

Miguel A. Berlanga (ed.)

**INVESTIGAR,
ENSEÑAR Y ESCRIBIR
EL FLAMENCO**

Encuentro de nuevos
investigadores

Corrala de Santiago, 27/X/2016



**INVESTIGAR, ENSEÑAR Y ESCRIBIR EL FLAMENCO
ENCUENTRO DE NUEVOS INVESTIGADORES**

Corrala de Santiago, 27/X/2016

**INVESTIGAR, ENSEÑAR Y
ESCRIBIR EL FLAMENCO
ENCUENTRO DE NUEVOS
INVESTIGADORES**

Corrala de Santiago, 27/X/2016

MIGUEL A. BERLANGA (ed.)

GRANADA, 2019

COLABORA:

Grupo de Estudios Flamencos. Centro de Cultura Contemporánea,
Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.

COORDINADORES:

Miguel Ángel Berlanga Fernández, Rafael Delgado Calvo-Flores,
Alicia González Sánchez, Rafael Hoces Ortega.

© MIGUEL A. BERLANGA (Ed.)
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-6490-1

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

Maquetación y cubierta: CMD. Granada
Imagen de cubierta: Jesús García Latorre

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

CONTENIDO

	<u>PÁGINA</u>
INTRODUCCIÓN	9
Miguel Ángel Berlanga Fernández	
LA FLAMENCOTERAPIA COMO PROPUESTA EDUCATIVA	13
Ana María Gutiérrez Martínez, Daniel Morales Martínez y Jaime Carrasco García	
EL MÉTODO DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS DE GUITARRA PRE-FLA- MENCA	37
Manuel Ángel Calahorro	
LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN GUITARRISTAS FLAMENCOS	77
Mariola Lupiáñez Castillo	
DOS MANERAS DE ENTENDER EL FLAMENCO EN COMPOSITORES CLÁSICOS: JULIÁN ARCAS Y LEO BROUWER	85
Alba María Hernández Hernández	
AMPARO ÁLVAREZ, LA CAMPANERA: UN PUNTO DE INFLEXIÓN EN EL ESTUDIO HISTÓRICO DEL BAILE FLAMENCO	133
Miguelina Cabral Domínguez	
EL BAILE FLAMENCO Y EL TANGO: ¿DOS EJEMPLOS DE PODER PATRIARCAL EN ESPAÑA Y ARGENTINA?	169
Eva Filgueira Dapena	

CONTENIDO

	<u>PÁGINA</u>
LAS SAETAS FLAMENCAS: REZOS, ARTE Y SENTIMIENTO Eloisa Zoia	191
MANOLO SANLÚCAR Y TAUROMAGIA GÉNESIS Y ANÁLISIS DE LA OBRA . . . Ricardo de la Paz Ruiz Morón	207
INVESTIGAR A TRAVÉS DEL TARANTO Estefanía Brao Martín y Arturo Díaz Suárez	229
LA CUALIDAD VOCAL FLAMENCA. UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS ESTRATEGIAS DE PROYECCIÓN VOCAL DEL CANTAOR FLAMENCO FRENTE AL CANTANTE CLÁSICO Marina Garzón García	263

INTRODUCCIÓN

El curso 2015/16, el Grupo de Estudios Flamencos de la Universidad de Granada quedó integrado en el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, Centro dependiente del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, con sede en el Palacio de la Madraza, dedicado a la organización de actividades de extensión cultural de la Universidad.

Desde entonces, en la que puede verse como su segunda etapa de desarrollo, el Grupo de Estudios Flamencos comenzó a desarrollar de manera más sistemática diversas actividades de extensión universitaria y difusión en torno al flamenco: entrevistas a artistas, estudiosos o empresarios dedicados al flamenco, mesas redondas, debates en torno a algún aspecto de la creatividad, las tendencias o el desarrollo actual del mundo del flamenco.

En el curso 2016/17, aun manteniendo la organización de ese tipo de eventos, El Grupo amplió el formato de actividades a través de dos iniciativas principales: las Jornadas Universitarias de Investigación sobre el Flamenco, destinadas a doctorandos o jóvenes doctores que estuvieran desarrollando investigaciones sobre temas en torno al flamenco, y el Ciclo de Conferencias titulado *El Flamenco en Estudio*. Ambas actividades tuvieron lugar en el Salón de Actos de la Residencia Universitaria la Corrala de Santiago, espacio de la Universidad especialmente ligado a la organización de eventos culturales y artísticos relacionados con el flamenco. Y es que si desde esta nueva etapa el Palacio de

la Madraza pasó a ser la sede oficial y principal, la Corrala de Santiago ha seguido siendo sede, cabe decir subsidiaria, y lugar de reuniones del Grupo.

Las Jornadas Universitarias de Investigación sobre el Flamenco, celebradas el jueves 27 de octubre de 2016 de 10 de la mañana a 8 de la tarde se organizaron como un foro de encuentro de jóvenes investigadores, doctores o doctorandos cuyos trabajos de investigación en curso relacionados con el flamenco, contaran con el apoyo de la Universidad de Granada a través del Grupo de Estudios Flamencos para ser sometidos a debate.

Los trabajos debían estar recién terminados, o al menos contar con algún tipo de desarrollo y de resultados que pudieran ser expuestos, debatidos y eventualmente publicados. Podían ser abordados desde cualquier enfoque: musicológico, antropológico, histórico, didáctico, artístico... Tras una primera selección llevada a cabo por la Comisión Científica creada para el evento, fueron aceptadas un total de 14 comunicaciones procedentes de estudiantes de doctorado o posgrado o, en algún caso, de jóvenes docentes de universidades españolas u otras instituciones relacionadas con la investigación o la enseñanza del flamenco. Aunque el enfoque de los trabajos podía ser muy variado, puesto lo que se perseguía ante todo era ayudar a jóvenes investigadores, las Jornadas se inauguraron con una conferencia en torno a la calidad y la publicación de los trabajos científicos. Dicha Conferencia Inaugural, titulada *Cómo escribir un trabajo científico*, fue pronunciada con brillantez por el Dr. Evaristo Jiménez Contreras, Catedrático del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Granada. A continuación, en horario de mañana y tarde, se dio paso a las comunicaciones.

Lo que se presenta en este libro es una selección de diez de las catorce comunicaciones que se pudieron oír en este evento: aquellas que pasaron el corte tras una segunda revisión, realizada sobre contenidos y sobre todo requisitos formales de escritura. Es de esperar que la publicación suponga no solo un apoyo para la carrera investigadora de quienes participaron, sino también una obra interesante por la variedad y novedad de algunos de sus enfoques.

INTRODUCCIÓN

Los miembros del Grupo que aparecemos como coordinadores de la actividad, en su momento dedicamos nuestro tiempo de manera desinteresada a organizar el evento, a corregir y a exigir unos mínimos de calidad en las comunicaciones. Lógicamente, y como no podía ser de otra manera, no suscribimos necesariamente todas las opiniones o enfoques de los participantes.

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA FERNÁNDEZ

Coordinador del Grupo de Estudios Flamencos
Prof. titular de Etnomusicología, Flamenco y Músicas Mediterráneas
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Granada

LA FLAMENCOTERAPIA COMO PROPUESTA EDUCATIVA

ANA MARÍA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
Universidad de Córdoba

DANIEL MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla

JAIME CARRASCO GARCÍA
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

INTRODUCCIÓN

Numerosas investigaciones han demostrado los beneficios de la música en el bienestar integral de la persona —físico, psicológico y espiritual—. Tanto es así que la Organización Mundial de la Salud —O.M.S.— reconoce las posibilidades terapéuticas del fenómeno musical como una forma de tratamiento no invasivo y mucho más ecológico con el paciente (Gutiérrez, 2016a).

Si bien la Musicoterapia se constituye como disciplina médica válida, la “Flamencoterapia” está empezando a constituirse como una rama dentro de ella, en la que el género del flamenco se sitúa como eje conductor de todo el proceso terapéutico. Del mismo modo, la flamencoterapia permite conocer el género jondo y valorar el patrimonio cultural e histórico del pueblo andaluz, lo que lo hace especialmente adecuado para ser incluido en el plano educativo, desde etapas tempranas (De las Heras, 2010; Escudero, 2012). De esa manera, no sólo se asegurará la educación en el bienestar integral del alumnado, sino el enriquecimiento personal y la formación en valores a través de la cultura flamenca.

A lo largo de los siguientes epígrafes, daremos a conocer los fundamentos de la flamencoterapia, además de sus objetivos y métodos. Posteriormente, lanzaremos una propuesta educativa basada en una serie de actividades que inciden en una metodología más creativa e in-

novadora y que pretenden la prevención y el tratamiento de problemas en el ámbito escolar.

LA FLAMENCOTERAPIA

Concepto

La palabra “Flamencoterapia” procede de la unión de los términos “flamenco” y “terapia” y hace referencia a la unión de sonido —y más concretamente, de música flamenca— y movimiento para mejorar la calidad de vida a nivel holístico —físico, psicológico y espiritual— o rehabilitar al usuario en caso de necesitarlo (Benenson, 2013).

Se trata de una rama dentro de la musicoterapia con un carácter multidisciplinar, ya que en la flamencoterapia se dan cita múltiples áreas de conocimiento, que interactúan y se retroalimentan de forma constante —flamenco, psicología de la música, acústica y psicoacústica, educación musical, psicología y psiquiatría, trabajo social, neurología, fonoaudiología, kinesiología, etc.—.

Por otra parte, la educación en el bienestar desde edades tempranas se constituye como una necesidad, por lo que podría ser enseñado en el aula de forma paralela al resto de asignaturas. En este sentido, la música en general, y el flamenco en particular, suponen una opción que puede asegurar resultados muy exitosos, debido a sus enormes beneficios. Además, en el caso del género jondo, su carácter mayormente improvisado y su espontaneidad contribuye a desarrollar habilidades sociales con mucha más facilidad, además de estimular la creatividad, la cooperación entre iguales, la creación de lazos afectivos y la configuración de una identidad de grupo (Gutiérrez, 2016b).

Son estas razones las que han motivado la propuesta pedagógica expuesta en los siguientes puntos. Aquise pretende llevar el flamenco a las aulas para conseguir mejorar el bienestar del alumnado y extrapolarlo a su vida cotidiana, lo que contribuye así al aprendizaje significativo (Rusinek, 2004). Se trata de hacer de la práctica del flamenco una forma de mejorar como persona y, a partir de ahí, mejorar de forma

directa el desarrollo académico del alumnado, previniendo incluso problemas escolares antes de que aparezcan. Desarrollando la convivencia en el aula a través de la flamencoterapia, por ejemplo, además de ofrecer numerosas posibilidades de atender a la diversidad de cada grupo escolar.

Objetivos

Los objetivos de la flamencoterapia son numerosos y podrían equipararse a los de la musicoterapia. Entre los más importantes, desarrollamos los siguientes:

- Conseguir el bienestar a nivel holístico —físico, psíquico y espiritual—.
- Desarrollar habilidades sociales, contribuyendo a la inserción de los colectivos en riesgo de exclusión social.
- Mejorar la comunicación e interacción con el entorno.
- Favorecer el desarrollo de las capacidades cognitivas, de la memoria, de la atención y de la imaginación.
- Estimular la expresión de emociones y sentimientos.
- Potenciar la creatividad a través de la improvisación y la creación espontánea.
- Explorar las potencialidades del cuerpo, la mente y el espíritu.
- Crear métodos de prevención y tratamiento.
- Ofrecer una alternativa más ecológica con el usuario en la que no sea necesario ningún tipo de producto farmacológico.
- Inculcar valores positivos, como el compañerismo, la tolerancia y el respeto.
- Estimular el autoconocimiento y el conocimiento del resto de compañeros y compañeras de sesión.

Por otra parte, estos objetivos pueden complementarse dentro del aula con los propios del currículo, desatacando en este sentido la posibilidad de conocer el patrimonio artístico y cultural de Andalucía

a través de un género propio en el que el aprendizaje se transforma en terapia y la terapia en juego.

Modelos utilizados en flamencoterapia

La metodología utilizada en flamencoterapia parte de los mismos principios de la musicoterapia, por ser una rama dentro de esta, con la salvedad de que en todos ellos se utilizará música del repertorio flamenco. Así, tenemos:

— Modelo analítico. Se basa en el uso de las palabras y del flamenco de manera simbólica e improvisada para conseguir la interacción entre terapeuta y usuario, con el propósito de explorar su vida interna y facilitar su desarrollo (Bruscia, 1999).

— Su ámbito de aplicación suele ser el clínico —depresión maníaca, esquizofrenia catatónica, neurosis obsesiva o desórdenes psicósomáticos, por ejemplo—. Dentro del ámbito educativo, este modelo puede resultar de gran ayuda en casos de alumnado con necesidades especiales —tanto patológicos como no patológicos—, ya que sus fundamentos pueden ser adaptados con facilidad debido a la gran versatilidad del flamenco.

— Modelo Nordoff-Robin. Este resulta muy adecuado dentro del ámbito educativo, pues se basa en la improvisación musical para alcanzar la realización y el desarrollo gracias a la creatividad, con el fin de superar dificultades emocionales, físicas y cognitivas. En el modelo utilizado en musicoterapia, se emplea el piano como instrumento, pero en la flamencoterapia y a modo de innovación, se podrían incluir otros instrumentos propios del repertorio jondo y del flamenco fusión, incluyendo del mismo modo el piano. Sería una buena forma de que el alumnado pudiera conocer la instrumentación más común en el flamenco, sin olvidar la propia voz del cante y la percusión corporal —palmas, palillos, taconeo, etc. (Gutiérrez, 2016d)—.

Este modelo resulta especialmente adecuado para trabajar con niños y niñas, de forma individual o colectiva, pues fomenta la creati-

vidad y la libertad creadora, tan necesarias en edades tempranas para el correcto desarrollo personal.

Por último, apuntaremos que la terapia cuenta con la presencia de un terapeuta y un co-terapeuta, que examinan las sesiones de trabajo sobre grabaciones de las mismas con el objeto de adaptar la siguiente sesión a las necesidades surgidas de los progresos y necesidades de la propia terapia.

— Modelo Benenzon. Se basa en el principio de Identidad Sonora enunciado por Benenzon. Según este, cada individuo, desde el periodo perinatal, va almacenando cada melodía o sonido que escucha a lo largo de su vida, elaborando una especie de “biblioteca sonora” basada en su propia experiencia musical, pudiendo recuperar las melodías que precise en cada momento de manera consciente (Benenzon, 2013). En función de esto y según las necesidades del usuario, se podrían rescatar las melodías de alto contenido emocional asociadas con la experiencia vital del sujeto para utilizarlas de una determinada manera a lo largo del proceso terapéutico.

Aquí se crea un concepto complejo entre sonido y ser humano, pues el acceso a determinadas melodías abre en el individuo canales con el propio ser, gracias al uso del propio cuerpo o a la audición de determinados instrumentos musicales o vibraciones. De hecho, determinadas frecuencias, movimientos o sensaciones pueden abrir en la persona recuerdos o respuestas a nivel subconsciente que evoquen conflictos profundos que han de ser resueltos para alcanzar el bienestar.

— Modelo GIM o *Guided Imaginery and Music*. Aquí, se combina la audición con la relajación para evocar a través de visualizaciones imágenes, símbolos o emociones creativas para la acción terapéutica, la introspección y la experiencia religiosa y espiritual (McKinney y Grocke, 2016). En este sentido, se puede establecer cierto grado de relación entre el modelo Benenzon y el GIM, ya que en ambos se pretende acceder mediante diferentes canales a la parte más íntima del ser, con el objetivo de profundizar en el subconsciente y resolver problemas trascendentales.

En musicoterapia, se emplea la audición de las piezas de música clásica, al favorecer los recuerdos de ciertas experiencias del paciente,

pero en la flamencoterapia, a modo de innovación, se introduciría el flamenco sinfónico como música conductora de la sesión.

En el ámbito educativo, utilizar esta clase de modelo guiado por el flamenco puede ayudar a gestionar las emociones mediante la creación de condicionamientos clásicos según los cuales, gracias a una imagen y a una melodía asociada, el alumnado podría evadirse de sus problemas hacia actitudes más positivas que le permitan desarrollar una personalidad resiliente y que sepa imponerse ante la adversidad.

— Modelo plurimodal. Es aquel que no se adscribe dentro de ningún modelo concreto, ya que utiliza prácticas de diferentes teorías y está abierto a todas aquellas que garanticen la obtención de resultados positivos a través del fenómeno sonoro (Schapira, Ferrari, Sánchez y Hugo, 2007). Además, considera al individuo desde una dimensión bio-psico-social-espiritual, lo que liga con el enfoque holístico de la flamencoterapia y su objetivo de integrar al individuo dentro de la sociedad de una forma adaptativa.

Dado que el aula es un contexto social donde se demandan una serie de habilidades comunicativas para garantizar el éxito de las relaciones que allí se establecen, este método resulta muy adecuado, sobre todo por considerar al sujeto desde múltiples perspectivas. Mientras más puntos se aborden en su bienestar, más podrá garantizarse la competencia para vivir, pues el o la estudiante sabrá adaptarse a un mayor número de contextos —tanto dentro como fuera del centro escolar—.

PROPUESTA DIDÁCTICA

Contextualización

A continuación, y a modo de propuesta didáctica, se recrea una sesión real de flamencoterapia, compuesta por una serie de actividades en las que se utilizan algunas de las técnicas propias de los modelos anteriormente expuestos, siempre adaptándolas al género flamenco, lo que supone una innovación dentro de los mismos. De hecho, más que utilizar los modelos en sí, se hace uso de los fundamentos esenciales

de cada uno de ellos, pero introduciendo un enfoque nuevo donde el flamenco prima por encima del propio método.

El formato utilizado puede ser muy diversos según las características del alumnado a tratar, las posibilidades de tiempo y espacio, la cantidad de recursos disponibles, etc. En este caso, se propone un taller, aunque perfectamente podría ser adaptado al currículo escolar dentro de la asignatura de Flamenco, que algunos centros de Andalucía pretendían incluir en sus aulas en un futuro próximo.

En todas las actividades que explicaremos en el siguiente epígrafe, se utilizará este género musical para conocer el universo sonoro de cada estudiante, potenciando así el desarrollo de la identidad sonora individual. Del mismo modo y como la mayor parte de actividades planteadas son de carácter grupal, se incidirá en la creación de la identidad colectiva y de la identidad de grupo, lo que va a llevar al alumnado a trabajar de forma colaborativa en la consecución de fines comunes. Esto supone dejar de lado las diferencias e intereses individuales para situar el beneficio colectivo en un primer plano. Esta idea resulta especialmente importante en una sociedad en la que el individualismo y la competitividad son cada día mayores, en perjuicio de valores grupales que conducirían al bienestar de la comunidad. Por ello, el flemencoterapeuta ha de tener muy presente que las sesiones no han de perseguir tan solo la mejora del bienestar individual, sino la formación de un grupo sólido y unido a lo largo de las sesiones.

Respecto a los objetivos que se pretenden conseguir a lo largo de la sesión están:

- Inculcar valores personales y sociales a través del flamenco, como la tolerancia, el respeto y el compañerismo.
- Mejorar el rendimiento académico y personal de cada estudiante y del grupo.
- Prevenir y combatir el absentismo escolar, la disruptividad y *bullying*.
- Ofrecer una alternativa de atención a la diversidad de carácter interactivo e integrador, especialmente con el alumnado de educación especial.

- Conocer la riqueza del patrimonio artístico y cultural de Andalucía.
- Favorecer el desarrollo de las competencias establecidas en el currículo oficial.
- Desarrollar destrezas cognitivas a través de la memoria y la improvisación.
- Experimentar sobre las propias habilidades del cuerpo, detectando las limitaciones de este y superándolas con la práctica.
- Potenciar el desarrollo del oído y del pulso interno, sabiendo mantener el ritmo.
- Mejorar la psicomotricidad y la coordinación.
- Estimular el uso de la imaginación y la visualización como herramientas para buscar soluciones nuevas.
- Expandir las posibilidades creativas del alumnado, perdiendo el miedo a la experimentación.
- Fomentar los objetivos de logro y la mejora personal a través de pequeños retos con carácter lúdico.
- Perder el miedo a errar, siendo cada alumno o alumna capaz de autocorregirse.
- Favorecer el espíritu emprendedor y la iniciativa personal.

Desarrollo de la sesión

Ya hemos comentado anteriormente que las actividades propuestas se basan en los modelos anteriormente expuestos, de modo que, sobre los fundamentos de estos, se produce un nuevo enfoque en el que el flamenco se adapta a las necesidades del grupo y de cada individuo. A continuación, explicamos las actividades a realizar, indicando a modo de sesión tipo los aspectos más importantes de la misma.

En cuanto a la temporalización de la sesión es de una hora, aunque, dependiendo del formato de presentación, las actividades pueden adaptarse a un mayor o menor número de minutos, alargando o acortando las mismas en función de los requerimientos. En este lapso de tiempo, se presentan un total de seis actividades, las cuales pasamos a analizar seguidamente:

— *Actividad 1. Conoce tu cuerpo.* Se trata de un juego de expresión corporal y comunicación en el que exclusivamente pueden utilizarse sonidos emitidos con el cuerpo —pero no con palabras— o con instrumentos musicales propios del flamenco. Aquí se pretende que el alumnado experimente con su propio cuerpo y conozca sus posibilidades y limitaciones. Del mismo modo, a través de la observación del resto del grupo, puede conocer a cada integrante, lo cual resulta muy valioso para las actividades planteadas a nivel grupal.

Para realizar esta actividad, el alumnado se dispondrá por la sala de forma libre, moviéndose por el espacio e interactuando con el resto de compañeros y compañeras. Con el objeto de estimular el movimiento, se utilizará música flamenca de diferentes caracteres, que pueden asociarse a diferentes palos —unas alegrías para favorecer movimientos más alegres, una taranta para potenciar la expresión corporal más sentida, etc.—. Del mismo modo, el silencio tiene un papel fundamental, de modo que entre las diferentes músicas empleadas, pueden dejarse transiciones vacías de melodía, donde el alumnado continúe su interacción partiendo de lo que el silencio le evoque en ese momento.

Finalmente, destacamos que las instrucciones aportadas al usuario nunca deben condicionar su actuación y dar pistas acerca de cómo enfrentarse a las melodías. De hecho, todo vale, siempre que no se hable, y los resultados más efectivos se obtienen no limitando el campo de expresión a través de premisas preestablecidas.

— *Actividad 2. Improvisa como puedas.* Se basa en un juego de memoria, creatividad y coordinación, donde se combina la creación y la memoria con los ritmos y patrones rítmicos aplicados a diferentes palos del flamenco. Así, el alumnado se dispone en corro y una persona, sobre un compás de flamenco libre o establecido de antemano, realiza un patrón rítmico de un compás. La persona sentada a su lado ha de repetir este mismo patrón más uno nuevo creado por ella, y así sucesivamente.

El juego admite variantes en todos los parámetros posibles. Así, en cuanto al timbre, se puede explorar en el terreno de la percusión corporal para descubrir las potencialidades del cuerpo y mejorar su

coordinación y psicomotricidad, por ejemplo. Asimismo, se puede optar por la utilización de instrumentos propios del flamenco que no requieran un conocimiento técnico previo —resulta evidente que no podrá improvisarse un patrón rítmico-melódico en la guitarra si no se dispone de un dominio previo del instrumento—, como la pequeña percusión, que ofrece grandes posibilidades. Dentro del aula, otra opción son los instrumentos Orff, que pueden incorporarse fácilmente a los patrones rítmicos utilizados y que son fácilmente manipulables por toda clase de alumnado, independiente de su nivel educativo.

Por otra parte, otra variante se centra en el aspecto rítmico, de modo que los patrones empleados puedan ser introducidos dentro de los diferentes compases que utiliza el flamenco. Esto va a permitir conocer los compases e interiorizarlos, desarrollando de esta forma el sentido de pulso interno y de estabilidad en el tempo. Para alumnado con cierto nivel de conocimiento en el mundo del flamenco, podría optarse incluso por una pequeña improvisación con pasos de baile o con elementos de expresión corporal, en la línea de la primera actividad planteada. Esta modalidad va a contribuir a desarrollar la creatividad a un nivel superior e incluso puede ser utilizada para combatir el miedo escénico y favorecer los vínculos sociales dentro del ámbito escolar.

— *Actividad 3. Dibuja la música.* De nuevo se hace hincapié en la creatividad y la imaginación, pero ahora se suma el elemento introspectivo, realizando un dibujo a partir de lo que le inspire una melodía de flamenco escogida por el o la terapeuta.

Una buena opción podría ser Roma, de Vicente Amigo, pues se trata de una melodía suave, con una instrumentación de timbre dulce y patrones rítmicos y armónicos repetitivos, que favorecen el estado meditativo y de conexión con el propio ser. Resulta, además, muy importante que los temas empleados carezcan de letra, para no condicionar el dibujo al contenido de la misma.

A través del dibujo, pueden descubrirse aspectos del subconsciente, traumas y conflictos vitales no resueltos, por lo que resultaría especialmente interesante para detectar problemas psicológicos en cada estudiante que pudieran mermar su desarrollo académico o personal.

De hecho, para interpretar el dibujo de forma correcta, conviene que el o la flamencoterapeuta trabaje en simbiosis con un grupo de expertos en este campo. Esto ha de ser así porque muchos detalles del dibujo que a simple vista pueden representar determinados estados de ánimo o situaciones pueden guardar otros elementos ocultos relacionados con los deseos y conflictos más profundos del subconsciente, aspectos que pueden ser reflejados en la utilización del color, la disposición de los elementos en el espacio, el tamaño de los mismos, etc.

Por lo tanto, esta actividad se plantea como una forma de conocer el universo interno del alumnado desde un punto de vista trascendente y con el objetivo de tratar o prevenir posibles conflictos que puedan mermar el normal desarrollo académico. Se recomienda, por ejemplo, para detectar casos de acoso escolar o *bullying*, situaciones de exclusión social, conflictos en el hogar o en la escuela, alumnado con necesidades especiales, etc.

— *Actividad 4. El universo interno Benenzon.* Esta actividad está pensada para pequeños grupos de número impar de alumnos —pues favorece el consenso en las respuestas y el diálogo para llegar a acuerdos—. Aquí se aborda el concepto de “emocionario musical” como herramienta terapéutica, basándose en el principio de Identidad Sonora de Benenzon, en el que se emparejan melodías flamencas con los sentimientos de una lista dada para conocer así el “emocionario musical” de un usuario real. La idea es que observen si los sentimientos que a cada grupo les causa cada melodía son los mismos que los del usuario que lo elaboró, estableciéndose así un interesante debate acerca del papel emotivo del flamenco y pudiendo tratar con ello los palos festeros frente a los más jondos y desgarrados.

Esta actividad resulta especialmente interesante para valorar el aspecto empírico y subjetivo de la música, según el cual, no toda la música ha de producir la misma emoción entre los diferentes sujetos que la escuchan. De hecho, a la hora de interpretar el papel emotivo de cualquier melodía, la propia experiencia personal con músicas de un carácter similar es determinante. Por ejemplo, una persona que asocie el flamenco a experiencias positivas vividas en su hogar, por ejemplo,

asociará los diferentes palos a recuerdos que desarrollen su optimismo y bienestar. Sin embargo, si algún alumno o alumna ha tenido malas experiencias asociadas al flamenco no es de extrañar que desarrolle actitudes negativas ante la mera audición de melodías jondas. Esto nos hace entender que el carácter de la música y la emoción desarrollada a partir de ella, más que una convención social o un concepto universal, se trata de algo muy personal e individualizado y, por lo tanto, a la hora de elaborar el “emocionario musical”, cada sujeto lo tendrá que elaborar conforme a su propia experiencia vital. Si algún alumno o alumna necesita trabajar con él para mejorar su rendimiento académico o su nivel de bienestar, será necesario, pues, familiarizarlo con el proceso a seguir para que sea capaz de detectar melodías de fuerte carga emocional con las que poder producir cambios y condicionamientos en el proceso terapéutico.

— *Actividad 5. Relajación física utilizando los métodos de Jacobson y la técnica Alexander.* Existen diversos métodos de relajación física y mental, algunos muy antiguos y de tradición milenaria —yoga, meditación trascendental, etc.—. Algunos de los más conocidos en Occidente son la *relajación muscular progresiva* de Jacobson y la *técnica Alexander*.

En el primer caso, dieciséis grupos de músculos diferentes se tensan de forma aislada durante un espacio de tiempo para relajarlos luego súbitamente. Esto permite tomar conciencia del propio cuerpo y sentir la tensión y la posterior relajación con el objetivo de ser capaces de eliminar las tensiones innecesarias al ser conscientes de ellas.

Para el trabajo de la técnica de *relajación muscular progresiva* de Jacobson es fundamental el entorno que rodea al alumnado, que ha de ser tranquilo y tenuemente iluminado. Esto permite la mayor concentración en las sensaciones corporales, al disminuir el número de distracciones procedentes del exterior. Del mismo modo, la ropa utilizada ha de ser cómoda y facilitar el movimiento, de forma que no se produzcan obstrucciones ni dificultades en el riego sanguíneo. Para reforzar los efectos de relajación y facilitar una mayor rapidez en el proceso, puede utilizarse un flamenco suave —de tipo sinfónico o

fusión y convenientemente instrumental, para que la letra no distraiga la mente de las sensaciones corporales—. Del mismo modo, la actividad puede complementarse con aromaterapia —la menta facilita la concentración, la lavanda la relajación, etc.— y con visualización del propio grupo muscular tenso y posteriormente relajado.

Esta técnica, además, puede practicarse en posición tumbada o sentada, y con una silla con o sin respaldo. En el primer caso, los antebrazos reposan sobre las rodillas, mientras que en el segundo, el tronco se inclina hacia adelante para que la cabeza cuelgue entre las piernas. La mayor desventaja de este tipo de posición es la mayor dificultad para desarrollar la respiración abdominal normal.

La forma de proceder sería la siguiente. Con los ojos cerrados, el alumno o alumna se centra en un grupo muscular concreto, por ejemplo, en el brazo derecho. A continuación, tensa los músculos de esta zona tanto como pueda durante un período de siete a diez segundos. A continuación, relaja el área y se concentra en la sensación de relajación en comparación con el brazo izquierdo. Tras unos 20 segundos de reflexión, repite el proceso con el mismo brazo y vuelve a concentrarse en el estado de relajación una vez se destensa la zona. El procedimiento se repite esta vez con el brazo izquierdo y se extrapola a otras zonas del cuerpo: músculos de la cabeza, de la cara, el cuello, la espalda, el pecho, el estómago y abdomen, las piernas, los pies, etc.

