del compás de soleá (Patricio Galindo).

**Ilustraciones 58n:** Variación de cierre del compás de soleá (Paco de Lucía).

**Ilustraciones 58ñ:** Variación de cierre del compás de soleá (Paco de Lucía).

**Ilustraciones 58o:** Variación de cierre del compás de soleá (Paco de Lucía).

**Ilustraciones 58p:** Variación de cierre del compás de soleá (Paco de Lucía).

**Ilustraciones 58q:** Variación de cierre del compás de soleá (Enrique de Melchor).

**Ilustraciones 58r:** Variación de cierre del compás de soleá (Paco Serrano).

**Ilustraciones 58s:** Variación de cierre del compás de soleá (Pepe Habichuela).

**Ilustraciones 58t:** Variación de cierre del compás de soleá (Pepe Habichuela).

**Ilustraciones 58u:** Variación de cierre del compás de soleá (Pepe Habichuela).

**Ilustraciones 58v:** Variación de cierre del compás de soleá (Pepe Habichuela).

**Ilustraciones 58w:** Variación de cierre del compás de soleá (Pepe Habichuela).

**Ilustración 59:** Variación del compás de tangos de Rafael Marín.

**Ilustración 60:** Variación del compás de tangos de Paco de Lucía.

**Ilustración 61:** Variación del compás de tangos de Paco de Lucía.

**Ilustración 62:** Variación del compás de tangos de Paco Serrano.

**Ilustración 63:** Variación del compás de tangos de Tomatito.

**Ilustración 64:** Variación del compás de tangos de Tomatito.

**Ilustración 65:** Variación de soleá de Rafael Marín.

**Ilustración 66:** Variación de soleá de Sabicas.

**Ilustración 67:** Variación de soleá de Rafael Marín.

**Ilustración 68:** Variación de soleá de Sabicas.

**Ilustración 69:** Variación de soleá de Paco Serrano.

**Ilustración 70:** Encuentro con Manolo Franco.

**Ilustración 71:** Encuentro con Paco Cepero.

**Ilustración 72:** Encuentro con Manolo Sanlúcar.

**Ilustración 73:** Encuentro con Gerardo Núñez.

**Ilustración 74:** Encuentro con Gabriel Expósito.

**Ilustración 75:** Encuentro con José Rojo.

**Ilustración 76:** Encuentro con Marcel Ege.

**Ilustración 77:** Encuentro con Javier Latorre.

**Ilustración 78:** Encuentro con David Pino.