Esta actividad enfatiza la capacidad para detectar tensiones de forma consciente y reducirlas a partir de la propia actividad muscular. Se recomienda practicarla a diario, pues la base de la efectividad de esta técnica —al igual que de la *técnica Alexander*, que analizaremos a continuación— es la propia práctica. De hecho, los estados de relajación conseguidos serán cada vez más profundos y las tensiones musculares en el día a día cada vez menores.

Por otra parte, la actividad número 5 también se basa en la *técnica Alexander* que, más que una técnica, puede ser considerada una forma de utilizar el cuerpo y los músculos de la forma para la que fueron diseñados originalmente. Al reducir la carga y la tensión del cuerpo, automáticamente mejora el bienestar general del sujeto, lo que contribuye a crear una visión más positiva del mundo que le rodea y

a mejorar en consecuencia su desempeño y nivel de competencia académico y personal.

Este concepto de utilizar el cuerpo de manera ergonómica es fundamental en el alumnado, ya que pasa muchas horas sentado en una misma posición dentro del aula, el volumen de libros que han de cargar en sus mochilas es en ocasiones muy denso y, en el caso de los más jóvenes, el crecimiento y el desarrollo físico de la persona pueden verse afectados por un mal uso del cuerpo.

Nuevamente, el flamenco puede ser incorporado en la práctica de estos métodos de relajación y ergonomía, haciendo uso de melodías suaves que potencien la relajación y la reducción de tensiones. Incluso en el caso de la *técnica Alexander*, al tratarse de un modelo de utilización ergonómica del cuerpo, que puede ser aplicado en cualquier contexto de la vida cotidiana, el flamenco se convierte en una buena opción, al poder ser escuchado mediante dispositivos digitales en cualquier clase de contexto y momento del día.

Destacamos finalmente que esta actividad resulta especialmente importante en el caso de alumnado que se dedica al flamenco de forma más profesional —como el del conservatorio de música, del de danza o de academias—, ya que realiza movimientos muy especializados en la práctica de su disciplina, de carácter repetitivo e intenso, y esto puede conducir a lesiones si los músculos no se educan en la relajación.

— *Actividad 6. Relajación “mindfulness”*. Este segundo ejercicio de relajación incide en las dimensiones psicológica y espiritual, basando su práctica en la introspección sobre el mundo interno del sujeto. Se trataría de un tipo de meditación guiada por el flamencoterapeuta, en la que se busca la introspección dentro de las emociones y de la experiencia cotidiana de cada estudiante, destacando el “aquí y ahora” y observando las sensaciones que experimentan como un espectador externo, sin juzgarlas ni valorarlas (Gutiérrez, 2015). La práctica de la meditación *mindfulness* permite producir importantes cambios neurológicos, conduciendo al sujeto a un estado de mayor relajación, mejor afrontamiento del estrés, sentimientos más positivos y mayor fluidez con la vida (Gutiérrez, 2016c).

Por otra parte, y dado las numerosas situaciones de estrés que el ambiente académico provoca en el alumnado, esta práctica resulta especialmente adecuada para saber gestionar las emociones y la presión, presente especialmente en época de exámenes y de trabajos. Del mismo modo, crear el hábito de trabajar en el aula tras haber meditado produce un mayor rendimiento académico y una mejor focalización de la atención hacia los nuevos contenidos que se aprenden. Sus beneficios también se observan en la personalidad de los y las estudiantes, que, al encontrarse más relajados, encuentran soluciones más creativas a sus problemas, se relacionan de forma más cooperativa y participativa con su entorno y desarrollan sentimientos de empatía hacia quienes los o las rodean. Por lo tanto, educar en la meditación *mindfulness* asegura un ambiente de trabajo mucho más beneficioso y sinérgico, contribuyendo a mejorar los lazos efectivos y el sentimiento de grupo, valorando el beneficio colectivo por encima de las preferencias individuales y convirtiendo el aula en un lugar de convivencia colaborativa.

A la hora de realizar esta actividad, se puede utilizar una música flamenca de fondo que presente patrones rítmicos suaves y repetitivos. Está demostrado, de hecho, que la repetición de patrones contribuye a evadir la mente y a conducirla hacia estados de trance. Lo mismo ocurre con la armonía, que además habrá de ser estable y sin grandes tensiones. Recomendamos, en este sentido, *Roma*, de Vicente Amigo —como ya se propuso en la actividad número tres—, pues conjuga a la perfección todos estos elementos, además de hacer uso de timbres suaves como los de la guitarra flamenca y la flauta. Otras alternativas podrían ser los palos libres, pues la falta de compás ayuda también a evadir la mente de forma más rápida. Si la música utilizada contiene una fuerte carga emocional, la elicitación de una respuesta de carácter introspectivo por parte del sujeto será aún mayor y más rápida, lo que favorecería incluso la utilización de las mismas melodías empleadas en la actividad número tres, centrada también en la exploración de universo interno de cada estudiante.

Una vez escogida la música, el procedimiento a seguir puede ser el siguiente. En primer lugar, se siente la respiración, que ha de ser abdominal y natural, sin forzar los músculos, que cada vez se irán relajando

más y con ello aumentarán el grado de profundidad de la misma. A continuación, la atención se centra en el exterior, sintiendo la temperatura de la sala, los sonidos, etc. Posteriormente, se toma conciencia del cuerpo y de las sensaciones que en él se dan, tanto a nivel físico —sentir el contacto de la ropa con la piel, por ejemplo— como a nivel mental —observar los pensamientos que van surgiendo a modo de espectador externo—. Una vez se ha conseguido un estado de relajación total, la concentración ha de situarse en las emociones más profundas del ser, en los pensamientos y recuerdos que van surgiendo, sin juzgarlos. A modo de ejemplo para ilustrar la actitud que se ha de adoptar ante la meditación *mindfulness*, se asemejaría a quien mira cómo las nubes pasan por el cielo, y cada una de ellas se correspondería con un pensamiento, sobre el que no se realiza ninguna clase de valoración.

Recursos

Pasando a analizar los recursos que se necesitan a lo largo de la sesión, los dividiremos en recursos humanos y materiales. En el primer caso, se hace necesario un personal cualificado dentro del mundo de la flamencoterapia, de modo que sepa entender las necesidades del grupo y adaptar su metodología a estas. En la actividad número tres, basada en el dibujo de la música según el principio de identidad sonora de Benenzon, la imagen creada debía de ser interpretada por psicólogos expertos en la interpretación de dibujos, por lo que el flamencoterapeuta ha de trabajar en equipo con esta clase de personal. Asimismo, el alumnado resulta fundamental y es quien da sentido a la sesión, pues siempre se persigue el bienestar del grupo sobre el que se realiza la sesión.

En cuanto a los recursos materiales, es fundamental que el espacio donde se realiza la sesión sea amplio y libre de objetos que puedan impedir el libre movimiento por el espacio. De hecho, si el grupo es muy numeroso, se recomienda un salón de actos o un gimnasio dentro del centro escolar. En su defecto, el grupo podría ser dividido en subgrupos con un número máximo de 15 alumnos por sesión. Otra característica

del espacio es que esté bien ventilado —para facilitar la toma de oxígeno, especialmente en las actividades de relajación— y que el grado de iluminación pueda ir variando en función del desarrollo de la sesión —luz más tenue en las actividades cinco y seis—. Por supuesto, resulta esencial que el espacio sea tranquilo y silencioso, para evitar toda clase de distracción que pudiera afectar a la dirección de la concentración para el desarrollo de las actividades.

Respecto a los instrumentos utilizados, se dispondrá del mayor número posible de ellos —para gozar de una gran diversidad tímbrica—, pero conviene que todos ellos pertenezcan de algún modo a los utilizados dentro del flamenco. Algunos ejemplos serían la guitarra, el canto, la percusión instrumental—cajón, palo de lluvia y otros instrumentos de pequeña percusión—, la percusión corporal —palmas, palillos, pies—la flauta, el violín, el piano, la melódica, etc.

Para la realización de la actividad de dibujo, se requieren cartulinas, pinturas, rotuladores, ceras, tizas y lápices de colores, además de cualquier otro tipo de material que se quiera incluir en la imagen y que incluso contribuya a crear diferentes texturas dentro del mismo —arena, piedras, telas, etc.—. Con una gran variedad de materiales se estimula al alumnado a que dé rienda suelta a su imaginación, pudiendo aportar incluso otros recursos como fotografías, objetos personales, etc.

En la parte dedicada a la relajación, resulta fundamental el uso de sillas —si se va a realizar sentada— o de colchonetas o esterillas —si se opta por la posición tumbada—. Para contribuir a crear un ambiente cálido que facilite la introspección, pueden utilizarse velas, lámparas de sal y aromas de diversos tipos y en diferentes formatos —spray, aceite de quemador, incienso, ambientador, etc.—.

Para poder escuchar aquella música que no se ejecute en directo, sino que se reproduzca a través de grabación, se requiere cualquier tipo de dispositivo que permita escucharla, como pueda ser un ordenador, una minicadena, una radio, un teléfono móvil, un mp3, etc. Se favorece así, el uso de las Tecnologías de la Información y Comunicación —TICs—, aspecto que contribuye una vez más a cumplir los objetivos del currículo oficial. Para amplificar el sonido si fuera necesario, se puede optar por unos altavoces.

Criterios de evaluación

En primer lugar, debemos apuntar que los criterios de evaluación de estas actividades no van dirigidos hacia la calificación numérica del alumnado, como sí sucede en otras asignaturas del currículo, sino a la valoración de si se han cumplido los objetivos planteados, con la pretensión de modificar todo aquello que sea necesario en cuanto a metodología para garantizar el éxito de las sesiones.

Por otra parte, también es necesario que cada estudiante valore su nivel de competencia en la realización de la propuesta educativa, para detectar sus capacidades y limitaciones y poder corregir todo aquello que considere. El gran objetivo, en definitiva, es mejorar el nivel de bienestar en todos los niveles —físico, psicológico y espiritual—, pudiendo extrapolar la propia sensación individual de satisfacción y optimismo vital al resto de la sociedad.

Además de esto, el personal terapéutico ha de reflexionar sobre su actuación a lo largo de la sesión, con sentido crítico y espíritu de mejora y sabiendo adaptarse en todo momento al perfil de cada alumno o alumna en cada momento. Este ejercicio de evaluación permite al o a la terapeuta hacerse con nuevos recursos para futuras sesiones, ya que muchas veces la metodología de partida resulta ineficaz o no del todo correcta para asegurar la asimilación de las explicaciones por parte del alumnado. Del mismo modo, en los niveles escolares inferiores, se ha de incidir mucho en el factor lúdico del flamenco, favoreciendo la curiosidad y la experimentación a través del cuerpo y de los instrumentos.

Otro aspecto importante es que la evaluación puede realizarse de forma individual o colectiva. Hay que entender que, aunque cada estudiante presente un tipo de personalidad a la que se habrá de adaptar la sesión, uno de los objetivos primordiales es garantizar el bienestar colectivo, pues se entiende que si se mejora el desempeño del grupo en todos sus niveles cada uno de los miembros que lo componen también se verán beneficiados de este resultado de conjunto. Por ello, sería muy conveniente evaluar la consecución de los objetivos no sólo a nivel individual, sino colectivo, favoreciendo incluso la heteroevaluación —evaluación de un sujeto sobre el trabajo de otro—, siempre

con ánimo constructivo y con el objeto de cooperar hacia la mejora personal y grupal.

Respecto a las herramientas de evaluación, pueden ser diversas e implicar aspectos cuantitativos —número de intervenciones dentro del grupo, por ejemplo— y cualitativos —sensaciones y sentimientos provocados y grado de intensidad de los mismos—. Las rúbricas constituyen un buen ejemplo para valorar aspectos subjetivos o difícilmente cuantificables. En ellas, se pueden valorar ítems diversos como el grado de implicación y compromiso dentro del grupo, la colaboración con el resto de sus miembros, el interés mostrado a lo largo de las actividades, etc., medidos en una escala numérica o de gradación —mucho/poco—, por ejemplo.

Del mismo modo, la evaluación puede realizarse en forma de cuestionario, con preguntas cerradas —de respuesta sí o no— o abiertas —donde pueden darse explicaciones más o menos extensas y se precisan detalles concretos que ayudan a entender mejor la situación—.

Independientemente del formato planteado, a continuación planteamos una serie de ítems que podrían utilizarse como criterios de evaluación, teniendo en cuenta que mientras más aspectos se evalúen, más amplia y pormenorizada será el conocimiento acerca de la consecución de los objetivos y, en consecuencia, más aspectos de mejora podrán abordarse para conseguir resultados más eficaces en las siguientes sesiones. Nuestra propuesta, se centra en los siguientes aspectos a valorar:

- Se implica en el grupo, participado activamente desde el respeto, la tolerancia y el compañerismo.
- Experimenta mejoras a nivel físico, psicológico y espiritual.
- Extrapola su nivel de bienestar a quienes le rodean.
- Convive y sabe relacionarse con los miembros del grupo.
- Escucha las explicaciones del o de la flamencoterapeuta, siguiendo las indicaciones y preguntando ante la duda.
- Cooperar con el resto de compañeros y compañeras para conseguir objetivos comunes, anteponiendo el bienestar grupal a los propios intereses individuales.

- Sabe llegar a consensos y acuerdos con el resto de integrantes del grupo para buscar soluciones a los problemas que surjan.
- Conoce y valora el patrimonio artístico y cultural de Andalucía a través del flamenco, entendiendo algunos de sus fundamentos.
- Desarrolla las competencias establecidas en el currículo oficial, especialmente aquellas centradas en la socialización del alumnado y la iniciativa personal.
- Incrementa sus destrezas cognitivas a través de la memoria y la improvisación.
- Experimenta sobre las posibilidades de su cuerpo, detectando sus limitaciones trabajando para superarlas con la práctica.
- Consigue educar su oído y es capaz de seguir el ritmo y el pulso interno.
- Mejora la psicomotricidad y la coordinación.
- Utiliza la imaginación y la visualización como herramientas para buscar soluciones más creativas.
- Experimenta de forma abierta y sin restricciones, pero respetando las opiniones y conclusiones del resto de compañeros y compañeras.
- Persigue objetivos de logro y de mejora personal a través de retos personales.
- Valora los progresos personales y grupales desde la humildad y la intención de mejora constante.
- Entiende el error como una posibilidad de mejorar y acercarse cada vez más al éxito personal y grupal.
- Incrementa su espíritu emprendedor e iniciativa personal, nutriéndose de los conocimientos y aportaciones del resto de compañeros y compañeras de grupo.
- Mantiene una actitud abierta ante propuestas de trabajo nuevas.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de los epígrafes anteriores, la flamencoterapia ofrece una serie de posibilidades terapéuticas muy ade-

cuadas para ser aplicadas en el ámbito clínico y educativo. Utilizando el flamenco como hilo conductor de la terapia, se pueden conseguir grandes beneficios a nivel holístico —físico, psicológico y espiritual—, contribuyendo además a fomentar valores para la integración y la mejora social.

Por ello, resulta especialmente adecuada para ser introducida dentro de las aulas a edades tempranas, ya que, del mismo modo, el alumnado va a poder conocer los aspectos más técnicos y teóricos de este género musical de una forma lúdica e interactiva. Con la flamencoterapia, puede potenciarse el trabajo en equipo, la asunción de nuevas responsabilidades, la identidad sonora individual y colectiva, la búsqueda del bienestar colectivo y la anteposición de los intereses grupales por encima de los individuales. Todo ello supone una perfecta combinación para educar al alumnado desde sus etapas iniciales en la creación de una sociedad más justa e igualitaria a través del flamenco.

Del mismo modo, destacamos la necesidad de optar por metodologías más innovadoras, creativas y motivadoras dentro del sistema educativo. Se persigue el desarrollo de competencias y la perfecta preparación del alumnado para las cada vez más numerosas demandas del siglo XXI. No obstante, si la metodología utilizada en las aulas sigue estancada en métodos anticuados y poco adaptados a los nuevos contextos sociales, los resultados seguirán siendo los mismos. En este sentido, la flamencoterapia se presenta como una alternativa de calidad dentro de los centros educativos para potenciar la autorrealización y el nivel de competencia del alumnado a nivel integral.

Respecto a las actividades propuestas, todas ellas se centran en utilizar el arte flamenco como un medio de mejora del bienestar del alumnado, desarrollando competencias emocionales que cada vez son más necesarias para gestionar los problemas y situaciones cotidianas. Se ha incidido con ellas en la creatividad, la cooperación, el compañerismo, la tolerancia, el optimismo vital y la educación en valores. De hecho, el flamenco ha ido evolucionando en la transmisión de valores —por ejemplo, en la mayor inclusión y respeto de la mujer dentro de sus letras y dentro del panorama profesional—, por lo que puede seguir en este camino para adaptarse a las nuevas necesidades sociales.

Por otra parte, un aspecto destacado sobre el que hay que incidir es la necesidad de invertir en flamencoterapia desde un ámbito institucional y público, ya que muchas veces no se cuenta con el apoyo necesario para poder emprender proyectos de este tipo, habiendo de recurrir a entidades privadas financiadoras. Consideramos que la falta de conocimiento respecto a las propiedades de la flamencoterapia tiene mucho que ver en esta falta de apoyo, ya que los métodos que inciden en dimensiones emocionales y creativas por encima de la enseñanza de conocimientos teóricos aún siguen provocando cierto recelo en el sistema educativo español. No obstante, la flamencoterapia se convierte en una alternativa perfecta para elaborar métodos de intervención y de prevención del acoso escolar, el fracaso y abandono de los estudios, la disruptividad en el aula, la inclusión de personas con riesgo de exclusión social, la atención de alumnado con dificultades de aprendizaje o, en el polo contrario, con altas capacidades, etc.

En definitiva, la flamencoterapia se presenta como una nueva forma de terapia musical en la que el flamenco actúa de hilo conductor en todo momento. Sus propiedades y beneficios son numerosos y, por ello, debe de ser considerada como una alternativa de calidad para tratar dolencias físicas y patologías mentales, entre otras, además de para mejorar a nivel general el bienestar de sujetos no patológicos. El hecho de basar la terapia en la escucha de flamenco mientras se realizan actividades estimulantes o relajantes hace que no tenga efectos secundarios, como sí ocurre con ciertos tratamientos farmacológicos. Esto permite optar por métodos más naturales, ecológicos y no invasivos, además de ser mucho más económicos. Finalmente, el fenómeno sonoro es un hecho cotidiano y accesible a toda clase de oyentes, lo que permite asegurar la continuidad en la terapia en cualquier momento y contexto. La simple escucha de flamenco ya genera endorfinas y hormonas que regulan los niveles de felicidad y bienestar, haciendo del fenómeno sonoro una alternativa de calidad para mejorar la salud integral. Por eso, es fundamental tenerla muy presente en las aulas, donde es necesario abordar más los aspectos de educación emocional para que el alumnado aprenda a gestionar sus emociones en una sociedad que cada día lo demanda más, por su enorme nivel de exigencia personal

y académica. Invertir en mejorar la calidad de vida del alumnado es garantizar el futuro de la sociedad, pues los escolares de hoy serán los trabajadores del mañana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, Viviana Yillalet, *Musicoterapia: influencia psicológica de la música en el ser humano y su aplicación como terapia*, Tesis doctoral, Universidad Austral de Chile, 2008.
- BENZON, Rolando, *La nueva musicoterapia*, Argentina, Lumen, 2013.
- BRUSCIA, Kenneth, *Modelos de improvisación en musicoterapia*, Vitoria-Gasteiz, Agruparte, 1999.
- DE LAS HERAS, Bárbara, “Acercamiento de la evolución del baile flamenco dentro del sistema educativo artístico español”, *Revista de Investigación sobre flamenco La Madrugá*, Murcia, n.º 3 (2010).
- ESCUADERO, Juan Pedro, “Interculturalidad e integración social en el aula a través del flamenco y los medios audiovisuales”, en *Orientaciones y propuestas didácticas. Arte y cultura populares*; RAMOS, Fernando y ORTIZ, M.ª Angustias, *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, Coimbra, n.º 3 (2012), págs. 259-270.
- GUTIÉRREZ, Ana María, “La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo”, *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, Madrid, n.º 20 (2015).
- *La música en la intervención holística. Aplicaciones clínicas y educativas*. Tesis Doctoral: Universidad de Córdoba, 2016a.
- “La música en el ámbito educativo: las Comunidades de Aprendizaje”, *Journal for 21st Century Education*, Córdoba, n.º 3 (2016b).
- “Música y emociones positivas”, *Revista Eufonia. Didáctica de la Música*, Barcelona, n.º 68 (2016c).
- GUTIÉRREZ, Ana María y MORALES, Daniel, “Las palmas flamencas como herramienta pedagógica para la formación del profesorado”, *Revista e-CO. Revista Digital de Formación del Profesorado*, Córdoba, 2016.
- MCKINNEY, Cathy y GROECKE, Denise, “The Bonny method of guided Imagery and music for medical populations: Evidence for Effectiveness and Vision for the Future”, *Music and Medicine*, n.º 8 (2016).
- ROJAS, Adnaloy, & PACHECO, María, “Flamencoterapia: intervención alternativa para el alumnado con necesidades educativas especiales a

través del baile flamenco”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, Murcia, n.º 11 (2015).

RUSINEK, Gabriel, “Aprendizaje musical significativo”, *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Madrid, n.º 1 (2004).

SCHAPIRA, Diego, FERRARI, Karina, SÁNCHEZ, Viviana, y HUGO, Mayra, *Musicoterapia, abordaje plurimodal*. Argentina, Editorial ADIM, 2007.

EL MÉTODO DE ENSEÑANZA EN LOS TRATADOS DE GUITARRA PRE-FLAMENCA

MANUEL ÁNGEL CALAHORRO
Universidad de Granada

LA GUITARRA BARROCA DE CINCO ÓRDENES

Desde el nacimiento de la polifonía en la edad media, ésta basó su desarrollo en la superposición melódica de diferentes voces a través del uso de técnicas contrapuntísticas. Este procedimiento compositivo, sujeto a 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 engrandecimiento de la melodía principal con base en 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”¹. Gran parte de esa popularidad vino de las propias características intrínsecas del instrumento. Como señala Christensen², a diferencia de otros instrumentos de cuerda pulsada, la guitarra era más barata, tenía un tamaño ideal para ser transportada y

1. Thomas Schmitt, *Francisco Guerau. Poema Harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000, pág. 17.

2. Thomas Christensen, “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, pág. 20.

su textura permitía la práctica del estilo rasgueado, muy idóneo para la realización de armonías como base del acompañamiento. Además, su resonancia robusta permitía proyectarse con facilidad y rotundidad.

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, como primer tratado dedicado a una guitarra de cinco órdenes basada en la práctica del estilo rasgueado. La utilización del estilo rasgueado implicará la utilización del acorde como elemento de acompañamiento, ejecutándose de forma simultánea varias cuerdas con la mano derecha.

Siguiendo a García Gallardo³, el florecimiento de esta guitarra rasgueada fue solapándose e igualando en importancia respecto al resto de instrumentos de cuerda pulsada, como la vihuela española o el laúd italiano, eclipsándolos en popularidad. 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 quiera que sepáis, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, o sea de guitarra o clavicímbaro, de órganos o de arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos⁴.

No obstante, resulta llamativo que los vestigios de una pieza vocal acompañada, característica inherente al barroco, lo encontramos ya en la práctica vihuelística. En concreto, podemos apreciarlo en los dos últimos cuadernos de Luis de Milán⁵, dedicados al acompañamiento

3. Cristóbal L. García Gallardo, *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (Hasta la primera mitad del siglo xx)*, Tesis doctoral: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte y de la Música, 2012, págs. 64-65.

4. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998, pág. 110.

5. Luis de Milán, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro...*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.

de villancicos y coplas italianas. Mostramos a continuación un ejemplo de acompañamiento de villancico con la vihuela:

Este villancico q̄ se sigue de la manera q̄ aqui esta sonado: el c̄tor: puede azergar ḡta. y la vihuela se ha de tañer muy a el p̄cio.

2	3	5	5	7	5	2	3	3	0	2	3
3	3	3	3	3	2	3	3	0	2	3	3
3	5	0	0	5	2	0	0	2	3	0	3
0	0	0	0	5	2	0	0	2	3	0	3
3				3				0			

Al amor quiero vencer mas quiẽ podra
 Quẽ ruiessẽ tal poder mas quiẽ podra

Ilustración 1: Ejemplo de acompañamiento de villancico con vihuela.

Fuente: Luis de Milán, ob. cit., pág. 173.

En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000022795>

[Consultado el día 16 de marzo de 2016]

La práctica de la guitarra rasgueada de 5 órdenes en España muestra una fuerte implicación de lo popular, asociándose además al oficio de barbero⁶. El manejo de este instrumento requería unos conocimientos musicales mucho menos exigentes que se unirían a una menor dificultad técnica. En relación a este asociacionismo con una clase baja o popular, acuñamos aquí las palabras de Covarrubias que encontramos en su *Tesoro de la Lengua*, en concreto en la entrada *Vihuela*, donde se puede apreciar el estigma que se hace en relación a esta guitarra rasgueada:

Este infrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy efimado, y ha auido excelentísimos muficos: pero despues que se inuentaron

6. Véase por ejemplo: Gerardo Arriaga, “*Técnica de la guitarra barroca*”, en *La guitarra en la historia*, vol. III, Córdoba, La Posada (ed. Eusebio Rioja), 1992; María A. Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006; Norberto Torres Cortés, “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*, n.º 9, Granada, Centro de Documentación Musical, 2011.

las guitarras, fon muy poco 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 ahora la guitarra no es mas que vn cencerro, tan fácil de tañer, efpecialmente en lo rafgado, que no ay moço de cauillos que no fea mufico de guitarra⁷.

También nos parece reveladora y significativa la crítica de Pietro Cerone plasmada en *El Melopeo y Maestro* (1613), donde podemos ver no solo la baja consideración en relación a esta nueva guitarra, sino también de los músicos aficionados que la tañen, cuyo descrédito se refleja en la siguiente cita:

Los que en fu mocedad, dexados los eftudios de las cofas de mayor importancia, fe dieron folamente à conuerfar con parafitos; eftando fiempre en las efuelas de juegos y de danças, tañendo todo el día la guitarra y el laúd, y cantando à cada hora cantares menos que honeftos, fon tantos maricones affeminados, y fin algún género de buena cofumbre⁸.

Como apunta Christensen, “*punteado* was considered more refined and aristocratic, while *rasgueado* strumming was often deprecated as coarse, or even vulgar”⁹. Sin embargo, y como ya anunciábamos con anterioridad, esta práctica adquirirá una gran popularidad durante el siglo XVII, siendo un recurso muy recurrente que se dejaba escuchar entre los diferentes instrumentistas.

A pesar de la popularidad que gozó esta guitarra rasgueada, no contamos con una prolífica producción de fuentes musicales escritas

7. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1977, pág. 1008. [1.ª ed.: Madrid: Luis Sánchez, 1611].

8. Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613, BNE (R/9274), pág. 155.

9. Nuestra propuesta de transcripción: “Punteado se consideró más refinado y aristocrático, mientras el rasgueado era despreciado por basto o incluso vulgar”, en Thomas Christensen, ob. cit., pág. 4. Añadiría: ”“Nuestra propuesta de transcripción” (Rafa Hoces).

ni de instrumentos. Esto se debía a la facilidad de ejecución, que haría imprecisa su escritura, y a la fuerte raigambre que la transmisión oral gozaba en los instrumentos populares del pueblo¹⁰. A esto habría que añadir que la producción musical escrita para guitarra tampoco gozó del prestigio de la imprenta. Como ejemplo, si Gaspar Sanz tuvo que grabar él mismo las planchas de cobre que servirían para la impresión, Lucas Ruiz de Ribayaz dejaba constancia en su prólogo de los problemas de ajuste que había tenido para la impresión de su libro.

A continuación hemos hecho una selección de diferentes tratados de los que vamos a extraer esa serie de similitudes que estarían en plena consonancia con la idiosincrasia musical flamenca. Son aspectos que atañen a la improvisación, la espontaneidad, la intuición y el desconocimiento musical, características muy comunes entre los músicos flamencos¹¹. Sin embargo, y por cuestiones de espacio, hemos acotado esta selección, analizándose tan solo cinco tratados comprendidos entre 1596, año de publicación del tratado de Amat, y 1773, momento en que aparece el primer tratado para guitarra de seis órdenes.

Joan Carles Amat (Fl c.1600)

*Guitarra española de cinco órdenes*¹² (1596).

10. Norberto Torres Cortés, “El estilo “rasgueado” de la...”, ob. cit., pág. 293.

11. Ese desconocimiento musical al que hacemos referencia siempre ha caracterizado al flamenco, ya que la transmisión oral y la propia intuición han tenido una importancia capital en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, 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

12. 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: Mónica Hall, “The guitarra española of Joan Carles Amat”, *Early Music*, vol. 6, n.º 3 july, New York: Oxford University Press, 1978, págs. 362-373.

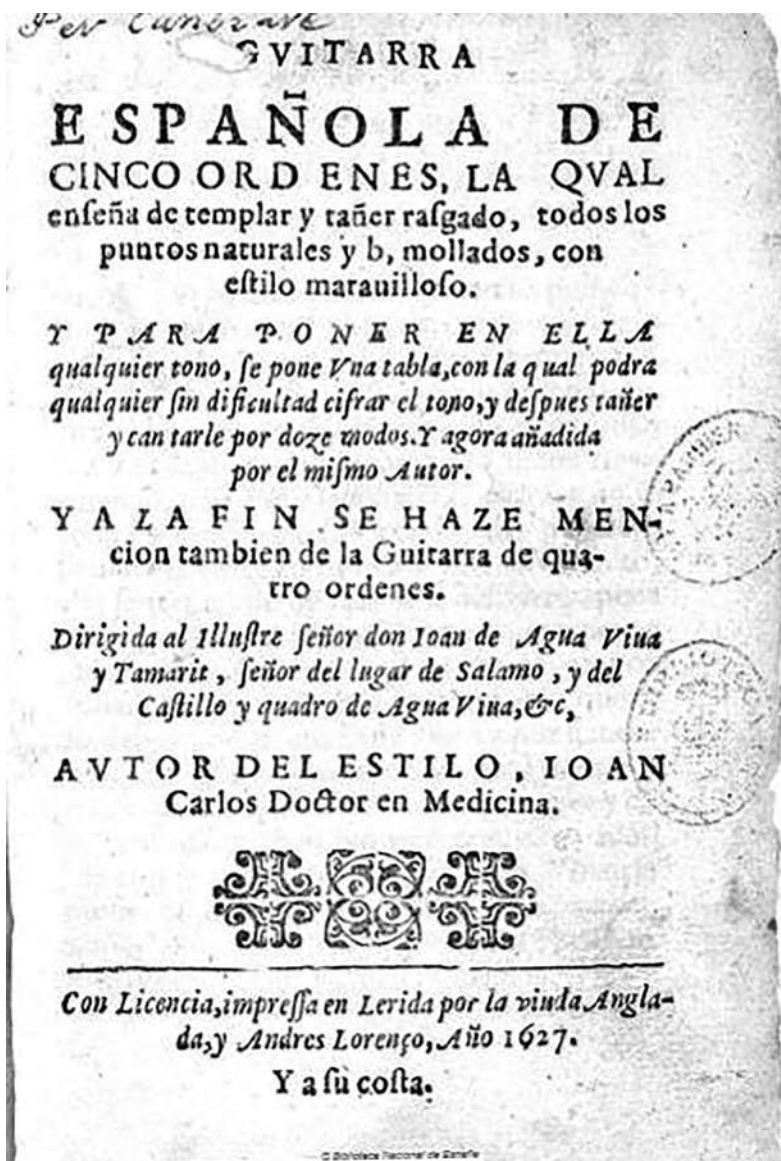


Ilustración 2: Portada del tratado leridano de Joan Carles Amat.

Fuente: Joan Carles Amat, ob. cit., fol. A1.

En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161357&page=1>

[Consultado el día 12 de marzo de 2016]

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 bemolados a los acordes, estando formados por tres posiciones de dedos correspondientes a tres voces diferentes. Como podemos ver en la siguiente cita, rescatada en el castellano de la época, el mismísimo 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 algùn Autor tratado de efto (a lo menos que yo fe pa) he querido efcrivir con efte eftilo el modo de templar, y tocar rafgado efla Guitarra de cinco, llamada Efpañola, por fer mas recibida en efla tierra, que en las otras, y el modo de poner en ella qualquier tono¹³.

Y cómo no, destacaremos 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 del instrumento al que acompañe. 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 parecerá 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 decirlas¹⁴.

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

13. Joan Carles Amat, ob. cit., fol. 4r. “Al lector”.

14. Ibídem, págs. 25-26.

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 cantan, folo con fu buen ingenio, muy mejor que aquellos que toda fu vida han gaftado el tiempo en Capillas”¹⁵. Entrevemos por tanto la escasa importancia que da el autor al conocimiento musical, siendo mucho más relevante para él la propia sensibilidad musical del intérprete.

Luis de Briceño (Fl c. 1620)

*Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*¹⁶.
(1626)



Ilustración 3: Portada del método de Luis de Briceño.

Fuente: BRICEÑO, Luis de, ob. cit., Portada.

En línea: <http://barricos.vtrbandaancha.net/Retratos/Briceño.jpg>

[Consultado el día 13 de abril de 2016].

15. *Ibidem*, pág. 3.

16. Luis de Briceño, *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París: Pedro Ballard, 1626, [edición facsímil: Ginebra: Minkoff, 1972].

A pesar del título, podemos afirmar que más que un método de enseñanza es una pequeña antología de canciones y danzas en estilo rasgueado. Aunque publicado en París, el repertorio musical lo conforman en su mayoría piezas de estilo español, propuestas para ser acompañadas por la guitarra. Vemos por tanto el ligazón de este instrumento al acompañamiento, gracias, como ya hemos visto, a la utilización del rasgueado. Como ya se ha comentado, fue una guitarra que adquirió bastante popularidad:

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 favuorable para nuestros tiempos que jama febio¹⁷.

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. dançar. faltar. y correr. baylar. y Zapatear”¹⁸.

Antonio de Santa Cruz (Fl c.1640)

*Livro donde se verán pazacalles*¹⁹. (1633-1640)

17. Luis de Briceño, ob. cit., fol. 2r.

18. Ibídem, pág. 2v.

19. Antonio de Santa Cruz, *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).

agrupándose de forma cíclica cada cuatro compases de 3/8, estarían conectados con los estilos flamencos que utilizan el compás de 12 tiempos. Añade también que el hecho de que estas piezas estén compuestas en re menor con una frecuente semicadencia sobre la dominante, viene a recordar la tonalidad de La frigio del flamenco.

Gaspar Sanz (1640-1710)

*Instrucción de Música sobre la guitarra española*²¹. (1674)



Ilustración 5: Portada del tratado de Gaspar Sanz.

Fuente: SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música... Universidad de Salamanca*, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1694, BNE (M/1884).

Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000064700&page=1> [Consultado el día 16 de marzo de 2016]²²

21. Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la guitarra española y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de*

Esta obra constituye un verdadero tratado de música instrumental dedicado a la guitarra y en el que asistimos también a una verdadera ampliación de los horizontes en el arte de acompañar. El contenido del primer libro nos desvela claramente que estaría dirigido a un lector aficionado o principiante, para “los que no lo han estudiado, y fola aprenden por la cifra, governandofe por el oído”²³. El segundo libro está destinado al arte del acompañamiento, introducido por doce reglas armónicas sobre la base del contrapunto y la composición. Finalmente, el tercero no entra en explicaciones teóricas, sino que incluye diez láminas con diferencias o variaciones de pasacalles. Nos parece relevante destacar la importancia que da Sanz a la invención de variaciones o diferencias sobre un esquema predeterminado:

En este mi Tratado hallaràs reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque à mas de enseñar à multiplicar vn Paffcalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han difcurrido y enseña el DoËtor Carlos, aquí hallaràs forma de mayores quilates, pues fobre cada vno de los veinte y quatro Paffcalle, y demás fones, te enseñarè à que te inventes tantas diferencias como quifieres²⁴.

Supone un procedimiento compositivo muy característico desde la vihuela renacentista en el que la improvisación juega un papel fundamental. Esta práctica estaría conectada con la interpretación del repertorio de nuestra guitarra flamenca, que continuamente introduce

sones 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 doce 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 Vniuersidad de Salamanca, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, BNE (M/160).

22. Insertamos 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.

23. Gaspar Sanz, ob. cit., pág. 11.

24. Ibídem, fol. 6v.

ligeras modificaciones del material musical. 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"²⁵.

Santiago de Murcia (Fl c.1700)

*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*²⁶. (1714)

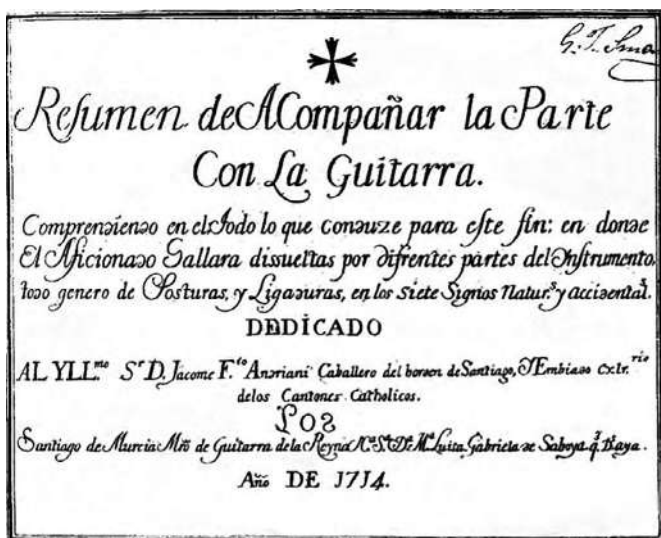


Ilustración 6: Portada del tratado de Santiago de Murcia.

MURCIA, Santiago de, *Resumen de acompañar...*, ob. cit.,

Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075390&page=1>

[Consultado el día 20 de abril de 2016]

25. Andrés Sánchez Serrano, *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz* (1640 - ca. 1710), Tesis doctoral: *Universidad de La Laguna*, Tenerife, 2013, pág. 180.

26. Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, s. l., s.imp., 1714, BNE (R/5048).

El *Resumen* es uno de los tratados más completos de bajo continuo para guitarra barroca. En la primera parte se exponen ejemplos y reglas para el acompañamiento de guitarra apoyándose en la realización de un bajo continuo. Se presenta una guitarra versátil y orientada al acompañamiento, cuyo fin es:

(...) avivar el gufio de los Aficionados à la Guitarra, dándoles con la novedad el mas propio incentivo para la aplicación [...] y pueda vfar de la Guitarra con conocimiento del Diapaffon, de toda ella²⁷.

A este tratado le siguen otros tres: el recientemente descubierto *Cifras selectas de guitarra*²⁸, del año 1722; el *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*²⁹ y el *Códice Saldívar n.º 4*³⁰, 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 Villey³¹, 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 XVI, donde, como bien explica y fundamenta Norberto Torres³², podemos ver esos nexos

27. *Ibidem*, fol. 3r-fol. 3v.

28. Santiago de Murcia, *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].

29. Santiago de Murcia, *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales accidentales*, 1732, GB Lbm Ms Add. 31640. [Edición facsímil, Chantarelle, Monaco, 1979].

30. Santiago de Murcia, MEX Msaldívar *Códice Saldívar 4*, México: colección privada de Elisa Osorio Bolio de Saldívar, 1732. [Edición facsímil, Michael Lorimer, Santa Barbara, 1982].

31. Isabelle Villey, *La guitarra en el México barroco*, México, Fonca, 1995, págs. 7-8.

32. Norberto Torres Cortés, “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio”, hasta los toques mineros del siglo XX”, *La Madrugá*, núm. 2, Murcia: Fundación Cante de las Minas, 2009, págs. 13-19.

musicales con nuestro instrumento objeto de estudio: la guitarra flamenca. Si en los “Zambeques” o “Muecas” encontramos evidencias de una alternancia de compases binarios y ternarios propio de 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. Por su parte, Torres también encuentra indicios anunciadores del palo flamenco conocido como alegrías en la “Jota”, mientras que en la “Españoleta” se muestra tenuemente la sonoridad clásica del toque *por medio*, tan arraigado en la guitarra flamenca.

DE LA GUITARRA BARROCA A LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA

La guitarra barroca de cinco órdenes, vigente desde finales del siglo XVI, deja paso a otra guitarra que incorpora un sexto orden, cerrando esta etapa Andrés de Sotos y su *Guitarra de cinco ordenes*³³, última publicación para guitarra barroca de cinco órdenes. Debemos tener presente la dificultad de delimitar con exactitud dicha evolución, pues desde finales del siglo XVIII convivieron las guitarras de cuatro, cinco y seis órdenes. El primer tratado destinado a una guitarra de seis órdenes dobles vendrá de la mano de Vargas y Guzmán, con su *Explicación para tocar la guitarra de rasgueado* del año 1773. 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.

En este periodo de transición iniciado a finales del siglo XVIII, la práctica del estilo rasgueado, presente desde las postrimerías del XVII, era seña de identidad de la guitarra española. Sin embargo, dicha práctica llevaba aneja una connotación peyorativa y populachera.

33. Andrés de Sotos, *Arte para aprender con facilidad, y fin Maestro, á templar, y tañer rasgado 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).

Precisamente Fernando Ferandiere, citado en el párrafo anterior, en un intento por diversificar y dignificar la guitarra española, no dirige su método a aquellos que pretendan acompañar *fundangos* o *rondeñas*, sino que está destinado a la práctica de una guitarra solista dentro de la orquesta, susceptible de ser acompañada por otros instrumentos.

Esta dicotomía presentada durante el siglo XVIII, rasgueado/punteado, popular/culto, aficionado/profesional, convivió hasta el distanciamiento musical y sociológico. Para ver evidencias de la desconsideración existente en torno a esa guitarra rasgueada, tomaremos como ejemplos algunas ideas expuestas por Del Campo y Cáceres: aunque no encuadrado a finales del siglo XVIII, ya podemos entrever, en la voz *rasgueado* del *Diccionario de Autoridades* de 1737, la desconsideración que se hace del rasgueado respecto al toque punteado, por ser 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 vihuela³⁴. En el 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 guitarra³⁵.

Debemos incluir aquí algunos autores con una importancia notoria en el siglo XIX que dignificaron y asentaron las bases de la guitarra moderna actual. De un lado encontramos el imponente magisterio de 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, muy acorde con la tendencia musical romántica en la que se va otorgando mayor importancia a la música instrumental frente a la vocal. Si Dionisio Aguado se le conoce por una exquisita dedicación a la pedagogía de la guitarra, con Fernando Sor, más volcado en la composición que en la pedagogía, se

34. Alberto del Campo y Rafael Cáceres Feria, *Historia cultural del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2013, págs. 239-244.

35. Fernando Palatín, *Diccionario de música*, Sevilla, 1818, pág. 49. [Ángel Medina, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990].

pueden entrever influencias clásicas de autores como Haydn o Mozart. Esta tendencia sería secundada por guitarristas como Francisco Tárrega, Antonio Jiménez Manjón, Emilio Pujol, Domingo Prat...

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 romanticismo enaltecía los valores nacionales y populares, destacaremos la figura del guitarrista y compositor andaluz Julián Arcas. De sus obras conservadas consideramos muy relevantes 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, evocando de forma inequívoca la impronta musical flamenca. Podemos decir 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.

Por otro lado, el uso generalizado de la notación cifrada de los tratados de guitarra del barroco da paso a una normalización de la notación mensural sobre pentagrama. En algunos autores se complementaría con el cifrado o tabulado propio del instrumento. Esa notación mensural fue iniciada ya por Pablo Minguet e Irol en sus *Reglas y advertencias* del año 1754.

Del análisis de las diferentes recreaciones literarias y musicales del siglo XVIII y de multitud de testimonios de viajeros, nos hacemos eco de escenas costumbristas de la época. Podemos entrever la existencia de una guitarra popular ligada al acompañamiento de bailes como los boleros, fandangos, seguidillas, cachuchas o jotas. Para los viajeros extranjeros se crea la figura estereotipada de un español alegre, aficionado a una guitarra muy ligada al acompañamiento del baile y del canto.

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 gozara de más popularidad. Esto se debe sobre todo al efecto que se consigue con el rasgueo en la 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 que se planteó para el estudio de los tratados anteriores, a continuación pasaremos a analizar cinco 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.

Juan Antonio de Vargas y Guzmán (Fl c.1770)

*Explicación de la guitarra*³⁶. (1773)



Ilustración 7: Portada del tratado de Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Fuente: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de, ob. cit., Portada.

Es un verdadero compendio de lenguaje musical en el que también se incluyen cuestiones genéricas en relación a la afinación, encordadura,

36. Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773. [Edición y estudio Introductorio de Ángel Medina Álvarez, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pág. XV].

etc. Como ya se anunciaba con anterioridad, está considerado un hito en la transición de la guitarra barroca a la guitarra moderna, por estar escrito para una guitarra de seis órdenes, que era la más común en el momento de su escritura. El mismo autor justifica este trabajo como consecuencia de la dejadez o abandono existente en la realización de tratados prácticos, 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 errores³⁷.

Se pone de manifiesto esa falta de vigencia metodológica en el aprendizaje de la guitarra, consecuencia, en parte, del carácter espontáneo e intuitivo inmanente a las músicas populares, sin sometimiento a cánones.

Al margen de la utilización del sistema castellano, italiano y catalán, se propone un nuevo sistema propio para nombrar y cifrar los puntos o acordes, basado en el nombre de las siete notas al que se añade una “s” o una “b”, si es sostenido o bemol, respectivamente, existiendo la posibilidad de incluirse un 3 para indicar que la tercera del acorde es menor. Este sistema permitirá memorizar más fácilmente los acordes de cara al acompañamiento y al punteo, siendo mucho más cercano a la propia realidad práctica del instrumento.

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, emplea la clave de fa. Nos parece llamativo, y de ahí su inclusión en este apartado, como el autor ha sintetizado y expuesto las tres cifras utilizadas —*castellana, italiana y catalana*— comparándose con el sistema de signos propuesto por él, resumiéndose en el siguiente cuadro:

37. *Ibídem*, pág. 3.

En la explicación del rasgueado para el acompañamiento de las folías italianas y los pasacalles, se hace hincapié 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”³⁸. Este hecho pone de realce esa capacidad intuitiva y camaleónica a la que debe estar sometido el músico acompañante, capaz de adaptarse de forma improvisada al tono de la melodía vocal, que es a su vez una característica inherente al músico flamenco. Reforzando esta misma línea, subrayamos e incluimos aquí cuatro reglas que se prescriben en el capítulo titulado *Algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes*:

7. *Sexta*. Que procure desde el principio hacerse a tocar a compás, porque sin esta parte no hay acompañante bueno. [...]

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 práctica³⁹.

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, tan propio de las músicas populares y de los estilos flamencos actuales. En este panorama el guitarrista deberá estar al servicio de la melodía vocal con el acompañamiento a través de los acordes.

Finalmente, nos parece llamativo destacar el término que utiliza para referirse al músico instrumentista o *tocador*, siendo evidente como

38. *Ibíd*em, pág. 28.

39. *Ibíd*em, págs. 86-87.

dicho término pudo derivarse en la palabra *tocaor*, como consecuencia de la omisión propia del dialecto andaluz. Este es el nombre con el que se designa en la actualidad al guitarrista flamenco.

Fernando Ferandiere (1740-1816)

*Arte de tocar la guitarra española por música*⁴⁰. (1799)

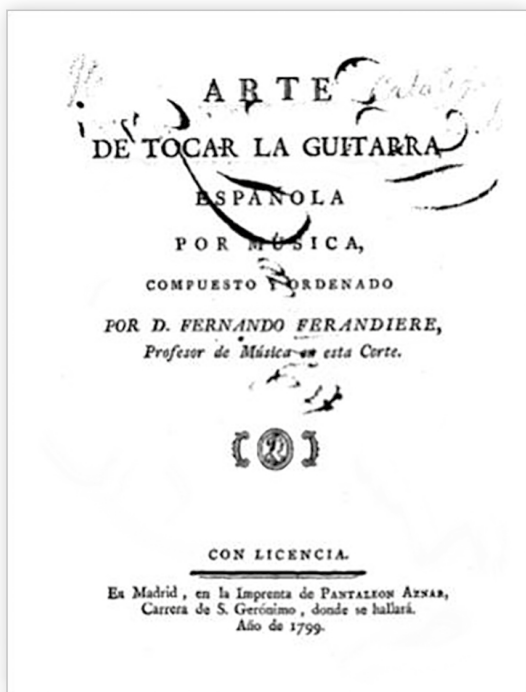


Ilustración 9: Portada del tratado de Fernando Ferandiere.

Fuente: Fernando Ferandiere, ob. cit.

Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083310&page=1>
[Consultado el día 22 de julio de 2016].

40. Fernando Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1799, BNE (M/2761).

Este tratado consta de un prólogo y diecisiete lecciones en las que se exponen, mediante el uso del lenguaje musical convencional, ejemplos de cómo representar el tempo, las figuras rítmicas, 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, aunque con algunas variaciones.

En el apartado dedicado al lector deja claro que la pretensión 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”⁴¹. Como ya vimos anteriormente, ante la vigencia de una guitarra rasgueada y muy ligada al acompañamiento, éste propugna una guitarra inmersa en la orquesta, elevándola a la categoría de solista, susceptible de ser acompañada por otros instrumentos. 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 pegado a la boca, obteniendo un sonido más dulce y agradable⁴².

Por su parte, para abordar cuestiones en torno al contrapunto y la composición, lo hace a través de un diálogo creado entre un maestro y un alumno, reflejándose en esa conversación la visión tan racional y reglada que el autor tiene de ese procedimiento. Veamos en la siguiente cita, 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 composición⁴³.

41. *Ibídem*, fol. 4v.

42. *Ibídem*, pág. 4.

43. *Ibídem*, pág. 25.

Podemos 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, se empieza a ver esa disyuntiva entre una guitarra punteada con carácter internacional, que estaría equiparada en importancia al resto de instrumentos, frente a otra guitarra rasgueada ligada al acompañamiento, tan propia de las músicas populares. Es fácil intuir que la intención de Ferandiere no es la de favorecer ni la de dignificar esa guitarra popular antecesora de nuestra guitarra flamenca. No obstante, como veremos más adelante en este trabajo, la rudimentaria técnica de la guitarra rasgueada se verá favorecida por la influencia clásica o punteada.

Federico Moretti (1769-1839)

*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*⁴⁴. (1799)



Ilustración 10: Portada del tratado de Federico Moretti.

Fuente: Federico Moretti, ob. cit., Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128545&page=1> [Consultado el día 23 de julio de 2016].

44. Federico Moretti, *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos generales de la música*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1799, BNE (M/40).

El primer bloque del tratado está dividido en dos partes: en la primera se abordan cuestiones referidas a la ejecución musical, mientras que la segunda se orienta a la combinación de sonidos en torno a la armonía. El segundo bloque incluye 24 tablas con ejemplos de escalas, acordes, arpeggios y cadencias. Como expresa el autor, 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.

Admite 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 vocal, 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 para regla de los acompañamientos*, insta al aprendiz de guitarra a que aprenda el *baxo* cifrado o numerado,

(...) por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas [...] pues aunque tocadas con la mayor perfección, suelen sorprehender mas bien que deleytar. [...] 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 armonía⁴⁵.

Finalmente, Moretti ensalza a italianos y franceses, pues otorgan una función acompañante a la guitarra, dejando en manos de otros instrumentos como los violines, violas o flautas, la parte instrumental.

Dionisio Aguado (1784-1849)

*Escuela de guitarra*⁴⁶. (1825)

45. Ibídem, pág. 20.

46. Dionisio Aguado, *Escuela de guitarra*. Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1825, BNE, (M/3404).



Ilustración 11: Portada del tratado de Dionisio Aguado.

Fuente: Dionisio Aguado, *Escuela de...*, ob. cit.

Portada. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129195&page=1>
[Consultado el día 09 de noviembre de 2016].

La escuela actual de guitarra clásica es consecuencia, en parte, de la labor pedagógica de Dionisio Aguado y su prolífica producción didáctica⁴⁷. Podríamos afirmar que, tanto los sucesivos métodos que iba publicando como las continuas reediciones de su obra, era el resultado de una actualización metodológica y didáctica por parte del autor. Su primera obra didáctica titulada *Colección de estudios de guitarra*⁴⁸, del año 1820, es ampliada cinco años más tarde en la *Escuela de guitarra*.

Aguado 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. Será con Federico Moretti con quien dé comienzo una tradición musical escrita de guitarra más acorde con la realidad, dando lugar a la sistematización de la transcripción del repertorio para guitarra.

Paralelamente reconoce la existencia de una gran parte de guitarristas aficionados que carecen del conocimiento del solfeo, a los cuales destina también dicho método, para que apliquen la teoría musical al contexto idiomático de la guitarra.

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 decide 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, resulta interesante incluir aquí los postulados de Aguado a la hora de defender el uso de una guitarra de órdenes simples:

47. *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).

48. Dionisio Aguado, *Colección de estudios para guitarra*, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1820, BNE, (M/269).

Dije que era preferible la guitarra sencilla, es decir de una cuerda en cada orden, y para ello tengo varias razones, á saber: 1.º es muy difícil que resulten perfectamente iguales en sonido dos cuerdas pisadas en todos los trastes: 2.º 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.º el sestillo del sexto orden da una voz que no corresponde á lo grave de aquel bajo: 4.º 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.º es una equivocación creer que suena mejor, porque consistiendo el sonido en la duración de las vibraciones, es mas fácil sostenerlas en una cuerda que en dos: y 6.º el haber dos cuerdas en cada orden es un inconveniente para los pasos de agilidad. Prescindo de la mayor dificultad de conservarla afinada⁴⁹.

Podemos concluir diciendo que Aguado encumbra la guitarra como instrumento solista. Defiende la interpretación a solo, pudiéndose unir a otro instrumento, preferiblemente 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 actual de guitarra clásica, que no flamenca.

Matías de Jorge Rubio (Fl c. 1860)

*Nuevo método elemental de cifra, para aprender à tocar por si solo la Guitarra*⁵⁰ (1860).

49. Dionisio Aguado, *Escuela de...*, ob. cit. pág. 37.

50. Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método elemental de cifra. Para aprender à tocar por si solo la guitarra*, Madrid, 1860, BNE, (M/3473(1)).

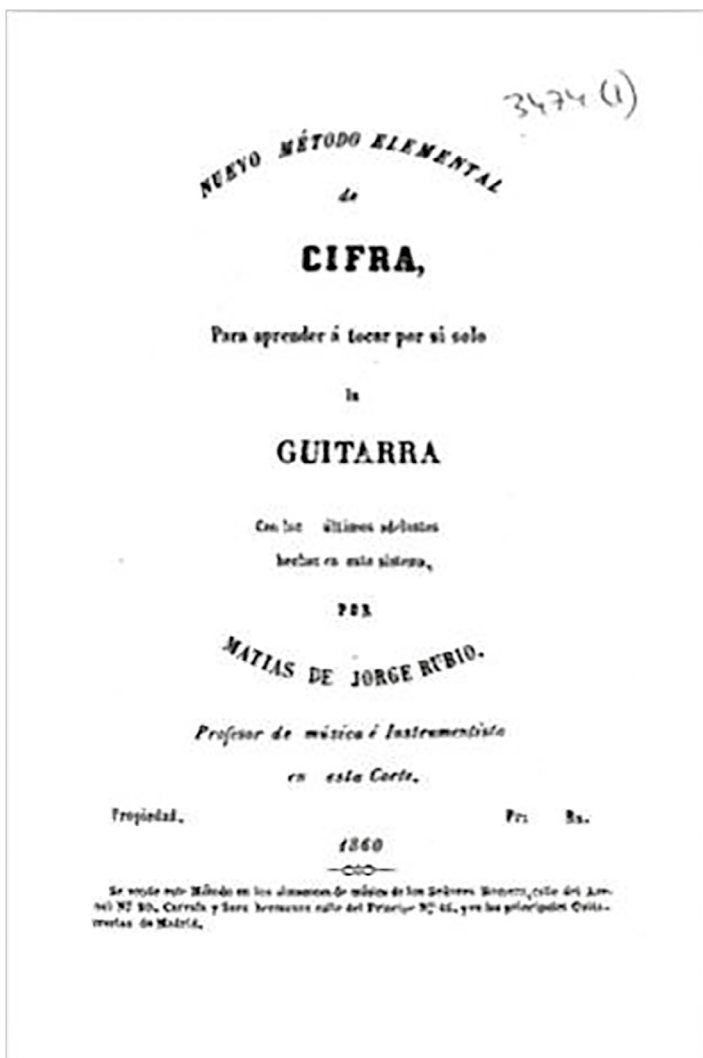


Ilustración 12: Portada del tratado de Matías de Jorge Rubio.

Fuente: Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método...*, ob. 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 están mas educados los oídos”⁵¹. Resulta llamativo como el autor reconoce que la cifra es tan antigua como la guitarra. 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.

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 de la época, “es arbitrario el dar los valores á los sonidos que representan los números de cualquiera lección ó pieccecita, dejándolo al ingenio y oído músico del aficionado”⁵². Veamos un ejemplo de un zapateado donde se precisa rítmicamente el cifrado de guitarra:



Ilustración 13: Ejemplo de notación empleada por Jorge Rubio.
 Fuente: Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método...*, ob. cit., pág. 25.
 En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=1>
 [Consultado el día 30 de julio de 2016]

51. Matías de Jorge Rubio, *Nuevo método...*, ob. cit. pág. 1.

52. *Ibidem*, pág. 2.

Es un verdadero tratado de lenguaje musical donde se facilita el estudio de guitarra, sobre todo para aquellos aprendices que carecen de conocimientos musicales. Fundamentalmente el tratado se compone de tres partes: una dedicada a la guitarra tradicionalmente conocida como punteado, donde se explican los entresijos del cifrado para guitarra; otra donde se explican los dos tipos de rasgueados⁵³ para guitarra (sencillo y doble), ejemplificándose con acompañamientos de jota, fandango, seguidilla y rondeña; y finalmente una tercera parte donde incluye un compendio de obras de estilo nacional.

En los rasgueados propuestos para el fandango y la rondeña podemos apreciar las tonalidades actuales de Mi Flamenco y La flamenco. Aunque aún por evolucionar hasta la sonoridad actual, ya se pueden vislumbrar unos compases de espera en base a la cadencia andaluza. Además, las ruedas armónicas utilizadas para acompañar las coplas del cante son las mismas 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*⁵⁴, donde explica igualmente los dos tipos de rasgueados para guitarra y donde también 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, se transcriben únicamente al lenguaje musical convencional, siendo una muestra evidente de la existencia de guitarristas en posesión de conocimientos musicales con un interés por esta guitarra popular.

53. 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, podemos ver 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 se utiliza en la guitarra flamenca.

54. Matías de Jorge Rubio, *Modo práctico para aprender el rasgueo de guitarra*, Madrid, 1860, BNE, (M/1376(2)).

EL SIGLO XX

Para conocer el cambio que se producirá a finales del siglo XIX, debemos tener en cuenta el espíritu decimonónico del romanticismo musical, que preconizaba un interés por los aires folclóricos autóctonos y todo aquello que tuviera una sonoridad exótica y oriental. Aquellas danzas, formas, músicas y sonos tan singulares y pintorescos de la propia idiosincrasia musical 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 identidad española. 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 Huertas⁵⁵, 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 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.

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 clara-

55. Para Blas Vega, esa tradición de interpretar la música popular bajo la óptica de la técnica clásica, es iniciada por Trinitario Huerta (1804-1875). En José Blas Vega, “El maestro Patiño”, en José Luis Navarro García, y Miguel Roperó Núñez (dirs.), *Historia del flamenco, vol. II*, Sevilla, Ediciones Tartessos S.L., 1996, pág. 145.

mente dos instrumentos, aunque morfológicamente iguales, pero muy diferentes en lo referido al repertorio y la técnica: guitarra flamenca y guitarra clásica.

Ligado a este arte nacido en el seno de una tierra que ha servido de crisol donde se ha reflejado y sintetizado la impronta cultural de diferentes pueblos que han estado en contacto con nuestra tierra, acontece un hecho de significativa importancia: aparece la profesionalización del artista flamenco. Esto no solo conllevará un cierto interés crematístico, sino que permitirá además un enriquecimiento y una dignificación musical, precisándose también una cierta preparación y dedicación. Y será en este contexto en el que se van configurando y estableciendo los diferentes estilos musicales del flamenco. Muchos de estos estilos cristalizaron y se petrificaron en ese momento, permaneciendo invariables hasta la actualidad. Y aquí tienen 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 han sabido 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 (1878-1933) o Manuel Escacena (1885-1928). El cante, al igual que la guitarra, se irá emancipando paulatinamente del baile para gozar de una notoria importancia como solista.

El marco o contexto en el cual esta nueva forma de expresión musical encontrará su lugar para ser comercializada y ofrecerse a un público será el café cantante. Estos lugares eran establecimientos donde, a parte de servir como lugar de encuentro y consumición, se 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 siglo XX. A partir de su decadencia, el flamenco encontrará nuevos escenarios como los teatros, plazas de toros...

Cerrando esta lista de tratados analizados, el *Método de guitarra. Aires Andaluces* (1902) de Rafael Marín, considerado un hito en lo que se refiere a la tratadística para guitarra flamenca.

Rafael Marín (1862-Siglo xx)

*Método de guitarra. Aires Andaluces*⁵⁶. (1902)



Ilustración 14: Portada del método de Rafael Marín.
Fuente: Rafael Marín, ob. cit., Portada.

56. Rafael Marín, *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*, Córdoba, La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902].

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. 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, aportándose diferentes ejemplos de aplicación práctica en el instrumento.

En la segunda parte práctica el autor expone las particularidades del sistema cifrado de música, incluido como consecuencia del desconocimiento musical de los guitarristas flamencos. Como Marín reconoce: “en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno lo ha colocado como ha podido ó sabido”⁵⁷. En la segunda sección explica los diferentes rasgueados de guitarra y las posibilidades de combinación de éstos. 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 más que relevante sobre el fuerte arraigo que ha tenido esta técnica en una guitarra flamenca de finales del XIX, heredera de una práctica presente en los ámbitos populares y que ha contado con una tradición de tres décadas.

La siguiente sección, la tercera, 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. Para finalizar, se propone 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, creemos muy acertados los detalles en torno a las introducciones y las técnicas empleadas. Incluiremos aquí algunas advertencias o consideraciones en relación al acompañamiento del polo y la caña, y que vienen a corroborar el

57. *Ibíd.*, pág. 7.

carácter espontáneo de este arte, que, por otro lado, requieren de un acompañante avezado:

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. [...] 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 anteriores⁵⁸.

Precisamente, hablando del acompañamiento de los estilos libres como las malagueñas, las granadinas o los fandangos, alude a la libertad creativa del cantador, 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 cante⁵⁹. 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, durante la interpretación⁶⁰.

58. *Ibidem*, pág. 71.

59. *Ibidem*, pág. 178.

60. 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).

Al hilo de este código de comunicación establecido, resulta también llamativo como Marín, en la tercera parte práctica, hace una descripción de la terminología propia del argot flamenco. Se aporta el léxico propio de este arte, que a su vez tiene una importancia capital para el entendimiento entre todos los intervinientes en un acto flamenco. Indudablemente estos tecnicismos nos sirven también 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 la asociada al *género serio* o clásico. A la hora de la realización de las diferentes escalas, liga el uso del picado con los dedos índice y medio a la guitarra clásica, y el uso del pulgar a la guitarra más popular. Igualmente reconoce el poco uso del trémolo y los arpegios en el *género andaluz*⁶¹. Aunque Marín no niega que con la guitarra se ejecuten e interpreten obras del *género serio* —guitarra clásica-, éste defiende a ultranza la esencia de la guitarra española, cuya nacencia 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, [...] donde se permiten y hasta dicen o suenan ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas⁶².

Finalmente, visualizando el contenido del libro y su estructuración, se puede concluir diciendo que fue una obra atípica para la época, pues como es sabido, era generalizado el desconocimiento musical entre los músicos flamencos de finales del siglo XIX. XIX llama la atención el hecho de que se presenta como un compendio teórico y práctico muy útil para el aprendizaje de la guitarra flamenca. Es importante resaltar que en todo momento el método tiene presente la importancia del acompañamiento al cante y al baile, dando cuenta de los códigos de comunicación existentes entre los músicos flamencos. Sin duda, es un

61. Ibídem, pág. 8.

62. Ibídem. pág. 80.

tratado de gran relevancia en la historia de la literatura musical de la guitarra flamenca.

CONCLUSIÓN

En estas líneas nuestro objetivo ha consistido en analizar, a través de una selección de tratados, cómo se ha llevado a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra pre-flamenca. En mayor o menor medida, los métodos y tratados analizados a lo largo de los tres siglos que van de la *Guitarra española de 5 órdenes* de 1596 hasta el *Método de guitarra. Aires andaluces* de 1902, reflejan la existencia de una guitarra en la que ha existido una fuerte raigambre de una transmisión oral de los conocimientos. Este hecho conlleva un desconocimiento musical del guitarrista, cuyo aprendizaje se ha basado en una cultura ágrafa. Si esto ha ido en detrimento de los conocimientos reglados de música, fomentaba en cambio la creatividad del alumno y suscitaba la innovación, rasgo siempre peculiar del flamenco y de las músicas populares.

Hemos podido apreciar que hay un carácter inmanente a cualquier música popular y donde se potencia esa naturaleza creativa e innovadora, que es a su vez una herramienta fundamental al servicio del acompañamiento, tanto vocal como de danzas. En este método siempre ha ocupado un lugar privilegiado la ocasión interpretativa del acompañamiento al cante y al baile. Por todo esto, la faceta musical y artística del guitarrista vendría desarrollada principalmente a través de vivencias y contacto directo con la música: con el cante y el baile.

Todas estas características estarían en plena consonancia con la propia naturaleza de la guitarra flamenca, en la que la propia práctica del acompañamiento al cante y al baile ha de servir como eje vertebrador del proceso de enseñanza-aprendizaje del guitarrista.

Y si hay una obra didáctica que recoge perfectamente todas estas características musicales inherentes a una música tradicional, no hay duda, esa es el método de Marín, de 1902. Supone una obra importante en la pedagogía de la guitarra flamenca y es considerada pionera en el campo de la enseñanza de este instrumento, ya que a finales del

siglo XIX, periodo de maduración para el autor y donde 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.

Como deudor de los métodos clásicos del siglo XIX en lo que a sistematización y organización se refiere, propone un nuevo campo de formación para el guitarrista flamenco: el del aprendizaje de las habilidades prácticas de la guitarra flamenca, pero también del lenguaje musical. Y he aquí su importancia, pues en esa coyuntura formal se canaliza toda la impronta musical flamenca del siglo XIX que refleja fielmente el comportamiento de un músico flamenco del siglo XX.

LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN GUITARRISTAS FLAMENCOS

MARIOLA LUPIÁÑEZ CASTILLO
Universidad de Granada
malupi84@gmail.com

ANTECEDENTES

La ansiedad escénica es el miedo que sufre cualquier persona cuando siente que su comportamiento está siendo evaluado negativamente por los demás. La persona teme actuar de una determinada manera o mostrar síntomas de ansiedad que puedan ser valorados negativamente por los observadores.

El músico, que se encuentra asiduamente expuesto al escenario y a la valoración del profesor, encuentra un gran problema en su carrera profesional cuando no puede controlar las manifestaciones de la ansiedad, siendo esta una de las causas de abandono en las enseñanzas medias en los conservatorios, que está en torno al 20%¹.

Los estudios previos nos muestran que uno de cada tres músicos experimentan ansiedad en relación a sus interpretaciones (antes, durante y después de esta) y que esta se experimenta de manera subjetiva con mayor intensidad que cuando sus respuestas son medidas psicofisiológicamente. Respecto a los tratamientos empleados, el cognitivo

1. G. Dalia, *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*, Madrid, Mundimúsica Ediciones SL. 2004.

conductual con exposición en vivo o imaginación ha sido el que mejores resultados ha obtenido^{2,3}.

Sin embargo, en ninguno de estos estudios ha tenido relevancia la muestra de músicos flamencos, ya que cuando se trabaja con músicos de conservatorio, la muestra de estos se sitúa en torno a un 0,2%. Tampoco se han realizado estudios en los que se haya diferenciado la ansiedad experimentada entre géneros musicales.

Aunque no existan estudios que relacionen la ansiedad escénica en los artistas de música flamenca, sí se conocen trabajos que muestran la incidencia que ciertos factores presentes en este género tienen en la interpretación musical.

Hay autores que señalan que el contexto social juega un papel fundamental en la generación de la ansiedad, siendo ese entorno donde se desarrollan las diferencias individuales de creación, percepción o ejecución musical⁴. Dichas diferencias podrían verse afectadas por el lugar, momento, personas presentes o por un contexto más amplio como el cultural o el histórico. Teniendo en cuenta las peculiaridades culturales e históricas del flamenco, se puede presuponer que estas juegan un papel importante en el desarrollo de conductas ansiógenas en sus músicos. El flamenco se origina en un contexto social muy diferente al del resto de géneros musicales, naciendo como una música de tradición oral, basada en un folclore cuyo contexto se fundamenta en la celebración y la fiesta de la clase media baja urbana.

Otra de las peculiaridades del flamenco es su modo de aprendizaje. La forma de transmisión del conocimiento del flamenco ha sido tradicionalmente de forma oral e informal, mediante la observación e imitación. A diferencia de la música clásica, que nace en un contexto

2. M.J. Kendrick, K.D. Craig, D.M. Lawson & P.O. Davidson, "Cognitive and behavioral therapy for Music Performance Anxiety", *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 50 (3), 353-362 (1982).

3. S.S. Appel, *Modifying solo performance anxiety in adult pianists* (doctoral dissertation), Columbia University, New York. 1974.

4. D.J. Hargreaves, A.C. North, *The social psychology of music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

más formal e intelectual de clases altas, el flamenco no es tan sistemático. Sin embargo, la transmisión de conocimientos en el flamenco cambia radicalmente cuando este se incorpora a la educación formal de los conservatorios en los años noventa. Aun así, su estudio sigue siendo menos estricto que el de las enseñanzas clásicas ya que se combinan ambas formas de aprendizaje: el formal y sistematizado, con la tradición oral e imitativa de la enseñanza no reglada⁵.

Uno de los factores situacionales que más inciden en el desarrollo de la ansiedad escénica en los músicos es el ámbito educativo en los conservatorios. Las metas que se plantean al alumnado por parte del profesorado presentan en la mayoría de las ocasiones un indeseable carácter de competitividad que puede ocasionar el desarrollo de ideas irracionales y estilos de afrontamiento negativos. Se incrementa con el elevado número de asignaturas, gran número de conciertos y situaciones musicales que no siempre son capaces de manejar adecuadamente. La tarea de formación del músico profesional de los conservatorios superiores se ve mermada y plagada de obstáculos, encontrándose numerosas dificultades y situaciones estresantes para las cuales no han recibido ningún tipo de ayuda ni formación de manera sistematizada⁶.

Otro aspecto que caracteriza al flamenco es su fuerte carácter improvisatorio, al no tener que imitar un modelo exacto de música ni seguir una partitura. Un estudio comparó la ansiedad escénica entre los estudiantes noruegos de música de jazz y música clásica. Encontraron que la capacidad de improvisación de los músicos de jazz estaba relacionada con un nivel bajo de ansiedad escénica durante las actuaciones, no afectando a la ansiedad antes de la actuación, que se mantenía en niveles similares a la de los músicos clásicos⁷.

5. R. Hoces Ortega, "Guitarra flamenca en el conservatorio. ¿Una paradoja? Experiencias en la enseñanza del flamenco", *Colección Flamenco en el Aula. Junta de Andalucía*, 2012.

6. F.J. Zarza, *Variables psicológicas y pedagógicas como predictoras de la ansiedad escénica en estudiantes de grado superior de música de España*, [tesis doctoral], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014.

7. M. Kaspersen, K.G. Gotestam, "A survey of Music performance anxiety

JUSTIFICACIÓN

La importancia de investigar sobre los efectos de la ansiedad escénica, así como las distintas tipologías de tratamiento, deriva en que esta problemática afecta a diversas áreas del artista, una de ellas su bienestar personal y su autoestima. Debido a la elevada importancia que tiene para el músico este rol desde la niñez, invirtiendo un elevado número de horas a solas con el instrumento ensayando y el gran sacrificio que le supone esta carrera artística, cualquier episodio que desafíe ese rol afecta a la propia visión del artista y a su autoestima⁸.

Otra de las áreas afectadas es la salud física y mental. Enfermedades del músico como las tendinitis o distonías focales surgen de la inseguridad y el miedo al fracaso, aumentando las horas de estudio y las posiciones demasiado tensas debidas a la tensión corporal propia de la ansiedad. La sensación de fracaso y escaso control de la ansiedad pueden desencadenar cuadros depresivos o psicopatológicos si se mantienen durante largo tiempo.

Las respuestas fisiológicas son las que tienen más relevancia en este género a la hora de la actuación, ya que la expresividad corporal del artista flamenco es de suma importancia en la ejecución. En especial los bailaores y bailaoras, que utilizan todo su cuerpo para ejecutar el baile, se ven seriamente afectados por estos síntomas. Una sudoración excesiva puede hacer que sientan que los pies le bailan dentro del zapato, o el temblor de sus rodillas dificultar un rápido taconeo. En el guitarrista, el mínimo temblor puede hacerle sentir que va a errar en la pulsación de una cuerda⁹.

En el mundo del flamenco, se ha tenido la concepción errónea de que los artistas flamencos llevaban el “duende” en la sangre, que

among Norwegian music students”, *European Journal of Psychiatry*, 16 (2): 69-80 (2002).

8. M. Lupiáñez, “Cómo afecta la distorsión cognitiva en la ejecución del bailaor flamenco”, *Sinfonía virtual*, ISSN 1886-9505. N.º 30 (2016).

9. M. Lupiáñez, R. Hoces, “Ansiedad escénica y flamenco”, *Revista del centro de investigación Flamenco Telethusa*, 9 (10) ISSN 1989-1628 (2016).

su arte venía heredado de familia y “no se podía aprender”. Por este motivo, se entiende que tener miedo escénico o mostrar inseguridad en el escenario podía ser mal interpretado como falta de valía profesional y carencia de talento. Es quizás por esta razón por la que el miedo escénico ha permanecido siendo un tabú en el mundo del flamenco hasta nuestros días.

En los últimos años, el flamenco ha salido de esos contextos tan cerrados para, por ejemplo, estar presente en los conservatorios, donde su enseñanza está reglada y los alumnos obtienen una titulación oficial. También se incorpora a las universidades para ser objeto de estudio de numerosas investigaciones y tesis doctorales. Entre las más destacadas destacan las relacionadas con la logopedia en los cantaores, la podología y la biomecánica en los bailaroes, los métodos de transcripción para los guitarristas flamencos, o la pedagogía del profesorado del conservatorio de Córdoba. Estas investigaciones ayudan a que el artista se desarrolle profesionalmente, evitando lesiones y mejorando su calidad de vida y de ejecución.

Al igual que estos estudios, los resultados de este trabajo contribuirán a la formación específica sobre ansiedad escénica dirigida a músicos flamencos. De esta manera, estos podrán controlar y disminuir sus niveles de ansiedad escénica en relación a la actuación, mejorar su bienestar así como la calidad de su ejecución, evitando el sufrimiento y el abandono de la carrera musical.

También ayudará a que los profesores de este género musical puedan aplicar sus conocimientos en la formación de sus alumnos, evitando la tasa de abandono de la formación musical y mejorando la ejecución en pruebas de acceso, audiciones y oposiciones.

HIPÓTESIS

Teniendo en cuenta las peculiaridades del género flamenco, así como de su proceso de aprendizaje y las propias de sus intérpretes, podemos suponer que podrían encontrarse diferencias en cómo estos experimentan la ansiedad en relación a sus actuaciones. Se espera que

las respuestas psicofisiológicas relacionadas con la ansiedad sean inferiores en los músicos flamencos que en los músicos clásicos.

OBJETIVOS

- Evaluar y comparar la ansiedad experimentada en distintos tipos de músicos: Flamencos con formación en conservatorio, flamencos sin formación reglada y músicos clásicos, en un contexto controlable de laboratorio mediante realidad virtual.
- Evaluar y comparar la eficacia de distintas técnicas de tratamiento: Cognitivo conductual con exposición mediante realidad virtual y cognitivo conductual con exposición en imaginación.

METODOLOGÍA

La consecución de los objetivos del proyecto se llevará a cabo a través de tres estudios experimentales.

En los dos primeros estudios se pretende medir el nivel de ansiedad que experimentan los músicos de distintos géneros en relación a la interpretación, diferenciándola en distintas fases. De esta forma, podremos comparar la ansiedad experimentada entre los distintos géneros musicales.

En el primer estudio se comparará el nivel de ansiedad de guitarristas flamencos frente a guitarristas clásicos. En el segundo, se comparará dentro del grupo flamenco, el nivel de ansiedad de aquellos que tienen formación en el conservatorio frente a los que no la tienen.

Con el objetivo de medir la ansiedad percibida, se utilizarán distintos cuestionarios de Ansiedad (STAI, estado y rasgo) y de autoevaluación de Ansiedad Escénica (K-MPAI).

En contexto controlado de laboratorio, se recreará un entorno mediante realidad virtual relacionado con la actuación musical, donde el músico interpretará una obra elegida para la ocasión. La realidad

virtual combina óptica, software y diseño para que las imágenes sean reproducidas mediante 3D. De esta forma, el sujeto puede ejecutar el instrumento inmerso en el entorno de una actuación, una audición o un examen de oposición como si de un entorno real se tratase.

Mientras el sujeto experimenta la situación ansiógena, se registrarán mediante un equipo poligráfico las variables electrofisiológicas periféricas propias de la ansiedad en el contexto de la actuación musical (frecuencia cardíaca, conductancia eléctrica de la piel y electromiografía de los músculos faciales)

En el último estudio se evaluarán y compararán el nivel de eficacia de distintas técnicas de tratamiento: Cognitivo conductual con exposición mediante realidad virtual y cognitivo conductual con exposición en imaginación.

Los participantes serán músicos flamencos que, en el estudio anterior, hayan experimentado muestras de ansiedad elevadas en relación a la actuación, en los cuestionarios y en el registro psicofisiológico.

Ambas tipologías de tratamiento tendrán en común el componente cognitivo, en el que se trabajarán las ideas irracionales referentes al propio músico, a su visión del mundo y de la actuación. De manera transversal se trabajará la exposición gradual al estímulo fóbico (la actuación musical).

Una vez finalizado el tratamiento, los participantes del estudio serán evaluados en un nuevo entorno ansiógeno mediante realidad virtual con los mismos instrumentos y fases ya comentadas en los estudios anteriores mientras ejecutan una obra escogida para la ocasión de aproximadamente cinco minutos.

DOS MANERAS DE ENTENDER EL FLAMENCO EN COMPOSITORES CLÁSICOS: JULIÁN ARCAS Y LEO BROUWER

ALBA MARÍA HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se elabora en base a las posibles inspiraciones que han podido tener compositores habituales de guitarra clásica en el mundo del género flamenco.

El porqué de haber escogido a Julián Arcas y Leo Brouwer, dos compositores tan diferenciados en el tiempo, se explica en el hecho de tomar referencias de compositores que viven en una etapa lejana del género de la guitarra clásica y en una más cercana a nuestro tiempo, para ver de esta manera el gran contraste en el lenguaje. Del mismo modo queríamos observar a un compositor dedicado en gran parte a componer aires andaluces propios del romanticismo, frente a un compositor que busca dejar constancia de estos aires en un lenguaje de vanguardia. Esto es, dos perspectivas muy diferentes, la del compositor que vive en ambos mundos proporcionando a la guitarra clásica un repertorio innumerable y al mundo flamenco gran cantidad de falsetas siendo silenciado a lo largo de la historia, y la del compositor de referencia en la historia viva de la guitarra que ha logrado incluir en su lenguaje de vanguardia el género del flamenco puro.

Para llegar a concluir en una comparación, era de gran importancia conocer las características del entorno que determinarán el nacimiento de ambas composiciones y analizar las piezas en base a esas características musicales, no solo centrándonos en su forma y estructura, puesto que nos llevaría a error y se nos quedaría en el tintero infinidad de aspectos sonoros y referencias extra musicales.

Tras haberme adentrado en el estudio de la figura de Julián Arcas, pude comprobar que su relevancia en la historia de ambas guitarras ha sido de vital importancia. Guillermo Castro descubre una colección compuesta de 4 obras en su etapa final de composición, que atienden a un registro más flamenco. Dichas piezas son: *Jota*, *Jaleo por punto de Fandango*, *Pot-purri malagueño* y *Panaderos*¹. El escoger el *Pot-purri malagueño* dentro de toda la colección fue una decisión basada en la identificación de esta pieza como una de las dos más clásicas.

Por otra parte, asimilamos la gran importancia que cobra la historia viva de la guitarra clásica, Leo Brouwer, acercándonos a su taller². En este caso, no descubro una figura a mi conocimiento, sino una obra en particular *Tarantos*. Este compositor logra hallar la forma de introducir un lenguaje del folclore español dentro de su lenguaje propio en una de sus obras, explotando los recursos de la guitarra clásica y jugando con el espectro sonoro de ésta, a pesar de ser el nacionalismo cubano el que ha determinado en gran medida su carrera compositiva.

JULIÁN ARCAS Y SU TIEMPO

Segunda mitad del siglo XIX, romanticismo de la guitarra

Julián Gavino Arcas Lacal nace el 25 de octubre de 1832 en la localidad de María (Almería). Enmarcado en el ambiente de la guitarra romántica de la segunda mitad del siglo XIX compartirá el marco histórico de los guitarristas catalogados dentro de una “segunda generación” por innumerables críticos del mundo de la guitarra. Todos estos guitarristas nacen a partir del año 1800 y desarrollan su labor concertista y

1. Guillermo Castro Buendía, “Lo «último» de Julián Arcas”, *Revista de música y reflexión musical*, 23 de julio de 2012[en línea].

2. Nos acercamos a una explicación de cómo se van fraguando las ideas compositivas del guitarrista y compositor con este libro: Marta Rodríguez Cuervo y Victoria Eli Rodríguez, *Leo Brouwer, caminos de la creación edición homenaje por su 70 aniversario*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.

compositora entre los años 1840 y 1880 aproximadamente. Se denominan artistas de “segunda generación” por encontrarse en un período histórico puente entre la época de Dionisio Aguado (1784-1849) y Fernando Sor (1778-1839), ambos pertenecientes a una etapa brillante de la guitarra, y Francisco Tárrega (1852-1909), considerado como el precursor del renacimiento de la guitarra. En la introducción del libro de Suárez-Pajares se analizará la crítica dura que desprende Andrés Segovia a dicha época, presentándola con el nombre de “Edad Oscura”, y aludiendo al importante daño que la visión del gran Segovia impuso en dicho repertorio, relegándolo a una baja interpretación posteriormente y a su consecuente olvido. Se referirán a dichos autores como “generación perdida”³ haciendo alusión al olvido y a la negativa del valor de su obra por parte de guitarristas tan relevantes como Andrés Segovia y Emilio Pujol, críticos férreos. Estas consideraciones podrían ser derivadas del rechazo al ambiente musical en el que se encontraba la guitarra, siendo éste de carácter popular. Torres explica la idea romántica donde se busca la esencia del pueblo y de la individualidad del “yo” dentro de un ambiente de amor por la naturaleza y la esencia en un contexto de “nacionalismo andaluz” representado en el “flamenguismo”. Serán protagonistas de la “generación perdida” una serie de guitarristas-compositores de formación académica y perteneciente a la rama de la guitarra clásica o culta. En sus composiciones seguirán la moda imperante de escribir transcripciones de óperas, así como piezas libres para guitarra, y lo que más destacaremos en nuestro estudio, las piezas con aires populares españoles⁴.

Suárez-Pajares^a atiende al error histórico de catalogar como una sola generación a todos los autores que se encuentran en este período y hace una distinción clara entre dos generaciones diferentes:

3. Norberto Torres toma dichas consideraciones en su libro dedicado a la guitarra flamenca, donde explica la historia y evolución del instrumento, así como sus referencias. Es notorio que nombre a guitarristas considerados de corte clásica. Norberto Torres Cortés, *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.

4. *Ibíd.*, pág. 17.

- Por una parte considerará una “generación puente” anterior a Julián Arcas donde aparecen figuras tales como las de Trinitario Huertas, José María Ciebra y Antonio Cano. Todos ellos nacidos en los primeros años del s. XIX y supervivientes a la generación de Julián Arcas.
- Por otra parte, e influidos por su generación anterior, encontraremos a los coetáneos de Julián Arcas. Federico Cano (hijo de Antonio Cano), Josep Viñas i Díaz, Costa y Hugas, José Ferrer y Jaime Bosh entre otros. Arcas será considerado por el mundo del flamenco, el guitarrista más influyente de esta generación de guitarristas clásicos ampliando la vista a dicho mundo flamenco casi en igual medida.

Hemos encontrado un libro de referencia importantísimo⁵ donde, por medio de noticias de periódicos, se da cuenta de la excelente labor que hicieron autores como Trinidad Huerta en ese mestizaje de repertorio, no siendo guitarristas flamencos, supieron hacer una mezcolanza atractiva al público. El autor analiza así su importancia:

No existía entonces la guerra, ni el desprecio, ni la incomunicación, sino enteramente lo contrario. Una virtuosa razón de encuentros en el tabernáculo de las cuerdas magníficas. Un ejemplo eficaz, aleccionador para la hora presente, verdadero y riquísimo, pues muchos fueron quienes observaron estas reglas armónicas, maestros capaces de enseñar cómo podía fluir sin perder orden ni belleza un discurso guitarrístico que anduviese tremoleando de Sor a la Soleá.

Para entender los procesos que sufre la música de esta época, es necesario hacer una reflexión sobre el contexto socio-político de este determinado momento histórico. La música y su forma de entenderla

5. José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?, Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*.

estarán determinadas por el contexto histórico al que pertenece, se crea en base a unas peticiones sociales, políticas y económicas. Me he valido de un manual de historia de España para ilustrarme sobre este tema⁶.

Recuérdese que en España el romanticismo fue más tardío que en otros países europeos y que aún hoy día tiene dos formas concretas de interpretarse: la que admitía las normas del estado y la revolucionaria que representaba el movimiento político liberal. En primera instancia, el romanticismo tomó unas características más tradicionales, incluiremos a Arcas dentro del romanticismo revolucionario o liberal representado en literatura por Espronceda. Estará inmerso en un ideario caracterizado por la evasión de la realidad representada por la burguesía intentado expresar a través de las emociones un acercamiento a la naturaleza y el pueblo encauzándolos dentro de la imaginación y la metafísica. Vemos así un movimiento totalmente humanitario. El costumbrismo y el pintoresquismo nos relata a los componentes de las clases sociales bajas desde ese espíritu conservador de deshumanización del obrero representando así la España castiza donde se incluye el pre-flamenco en un marco vulgar representado por los gitanos y las clases bajas.

En el ambiente musical el triunfo de la música operística es esplendoroso. En un primer momento es representado por el italianismo, que adquirirá forma nacionalista con la inclusión de la zarzuela, género de ópera estrictamente español. El piano sustituye al arpa en fama y el romanticismo entendido en Europa como representación del sinfonismo mantiene en España un nivel pobre que intentará suplir la Sociedad artístico-musical de Socorros Mutuos que nace en torno al Conservatorio de Madrid fundado en 1830. Dicha sociedad representaba la modernidad musical española y en ella participan los músicos más representativos del país y fue promovida en gran medida por la figura de Barbieri. Julián Arcas no está ajeno a este movimiento y forma parte de la sociedad entre 1864 y 1865. El autor presenta el

6. Iris M. Zavala, Ramón Menéndez Pidal, y José María Jover Zamora, *Las letras, las artes, la vida cotidiana* (3.^a ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

número de socio para Arcas como el 649. En el manuscrito de dicha sociedad no hemos encontrado su nombre pero si la afirmación que da sobre la participación un año justo después a la inclusión de José Viñas en dicha sociedad con el número 348⁷.

Arcas quiso introducirse en el Conservatorio a través de dicha sociedad, dado que de ella formaban parte gran cantidad de profesores del Conservatorio. Pero su insistencia no tuvo cabida y solamente pudo sustituir al maestro Carnicer en su puesto de “Maestro honorario”, puesto sin carga lectiva alguna y gratuito que se veía gratificado con el prestigio que suponía con respecto a todos los demás maestros de profesión ajenos al Conservatorio⁸. Los viajeros Dumas, Merimée, Ford y Gautier, entre otros, se encargan de elevar a España como país símbolo del romanticismo. Dentro del ideario del andalucismo, Glinka ve en Granada una fuente de inspiración para el nacionalismo ruso y Liszt para sus grandes obras pianísticas. La jota llamará la atención como danza más esplendorosa y representativa.

Volviendo al ideario costumbrista, interpretado de distintas formas, encontramos cómo en la época romántica, la fama musical española al exterior es compuesta en gran medida por lo que los autores han entendido como “La otra música española” que determinará el cante flamenco. Autores costumbristas tales como el compositor Manuel de Falla, el poeta Federico García Lorca, el bailarín Vicente Escudero, el folclorista Manuel García Matos y el colector Arcadio Larrea, nos han legado una cantidad ingente de material de estudio para la eclosión del género flamenco.

Trayectoria musical

A continuación, y tras haber expuesto el contexto histórico de Arcas y el gran personaje que es dentro de este período musical, haremos

7. Ver apéndices del manuscrito de la sociedad.

8. *El guitarrista Julián Arcas* (1832-1882)..., ob. cit.

un breve repaso de su vida compositiva y concertista para enlazarlo con las figuras relevantes de la guitarra y ver su acercamiento al mundo del flamenco así como su tendencia a seguir las diferentes escuelas.

Para realizar dicho repaso pondremos el foco en las obras citadas en la bibliografía de Eusebio Rioja⁹¹⁰, flamencólogo que realizó la primera monografía de Julián Arcas. Al ordenamiento de este repaso en su trayectoria musical le introduciremos aportaciones que consideramos aclaratorias y citas de otros autores que también se han dedicado al estudio de esta figura.

El entorno familiar es realmente importante para el comienzo de su carrera musical. Será el propio padre, Pedro Arcas Arjona, quien pondrá en conocimiento del hijo el método de Aguado.

A los doce años la familia Arcas se trasladará a Málaga para residir. El autor citará a José Otero para dar a conocer al profesor, discípulo directo de Aguado, que guiará a Arcas en dicha ciudad.

De José Asencio, sólo hemos podido reunir un par de noticias. Una, que daba clases de guitarra y bandurria por música y cifra en Málaga, en el número 9 de la Plaza de la Merced [...] en 1884 publicó en Málaga el siguiente libro: Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro. Éste método incluye en su índice varios consejos prácticos y un compendio de obras en cifra que pasamos a apuntar: Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, La Rosa o Panaderos, Tangos, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurca, Schotisch y Habanera¹¹.

9. El mundo de la flamencología no ha destacado a este guitarrista como perteneciente a su historia, pero en esta obra intenta dar claridad a la estrecha relación que pudo existir: Eusebio Rioja *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, Sevilla, Eusebio Rioja, 1990.

10. Eusebio Rioja. *El guitarrista Julián Arcas, sus relaciones con Málaga* [en línea]. Disponible en: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/07/julian-arcas-su-relacion-con-malaga.pdf> [Acceso 11 de Julio de 2016].

11. *Ibíd.*, pág. 15.

De este testimonio acertamos a interpretar que, aun siendo guiado por su padre y su posterior maestro en el método de Aguado, es el propio maestro quien lo introducirá en el mundo romántico. Analizando las obras que contemplaba en su propio método, las clases aportarían una visión romántica, que ya florecía en la época, una evolución de la indudable técnica clásica del maestro de referencia Aguado.

Será en dicha ciudad donde se produzca el encuentro con Trinidad Huertas, quizá la figura que el mundo del flamenco más ha olvidado de ponderar como importantísima para la creación de una escuela de guitarristas concertistas flamencos. Como ya hemos dicho, Julián Arcas también sigue esa corriente de guitarrista “culto” y “popular”, es por eso que los ojos de la figura más representante de su generación anterior lo vieran brillante como ejecutante y le instaran a continuar con su carrera.

Dada la amistad con los duques de Montpensier sabemos que se producen gran cantidad de viajes a Sevilla. En este tiempo en Sevilla se produce el encuentro ante con el guitarrero Antonio de Torres.

Rioja nos data su mudanza a Barcelona en 1861, visitando el Círculo Ecuestre, el Orfeón Barcelonés y el Teatro Odeón. Menciona Suárez-Pajares¹² la tendencia de Arcas a seguir la línea sorista que se mantenía en el círculo de guitarristas de dicha ciudad, en el cual se encontraban José Brocá y Costa y Hugas.

Cuando al año siguiente vuelve a Barcelona y da un recital se produce un hecho trascendente en la historia de la guitarra, Francisco Tárrega junto a su padre se encontrarán en el público y será éste último el que inste al maestro Arcas a escuchar al entonces niño Tárrega. Rioja toma así las palabras de Emilio Pujol para referirse a tal encuentro:

El padre de Tárrega, secundado por un grupo de amigos y aficionados, rogó a Arcas que tuviera la benevolencia de escuchar al precoz artista [...] Sorprendido el maestro por las facultades excepcionales que pudo apreciar en él, se ofreció para orientarles en

12. Javier Suárez-Pajares, “Arcas Lacal, Julián”, en *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.

sus estudios, y , en consecuencia, surgió la idea de que lo enviaran a Barcelona, donde entonces Arcas tenía fijada su residencia.(Rioja, 1990, p. 22).

Vemos aquí como se sucede una línea generacional, no considerada por algunos historiadores, pero sí de especial importancia. No será entonces un vacío en la historia de la guitarra, sino una aportación importante, ya que Tárrega posteriormente será considerado como el salvador de la guitarra, nunca deberemos olvidar que Arcas influyó en él siendo su maestro en un punto importante de su vida.

Vuelve a Almería en 1872. Suárez-Pajares¹³ comenta en sus capítulos dedicados a la revolución del 68 y al declive de la carrera del artista que probablemente la causa sea la inestabilidad política que se produce tras dicha revolución habiendo caído el reinado de Isabel II. Reaparece años más tarde en Murcia en 1871 donde empezará a perder público y decide volver a Almería siguiendo el ejemplo de Antonio de Torres.

Un año más tarde comienza una segunda etapa de gira de conciertos por Andalucía quizá menos ambiciosa, que acabará en 1882 cuando el artista enferma en Antequera.

A este último período se le ha considerado la segunda etapa de Arcas, el cual distribuye su vida en los escenarios en dos partes diferenciadas interrumpidas por su disposición a crear un negocio estable que lo mantuviera en el Almería durante un tiempo. El final de su vida no pone en consideración a la indudable figura artística que era el gran guitarrista Arcas, vemos la afirmación recogida por Rioja que José Luis Romanillos hizo de su muerte: “Cuando le sorprende la muerte en Antequera, poco deja, además de su legado artístico. Su casa en Almería y varios dineros es todo lo que tiene, y muerto ya, su guitarra es vendida para pagar los gastos del entierro”¹⁴.

13. *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882)...*, ob. cit.

14. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca...*, ob. cit., págs. 28-30.

SU INTERVENCIÓN EN EL MUNDO DEL FLAMENCO Y LA INFLUENCIA DE SUS AIRES ANDALUCES

En este apartado el repertorio será el que cobre protagonismo.

Como hemos estado hablando anteriormente, el protagonista de la primera parte de nuestro trabajo, encontró en la historia de la guitarra un puesto privilegiado de miras hacia ambos mundos: el “toque culto” y el “toque popular”. La figura del “tocaor” flamenco solista no estaría configurada en esta época, y no serán estos catalogados como tales debido a que la forma compositiva no tiene el valor idiomático que el género flamenco requiere. Mantendrán ese aire popular flamenco o exótico que genera el modo de Mi y sus técnicas de arpeggios, pero es indudable que faltará el rasgueado propio del género y la rítmica que tanto lo distingue no aparecerá explícitamente mencionada¹⁵.

Se apela a la poca justicia que el mundo del flamenco le ha procesado en sus escritos a la figura del guitarrista. Basándose en el hecho de que el género flamenco no podría haber nacido de la nada de repente, muestra los años cuarenta y principios de los cincuenta como la fase previa al género, donde los guitarristas encontraban en el folklore andaluz una fuente de inspiración importante para forjar la estética musical flamenca. Ya hablábamos anteriormente del pequeño éxodo a la ciudad que estaba produciéndose por parte del mundo rural. Dicho folklore irrumpirá de la mano de esta población en las reuniones de vecinos de los barrios y en las ventas, no nos podemos olvidar de la obra costumbrista de Estébanez Calderón “Un baile en Triana” donde se relatan dichas fiestas. Siendo de gran atractivo para la burguesía que, con un espíritu romántico, vio en este sentir de lo popular un medio de ocio y divertimento similar al que producía la ópera. Comenzó así una etapa de profesionalización que crearía dos corrientes muy diferenciadas de afición, una apelaría a la pureza de los suburbios andaluces y otra a esa riqueza que le podría proporcionar el introducir el flamenco en las academias. Ambas se nutrirían en igual medida de la contraria, produ-

15. *Historia de la guitarra flamenca...*, ob. cit., pág. 18.

ciéndose así un proceso dialéctico de “ida y vuelta”. Arcas se encontraba en la rama del mundo académico, pero serviría como referente a los guitarristas flamencos coetáneos, que dotarían a sus propias composiciones de la riqueza de las de Arcas, llegando incluso a mencionarlo siempre que se disponían a tocar para darle así una mayor notoriedad¹⁶.

Como hemos venido diciendo anteriormente, su repertorio tenía tres corrientes claras que nos dispondremos a ordenar fijando la vista en el catálogo musical de la Unión Musical de la siguiente manera:

1. Obras populares, las cuales serán divididas entre:

1.1. Las propias del folclore:

Boleras, Bolero, Colección de Tangos, Guayabito (tango), jota aragonesa, los panaderos, Marina (tango y estudio), La rubia de los lunares (habanera para dos guitarras) y El Paño o punto de La Habana.

1.2. Las obras flamencas para guitarra de concierto:

Murcianas, Rondeña, Soleá y Los panaderos.

2. Transcripciones guitarrísticas de temas ya conocidos.

3. Composiciones libres para guitarra.

Habiendo hecho tal repaso a la obra de Arcas, nos detendremos en una de las piezas que ha marcado un hito en esta influencia por parte del mundo flamenco y a su colaboración con éste.

Se trata de la *Rondeña*, primera obra que compone de género flamenco. Se produce un análisis en torno a esta obra que intentará esclarecer la relación con la obra de mismo título del tocaor flamenco El Murciano. En una obra referente de historia del flamenco, encontramos citando a Eusebio Rioja y Suárez-Pajares para referirse a dicha pieza como una de las pocas partituras para guitarra que se encontraba en la biblioteca del mismísimo Manuel de Falla, tan interesado en el mundo flamenco, y del mismo modo se presenta a tal palo flamenco

16. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca...*, ob. cit. págs. 41-46.

como recurrido habitualmente por los guitarristas flamencos de su tiempo.

Pero encontraremos una publicación anterior de ejemplo de rondeña, en su caso llamada *Malagueña*, que ya tocaría El Murciano y sería transcrita por su hijo en 1845, años antes de la primera publicación que la de Arcas. Resaltando las semejanzas y diferencias vemos como la *Malagueña* introduce una copla cantada en mitad, mientras que la *Rondeña* se trata de una versión para guitarra sola, pero ambas guardan el carácter de variaciones y se presenta con ese aire folclórico que aún no se había establecido como género y que tiene tintes de fandangos o verdiales. Por su parte, Ramón Montoya, si introduce en la rondeña un carácter claro flamenco¹⁷.

Nos resulta más que curioso el programa de concierto que interpretó en el Centro Filarmónico de Córdoba los días 5 y 12 de diciembre de 1885¹⁸, Francisco Sánchez también conocido como Paco el Barbero, otro gran guitarrista discípulo del Maestro Patiño. A continuación presentamos dicho programa:

Día 5

Primera parte

Mazurca sobre motivos de la ópera Lucrecia Borgia Julián Arcas
Bolero de la zarzuela Los diamantes de la Corona Julián Arcas
Romanza para tenor.....Eduardo Lucena
Polaca a la Brocé y Jota aragonesa Julián Arcas

Segunda parte

Celestial-Mazurca..... Almagro
El Delirio-Melodía..... Cano
Romanza para bajo de la ópera Hernani Verdi
Soledad Julián Arcas
Las Guajiras F. Sánchez

17. José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco* Pozuelo de Alarcón, Madrid, Espasa Calpe, 2005, págs. 147-150.

18. Rioja lo incluye y comenta en su libro *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca...*, ob. cit., págs. 47-48.

Día 12

Primera parte

<i>Danza burlona</i>	<i>Julián Arcas</i>
<i>Bolero de la zarzuela Los diamantes de la Corona</i>	<i>Julián Arcas</i>
<i>Canto de amor</i>	<i>Almagro</i>
<i>Polaca-fantasia</i>	<i>Julián Arcas</i>

Segunda parte

<i>Peteneras con variaciones</i>	<i>F. Sánchez</i>
<i>Soledad J. Arcas y yguajiras</i>	<i>F. Sánchez</i>
<i>Malagueñas</i>	<i>F. Sánchez</i>
<i>Colección de Tangos y soleá-flamenca</i>	<i>F. Sánchez</i>

Lo que se intenta poner en valor es la influencia de Arcas en dicho tocao y hacernos ver lo injustas que podrían ser las consideraciones de Fernando el de Triana que presentan en su libro *Arte y artistas flamencos* a Paco el Barbero como primer concertista flamenco, obviando por completo la figura de Arcas. Al no saber con exactitud la fecha de nacimiento de Paco, analiza el programa del concierto para ver las referencias.

ANÁLISIS POT-PURRI MALAGUEÑO

Introducción

Tras haber revisado todo el trabajo de recuperación de la *Colección Palatín*¹⁹, nos disponemos a mostrar nuestras ideas interpretativas ha-

19. Dicha colección consta de: *Jota, Pot-purri malagueño, Panaderos y Jaleo por punto de fundango*. Conocemos gracias a Castro la posible procedencia de la obra, así como se aproxima al año de edición haciendo una contextualización del manuscrito relacionándolo con la aparición de las primeras malagueñas cantables y la estancia del editor en Sevilla: Guillermo Castro Buendía *Lo “último” de Julián Arcas. Revista de música y reflexión musical*, 23 de julio de 2012 [en línea]. Disponible en http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf [Acceso 25 de julio de 2016].

biéndonos familiarizado con la obra y siguiendo unos pasos analíticos que a continuación explicaremos.

Análisis comparativo con la obra de mario taberner

Tras la publicación del trabajo anterior en el que se incluía el *pot-purrí malagueño* de Arcas en la colección de cuatro piezas catalogadas como las más flamencas del guitarrista, Guillermo Castro vuelve a incurrir en dicha pieza en una publicación posterior²⁰ donde se comenta la posibilidad de que este pot-purrí sea fruto de una transcripción de guitarra de una obra para piano de Mario Taberner titulada bajo el mismo nombre. A continuación nos dispondremos a hablar de sus similitudes formales. Para ello utilizaremos dos esquemas que resalten su estructura.

ALLEGRETO

Mario Taberner	Compases (1-24) *8 y 20, 10 y 22	Compases (25-32) ∅ A partir del 29
Julián Arcas	Compases (1-12) + Bis *8, 10	Compases (13-22) ∅ A partir del 16

— El símbolo * y ∅ hacen referencia a un cambio en la rítmica, el puntillo en la corchea y el cambio del tresillo por las semi-corcheas

(Ej. 1, ej.2, ej.3 y ej.4)

20. Guillermo Castro Buendía, *La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murcia*. *Revista de música y reflexión musical*, edición 30, 2016 [en línea]. Disponible en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> [Acceso 28 de diciembre de 2016].

También Arcas aumentará en dos compases el final para dar tensión, convirtiendo las semicorcheas en corcheas

(Ej. 5 y ej. 6)

ALLEGRO

Sección 1

Mario Taberner	Compases (33-48) 1.º variación *41-47	Compases (48-69) 2.º variación ∅56-69	Compases (70-97) 3.º variación €90-95	Compases (98-122) 4.º variación ×116-121
Julián Arcas	Compases (23-37) 1.º variación *31-37	Compases (38-57) 2.º variación ∅42-57	Compases (58-77) 3.º variación €60-75	Compases (78-91) 4.º variación ×86-75

— *La variación tiene dos partes diferenciadas. Aparece el compás con el I y II grado de Mi frigio en ambas versiones. Una característica propia de la partitura de Arcas es el símbolo de acentuación que presenta en la tercera parte del compás dando un sentido métrico diferente

(Ej. 7 y ej. 8)

— ∅Los cambios más pronunciados que percibimos en esta variación se encuentran en el compás 64 correspondiente al 51, se octava el bajo y cambia la rítmica

(Ej. 9 y ej. 10).

Dos compases más adelante vemos un si en el bajo de la primera parte del compás que podría ser una errata, ya que la variación que utiliza Taberner muestra un do, que tiene más sentido en la progresión. Arcas introduce un compás más a la progresión para acabar así en Fa, cerrando como siempre con la cadencia andaluza en Mi

(Ej. 11 y ej. 12)

- eEn estos compases la modificación se encuentra en la escritura a la octava de dichos compases. Le procesaría así más brillantez en la guitarra, y evitaría ser repetitivo en relación a las variaciones anteriores

(Ej. 13)

- xEsta parte corresponde a una de las más expresivas de la obra. Encontramos tres grupos diferenciados, que utilizan en mismo motivo variado, para darle un carácter diferente a cada aparición. Aunque el motivo tenga las mismas notas, Arcas optará por no repetir la primera intervención, y utilizará otra figuración rítmica diferente. Otro cambio notorio será el de utilizar un compás entero para la caída de esta variación tre-molando la nota Fa y resolviendola para caer a tiempo en Mi

(Ej. 14 y ej. 15).

Sección 2

Mario Taberner	Compases (123-135) 1.º variación	Compases (136-163) 2.º variación *143 e145 e147-159	Compases (164-171) 3.º variación x170
Julián Arcas	Compases (92-104) 1.º variación	Compases (105-126) 2.º variación *112 e114 e115-122	Compases (127-136) 3.º variación x132 y 133

- *Lo que aquí indicamos es una variación que introduce Arcas

(Ej. 16 y ej. 17)

- e Realiza el tresillo a la inversa

(Ej. 18 y ej. 19)

- ∅Arcas toma el tresillo del compás 147 para añadirlo al Si de final de compás, después introducirá un compás que haga la cadencia andaluza

(Ej. 20 y ej. 21)

En los compases 148 y 149 vemos una acentuación que da Taberner y Arcas no utilizará, para seguir así con la acentuación típica de malagueña

(Ej. 22 y ej. 23)

Los compases 150 y 151 Arcas ve imposible expresar la técnica de tremolo del piano y se limitará a copiar el patrón rítmico que vimos en la variación 1, manteniendo la armonía

(Ej. 24 y ej. 25)

- ×Arcas amplía al doble de tiempo dicha fusas aumentando así un compás al total de la variación, en la guitarra los tresillos de fusas requieren demasiado despliegue de técnica

(Ej. 26 y ej. 27)

COPLA

Mario Taberner	Compases (173-204) *181
Julián Arcas	Compases (138-165) *143

- * Arcas varía este compás introduciendo tresillos y marcando los grados IV, VI, I de Do M,. Este proceso lo repite en las siguientes apariciones del motivo (Ej. 28 y ej. 29).

- La extensión de compases de la copla no es igual. Arcas introduce un D.C al compás 23, repitiendo así casi la totalidad de la obra, y finalizando con una Coda. Dicha Coda está presente en las dos composiciones como final, pero cada una tiene su versión particular. La copla de Mario Taberner está pensada para canto acompañado de piano, Arcas hará la distinción de voces incluyendo la melodía en la voz superior, pero dejando toda la interpretación a guitarra sola.

Habiendo analizado las dos composiciones, contraponiéndolas y viendo sus igualdades, toca retomar el trabajo de Castro²¹ donde se plantea la cuestión de la posibilidad de plagio. La etnomusicóloga Lénica Reyez Zúñiga²² comenta en su tesis doctoral el error de atribuir a Arcas dicha pieza. Algo a lo que Castro responde apelando a la aparición de motivos en la *Jota* y el *Jaleo* de la colección de Arcas, apareciendo el nombre de éste al final del cuaderno y tras la Jota al escribirse en la portada. Otra aclaración enfocaría sus puntos de miras en el hecho de que en dicha época, las transcripciones y la toma prestada de música eran habituales, no se incluía al autor en dicho arreglo.

Análisis musical de la obra

Estructura Formal



INTRODUCCIÓN	Frase 1 (compases 1-12) Semifrase 1 + Semifrase 2 (6+6)
	Frase 2 (compases 13-22) Semifrase 1 + Semifrase 2 (4' +5')

21. *Ibid.*

22. Las malagueñas del siglo XIX en España y México. Historia y sistema musical.

Se trata una introducción al modo de MI Frigio, modo que es denominado por el mundo de la flamencología como Mi Flamenco. Vemos claramente el compás de $\frac{3}{4}$ del fandango, como ya hemos estado refiriéndonos anteriormente se trata de una malagueña, y por tanto el compás que va a seguir será el de dicho palo. Esta introducción hace reminiscencia a los bajos utilizados en el acompañamiento de bailes de malagueña típicos del folclore español.

SECCIÓN DE VARIACIONES MALAGUEÑA Allegro	Sección 1	Frase 1 Compás 23	Semifrase 1 (23-30) Semifrase 2 (31-37)
		Frase 2 Compás 38	Semifrase 1 (38-41) Semifrase 2 (42-57)
		Frase 3 Compás 58	Semifrase 1 (58-65) Semifrase 2 (66-77)
		Frase 4 Compás 78	Semifrase 1 (78-85) Semifrase 2 (86-91)
	Sección 2	Frase 1 Compás 91	
		Frase 2 Compás 105	Semifrase 1 (105-116) Semifrase 2 (117-127)
		Frase 3 Compás 126	Semifrase 1 (127-131) Semifrase 2 (132-137)

Observamos la utilización de la escala andaluza para terminar cada frase. Así hemos realizado una estructura de la obra formalmente, determinando la correspondencia de frases con la variación de cada motivo. La obra presenta una armonía simple característica de un toque para bailar o acompañar, se basará en el acorde de Mí y su escala, así como sus diferentes grados posicionalmente. Los recursos destacados son los propios que hacen de la pieza un aire andaluz. Se trata de la técnica de cantar el pulgar, algo que ofrece una gran resonancia y una capacidad para ver el compás de $\frac{3}{8}$. Utiliza infinidad de ligados que van desde la parte más aguda a los bajos. Recursos que dan brillantez a la obra en un lenguaje de aire andaluz. Una sección (frase 1 segunda sección) semeja al trémolo. Las indicaciones de calderones y comen-

tarios de expresividad serán las que darán al intérprete soltura para exhibirse. Así mismo Arcas ha utilizado recursos rítmicos que ofrecen un sabor característico respetando siempre el compás de tres partes afandangado.

Nos centraremos ahora en comentar las cuestiones interpretativas que en su trabajo²³ comenta Castro tras haber transcrito y analizado el manuscrito.

En los compases 25-26, 29-30 y 40-41, Guillermo Castro observa que el Mi grave se encuentra borrado en el manuscrito, deja al intérprete que elija tocarlo o no. Nosotros si lo incluiremos en nuestra interpretación, introduciremos el Mi para respetar su primera aparición.

Las ligaduras de los compases del 31-37, no siguen en el manuscrito un esquema que se repita. Castro y Barón, viendo que lo más lógico sería utilizar las cuerdas al aire para mantener los bajos dejaron en la transcripción impresas las ligaduras del manuscrito. Vemos como en los compases 33 y 37, mantener los bajos todo el compás sería una tarea complicada. Otra forma de interpretar estos compases podría ser la de aprovechar la resonancia del primer acorde de Mi y levantar las posición ligando las fusas y mantener esta ligadura junto con la de la acentuación de final de compás durante todo el proceso de variación. Esto quedaría así: (Ej. 30).

COPLA	Frase 1 Compases (138-141)	Sol M
	Frase 2 Compases (142-145)	Do M
	Frase 3 Compases (146-150)	FaM-DoM
	Frase 4 Compases (151-155)	DoM-Sol M
	Frase 5 Compases (156-160)	SoM-DoM
	Frase 6 Compases (161-165)	DoM-FaM

Vemos como la copla está estructurada según las frases cantadas.

23. *Lo "último" de Julián...*, ob. cit.

Las frases se mueven entre dos acordes, comentar que cuando aparece el acorde de Fa M, el Si se mantiene natural, esto es porque toda la copla está escrita en Do M, y por tanto ese sí se mantendrá como séptima mayor. Veremos una progresión de acordes en la escala de Do M del siguiente modo: V-I-IV-I-I-V-V-I-I-IV. Al final de dicha copla retoma en un fraseo el Sol sostenido para retomar el Mi Flamenco o frigio con el que está escrita toda la obra.

La apreciación que se ve en el manuscrito que diferencia el compás 154 del resto, es la de no incluir el ligado del primer tresillo. Esto es debido a que habría que sacrificar el bajo en la tercera parte del compás. Pero si seguimos la regla del resto de compases se trataría solamente de trasladar la cejilla del III traste al I, así conseguiríamos seguir el discurso de ligados. A continuación lo vemos gráficamente con la frase 3.^a y 4.^a: (Ej. 31)

CODA	Frase 1 Compases (166-169)
	Frase 2 Compases (170-174)
	Frase 3 Compases (175-180)

De la Coda comentaremos que está compuesta sencillamente del acorde de Mi Flamenco y la cadencia andaluza. La frase 1 son los cuatro compases a partir del 92. La segunda frase es una reelaboración de la 1 y realiza un bis. Para acabar la última, recorta la cadencia andaluza, solo se ve el Fa-Mi para cerrar. Cuatro compases con ese mismo acorde de mi variado cerrarán toda la obra.

Castro comenta la imposibilidad de realizar en los compases 172,173 y 174 lo que parece estar pensado para ser una progresión en los bajos de forma posicional. Se debería extender los dedos de una forma extremadamente alargada. Se rompe el discurso musical pero mostrando otro tipo de destrezas la frase sonaría. El flamencólogo destaca la presencia de guitarras más pequeñas, las guitarras románticas en la época de Arcas.

Por último vamos a hablar de las indicaciones de repeticiones, poco claras en el manuscrito. Viendo la existencia de D.C al signo y

D.C final, sin aparecer por ninguna parte en el manuscrito el signo para repetir a partir de ahí. Castro ha optado por colocar el signo en el compás 23 justo al acabar la introducción. Sería lógico pensar que la introducción no se repitiese y avanzar entonces desde ese punto. El Da Capo final supondría volver a repetir una tercera vez toda la obra, algo que Castro interpreta como en la segunda repetición desde el signo, la copla introdujese de forma natural la Coda. Vemos la copla ya va dando indicaciones de volver al Mi flamenco que tomará la Coda para cerrar la obra.

LEO BROUWER Y SU TIEMPO

La búsqueda del sonido

Introducimos unos pequeños apuntes biográficos²⁴.

Leovigildo Brouwer Mesquida nace el 1 de Marzo de 1939 en la capital cubana, La Habana. Hablamos del guitarrista, compositor y director de orquesta más carismático de nuestra historia de la música reciente. También es ejecutante del piano, el violonchelo, el clarinete y la percusión.

Su ambiente familiar lo inicia en el mundo de la música. Su tía Caridad lo introduce en el mundo del solfeo. Habiendo sido seducido en el sonido del flamenco en un primer momento, será su padre Juan Bautista Brouwer Lecuona, quien inicie a Leo en el mundo de la guitarra. De esta inmersión inicial en el mundo del flamenco seremos informados por la propia persona de Víctor Pellegrini, guitarrista que ha acompañado durante muchos años a la figura de Brouwer, profesional y personalmente.

24. Hemos recurrido a esta obra de referencia para tomar trozos de la vida compositiva y personal del autor al que nos estamos refiriendo. Juan Manuel Villar Paredes, “Brouwer Mezquida, Leo”, en *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999.

Será un año más tarde, en 1953 cuando Leo se introduzca de manera profesional en el mundo de la guitarra de la mano de Isaac Nicola, uno de los creadores de la escuela guitarrística cubana y a su vez discípulo de Emilio Pujol. Leo formará parte de una segunda generación de dicha escuela. Su maestro le da acceso a las obras de los clásicos Gaspar Sanz, Luis de Milán, John Dowland, Fernando Sor, Francisco Tárrega, Moreno Torroba, Manuel de Falla, Villa-Lobos.

Brouwer comienza a componer para rellenar vacíos en el repertorio de guitarra. Para componer, analizará y estudiará los tratados de Paul Hindemith, Joaquín Zamacois y Hugo Riemmann. No dejando atrás el repertorio del Renacimiento español e italiano y profundizando en la obra de J.S. Bach.

Lidera el movimiento de vanguardia cubano, inaugurado en la década de 1960. Es profesor en el Conservatorio Municipal de la Habana, Amadeo Roldán.

En 1956 se produce un hecho muy importante, al vincularse al Cine Club Visión conoce a inmensidad de figuras de la cultura cubana como pintores, actores y cineastas. Entre los cineastas se encontrarán Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, Manuel Pérez y Nelson Rodríguez.

A continuación repasamos brevemente el contexto histórico que lo rodea²⁵

Leo nace inmerso en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), donde Cuba participará de forma activa en el suministro de recursos a las Naciones Unidas tales como azúcar y manganeso. Declarará la guerra a los japoneses cuando atacan Pearl Harbor. Cuba pasa a nacionalizar sus recursos tras implantarse un gobierno de revolución nacionalista liderado por Fidel Castro en 1959. El ideario de Cuba cambiaría para posicionarse contrario al capitalismo y pasar a dar apoyo en la Guerra Fría al bando soviético siendo base de misiles nucleares, hecho que

25. Encontramos para dicha tarea un libro que intenta recopilar la historia cubana con un carácter educativo: Susana Callejas Opisso, Óscar Loyola Vega, Horacio Díaz Pendrás, Francisca López Civeira, José Antonio Rodríguez Ben, *Historia de Cuba. Nivel medio superior*, Cuba, Pueblo y Educación, 2010.

producirá la crisis de los misiles en Cuba en el 1962. Posteriormente Cuba pasará a formar parte del campo socialista en 1972.

Como hecho a destacar en la vida de Leo Brouwer, será el proceso de la Revolución Cubana. Este cambio de poder a la clase obrera se producirá de una forma lenta, pero con el apoyo del pueblo cubano, explotado y masacrado por su oposición al capitalismo que impera en todo el mundo. Estados Unidos mantendrá durante años un bloqueo económico que hacen que la isla no avance todo lo que debería. Pero este proceso busca un cambio importante en el sistema agrícola y en la forma de tratar el mercado así como en la búsqueda de un nivel mayor de intelectualidad, se intentó dotar a la isla de conocimiento y cultura.

Mencionamos el Cine Club Visión creado en 1956 y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos fundado 1959, donde Brouwer participa, siendo estos lugares de encuentro entre infinidad de figuras representativas de la cultura cubana y de las artes en particular. La Sociedad Cultural de Nuestro Tiempo fue del mismo modo un lugar de encuentro entre músicos, dramaturgos, cineastas, artistas plásticos, historiadores, críticos de arte, bailarines, coreógrafos y actores, fundada por Harold Gramatges, y Leo participará en ella a partir de 1950. Siguiendo esta línea de creación conjunta encontramos la aparición del Grupo de Experimentación Sonora donde estará Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, así como los músicos y compositores Leonardo Acosta, Eduardo Ramos y Sergio Vitier.

Etapas compositivas

La primera etapa tiene carácter nacionalista inspirado en las raíces cubanas del compositor basándose en las formas compositivas tradicionales, sonata y variaciones, y otras formas compositivas de la tradición clásica de la guitarra, manteniendo en la armonía la tonalidad. Presenta varios centros tonales donde se moverá la pieza, dicho recurso se volverá representativo en el compositor. Entre 1955 y 1962 son los años correspondientes a esta etapa.

La segunda etapa comienza en el 1962 con los cambios producidos ya dos años antes que servirán como puente para este nuevo concepto de componer enmarcado en la vanguardia. Presenta una mezcolanza de estructuras formales, combinando las formas extramusicales con las musicales puras. Su referente creativo es la estética de la geometría y las artes plásticas, Paul Klee o Picasso son sus referentes. Mantiene una forma serial de componer. El centro tonal hace referencia a las atracciones que sufre la música y al énfasis de determinados momentos relevantes para el compositor. Vemos una polifonía contrastante donde se puede representar, por una parte, un plano melódico unido a acordes se van reproduciendo linealmente, o, por otra parte, con un contrapunto de rica complejidad. El hecho de introducir un elemento que resulte reiterativo es común a toda su producción compositiva.

Los años 1967 a 1969 introducen una tercera etapa consolidada en el 1980, el postmodernismo, que desarrolla la nueva simplicidad. La composición está regida por dos vertientes, la minimalista y la hiperromántica. Sus características hacen referencia al lirismo que caracterizaba la música anterior al atonalismo, que comprende: las estructuras formales tripartitas que realizaban una reexposición; los intervalos de segunda, séptima y cuartas; y la variación utilizada para el desarrollo de la obra manteniendo una célula fundamental central a toda ella²⁶

Brouwer habla de su percepción a la hora de componer a partir de los años 70: “Mi música —desde los años 70— es sensorial y no estructural”. (Rioja, 1993) La estructural tiene que ver con la tradición de Levy-Strauss, Eco y Boulez. En esta tradición el sonido era punto de partida y de llegada. La sensorial respeta la forma pero el sonido puede expandirse alterando la estructura según vaya avanzando la obra.

26. Dichas etapas han sido delimitadas gracias al libro que hemos tomado de referencia para hablar sobre el taller del músico: *Leo Brouwer, caminos...*, ob. cit.

Análisis de tarantos

En este apartado analizaremos la obra tan característica de inspiración flamenca compuesta en 1974 por Leo Brouwer. Disponemos de la edición de 1977 de París.

Yo pienso que el Flamenco ha dado saltos cualitativos no sólo en la historia, sino en la calidad misma del flamenco.

El flamenco es una cultura sentida más que un esquema formal.

Para mí, lo ideal del flamenco es unir el flamenco puro con la mayor cantidad de fantasía creadora o innovación creadora.

La posible dicotomía con el flamenco moderno no consiste en mi opinión, en incorporarle formantes armónicos o sintácticos de otras fuentes como el jazz o lo clásico, sino en la manera de sonar²⁷

En el año en que hace estas declaraciones se ve su clara apuesta por romper la estructura y la intensa búsqueda del sonido. A la ya idea de flamenco puro que utiliza para crear, le incluye modelos nuevos, que nadie más ha imitado.

Habiendo considerado esta introducción de la idea global que tiene el autor sobre el género del flamenco, nos adentraremos ahora en analizar el contexto en sí de *Tarantos* y la interpretación que se puede dar de esta obra.

Rodríguez analiza *Tarantos* como una obra que desarrolla el concepto de palo flamenco, interpretándola dentro del concepto de la danza andaluza flamenca. Describe el sentimiento del baile, considerado melancólico. Dicha obra es dedicada al gran Narciso Yepes y se enmarcará dentro del ambiente de centro tonal, aunque desarrolle los melismas propios del género flamenco, sobre todo en el cante, que le dan al intérprete esa capacidad interpretativa de improvisación. Como es propio en Brouwer, la obra presenta ese recurso de repetición variada, mezclando efectos sonoros que dan brillantez a la obra. Tiene un

27. El propio Brouwer habla sobre su percepción del flamenco: Leo Brouwer Mesquida, "Brouwer por Brouwer. Mi música", en Eusebio Rioja, *La guitarra en la historia*, Córdoba, Ediciones de la Posada, Colección Bordón, 1993.

carácter muy sorpresivo y vital. Esta vitalidad la adquiere al introducir el mundo sonoro del flamenco, de gran sentimentalismo, dentro de un lenguaje de vanguardia. La obra no presenta una estructura rígida, ya que la forma tan característica de componer dicha pieza da posibilidad al intérprete de ordenarla, siguiendo unas exigencias determinadas por el compositor. Presenta dos estructuras básicas denominadas enunciados y falsetas sin orden determinado, presentando un enunciado final de cierre de la pieza.

Faustino Núñez habla de los tarantos como palo perteneciente al género de los fandangos, de raíces en las tarantas, que incluye el compás binario de los tangos. Centrándonos en la distinción del taranto frente a la taranta enunciaremos primeramente la libertad de la taranta, se canta sin compás dando contestaciones a la guitarra. La taranta introduce una melodía dulce y florida, que contrasta con la expresividad del taranto, haciéndose el ayeo de éste con mucho más poderío. Esa expresividad ha hecho del taranto un palo flamenco muy dado a ser interpretado en el baile²⁸.

Brouwer se inspira en el taranto para dar nombre a su pieza por ese carácter expresivo, rechazando la aplicación del compás, para dar una rítmica más libre representada en la partitura a través de símbolos. El compás de $\frac{3}{4}$ se inserta en la sarabanda (Ej. 31)

En esta imagen comprobamos la ausencia de compás explícito y la inclusión del compositor de un tiempo irregular expresándolo directamente mediante indicaciones. Al contrario que en la Sarabanda (Ej. 32).

La taranta es un palo del flamenco que toma la cadencia del toque por arriba, trasportándolo una segunda mayor, definiendo así una tonalidad propia de este palo y del taranto dentro del género flamenco²⁹.

28. Faustino Núñez habla sobre el género del taranto en su página web dedicada al estudio y divulgación del flamenco, <http://www.flamencopolis.com/archives/329> [Acceso 24 de agosto de 2016].

29. Faustino Núñez habla sobre el género de la taranta en su página web dedicada al estudio y divulgación del flamenco. <http://www.flamencopolis.com/archives/328> [Acceso 24 de agosto de 2016].

Ahora vemos cómo se representaría la cadencia andaluza en la Taranta, Fa# Flamenco. La forma en que en la guitarra flamenca se construye tal acorde, hace que la sucesión de notas de grave a agudo sea: fa#, do#, fa#, sol, si y mi. Esto sucede por el hecho de dejar al aire las tres primeras cuerdas, dando así facilidad al intérprete en la forma en que coloca el acorde.



Cadencia andaluza “taranta”

En la parte del cante la tonalidad usada, por el hecho de ser un fandango es la de Re Mayor, presentando el reposo de la copla para el cantaor en la séptima formada a partir de esta tónica de Re que sería el Do natural.

Mencionamos los rasgos más característicos de este palo, o de estos palos que se asemejan enormemente, diferenciándose en la aparición del compás. Nos adentraremos pues en analizar dichos rasgos dentro del lenguaje de vanguardia de Leo Brouwer.

Lo característico sin duda es la ausencia de tonalidad, algo propio del compositor, pero centrando todas sus estructuras en forma de enunciados y falsetas en un centro tonal de Fa#. Este hecho hace ver cómo el elemento reiterativo del que hemos hablado anteriormente que el autor utilizaba para la composición de sus obras en este caso se basa en la nota más representativa del modo de Fa# característico del taranto.

El enunciado que se utiliza para el final de la obra no deja lugar a dudas, y conforme vayamos comentando particularidades a través de imágenes de la música nos daremos cuenta que dicha nota es recurrente en cada una de ellas (Ej. 33).

En dicho final recurriré a presentar el acorde de Fa# en las cuatro últimas cuerdas tal y como lo conocemos en la guitarra flamenca, pero variando el fa# que aparecería en la cuarta cuerda, introduciendo en

su lugar el re natural utilizado en el cantable. El recurso sonoro de la tambora y el pizz para finalizar la obra es altamente impresionante, como recurso expresivo de gran potencia para cerrar lo que sería el baile y dejando una resonancia de 8 segundos para terminar levantando el pizzicato como indica en la partitura.

Ya que estamos viendo aspectos notorios del cante vamos a centrarnos en otro enunciado que es muy llamativo (Ej. 34).

Se despliega de forma posicional el acorde de taranta, pero es particular que la nota do aparezca al natural y sostenida, hablábamos del do natural como la séptima de la tónica del modo cantable. También observamos la ausencia del Mi.

El *Sib* que veremos a continuación, podría hacer alusión a la dominante del toque por medio. Presenta el re natural de dicho acorde, aunque incluye también uno bemolado al inicio, jugando con el enarmonismo del do#. Son dos estructuras completamente iguales dentro de una posición fija en la guitarra, pero juega con las sonoridades enormemente al introducir un pianísimo sucedido por un súper fuerte que además realiza pizzicato bartok, sin duda alguna lo que se quiere demostrar aquí es la intensidad del baile, de unos movimientos pausados y lentos el espectador se pone atento con unos movimientos enérgicos, la brillantez juega un papel importante (Ej. 35).

Es *Sib* también podría interpretarse como la enarmonización de La#, presente en Fa#M. El autor recurriré durante toda la obra en bastantes ocasiones a dicha nota. Aunque en ocasiones la presente bemolada. Este juego de disonancias forma parte del espíritu creativo de la obra.

Atendiendo a la importancia de los silencios, vemos una falseta que logra estar plagada de reposos, y cada uno de ellos con un sentido propio (Ej. 36).

Cada calderón irá determinando la pausa de las notas, no se llega al silencio, pero si a un transcurso del sonido hasta ir perdiéndose para dar paso al siguiente, vemos dos tipos de calderones, uno más pausado y cuadrado y el calderón con menor reposo que es el circular, estos se encontrarán en el centro para así dar un sentido de gran arco en la sucesión de notas.

Los recursos sonoros vendrán marcados por los armónicos en esta falseta.

Explícitamente marcada habrá una gran pausa (Ej. 37).

No nos olvidaremos de mencionar un recurso logrado que impacta en la pieza (Ej. 38).

Tal glisando resulta muy característico, y cómo no, se hará sobre la nota central de la obra.

El único cambio interpretativo que hemos acordado realizar es el uso de dedos distintitos en la subida de dos enunciados diferentes, previa consulta a Víctor Pellegrini, que graba dicha obra en un disco dedicado al compositor en el año 1976. Aquí lo vemos (Ej. 39).

El índice sustituye a la combinación de a m i p.

En este enunciado hemos cambiado el dedo índice por el pulgar, para así hacer una subida más típica del flamenco con ese dedo de más fuerza que es el pulgar (Ej. 40).

Habiendo comentado los recursos clave tanto del lenguaje flamenco, como el marcado lenguaje de vanguardia, nos centraremos en un dato importantísimo de esta obra: la manera de ordenar dichos enunciados y falsetas.

Para dicha tarea, hemos convenido hacer alusión al cante flamenco en la manera de disponer los cantes. Hemos visto como Brouwer se inspira en el baile para dar pie al transcurrir sonoro de la obra, con sus pausas y sus cambios de expresividad característicos del baile. Pero habiéndonos fijado en la inclusión de recursos del cante, y viendo las notas hechas melodía, como intérpretes, nos aventuraremos a ordenar todos estos recursos en base al cante que acompañe el baile. Si los enunciados los vemos como llamadas al guitarrista, las falsetas las contemplaremos como cantes de salida, valientes o de cierre.

Nuestra estructura se comprendería de tal modo:

Enunciado I.	• Falseta D
Enunciado V.	• Falseta A
Enunciado II.	• Falseta B
Enunciado VII.	• Falseta E
Enunciado III.	• Falseta C
Enunciado VI.	• Falseta F
Enunciado IV.	
FINAL	

Las falsetas D y A, por su carácter más tranquilo pero a la vez siendo muy expresivas, podría presentarse como cantes de salida, en estos cantes se va dando el tono y templando la voz. Determinamos el temple y cante de salida, aunque este último no lo vemos recurso como tal en dicha obra porque sabemos que se refiere al género flamenco en sí y a la distinción del palo flamenco al que nos referiríamos. Pero estamos hablando de una similitud dentro de otro lenguaje.

Las falsetas B y E presentan un ritmo más vivo y requieren de una técnica mayor en el intérprete, por eso decimos que se podría encontrar una similitud con los cantes valientes que se interpretan justo después del de salida.

La falseta C vuelve a la calma con la determinación de lento, entrecuilladas vemos las palabras “un poco”.

Hemos querido dejar la sarabanda para el final por presentar compás y por presentar el bajo obstinado con un Fa# que vaya cerrando la obra.

La correspondencia de los enunciados ha venido dada por el hecho de la correspondencia de dinámicas y tempo. El último enunciado poético que finaliza a la sarabanda, contrastará de forma evidente con el final, que ha querido el compositor que sea rompedor, indicando

incluso en las anotaciones anexas a la partitura una inmovilidad de 6 segundos. Como el bailar que tras último paso final queda quieto esperando el aplauso.

CONCLUSIÓN

El objetivo principal que se planteaba para realizar este proyecto, tenía su base en la comparación de diferentes influencias del género flamenco para la composición de obras del repertorio clásico. Afrontando dicho objetivo, determinamos escoger dos obras de compositores muy diferenciados en el tiempo, con contextos distintos de evolución del género, para así lograr asimilar cómo ha ido cambiando la tendencia en la inspiración o la introducción del género, aparentemente muy separado del culto o académico, en este mundo de la guitarra clásica. Recurrimos a dos figuras, a nuestro parecer muy representativas de la historia compositiva de la guitarra clásica, que tenían cierta relación con el género, al haber sido ellos mismo conocedores de la técnica de guitarra flamenca. Así logré dar con *Pot-purri Malagueño* y *Tarantos*, obras que asimilaban la idea que queríamos desarrollar con unos objetivos secundarios, hasta llegar al momento de establecer una comparativa para su posterior interpretación.

He indagado en la España que envolvía a la figura de Julián Arcas, sorprendiéndome el hecho de no existir apenas separación entre los guitarristas de la época que se dedicaban a dar conciertos, ambos mundos, el del género flamenco, y el clásico, coexistían en las salas de concierto, habiendo un ambiente dialéctico entre ellos. Se ha puesto en escena una España de mitad de s. XIX donde aparentemente la guitarra iba decayendo poco a poco a los ojos del mundo, pero que escondía un género por explotar, unos compositores guitarristas que lograban alargar un paso más la técnica empleada en su instrumento.

En el análisis de la obra de Arcas, guiada por el trabajo de Guillermo Castro, he podido comprobar la tendencia de la época a la hora de transcribir para guitarra, donde se incluye, no solo al piano, sino que la parte vocal también puede ser asimilada por la idiomática de la gui-

tarra. Pudiendo expresar la no consideración de plagio, atendiendo a la inclusión de esta transcripción de la obra de Mario Taberner *Recuerdos de la Feria de Sevilla* en una colección de clara elaboración personal de Julián Arcas. También hemos superado la expectativa de encontrar en dicha obra, una inclusión clara del género flamenco, tal y como pudo aparecer en la época de composición de la pieza. El recurso de utilizar el bajo de danza de las malagueñas del folclore y la utilización de la cadencia andaluza en todos los cierres de frase, así como la representación de la copla cantada en la primera voz de la guitarra, nos recuerdan el aire de la malagueña.

En Leo Brouwer hemos podido apreciar una figura con autonomía propia dentro del mundo compositivo que lo envuelve. Aun así ha sido especialmente enriquecedor conocer la cultura musical cubana donde el compositor se desenvuelve, formando parte de ella y creando unos parámetros de composición que van evolucionando a lo largo de su vida, una vida dedicada a la búsqueda del sonido en todas sus representaciones artísticas.

Con el análisis de *Tarantos* ha aparecido de repente en el paisaje que vislumbramos un teatro y un cuadro flamenco con un bailaror que danza al son del “palo” de tarantos. De nuevo superamos nuestra expectativa en cuanto a la inclusión del género flamenco en la obra. Esta vez, el lenguaje de vanguardia que hemos analizado en la trayectoria compositiva del autor, toma como aportación extramusical la danza y el flamenco puro de la guitarra aludiendo a un centro tonal que desarrolle el acorde de taranta. Nos lleva a desprendernos de la estructura para poder entender la obra.

Comprobamos así que dos títulos de obras aparentemente flamencos, nos llevan a analizar piezas con lenguajes que contrastan a primera vista, pero que guardan la esencia que el compositor ha podido apreciar en el género para realizar una composición propia.

Una última reflexión que quiero expresar atiende al hecho de plantear la propuesta de un programa de concierto que recopile obras inspiradas en estos aires andaluces, con títulos flamencos, que presenten este lenguaje contrastante. Podría ser de un gran interés para el público si se le añade la didáctica en la presentación de cada obra.

ANEXOS



1. Julián Arcas.



2. Mario Taberner.



3. Julián Arcas.



4. Mario Taberner.



5. Julián Arcas.



6. Mario Taberner.



7. Julián Arcas.



8. Mario Taberner.



9. Julián Arcas.



10. Mario Taberner.



11. Julián Arcas.



12. Mario Taberner.



13. Julián Arcas.



14. Julián Arcas.



15. Mario Taberner.



16. Julián Arcas.



17. Mario Taberner.



18. Julián Arcas.



19. Mario Taberner.



20 Julián Arcas.



21. Mario Taberner.



22. Julián Arcas.



23. Mario Taberner.



24. Julián Arcas.



25. Mario Taberner.



26. Julián Arcas.



27. Mario Taberner.



28. Julián Arcas.



29. Mario Taberner.



30. Julián Arcas.



Frase 3.



Frase 4.

I.

p m i
(3) (4) (4)
[*p-f*] (*dejar vibrar todo*) irregular

Musical notation for the first part of the Tarantos exercise, labeled I. It shows a melody with a dynamic range from piano (*p*) to forte (*f*). The notation includes fingerings (3, 4, 4) and a performance instruction: [*p-f*] (*dejar vibrar todo*) irregular.

II.

irregular rregulier
f arm. IV (6) (d.v.t.)

Musical notation for the second part of the Tarantos exercise, labeled II. It shows a melody with a dynamic range from forte (*f*) to fortissimo (*arm. IV*). The notation includes a performance instruction: (*d.v.t.*) and a dynamic marking: (*f arm. IV*).

31. Tarantos

F Sarabanda

o(4) d.v.s. (invariable) o(4) s.p. s.o. p i m a m i

(5) p (5) (4) p

(el ostinato no cambia nunca su dinamica)

32. Tarantos.

PARA FINAL

Lento

Tamb. pizz Tamb. pizz 8

d.v.t. (*)

*Levantarse el Pizz. después del ataque.

33. Tarantos.

III.

C2

veloce - un poco s.p. (a m i p) 8

[f - ff] deciso d.v.t.

34. Tarantos.

VI.

35. Tarantos.

36. Tarantos.

Tranquillo (col ' tpo di Sarabanda)

37. Tarantos.

38. Tarantos.

III.

Musical score for Tarantos 39. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The piece is marked *veloce - un poco* and *s.p. (a m i p)*. The dynamics are *[f - ff] deciso*. The score includes a *C2* marking, a *d.v.t.* marking, and a *(4)* marking. The melody consists of a series of eighth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and a final cadence.

39. Tarantos.

VII.

Musical score for Tarantos 40. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The piece is marked *marcato* and *s.p.*. The dynamics are *f - ff d.v.*. The score includes a *(2)* marking, a *5''* marking, a *d.v.* marking, and a *p* marking. The melody consists of a series of eighth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and a final cadence.

40. Tarantos.

AMPARO ÁLVAREZ, LA CAMPANERA: UN PUNTO DE INFLEXIÓN EN EL ESTUDIO HISTÓRICO DEL BAILE FLAMENCO

MIGUELINA CABRAL DOMÍNGUEZ
Universidad de Granada (doctorando)
Universidad Católica de Valencia (profesora asociada)

Conocer cómo se fue gestando la cultura popular y profesional flamenca a partir de quienes tuvieron especial participación en ella es uno de nuestros propósitos con este escrito. En las páginas que siguen trataremos sobre la germinación del baile flamenco, estudiando las aportaciones que desde la danza española le vinieron de la figura de la bailarina bolera Amparo Álvarez, La Campanera.

Reseñaremos las diversas referencias escritas consultadas y entrevistas¹ realizadas, mostraremos la actividad profesional de Amparo Álvarez Rodríguez desde mediados del siglo XIX. Se trata de insertar la figura de La Campanera dentro de las tendencias de configuración del flamenco tal como estaban en esa época. Nuestra hipótesis a desarrollar en las próximas líneas es que ella no solo recogió las tendencias del baile flamenco de su época, sino que también contribuyó a configurarlo. Que es, por tanto, una figura apta para realizar un retrato de cómo se estaba configurando el baile flamenco entre 1840 y 1870, y en qué medida una bailarina bolera como Amparo Álvarez pudo confirmar y/o modificar la práctica del baile flamenco.

1. Las entrevistas fueron de tipo semiestructurado y *a posteriori* abiertas. Se realizaron a familiares directos —tercera generación— de Amparo Álvarez, La Campanera y a profesionales del Flamenco, esto es, Manuel Molina Ruiz y Manuel Bohórquez Casado, respectivamente.

Más en concreto estudiaremos la incesante relación de Amparo Álvarez, *La Campanera*, con los ambientes que posibilitaron la aparición del flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de la mayoría de *flamencos* de la época.

BOSQUEJOS DE SU PROFESIONALIZACIÓN MATRIZ

Amparo Álvarez Rodríguez nació en la Giralda de Sevilla un 24 de febrero de 1828, teniendo ya entonces su padre, Juan Álvarez Espejo, el cargo de Campanero de la Torre (Bohórquez, La Gazapera, 2013).

Sus familiares defendieron siempre su formación bolera, aunque mostraron cierta disconformidad con su faceta artística, especialmente con su profesional relación con el flamenco a partir del encuentro con Los de la Barrera². Siempre fueron conocedores de sus idas y venidas trianeras, por la zona de la cruz verde y La Macarena, donde perseguía una constante búsqueda de nuevas influencias. La Campanera no se hacía acompañar en sus actuaciones de familiares como sí lo hicieran otras bailarinas de la época. Este acompañamiento con doble función —gestión del cobro y protección de la artista ante la mayoritaria afluencia masculina de espectadores— fue inexistente aún cuando regentó en solitario su salón, La Aurora.

Sí contó Amparo Álvarez con apoyo familiar en su labor docente en la calle Tarifa, donde acogía a las hijas de las personalidades más notorias de la sociedad sevillana decimonónica. También tuvo relación profesional con el diseño, del que destacamos su participación en el reconocido taller de costura de su hermana Encarna, situado en la calle Mateos Gago, en su barrio de Santa Cruz. Estas colaboraciones tuvieron que ver con el diseño de trajes para la danza, ya fuesen de uso *amateur* o profesional (Molina, 2014).

2. Nos referimos a Manuel de la Barrera y Valladares y Miguel de la Barrera y Quintana.

LOS CONTEXTOS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE AMPARO ÁLVAREZ

Previa a las primeras referencias escritas que nos aproximan a la actividad empresarial y la práctica dancística pública de Amparo Álvarez a partir de 1853, hemos de suponerle una inevitable relación con las manifestaciones artísticas locales.

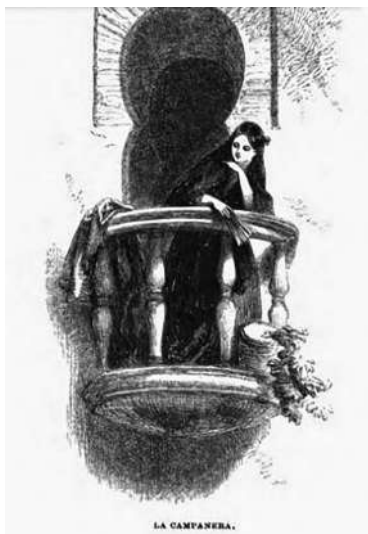
Así,

cuando en la ciudad de Sevilla todavía no había cafés cantantes que programaran flamenco, en la primera mitad del siglo XIX, dos célebres boleros ya enseñaban el baile andaluz en sus respectivas academias, de las que se ocuparon los periódicos y los viajeros románticos, como el célebre Barón de Davillier. Miguel de la Barrera y Quintana, apodado *El Platero* por ser este su verdadero oficio, abrió academia en la céntrica calle Jimios, al lado de la mismísima Giralda, documentada ya en 1838. En esta academia fue donde recibió sus primeras lecciones la famosa bolera Amparo Álvarez (Bohórquez, *La Gazapera*, 2012).

Hemos de tener en cuenta que el lugar de residencia que caracterizó sus inicios profesionales estaba situado próximo a uno de los focos de mayor tránsito de extranjeros y por ende, de representaciones protagonizadas por el cante, el toque y el baile: la Alameda de Hércules.

A comienzos del mes de enero de 1853 se registró en el diario *El Porvenir* el crecimiento en la difusión de los bailes gracias a la labor de las academias, entre las que se encontraba la dirigida por Amparo Álvarez y Manuel de la Barrera³. En la publicación se define a la bailora como “bolera de postín, a quien los tiempos futuros conocerán como La Campanera” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 49). A finales del mismo mes, Amparo aparecía también relacionada con el ámbito teatral, del que nunca se desligó, ejecutando principalmente sus afamados *jaleos* y *malagueñas* en el Teatro Hércules y El Principal.

3. Situada en calle de los Conteros número 14.



La campanera.
TENISON Louisa,
Castle and Andalucia, 1853.



La Campanilla, the Daugther of the
Giralda.
THORNBURY Walthers,
Life in Spain: Past and Present, 1859

En febrero del mismo año la prensa relató el creciente auge que estaban alcanzando los bailes del país, que abarcaba los bailes de palillos por un lado, y de *jaleo*, por otro. Tanto fue así, que se promovieron las convocatorias de bailes durante los fines de semana. Fue este uno de los momentos que testimonió la convivencia de la danza bolera y los *jaleos* andaluces, germen del género flamenco.

En la acreditada academia de Amparo y Manuel de la Barrera tenían lugar semanalmente los afamados ensayos públicos. Era en éstos donde las discípulas de los maestros de baile acudían, normalmente en fines de semana, a mostrar a los espectadores su saber hacer. En este marco, donde la propaganda y el espectáculo se aseguraban tanto como el abono, era usual encontrar la participación de Amparo en los intermedios, donde no sólo mostraba su faceta dancística, pues dejó constancia también de sus conocimientos en la práctica del cante y el toque (Ortiz Nuevo, 1990, p. 50).

En noviembre de 1853 Amparo Álvarez se separó de la actividad empresarial llevada a cabo junto a Manuel y emprendió una nueva labor regentando en solitario el salón de la Aurora⁴, situado en la calle de la Plata número 4. Se anunció por primera vez en prensa el día 9, compartiendo publicidad a partir de entonces en los diarios junto al Oriente.

Desde que comenzó esta labor en solitario cuidó aún más el repertorio y la puesta en escena, dejando constancia escrita de ello en numerosas ocasiones:

En el elegante salón de la Aurora, que bajo la dirección de doña Amparo Álvarez se ha establecido en la calle de la Plata número 4, habrá hoy miércoles ensayo de bailes nacionales, al que asisten todas sus discípulas y las mejores boleras de esta capital, en el que además de los bailes acostumbrados se ejecutarán el Polo de la Contrabandista, la Sal de Andalucía, la jota Valenciana, la Malagueña y el Torero por la señora Barrios, la Madrileña por la señora Álvarez (7 de diciembre) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 51).

Podemos encontrar un repertorio muy similar meses después, pero en el contexto teatral. Las reseñas publicitarias del Teatro Principal de Sevilla el 16 de febrero nos indicaban como piezas de baile “el polo de Contrabandistas por doña Amparo Álvarez y Don Manuel Casas y cuatro parejas más. La Malagueña y el Torero por la señorita Álvarez y el señor Casas” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 172).

Manuel de la Barrera, por otra parte, el 19 de junio de 1854 anunciaba su perseguida estabilidad en calle Tarifa número 1, Salón al que llamó *El Recreo*. Fue este un año de inundaciones y hambrunas, pero en cada uno de los anuncios de los tres salones referentes del momento, ya fuese El Oriente, La Aurora o el Recreo, convivía la práctica artística del baile, el cante y el toque, y en muchas ocasiones éstos empezaban a delimitarse y a ser reconocidos por profesionales y nuevo público, lo que nos hace intuir que a mediados del siglo XIX no sólo existían unos

4. Antes colmado del guitarrista El Barbero.

patrones coreográficos y estéticos, sino el deseo de la búsqueda constante del factor novedad aplicado a la puesta en escena, en convivencia con la tradición.

Por el invierno, LA AURORA resplandece y se presenta en vanguardia de novedades. Bailándose el jaleo de la Macarena, un jaleo nuevo sacado de la zarzuela El Marqués de Caravaca, el Olé de la Curra y el de la Esmeralda, la Madrileña, los Panderos, concluyendo con los jaleos andaluces (4 de noviembre).

Bajo la dirección de doña Amparo Álvarez habrá esta noche una gran función de bailes nacionales y de palillos, a la que asistirán, además de sus discípulas, las mejores boleras de esta capital, como son las muy conocidas señoritas Josefa Moreno, Mercedes Rodríguez y la muy distinguida Campanera, por la que se bailarán diferentes bailes andaluces, los más modernos, dando principio a las ocho (18 de noviembre) (Ortiz Nuevo, 1990, pp. 51-52).

El salón La Aurora se anunció por última vez el 21 de julio de 1855, quedando para la temporada de otoño abiertos únicamente El Recreo y Oriente. No tenemos certeza acerca de las razones que animaron a La Campanera a desligarse de su actividad empresarial, pero al contraer matrimonio apenas unos meses antes de la clausura de su salón, bien pudiera haber sido este uno de los motivos. Amparo se casó en el Sagrario de la Catedral de Sevilla el 16 de marzo de 1855, con el sanluqueño Francisco Sánchez Torres, carpintero de profesión⁵. Ni con el nacimiento de sus dos hijos se apartó del baile, y mientras su relación con la danza fue activa, tampoco se alejó de Sevilla.

La actividad pública de La Campanera seguía un orden cíclico más o menos estable. Los meses de primavera y verano, junto con los principios de año se presentaban constantes en cuanto a la práctica en los teatros, y la temporada fuerte de los salones. Los periodos desde septiembre hasta el final de la primavera, se caracterizaron por su labor docente y el protagonismo de sus bailes en las academias.

5. (BOHÓRQUEZ, comunicación personal, correo-e, 2014).

El 4 de febrero Amparo Álvarez protagonizó en el Teatro Principal un nuevo baile al que tituló *La feria de Sevilla*, mostrando su incansable labor en la creación dancística, que al decir de sus discípulos⁶ se caracterizaba por el equilibrio entre la búsqueda de innovaciones y el conocimiento de la tradición. Terminó ese día en solitario con *La Malagueña*, que meses después retoma en el mismo teatro, pero esta vez con Francisco Velázquez y el cuerpo coreográfico.

La inauguración de la temporada del Salón Oriente en septiembre de 1857, fue protagonizada por parejas de boleros, entre quienes se encontraba, cómo no, Amparo Álvarez. A pesar de regentar locales propios, Miguel y Manuel de la Barrera y Amparo Álvarez supieron colaborar conjuntamente, jugando un papel importante en la vertebración del género. Con sus academias propiciaron un lugar para el aprendizaje de las reglas del arte, pero por otro lado, contribuyeron a la difusión de nuevos espacios para el flamenco, hasta entonces bastante relegado sólo a la afición. Este hecho histórico, básico en la germinación de los incipientes *cafés cantantes*, hizo que los salones también se consideraran el principal refugio de los bailes *del país*, cada vez más relegados de la actividad teatral. En el Teatro de Hércules encontramos el 1 de Septiembre del 57 prueba de ello:

Baile.— El domingo 13 tuvo lugar uno, dado en obsequio de los señores oficiales del regimiento de Caballería del Príncipe, en la calle Verde número 6, por el maestro don Félix Moreno, asistiendo cinco parejas, tres de ellas vestidas a lo majo, señalándose doña Amparo Álvarez y doña Dolores Ruiz, una en el jaleo de Jerez y otra en el zorongo, recibiendo multitud de aplausos, como igualmente los recibió el señor Reina y los aficionados el señor Ricardo y el señor Carrillo. Por lo bien que bailaron el bolero. El director bailó con su hijo menor entre otras cosas el fandango, donde ejecutaron pasos muy difíciles inventados por él. La concurrencia que era muy elegante y numerosa no paraba de darles miles de bravos, tanto al

6. José Otero Aranda —El maestro Otero— y Ángel Pericet Carmona, entre otros.

padre como al hijo, y permaneció animada como sucede siempre en los bailes que dirige el Señor Moreno.

Manuel V. Moreno (EL PORVENIR. 19 de septiembre de 1857) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 379).

En 1858 se unió al Porvenir las publicaciones de otro diario, La Andalucía⁷, un nuevo periódico que se editó en Sevilla y que también dio muestras de la actividad artística que se estaba configurando en el momento. En palabras de José Luís Ortiz Nuevo, “a los salones continuaron asistiendo las gitanas y cantadores de los de más fama” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 57).

La encomiable gestión de Miguel de la Barrera llevó al Oriente a convertirse en teatro. Este proyecto vio la luz el 5 de febrero de 1859, con el estreno de la obra *El arte de hacer fortuna*. Entre tanto, un día después de la reapertura del Oriente, en El Recreo se anunciaba la actuación de La Campanera, quien recién llegada de Gibraltar, asistía por vez primera aquella temporada. Es este dato el único que evidencia la salida del país de la bailaora, quien tras el intento de establecerse profesionalmente en la ciudad vecina, regresó a su Sevilla natal, donde continuó con su actividad dancística en salones y teatros, retomando su pionera actividad empresarial en el ámbito de la danza.

El contexto que propiciaba la enseñanza de los bailes fue, en mayor medida, el de las academias y salones, que junto con el teatro, conformaron los ámbitos preferenciales de la danza. De otra parte, es obvio que según las fuentes que abordamos, quien protagonizaba en mayor medida las representaciones artísticas, era el baile; el cante y el toque tenían la función principal de acompañar, aunque no única, como muestran los hechos puntuales abordados. La estratificación y el reparto de papeles en la escena flamenca estaba a punto de florecer.

Un hecho que cambió la historia del espectáculo que venimos advirtiendo, previo a la llegada de los *cafés cantantes*, nos hace retrotraernos a marzo de 1862. En varias actuaciones en las que se anunciaba la

7. El primer número aparece el 31 de diciembre de 1857.

participación de Amparo Álvarez como bailarina del evento hay un término no usado hasta ahora, que consideraremos el punto de inflexión en el programa de las representaciones artísticas decimonónicas; de los ensayos públicos se pasó al gran concierto.

(...) Gran concierto de baile y canto esta noche, por los cantadores Sartorius, Miracielos y El Cuervo, en unión de las mejores boleras de esta capital, entre ellas doña Amparo Álvarez (La Campanera). Principiará a las diez y concluirá a las tres y media. Los carteles darán más pormenores (27 de marzo) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 64).

Si nos paramos a analizar el escrito, y comparándolo con los anuncios anteriores, descubrimos no sólo este apunte, sino también el equilibrio en la importancia del baile y el cante, que hasta entonces quedaba relegado mayoritariamente a su función de acompañamiento del baile. Al hilo de este dato analizamos el hecho de realizar la presentación de los flamencos antes que las bailaoras, que viene a mostrar la progresiva importancia que iba adquiriendo el género en sus diferentes manifestaciones artísticas.

Con objeto de celebrar la festividad del Corpus Christi ese mismo año, el salón Oriente anunció bailes de sociedad y palillos, mencionando un listado de las mejores boleras de la capital con una ordenación determinada de las figuras de baile. Amparo Álvarez, como venía siendo habitual, ocupaba el primer lugar. Ya era muy usual encontrar en las descripciones de los espectáculos de baile expresiones que aludiesen al toque al hablar del cante como “acompañado de guitarra para lo flamenco”, o al solo cante: “cantadores a lo gitano de los más afamados” (Ortiz Nuevo, 1990, pp. 70-85).

El término flamenco estaba cada vez más presente en las notas de prensa, reflejo sin duda del interés social que protagonizaban los espectáculos en el momento. Empezaba a utilizarse como apelativo de un *modus operandi*, otras veces como sinónimo de gitano, pero además cobraba entidad en tanto en cuanto los espectadores reconocían los elementos y el repertorio propios de esta práctica.

Dando un paso más allá de la propia configuración del espectáculo flamenco, sería conveniente detenernos por un momento en aquellos recortes de prensa que, en 1865, aludían por vez primera a los atuendos que caracterizaban a los bailarines. En ellos se hacía mención, cómo no, de la figura de La Campanera, y conociendo sus colaboraciones en los diseños para el prestigioso taller de costura de su hermana Encarna, bien pudiéramos pensar en la existencia de algún nexo relacional.

(...) Desde el sábado 26 darán principio las fiestas del país. Asistiendo las mejores boleras con los trajes verdaderos andaluces y las aficionadas para los jaleos con los trajes llamados macarenos y los boleros y aficionados vestirán el de currito; el director acompañará en las seguidillas y malagueñas a doña Amparo Álvarez (La Campanera) y tocará la guitarra el afamado Enrique Prado, que también cantará las malagueñas y danzas con varios tonos: La Campanera bailará el jaleo haciendo las suertes de capear y matar al toro, cantándolo Ramón Sartorio, el más célebre para estos juguetes, y bailar jaleos de todas clases. El divertido bailarín y cantador Quiqui, cantará y acompañará a Dolores Moreno y otras, que tanto gustan en el jaleo, y de este modo alternarán los bailes del país con los de jaleos y canto de todas clases, repitiéndose todo cuanto al público le agrade, no dejando de trabajar todos hasta que se retire la concurrencia. Cada media hora habrá quince minutos de descanso.

Nota.— una pareja de niños de siete años bailará seguidillas y boleros y la niña varios bailes sola. En los intermedios de los bailes habrá entretenimiento de pandereta por un aficionado de los mejores de esta capital. El baile dará principio a las diez en punto de la noche. No se darán contraseñas. (24 de agosto) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 69).

La interpretación diversa de *jaleos*, entre otros *palos*, fue una constante en los anuncios de las actuaciones de Amparo Álvarez, sin embargo, pocos fueron los recortes de prensa que, como este, destacaban las actuaciones de niños y niñas en los entornos de los grandes conciertos. No es casual esta publicación, pues viene a mostrar la labor que La Campanera venía llevando a cabo en los últimos tiempos. Como ya lo hicieran sus maestros, Amparo Álvarez también impartía “clases de

bailes a domicilio, como igualmente en los colegios de señoritas que gustasen llamarla” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 82); esta actividad venía realizándola desde 1854.

Fue 1865 un año prolífico en manifestaciones artísticas, pero desde septiembre a finales de noviembre “discurre el cólera en Sevilla. Se prohíbe entonces el tránsito desde Triana, y no pueden las gitanas acudir a los acostumbrados saraos de los sábados. Entre tanto mantendrán los salones sus puertas abiertas para dar los domingos bailes de sociedad” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 70). En diciembre volvió la práctica del flamenco, como era de costumbre.

Desde este momento y hasta finales de la década de los 60 y principio de los 70 hay un vacío documental en cuanto a la publicitación de los eventos relacionados con el baile en las academias. Sin embargo sí encontramos anunciadas las actuaciones de La Campanera en el ámbito teatral⁸, en concreto una reseña de prensa detalla el repertorio que bailó en el Teatro de Rioja, el 30 de enero de 1868. Amparo Álvarez interpretó un *jaleo gitano, el olé* y una pieza andaluza llamada *La cigarrera de Cádiz*. El razonamiento de esta disminución en la oferta lo ofrece muy claramente Ortiz nuevo:

Después, y exactamente igual que sucediera en el caso de las Academias Salones de baile y los Cafés Cantantes, algún mal viento ideológico-publicitario apartó del diario EL PORVENIR, casi por una década, las informaciones que tanto había prodigado antes, y únicamente fue LA ANDALUCÍA el transmisor de noticias como esta:

El sábado próximo se pondrá en escena en el teatro de San Fernando una comedia en un acto y en verso titulada La gitana de Sevilla. Según nuestras noticias esta obra es una nueva producción debida a la pluma de un joven poeta sevillano a quien el público ha aplaudido en otras ocasiones.

(LA ANDALUCÍA, 24 de enero de 1872) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 158).

8. Los teatros Duque y de Rioja, Principal y de Hércules, principalmente.

Un dato que refuta este cese lo encontramos en los comentarios que nos ofrecía *La Andalucía* sobre Amparo Álvarez el 3 de octubre de 1872. En el listado de los artistas que se publicó para anunciar la reapertura del Teatro Rioja se señalaba a La Campanera como primera bailarina, de la que se exponía también su vuelta a la escena —de donde estaba retirada—. Este hecho tuvo lugar gracias a los ruegos de aquellos concurrentes al teatro que solicitaron su demanda a la empresa, con lo cual, la noticia no deja lugar a dudas acerca del reconocimiento público de la artista. Durante los siguientes años, su presencia fue una constante, como también el anuncio de bailes de carácter andaluz o gitanesco en los teatros sevillanos hasta finales de siglo.

TESTIMONIOS DE SU PRAXIS

La lógica que se auguraba en la proyección artística de las bailaoras del momento no se cumplió en el caso de Amparo Álvarez.

A partir de 1845 saldrían paulatinamente de los teatros sevillanos las más afortunadas, la Nena, Petra Cámara, Josefa Vargas o Amparo Álvarez para danzar por Europa y no volver a esta provinciana ciudad en el mejor de los casos más que para morir, puesto que una vez alcanzado el dinero y prestigio en Francia, Inglaterra o Austria preferirían retirarse en los teatros catalanes o madrileños (Plaza Orellana, 1999, pág. 610).

No encontramos referencias escritas, ni datos provenientes de las fuentes consultadas que nos muestre la salida al extranjero de La Campanera, más que el ya mencionado intento de asentamiento profesional en Gibraltar, que no llegó siquiera al año. Sevilla se estaba convirtiendo entonces en la sede de las mejores bailarinas andaluzas, papel que antaño había correspondido a Cádiz; era pues, “el alambique donde se mezclaban, cristalizaban y posteriormente se exportaban los nuevos bailes por el mundo” (Estébanez Calderón, 1831, citado en Plaza Orellana, 1999, pág. 611).

El público de La Campanera, tanto en lo concerniente al teatro como en los salones, posibilitó que hoy tengamos testimonios de su danzar. Los relatos que hablan de su práctica se presentan en forma de notas de prensa de los diarios *El Porvenir* y *La Andalucía* principalmente, aunque, según lo usual en la época, se encargaban más de anunciar que de detallar. Paralelamente estaban los viajeros que en la época visitaban la ciudad de Sevilla, quienes tenían como costumbre la elaboración de sus cuadernos de viaje. Con frecuencia esas páginas están impregnadas de relatos en los que se destaca lo castizo, por alejado y contrapuesto a sus culturas. Cada detalle observado se presentaba cargado de interpretaciones y descripciones escritas, llegando en algunos de los casos, a complementarse con ilustraciones gráficas a través de los grabados, sea el caso del Barón de Davillier y Gustav Doré.

Los contextos que presenciaron las personalidades que visitaban Sevilla se movían entre las fiestas privadas, muchas de ellas organizadas por las mismas compañías de bailes de los teatros, y las academias, que luego pasaron a conocerse más como salones.

En las fiestas privadas eran peculiares las actuaciones de los bailarines de las listas de teatros; estos espectáculos se vieron favorecidos por el asentamiento de familias extranjeras en la ciudad, ofreciéndoseles múltiples ejemplos con gran variedad de espacios, y no siempre tenían lugar en casas privadas o espacios legales, como las academias, a veces bastaba con ser locales acondicionados para estas exhibiciones.

Alejandro Dumas y Théophile Gautier, buenos testigos del momento, retrataron de forma sencilla y emotiva el ambiente y la necesidad que vivían las mujeres que se dedicaban a la danza, y transcribieron sus emociones en lo referente al danzar de las boleras. En palabras de Dumas, “las mujeres se movían libremente, con movimientos y giros sueltos sin las amarras del corsé; que cuando desaparecía el hechizo del baile también desaparecía su libertad” (Plaza Orellana, 1999, p. 623).

En 1847, tras las continuas lluvias de invierno y las dificultades económicas que sus consecuencias supuso, “Se declaró a la ciudad [de Sevilla] en estado de sitio, imponiéndose graves penas físicas y penitenciarias a los perturbadores del orden público” (Plaza Orellana, 1999, p. 639). Ni siquiera entonces se dejaron de organizar fiestas donde

apreciar manifestaciones de cante, toque o baile, y aunque el teatro estaba prohibido, los bailes privados seguían teniendo cabida, como muestran las palabras del abogado, fiscal y literato americano Severn Teackle Wallis, quien vio bailar a La Campanera, ya reconocida como una de las más afamadas en su tierra:

Una chica de aspecto gitano y de ojos negros, una de las cigarreras del disturbio, tomó la iniciativa, un bonito ejemplar, en su modesto aspecto, no son las señoritas españolas una raza de Amazonas, pero están formadas en todas las hechicerías del arte del amor. Su inteligencia, elegante figura se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy bien gusto en su pelo, y engalanado a lo largo de sus ropajes. Sobre lo sedoso de sus medias no se debe hablar (si uno pretende ser pudoroso), las ejecuciones eran excelentes para contemplarlas. En la forma y en el movimiento tenía poco parecido a la furia que, dos días antes, había gritado —¡Muerte al jefe político!— y había roto las cabezas de sus defensores. Después de la Cigarrera vino una tropa de jovencitas, en traje de maja, corto, brillante y amplio, y la retaguardia estaba cubierta por la reina de la tarde, a quien ellos llamaban la Campanera, ya que era la hija del campanero de la catedral y vivía con él, arriba entre los halcones en lo más alto de la Giralda. Ella era una bella mujer, incluso en Sevilla, de formas finas y elegantes andares, y quizás no tuviera ni dieciocho años. Su saya era de la moda gitana, de variados y brillantes colores, cubierta por completo con volantes, y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas. (...) (Plaza Orellana, 1999, pp. 641-642).

Este relato es uno de los primeros en mostrarnos la puesta en escena, el vestuario y la práctica de La Campanera, resaltada frente a las demás por los atuendos, los modos y las cualidades físicas. Poco después, sobre la década de los 60, el traje de las bailarinas se unificó en las características: cortado a la rodilla, con amplio vuelo desde la cintura y grandes escotes. También dedicó Wallis unas palabras al re-

ptorio, que como el propio del momento, se debatía entre los bailes andaluces y los bailes de palillos. La primera parte se caracterizó por el estilo bolero, ejecutándose sevillanas, jarabes, boleras y jota aragonesa. En el cierre de la fiesta Amparo Álvarez bailó un *olé*, que el foráneo describió con entusiasmo:

El Olé como las pirámides debe permanecer para siempre donde fue plantado, y tú puedes con una discreta seriedad intentar embarcar la tumba de Keops a Francia, así como conseguir el tono del Olé, pero no debería ser interpretado por nadie más que por alguien nacido en Andalucía. No puedo describirlo, por supuesto, y llegué a pensar que había merecido un decidido elogio en la manera en que la Campanera lo interpretó; tras el revoloteo por toda la habitación con las miradas derritientes, las sacudidas de los brazos, los giros y los saltos que el caso requería, ella titubeó por un instante justo delante de mí, y zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docili tremore llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento, de las cuales, como hombre vivo que estoy, doy crédito del dibujo de un círculo con su pie, con respecto a mi cabeza; fue uno. Un extraño sentimiento se apoderó de mí, como si la habitación fuera a desmoronarse, y cuando mi asombro terminó, el Olé era un sueño informe.

Considerada artísticamente, habría sido muy difícil para la Campanera haber quedado eclipsada, pero el baile español, y especialmente el Olé, no es nada de arte. No hay poesía de la emoción, o filosofía metafísica no ninguna tontería de este tipo. Es un asunto de realidad, una labor de amor (...) Excitada por la admiración, ella había ganado, la maja dio vueltas más impetuosas y victoriosas que nunca, cuando de repente hizo una pausa frente a alguien, si se puede llamar pausa, a un continuo movimiento vibratorio y probablemente antes de que se lo pensara se lo lanzó a los pies (...) (Plaza Orellana, 1999, pp. 642-643).

El Barón de Davillier, por otra parte, también dio muestras del reconocimiento público del hacer de Amparo Álvarez, y nos resumió claramente los espacios donde acudir para presenciar el arte de la hija del Campanero.

(...) Hay pocos extranjeros que durante su estancia en Sevilla no han tenido ocasión de ver a la Campanera, en el teatro, en la escuela de baile o incluso subiendo a la Giralda; pues la bailarina vivía en el campanario de la catedral con el campanero, su padre, un buen hombre que se preciaba de hablar francés, como lo atestigua su frase favorita: Je toque les campanes(...) (Plaza Orellana, 1999, p. 643).

No sólo conoció Charles Davillier las diversas facetas interpretativas de Amparo, también clasificó las danzas españolas según demandaba la mirada exterior. Dividió los bailes en bailes de academia, las danzas populares, las de teatro, y las de las escuelas de baile. Todos estos conocimientos los fue afianzando desde un punto de vista teórico y práctico. La información de las academias eran enviadas a hoteles y casas de huéspedes en forma de publicidad informativa, con la peculiaridad de estar traducido a otros idiomas, como fue el caso del que conservó y comentó Davillier. En ella se mencionaba la figura de La Campanera, como estrella de las academias en un programa especial para los extranjeros. De dicho evento el Barón comentó:

Una vez metidos en la fiesta y preparando el ambiente, ya comenzados los bailes, los aficionados nacionales no se contentaron con los acordes del violinista, y cuando a la Campanera le llegó el momento de bailar el Jaleo mostraron su disconformidad, y ante el asombro de los extranjeros solicitaron la despedida del ciego entre murmullos y gritos de: ¡fuera el violín! ¡Venga la guitarra! Los andaluces ya no querían más violín. Pero qué hacer? El guitarrero oficial fue buscado por todas partes, pero no había llegado aún. Sin embargo el ciego, acobardado por su poco éxito, había dejado de tocar y la Campanera se había parado de pronto.

Doré se ofreció voluntario para acompañar al violín a Amparo, despertando un gran entusiasmo entre los espectadores que mostraban signos evidentes de diversión con sus palmas y gritos (...) el tan deseado guitarrero llegó al fin, escoltado por varios cantadores. Era un buen mozo de Sevilla que llevaba con gran orgullo el traje andaluz. Se llamaba Enrique Prado, pero corrientemente era conocido por el Peinero, apodo que le había valido su profesión, según una costumbre muy extendida por Andalucía. El peinero tenía una

buena voz, aunque algo nasal, defecto común de la mayoría de los andaluces. Después de algunos arpegios llenos de originalidad, empezó a cantar esas coplas de baile tan populares en Andalucía (Plaza Orellana, 1999, p. 660).

En las últimas palabras expuestas que testimoniaron la *praxis* encontramos una tímida introducción de lo que luego nos llegaría como cuadro flamenco, compuesto por aquellos capaces de poner en práctica cante, baile y toque en un espectáculo. El contexto de La Campanera, sin duda, comenzaba a marcar una tendencia artística a caballo entre los residuos del bolero afrancesado al aire, que décadas antes se mostraban en auge, y el baile flamenco que maduraría en los *cafés cantantes*. De los bailes boleros al aire se mantuvieron las *sevillanas* boleras y alguna versión de los *panaderos*, pero destacaba principalmente el predominio de *jaleos*, bailes gitanos o bailes de palillos populares.

Los extranjeros seguían acudiendo en la búsqueda de la madurez artística de Amparo Álvarez, aunque por entonces contara ya con unos 32 años. No se mostraban ajenos a la diferencia de edad de la afamada con respecto a las jóvenes discentes que participaban también en el evento; Charles Davillier y Gustav Doré, de nuevo, lo presenciaron y recogieron sus impresiones:

La Campanera era una hermosa morena esbelta y cimbreante, hizo su entrada con gran soltura y desparpajo. Su seguridad casi no hizo pensar en aquella bailarina española armada de castañuelas y de descaro de la que habla Gramont en sus Memorias. Doce o quince años antes habíamos visto bailar a la Campanera por primera vez. Ya no era una principiante, pero el arte reemplazaba en ella a la juventud que se iba (...) A pesar de no contar con la frescura juvenil de sus compañeras era la más solicitada, sobre ella caía el peso de la función y la responsabilidad de divertir a los extranjeros, para los que bailó el tan solicitado Jaleo de Jerez.

A un importante personaje de largas patillas rojas, acompañó de sus más encantadoras sonrisas, le tiró un pequeño pañuelo bordado mientras se alejaba.

El inglés examinó el objeto y nos miró con aire de asombro; le explicamos que una vez acabado el Jaleo, las bailarinas andaluzas como las bayaderas de la India, tienen costumbre de tirar su pañuelo, a uno de los espectadores, y que éste, a cambio de una distinción tan halagadora, se lo devuelve generalmente con un durillo anudado en una de las esquinas. El inglés lo hizo así de buena gana, y la Campanera, después de haber guardado una moneda de oro, le dio las gracias bailando un nuevo paso en atención suya (Plaza Orellana, 1999, pp. 663-664).

Al hilo de la actuación debemos aportar, por un lado lo común de ese tipo de actos, con el que las boleras veían incrementar el precio de su práctica, y por otro, el desacuerdo que muchos de los extranjeros manifestaban ante tal costumbre. En octubre de 1860, frente a lo que se estaba empezando a considerar una exigencia, tenemos muestra de la advertencia de Miguel de la Barrera, quien “previene a los caballeros que gusten asistir que no serán molestados por las boleras arrojándoles pañuelos con objeto de que las regalen; cuyo abuso tiene prohibido el director del establecimiento” (Ortiz Nuevo, 1990, p. 60). Se mantuvo, en cambio, la cierta distensión existente entre las boleras y los visitantes para dialogar, así como la aceptación de regalos, que en forma de flores y dulces principalmente, solían recibir con cierta regularidad.

LA CONFIGURACIÓN DE UNA ESTÉTICA DANCÍSTICA IDENTITARIA

La manera de posicionarse, de estar en el escenario, así como la realización de los movimientos de la bailaora o el bailaror fueron conformando los valores, significados y símbolos que caracterizaban la propia personalidad e individualidad de los artistas. Además, la cierta especificidad de la vestimenta les otorgó mayor idiosincrasia en el uso de instrumentos, tal fue el caso del traje de volantes, el mantón, el abanico o los zapatos de tacón, entre otros.

Todo ello colaboró en la gestación de la estética flamenca, a la que se sumó el predominio de la majoza de las clases populares españolas y andaluzas, así como una puntual intrusión de determinadas tendencias

estilísticas externas, sea el caso de la francesa, por razones históricas invasivas obvias.

Ya a principios del siglo XIX los autores describieron con detalle el vestido tradicional e incluso el campesino en Andalucía. Hoy tenemos constancia, en palabras de Laver⁹, de que entre los 40 y los 50, décadas de mayor actividad artística de Amparo Álvarez, se imponían las faldas muy amplias y fruncidas, con plisados u otras decoraciones (LAVÉR, 1995). Estos fueron los atuendos más usados en el baile sevillano decimonónico. Debemos aclarar, pues, que la estética flamenca que nos ha llegado hoy difiere bastante de la que se nos describe a finales del siglo XIX, mucho más cercana a la práctica bolera francesa que al zapateado, poses cortas y brazos flamencos que sí se establecerían con marcada tendencia a principios del siglo XX. Así pues, podríamos hablar de unas tendencias dancísticas a partir de 1850 a las que de igual manera se acuñaban con el término flamenco. En ambas, Amparo Álvarez fue la principal bolera en Sevilla en la década de los 50 y 60 y transmisora de la técnica a las bailaoras gitanas del momento.

A pesar de su inexistente formación en el extranjero, La Campanera mantuvo una constante relación con bailarines del ámbito teatral llegados a Sevilla desde Francia e Italia, principalmente. La competencia entre las bailarinas nacionales y las extranjeras que triunfaban en los teatros en 1850 era, como apunta Luis Lavour “el punto de partida para la bifurcación de los rumbos del baile andaluz entre la versión tradicional y la agitanada” (Lavour, 1999, p. 158).

Referente a este proceso de agitanamiento de bailes, el adjetivo Macareno¹⁰ empieza a ser sustituido por el de Flamenco (Clavería, 1951, pp. 23-34). Extranjeros y nacionales los consideraban igualmente; era la expresión genuina de lo español, por lo que se colige que la estética escénica, y en ella la indumentaria, tuvo que ser también un elemento a tener en cuenta para la adjudicación del término.

9. James Laver fue un escritor e historiador del arte inglés. Realizó una importante y pionera tarea como historiador de moda.

10. Fue el término usado para designar los bailes andaluces de corte gitano.

AMPARO ÁLVAREZ Y LA CONFORMACIÓN DE LA INDUMENTARIA FLAMENCA

La indumentaria flamenca surgió a mediados del siglo XIX, siendo portadora de un contenido simbólico heredado de las majas dieciochescas y las cigarreras; este contenido fue reconocido por la comunidad del momento, llevando, por tanto, un incuestionable sentido identitario. Los acontecimientos que confluyeron en el nacimiento de esta vestimenta fueron principalmente el movimiento romántico, la consolidación del flamenco y la creación de la Feria de abril de Sevilla, en 1847 (Martínez Moreno, 2009, pp. 132-135).

En la época de los primeros viajes ya existía un traje consolidado en Andalucía, no obstante, la correspondencia entre aquellos ilustres intelectuales venidos al país y aquellos que tenían la intención de hacerlo propició la búsqueda de una tipología estética.

El caso de La Campanera es un buen ejemplo de la focalizada búsqueda de la otredad en el baile femenino. En los escritos de viajeros existen connotaciones que demuestran que ya muchos la buscaban en el momento de pisar tierras sevillanas. Tiene su explicación, pues el Barón Daviller fue uno de los entendidos que más influencia ejerció en la mirada exterior y su demanda consecuente.

El segundo acontecimiento en la definitiva configuración de la indumentaria flamenca fue, como advertíamos, la consolidación del flamenco. Si situamos sus orígenes a principios del siglo XIX, como resultado de la conjunción de tradiciones populares y teatrales reinterpretadas por gitanos. Previo a este momento,

(...) entrada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió en España una corriente casticista, populista, expresión de la reacción frente al predominio de lo italiano y lo francés en las modas, y por ende en la danza. Este casticismo, muy presente en sainetes y tonadillas, se forjó con una buena dosis de referentes tópicos del sur peninsular —particularmente andaluces— y madrileños, como la imitación, entre la gente joven acomodada, de usos y costumbres populares de Andalucía, de lo gitanesco y la jerga en caló. Caro Baroja (1993: 364) lo caracterizó como gitanofilia, estilización, postura estética

agitanada, manierismo, gusto por la juerga y la guasa: “Dar el golpe bailando, cantando, luciendo, retando [...] hay como una afectación de ‘dandysmo’ popular que extraña a ciertas gentes y ofende a otras” (Berlanga, 2012, pp. 105-112).

Y paralelo a este surgimiento, según podemos comprobar en base a los posados que nos muestra la iconografía del momento y la vestimenta, la estética bolera reforzó las tendencias previas del baile español, en concreto la importancia del braceo y las castañuelas, ambos de alta complejidad técnica e interpretativa.

A principios del siglo XIX los bailes en boga se situaban entre lo popular y lo académico, obteniendo mayor reconocimiento *los boleros, las sevillanas corraleras, el olé, el zorongo, el jaleo y el zapateado*. Justo en este período la práctica dancística teatral comenzó a reseñarse a solo, e iniciándose en un proceso de agitanamiento que podemos constatar en los nombres de los propios bailes¹¹.

Las fiestas flamencas privadas vivieron su cénit entre los años 20 y 30 del siglo XIX, años en los que el exotismo de lo español se había puesto de moda en Europa. Apuntemos nuevamente la importancia de las bailarinas boleras en este logro, pues fue la salida al extranjero de las mismas lo que propició la popularización de la estética de la práctica y la indumentaria a la española. Con el deseo de enmarcar en el verdadero contexto a estas bailarinas, muchos extranjeros viajaron a España, colaborando con ello en el asentamiento de algunas características escénicas del baile flamenco: por un lado en lo referente a los espacios, pues muchas de las fiestas se organizaban —previo pago— para este perfil de visitantes, en lugares tan reducidos como privados; y por otro, dándoles la imagen que venían a buscar, esto es, una indumentaria cargada de andalucismos y una vivencia sonora y visual tan lejana de sus previas experiencias teatrales, que llegara a impactarles. Los principales testimonios los encontramos en textos de Estébanez

11. Primero con el nombre de zorongos, polos, tiranas, cachirulos... entre tantos; y ya en el siglo XIX, bajo los nombres de El Olé, La Cachucha, el Jaleo de Jerez, La Malagueña y el Torero, El Vito..., etc.

Calderón, Richard Ford y William Beckford en la década de los 30, Teófilo Gautier y Alejandro Dumas en la década de los 40, y Charles Davillier en la de los 60, entre otros.

Con la aparición de las academias de baile, las fiestas siguieron organizándose —también previo pago— pero con un carácter más público. Es allí donde comenzó la popularización de los espectáculos gitanos, ya que su entrada en las academias de baile bolero les permitía una estructura y organización escénica prefijadas. José Luis Navarro apunta algún dato sobre el intercambio de influencias entre los ámbitos gitanos y académicos, situando este hecho en la figura de la sevillana Amparo Álvarez, de la que escribe que en torno a 1850 “encarna mejor que nadie los resultados de esa emblemática simbiosis de estilos y maneras que dio lugar al nacimiento del baile flamenco. Conjugó como pocas la elegancia de la escuela bolera con la garra” (Navarro, 2005, p. 42).

El tercer acontecimiento que apuntábamos, y de suma importancia en la definitiva configuración del traje flamenco, fue la creación de la Feria de Abril en Sevilla, autorizada en 1847. Las ferias andaluzas eran el principal contexto de lucimiento de la indumentaria de los majos y majas, así, la feria de Sevilla pronto perdió el carácter ganadero y agromercantil, convirtiéndose en todo un acontecimiento social (Martínez Moreno, 2009, p. 147).

Los sevillanos y sevillanas acudían a la Feria vestidos a la usanza popular. En lo que a indumentaria tipificada respecta, la consolidación no se produjo hasta 1869, momento en el que se desencadenó un rápido cambio en la forma de vestir de la calle. Si antes eran las clases aristocráticas quienes seguían las modas en exclusiva, fueron las clases populares del momento las que comenzaron a sucumbir al fenómeno de la moda. El traje masculino se presentaba por entonces a *lo Contrabandista*, y en el caso del atuendo femenino, se produjo un alejamiento de los enormes miriñaques, siendo sustituidos por frescos vestidos claros de verano, aderezados con peinas, flores y mantones.

El período de consolidación de la Feria, de 1870 a 1909, lo es también del atavío flamenco femenino, que acaba por constituir una pieza híbrida en la cual aún estaban presentes ciertos elementos del

traje de maja, junto con otros de las nuevas modas y los préstamos del estilo gitano. En esta época vestían a la flamenca las niñas y jóvenes que conformaban los cuadros flamencos de las Academias. El resto de las mujeres solían lucir mantón y mantilla, peineta calada y las siempre presentes flores en el pecho o en el pelo.

Escribió así el maestro Otero, advirtiéndonos de esta confluencia:

En el último tercio del XIX, las jóvenes que asistían a las Academias provenían de muy diversos estratos sociales. Si en el S XVIII y ppios del XIX las jóvenes de la burguesía recibían clases privadas por parte de los maestros de danza, las que provenían de estratos sociales populares aprendían, por lo general, de maestros y maestras gitanas en los corrales y patios de vecinos. Las primeras academias propiciaron que ambos elementos se mezclaran en el aprendizaje del arte de la danza, que se enseñaba tanto en las versiones agitanadas como en las más tradicionales (Navarro García, 2002, p. 244).

Lo andaluz comenzó a ser considerado paradigma de lo español y el interés de los viajeros por recrear una realidad imaginada hizo de Andalucía uno de los destinos privilegiados. A finales del XIX y como proceso de esta estilización de la cultura popular, encontramos ya conformados los dos trajes femeninos folclóricos o tradicionales de mayor influencia romántica en Andalucía. El de maja en Cádiz y Málaga, y el de gitana o flamenca en Sevilla, Córdoba y Huelva.

Podemos afirmar, por tanto, que el traje flamenco se configuró a partir del legado de las majas dieciochescas, del que extraemos, según las descripciones de los testimonios que nos llegaron: la forma entallada, los volantes en la falda, las enaguas propias para lucirse en las evoluciones del baile, la mantilla —que aparece como reacción españolizante ante el afrancesamiento a partir de la invasión napoleónica—, el mantón, los zapatos, el abanico, tocados, aderezos y las castañuelas. También debemos tener en cuenta que el traje de maja, como lo fue en tiempos pasados, sólo fue visible en este momento en los contextos de la danza española profesional.



Majas a finales del XVII
(Franco, 2007, p. 38).



Mariana Márquez bailando el zorongo.
Lorenzo Barrutia, 1795.



Hacia la tendencia decimonónica (FRANCO, 2007, p. 75).

A la situación detallada existente debemos añadir la conocida colaboración que Amparo Álvarez mantenía con su hermana Encarna, propietaria de un conocido taller de costura situado en su barrio de Santa Cruz, entre las calles Ángeles y Fabiola. Esta colaboración tuvo que ver con el diseño de trajes para la danza, ya fuesen para las actuaciones en Academias, en el teatro, o para pasear la feria. (Molina, 2014). Por tanto, la figura de Amparo Álvarez vuelve a presentarse crucial en la gestación de la indumentaria flamenca.

Y aunque el siglo XIX se caracterizó por reseñables catástrofes —terremotos, epidemias, guerras, cambios de gobierno, etc.— éstas también fueron determinantes en la configuración del atuendo flamenco. Por un lado, la crítica situación del país impulsó el asentamiento de la población marginal, lo que facilitó la localización de la búsqueda pintoresca de los viajeros, mientras que los asentados exhibían con mayor exageración aquello que los otros venían buscando. Por otro lado, la escasez de tiendas a principios de este siglo, pero no de ornamentos como los encajes y flecos, hizo que los ropajes se transformaran en base a las modificaciones que pudieran lograr tales adornos. De ahí que encontremos descripciones que nos hablan acerca de la consideración del vestuario a pesar del entorno: “Cientos de las clases obreras están reunidas es un escabroso patio al aire libre, los hombres y jóvenes todos vestidos con la chaqueta de majo y sombrero, las jóvenes, en su mayor parte, en vestido de gitano de media fiesta” (Martínez Moreno, 2009, p. 144). Sobre sí, del gusto por la vestimenta de La Campanera habíamos comentado:

(...) se presenta en un corpiño de terciopelo negro, bajo la cual una blanca saya, o una corta falda, cae amplia, flotante y milagrosamente guarnecida de volantes. Su pelo estaba recogido en una moña, que se colocan las majas en los días de fiesta, y llevaba claveles y rosas mezclados con muy buen gusto en su cabellera y la retaguardia estaba cubierta por la reina de la tarde, a quien ellos llamaban La Campanera (...). Su saya era a la moda gitana de variadas y brillantes colores, guarnecida por completo de volantes. (S.T. Wallis, *Glimpses of Spain or Notes of an unfinished Tour in 1847*. New York, 1849:186, citado en Plaza Orellana, 1999, p. 641).

El corpiño negro podría ser el elemento de tradición bolera, comúnmente presente en las bailarinas durante el siglo XVIII en la ejecución de *seguidillas*, *fandangos* y el bolero, entre otros bailes con gran acogida teatral. No era un elemento privativo de los bailes teatrales, pues lo encontramos también en las imágenes que nos acercan a otros contextos, pero quedó relegado para tales escenarios, como elemento tradicional.



L'Espagne. Charles Davillier, 1874.

Un baile de candil
en Triana.
Gustav Doré, 1874.





Pareja bailando en la transición hacia los bailes de candil. (Franco, 2007, p. 42).



Daguerrotipo de una bailarina bolera con castañuelas.

Las flores en el pelo —sin mantilla—, junto al novedoso uso de los colores en los tejidos de las faldas que se mencionaba en la cita era tendencia a mediados del siglo XIX, marcando una innovación respecto al uso de encajes, madroños, tafetanes y terciopelo oscuros de décadas pasadas (FRANCO, 2007, p. 38). Pero un elemento que ya aparece en los trajes de las majas del siglo XVIII, y del que seguimos teniendo referencias posteriores en las descripciones de algunos bailes, tienen que ver con los cascabeles como elementos decorativos y sonoros. Como se reseña en la Real Orden de 1743: “La gente iba a la gitanería para distraer el ocio con la cuadrilla de la Jimena, que prepara la danza del Cascabel gordo, en la que iban doce gitanas mozas” (Martínez Moreno, 2009, p. 172). Véase a continuación la indumentaria de La Campanera en el grabado realizado por Doré en 1862.



Amparo Álvarez, La Campanera. Gustave Doré, 1862.

Especial importancia damos también a la evolución del calzado como elemento heredado de las majas dieciochescas. El calzado fue muy descrito por los viajeros extranjeros, quienes llegaron a describirlo como un “auténtico fetiche erótico” (Martínez Moreno, 2009, p. 125, p. 172). Con el paso del tiempo, el zapato se volvió más funcional, presentando el talón cerrado en las últimas décadas del siglo XIX.

Existen narraciones acerca del hacer dancístico de Amparo Álvarez en lo que respecta a su calzado. La bailarina nos mostraba una doble

vertiente estilística, la bolera teatral, y la flamenca en academias. Hemos de suponer que La Campanera, al tener una formación bolera, ejecutaba su danzar con el zapato propio para tal labor, lo que otorgaba una estética determinada y diferenciada a sus movimientos y cesaciones en el espacio.

(...) era la hija del campanero de la catedral y vivía con él, arriba entre los halcones en lo más alto de la Giralda(...) y sus piecitos los mantenía rápidos con el feliz soniquete de las castañuelas (Plaza Orellana, 1999, pp. 641-642).

También nos han llegado descripciones de sus ejecuciones con tacón en los contextos de las academias y fiestas privadas para las que eran solicitadas sus actuaciones. Como ya citamos, al describir la técnica interpretativa del Olé de la Campanera, S.T. Wallis nos relató:

(...) zapateando rápidamente el suelo unas dos o tres veces, docilmente llevó a cabo una docena de evoluciones en un momento, de las cuales, como hombre vivo que estoy, doy crédito del dibujo de un círculo con su pie, con respecto a mi cabeza (Plaza Orellana, 1999, pp. 642-643).

Nos encontramos por tanto, ante una figura que contaba con el dominio técnico en ambos tipos de calzado, y esta realidad no es sino el reflejo del proceso de conformación que el baile flamenco estaba empezando a bosquejar.

Las castañuelas, por otro lado, merecen también considerable mención, puesto que vivieron, en el período coetáneo a La Campanera, el apogeo escénico que precedió a su posterior desuso en el ámbito flamenco.

El uso de las castañuelas es lo que ha caracterizado principalmente a la escuela bolera, aunque también se mantiene en los bailes de *jaleo*. Encontraremos a este instrumento de percusión en los *jaleos* a solo, en los boleros en pareja y en los bailes de palillos populares. La ejecución de la mayoría de las variaciones, los *cambrés*, *souplés* y los *port de bras*, marcó la gran diferencia de esta Escuela. El bailarín y

coreógrafo Antonio Cairón apostillaba: "el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez, de cuantos se han inventado, es la Escuela Bolera"¹².

La Campanera, como reconocida bailarina bolera que fue, mostró en las divulgaciones de sus actuaciones y en la práctica de las mismas el dominio de este instrumento. El baile de palillos contaba en esta época, sin duda, con un estimado reconocimiento, anunciándose el 23 de enero de 1858 en el Recreo como los bailes elegidos para festejar el "feliz natalicio del príncipe de Asturias" (Ortiz Nuevo, 1990, p. 57).

Meses después de esta publicación, los bailes de palillos se seguían anunciando en la prensa sevillana como una constante. No obstante, especial atención merece un anuncio de diciembre del 58:

Cónstanos que el director del salón Oriente, don Miguel de la Barrera, tiene el proyecto de dar en los próximos días de pascuas dos bailes de sociedad, y uno de palillos; asistiendo a corear los dos primeros días dos sociedades, La Andaluza y el Betis: respecto al baile de palillos, sabemos que hará época en los anales coreográficos, porque además de los cantadores (o guillabaos de cañas) de la tierra, acudirán las mozas más flamencas de la afición. Esta noticia, trae alborotados a los extranjeros; constándonos que algunos que se hallaban aquí, no sólo no han suspendido su marcha, sino que han escrito a otros paisanos a Cádiz y a Jerez para que se preparen a asistir al baile de gitanos que el último día de Pascuas tendrá lugar en el salón Oriente (10 de diciembre) (Ortiz Nuevo, 1990, p. 64).

El espectáculo se presentaba con una modalidad coreográfica que lo posicionaba en alza, la afición que se esperaba se puntualizaba flamenca, y la expectación entre los foráneos magnificaba aún más tal evento. Nos encontramos con un hecho precursor del baile flamenco que poco después acabaría estableciéndose en los *cafés cantantes* sevillanos. La conformación del género se intuye cada vez más determinado.

12. Recuperado el 2 de febrero de 2015 en <http://www.danzaballet.com/escuela-bolera/>

EL REPERTORIO DE LA CAMPANERA

Las reseñas iconográficas y literarias de la actividad artística decimonónica nos ha llegado, en buena medida, gracias a los escritos y grabados que testimoniaron la práctica, tales como la prensa del momento, las descripciones de aquellos que presenciaban la puesta en escena, así como los tratados que se elaboraban con el fin de especificar las particularidades del danzar.



La Campanera. Costumbres andaluzas. Antonio Chamán, 1852.

De la documentación bibliográfica estudiada se colige que el período de mayor actividad artística de Amparo Álvarez fue el comprendido entre las décadas de los 40 y 50 del siglo XIX, aunque tengamos testimonios de su quehacer más allá de los 70.

...Su trayectoria como bolera transcurre principalmente desde 1851 hasta casi finales de los sesenta, en que intenta retirarse de los escenarios. Pero no puede ser. Como rezan las notas de prensa, a ruego de infinitos concurrentes al teatro, que se han acercado a la empresa con este objeto, en 1872 vuelve como primera bailarina al Teatro Rioja. Y en 1874 todavía la vemos anunciada —la simpática campanera— en el salón de Oriente. Cuando, al fin, se retira de las tablas, sigue ligada al arte en la academia que tiene abierta en la calle Céspedes, número 3. Allí sería discípulo suyo Ángel Pericet, fundador de la saga que lleva su nombre. Finalmente, a instancias de su hijo Paco, en 1892, deja a sus alumnos y su local al maestro Seguro y se marcha con él a Villalba del Alcor (Navarro García, 2002, p. 242).

La bailarina bolera sevillana fue una de las figuras más emblemáticas de la época, que supo imprimir en sus interpretaciones la idiosincrasia que identificó al baile flamenco. Estuvo presente en los contextos dancísticos más específicos en la configuración del baile flamenco: los teatros y las academias. Su saber hacer en esos entornos, en los que participó activamente, la distinguió de las prácticas de sus contemporáneos. Pero más allá de las características de su danzar, de las que hemos especulado en anteriores apartados, queremos ahora delimitar los bailes que fueron privativos de La Campanera. Pretendemos realizar una revisión en la que concretar, por un lado, su predilección en cuanto al género preferente, y por otro, el reconocimiento público del mismo.

De su conocimiento de los bailes y de la riqueza de su repertorio nos constan como prioritarios, seguro que entre muchos otros: *Fandangos*, *Seguidillas* y *Malagueñas*, así como todo tipo de *Jaleos*, como lo eran *la Madrileña*, *el paso de la Malagueña*, *la Malagueña* y *el Torero*, *el Polo del Contrabandista*, *el Ole* y *el Ole de la Esmeralda*. Los *jaleos* fueron, según el número de publicaciones que recogen sus actuaciones, el género

que más la acercó al naciente baile flamenco, y que ella supo aprovechar ante la creciente acogida que obtenían sus ejecuciones. Así se la destaca en la gacetilla correspondiente a la función del 24 de agosto de 1865 en el salón de Oriente, donde suponemos bailaba *El jaleo del torero*, o la *Malagueña y el torero*, ambos jaleos donde se dramatizaban lances taurinos: “La Campanera bailará el jaleo haciendo las suertes de capear y matar el toro, cantándolo Ramón Sartorio, el más célebre para estos juguetes” (Navarro García, 2002, p. 244).

La Campanera bailó sola y en pareja, siendo don Manuel de la Barrera, el Sr. Palma, Manuel Casas y Francisco Vázquez los principales boleros que la acompañaron. No sólo fue una intérprete que demostró a lo largo de su carrera artística singular creatividad y dedicación a la enseñanza, también se le adjudicó un selecto sentido escénico. José Otero nos da testimonio de ambas cualidades, así como de su trabajo de pies: “¡cuántos de los que tenemos hoy no sabríamos ni mirarlos!”. También nos informa de las aportaciones coreográficas que hizo a la petenera; refiriéndose a Faustino Segura nos traslada: “él enseñaba las de Amparo la Campanera”. Y él nos acercó en sus escritos la capacidad de análisis escénico de nuestra bailaora:

La Campanera fue la primera maestra que modificó [en las sevillanas] el volver a su primitivo sitio, cuando se hace el paseo para hacer las cuatro pasadas últimas de la primera copla y como para todas las demás, y esta forma de hacer la tercera parte, es si se baila en un teatro en que no hay más que un frente y si se quedan en el centro del lugar que ocupaban el caballero se queda de espaldas al público (Navarro García, 2002, p. 244).

Con el legado que nos ofreció el Maestro Otero dedicando su parecer acerca de La Campanera en su reconocido *Tratado de bailes*, y con la huella que la propia Amparo Álvarez imprimió al baile por sevillanas —que se sigue interpretando hasta la fecha— cerramos este apartado; valoramos, con todo, que La Campanera fue mucho más que la figura de una bailarina bolera. La Campanera fue una mujer creativa, reflexiva, emprendedora y vanguardista, que supo atender a las deman-

das de la época. Con este trabajo queremos mostrar que habría sido una de las primeras bailarinas boleras y flamencas, de las primeras en reunir en su arte ambos códigos, quien a través de interacciones como ésta, contribuyó como pocas figuras de su época a la configuración del baile flamenco.

LA SECESIÓN ARTÍSTICA DE AMPARO ÁLVAREZ

Tras una vida artística entregada a todo lo concerniente al baile, y centrada en los contextos de Sevilla en los albores decimonónicos, Amparo Álvarez se retiró a Villalba del Alcor, en Huelva, donde residió en la calle de la Fuente sus últimos años junto a su hijo Paco. Viuda y con su hija Carmen fallecida, la bailaora murió el 6 de diciembre de 1895 a causa de una tuberculosis pulmonar. Tenía 67 años y fue enterrada en el nuevo cementerio de San Sebastián de la ya mencionada villa onubense (Bohórquez, *La Gazapera*, 2013).

BIBLIOGRAFÍA

- BERLANGA, M. Á, “Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco”, en F. J. José Miguel Díaz Báñez, *Las Fronteras entre los Géneros: Flamenco y otras Músicas de Tradición Oral*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, págs. 105-112.
- BOHÓRQUEZ, M. (13 de abril de 2014), Comunicación personal, correo-e.
- BOHÓRQUEZ, M. (16 de junio de 2012), *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2014, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2012/06/16/los-celebres-boleros-hermanos-de-la-barrera-no-eran-ni-siquiera-primos/>
- BOHÓRQUEZ, M. (26 de enero de 2013), *La Gazapera*. Recuperado el 17 de febrero de 2013, de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/01/26/la-campanera-o-los-brazos-de-la-giralda/>
- CLAVERÍA, C., *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, *Revista de Filología Española*, 1951.
- FRANCO, F., *La indumentaria en el Baile Flamenco. Un recorrido histórico*, Giralda, Sevilla, 2007.

- LAVAU, L., *Teoría Romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Sevilla, Signatura Ediciones, 1999.
- LAVIER, J., *Costume and fashion: a concise history*. London: thames and hudson ltd., 1995.
- MARTÍNEZ MORENO, R. M., *El Traje de Flamenca*, Signatura, Sevilla, 2009, pág. 125.
- MARTÍNEZ MORENO, R. M., *El Traje de Flamenca*, Signatura, Sevilla, 2009.
- MOLINA, M. (21 de abril de 2014), Comunicación personal, correo-e.
- MOLINA, M. (9 de abril de 2014), Conversación telefónica (M. Cabral, entrevistador).
- MOLINA, M. (17 de febrero de 2014), Entrevista personal (M. Cabral, entrevistador).
- NAVARRO GARCÍA, J. L., *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada Editorial, Sevilla, 2002.
- NAVARRO, J. L., *El baile Flamenco: una aproximación histórica*, Almuzara, Sevilla, 2005, pág. 42.
- ORTIZ NUEVO, J. L., *¿Se sabe algo?* Sevilla: el carro de la nieve, 1990.
- OTERO, J., *Tratados de baile de Sociedad*. ed. facs., Sevilla, 1912.
- PLAZA ORELLANA, R., *El Flamenco y los Románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Fundación El Monte, Sevilla, 1999.

EL BAILE FLAMENCO Y EL TANGO: ¿DOS EJEMPLOS DE PODER PATRIARCAL EN ESPAÑA Y ARGENTINA?

EVA FILGUEIRA DAPENA
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

Con esta comunicación se pretende explorar los roles de género en el flamenco y el tango argentino, considerados ambos como símbolos nacionales de identidad de sus respectivos países. Es importante tener en cuenta que tanto el tango como el flamenco han tenido una evolución más o menos similar: los dos son bailes urbanos que han surgido en las clases bajas durante el siglo XIX, más tarde han experimentado un cierto refinamiento y, por último, se han convertido en símbolos de identidad nacional. Como símbolos nacionales, se supone que estos bailes deberían de representar la sociedad española y la argentina y sus normas sociales. Así mismo, es importante el papel que juegan a la hora de conformar (o imitar) los roles de la mujer y el hombre en público, por lo que ayudan a definir y perpetuar determinados estereotipos de género.

Analizando, pues, la relación de los bailes con la realidad social, se intentará dar respuesta a la pregunta de si aún a día de hoy, se siguen manteniendo los mismos estereotipos establecidos en los orígenes de ambos bailes o, por el contrario, éstos han ido variando a lo largo del tiempo. Para ello, la aproximación metodológica que se ha seguido consiste en ir de lo general a lo concreto. Tras un breve recorrido por la historia de estos bailes, desde su nacimiento hasta la actualidad, se analizarán las representaciones de la feminidad y la masculinidad en sus

coreografías así como los estereotipos de género que llevan asociadas, su evolución e incluso, su superación.

Es importante destacar que con este trabajo no se pretende comparar ambos bailes. El flamenco y el tango son bailes muy diferentes y difícilmente comparables. El flamenco es fundamentalmente un baile a solo, mientras que el tango es un baile de pareja donde las relaciones de poder y género son más fácilmente observables. Al ser el flamenco un baile a solo resulta imposible hablar de relaciones de poder, pero sí se pueden observar diferencias en la representación de los géneros a nivel coreográfico. Por tanto, el objetivo es relacionar el flamenco y el tango a través de los estereotipos de género subyacentes.

BREVE HISTORIA SOCIAL DEL BAILE FLAMENCO

El baile flamenco nace en el siglo XIX en un ambiente popular urbano. La sociedad española de este siglo, era una sociedad clasista, en la que, según Brandes¹, la clase en la que una persona nacía determinaba por completo su estilo y forma de vida. Es decir, había poca movilidad social y las clases bajas y marginales estaban claramente diferenciadas y mantenían una relación de dependencia con la oligarquía dominante. Esta sociedad, estaba también muy influida por el *majismo*, una cultura juvenil que surge en la segunda mitad del siglo XVIII en el seno de las clases populares como reacción ante las modas italianas y francesas que se imponían desde la aristocracia española. Los *majos* fomentaban el crecimiento y expansión de la cultura local, rechazando las modas extranjeras y considerándose a sí mismos como los más fieles representantes del espíritu castellano. Es decir, buscaban lo *auténtico* español².

1. Stanley Brandes, *Metaphors of masculinity: sex and status in Andalusian folklore*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1973, pág. 39.

2. Loren Chuse, *Mujer y Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2007, pág. 181.

En la España del siglo XIX se podían observar claras diferencias de género. Según Gilmore³, el *sitio* de los hombres estaba fuera de casa, o bien en el trabajo o bien en los bares, ya que los hombres que se quedaban en casa corrían el riesgo de caer en ciertos estereotipos que cuestionaban su hombría. Sin embargo, una *buena mujer* debía quedarse en casa, ser casta, y dedicarse a las tareas del hogar y a criar a sus hijos. Esta concepción de los roles de hombres y mujeres en la vida en sociedad conllevaba a que los centros de entretenimiento fueran espacios frecuentados casi exclusivamente por hombres.

El baile flamenco surge como el resultado de una mezcla de tradiciones previas y de los intercambios de elementos entre danzas cultas y populares. Aparece influido por movimientos como el *majismo*, el *andalucismo* y el *gitanismo*. Se perciben influencias de las danzas mixtas de los siglos anteriores y también retoma elementos propios de danzas populares.

En la primera mitad del siglo XIX, aparecieron los jaleos populares. Los jaleos eran todas aquellas fiestas que se llevaban a cabo en un ámbito privado y no se ofertaban a un público foráneo. Más adelante, los gitanos comenzaron a ofertar estos bailes de candil *aflamencados* a los extranjeros, quienes venían a España y, en concreto a Andalucía, en busca de lo *auténtico español*. Esta reelaboración de los bailes de candil tradicionales que se llevó a cabo en las fiestas privadas en ambientes populares, propició que el baile flamenco empezara a profesionalizarse y se estableciera como un baile a solo y, normalmente a cargo de las mujeres. No es de extrañar este mayor protagonismo femenino en el baile, ya que la presencia de mujeres en escenarios españoles fue más elevada que en otros países, apareciendo bailes de mujer a solo en España ya desde la Antigüedad⁴.

3. David Gilmore, "Men and women in Southern Spain: 'Domestic Power' revisited", *American Anthropologist*, 92 (1990), págs. 956-57.

4. Miguel Ángel Berlanga, "Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco", en José Miguel Díaz Báñez, Francico J. Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina (eds.), *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, págs. 107-110.

Así, a lo largo del siglo XIX se produce un incremento en la demanda de estos espectáculos nacionales en España por parte, sobre todo, de un público extranjero. En Francia, eran muy populares los espectáculos de baile español, debido fundamentalmente a sus connotaciones eróticas, ya que como afirma Chuse, “este baile exhibía la mezcla de crueldad y sensualidad que ellos entendían como la esencia de España”⁵. Debido a este aumento en la demanda, el flamenco pasa a formar parte de los espectáculos ofrecidos en los cafés cantantes desde mediados de siglo⁶. Los cafés cantantes eran unos locales especializados que estaban centrados en el baile, ya que era el mayor atractivo para el público que acudía a estos cafés. Los empresarios buscan artistas flamencos y éstos comienzan a moverse de una ciudad a otra para ser contratados. Esto implica una profesionalización aún mayor en el mundo del flamenco y provoca una mayor difusión y arraigo popular de este arte.

No se deben confundir los cafés cantantes con un tipo de teatro. En los cafés no había patio de butacas y, en ocasiones, tampoco había un escenario como tal. Algunos de estos cafés cantantes tenían mala fama debido a que a veces también funcionaban como clubes de alterne. Las fiestas privadas que se organizaban en estos escenarios contaban con tres elementos fundamentales, el alcohol, la música y las mujeres. Mitchell destaca el hecho de que en esta época, la música flamenca connotaba cierto grado de libertinaje y erotismo⁷. Sólo debemos pensar en la imagen que se exportaba de las gitanas a través de la literatura o de la ópera, con personajes como Carmen en la ópera de Bizet o en la novela de Mérimée, o como Esmeralda en la novela de Víctor Hugo. Ambos personajes están retratados como mujeres fuertes, exóticas y que seducían a los hombres con sus bailes sensuales.

5. Loren Chuse, ob. cit., pág. 185.

6. Lidia Atencia Doña, “Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco”, *Revista de Investigación sobre flamenco. La madrugá*, 12 (2015), pág. 144.

7. Timothy Mitchell, *Flamenco Deep Song*. New Haven, Yale University Press, 1994, pág. 117.

En torno a los años 20 del siglo xx, los cafés cantantes entraron en crisis. Al generar menos demanda se hace necesario un cambio artístico. Los artistas de los cafés se ven obligados a hacer espectáculos de variedades y cuplé. El flamenco entra en el mundo del teatro como un número más dentro de las variedades. Debido a esto, el baile pierde presencia en España, donde desde 1922, tras el Concurso de Cante Jondo de Granada, se presta una mayor atención al mundo del cante y el toque. El baile flamenco gana un gran protagonismo en la capital francesa, surgiendo allí en esta época un gran número de cafés cantantes donde se ofrecían espectáculos flamencos.

La segunda Revolución Industrial en España, a principios del siglo xx, trae consigo una gran cantidad de cambios sociales. Las mujeres van ganando mayor poder y su papel en la sociedad cambia, ya que comienzan a competir con los hombres en el mercado laboral, aunque sin abandonar completamente su rol como ama de casa. Estos cambios se reflejan en el baile de forma muy evidente, ya que la mujer comienza a adoptar prendas masculinas, pasos y actitudes propias del baile de los hombres. Además, como apunta Ordóñez Flores⁸, a los hombres se les apreciaba por su virtuosismo y a las mujeres por su gracia y simpatía y no es hasta la Revolución Industrial cuando empiezan a desaparecer las características propias que diferenciaban el baile de hombre y el de la mujer.

Sin embargo, después de la Guerra Civil, Franco usó el flamenco como símbolo de unidad nacional y como medio para atraer a los turistas. Según Chuse, la visión franquista del flamenco “conllevó una alta carga de valores morales muy restrictivos hacia las mujeres”⁹. La política franquista rechazaba las formas culturales que llevaran a la mujer hacia la “desvergüenza”. Los bares flamencos fueron reemplazados por las peñas y las asociaciones, que eran ambientes predominantemente masculinos. Esto hizo que, en estos ambientes principalmente

8. Eva Ordóñez Flores, “La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 23, no.1 (2011), págs. 19-28.

9. Loren Chuse, ob. cit., pág. 194.

dominados por hombres, el papel de las mujeres quedara relegado a un segundo plano. Aunque su presencia en los espectáculos flamencos que se llevaban a cabo en este tipo de ambientes era fundamental para atraer el turismo, las mujeres no fueron bien recibidas en los bares, ya que su presencia, según Washabaugh, “inhibía la libertad de socialización de los hombres”¹⁰. Para las mujeres, por tanto, su principal ambiente de socialización era la feria, donde se liberaban de las constricciones morales impuestas socialmente.

El flamenco es un arte vivo y está en continua evolución, así como las construcciones de género, que se siguen renegociando. En España, en los últimos años de la dictadura, se rompe definitivamente con las diferencias entre los bailes de hombre y de mujer. Esta liberación se hizo posible gracias a las novedades introducidas en décadas anteriores en los bailes femeninos y a la importancia dentro del mundo flamenco de bailaoras de la talla de Antonia Mercé o Carmen Amaya. Las mujeres con el paso del tiempo adquieren una mayor fuerza y poder social, así como una mayor representación en el mundo del flamenco. La construcción de género fue siguiendo una evolución desde el estilo de vida asociado con el mundo de la prostitución y la mala vida de las mujeres en los cafés cantantes hasta la década de 1990, que fue denominada por el poeta Ríos Ruiz como “la década de la mujer en el flamenco”.

BREVE HISTORIA SOCIAL DEL TANGO

La sociedad argentina en la época del nacimiento del tango estaba marcada por un desequilibrio en cuanto al porcentaje de hombres y mujeres. Esto se debía a que había un gran número de hombres inmigrantes europeos, sobre todo españoles e italianos. Así, la escasez de mujeres y el creciente número de hombres provocó la aparición de numerosos

10. Citado en Loren Chuse, ob. cit., pág. 196.

burdeles en las grandes ciudades¹¹. El tango estaba considerado como un baile propio de la clase baja, no sólo porque se bailaba principalmente en burdeles, sino también porque surgió en los suburbios de Buenos Aires, conocidos como arrabales. Los hombres de las clases medias y altas, solían evitar este tipo de ambientes, aunque algunos de ellos se acercaban a los cabarets y burdeles de los arrabales para bailar tango y disfrutar de la compañía de las mujeres¹². Las mujeres, sin embargo, debían de quedarse en casa para evitar la deshonra de caer bajo el estereotipo de *prostituta* al moverse en ese tipo de ambiente. Así, debido al mayor porcentaje de hombres en las ciudades argentinas y las costumbres sociales, los centros de entretenimiento argentinos eran espacios dominados fundamentalmente por hombres¹³.

En estas primeras etapas de creación del nuevo baile, la imagen de una pareja formada por dos hombres bailando tango no resultaba extraña. Esto se debía a la necesidad de mejorar sus habilidades en cuanto al baile, ya que en los burdeles, los hombres competían entre sí para conquistar a la mujer más atractiva. Resulta interesante que a pesar de ser una sociedad muy clasista, en el ambiente en el que se desarrollaba el tango las diferencias de clase desaparecían. Lo importante no era el nivel económico de los hombres sino sus habilidades como bailarines, dado que consideraban que existía una relación directamente proporcional entre la destreza en el baile y la capacidad de seducción. Sin embargo, una pareja formada por dos mujeres era algo excepcional. En el caso de mujeres pertenecientes a la clase alta se consideraba inmoral su asistencia a los clubes de tango, aunque sí que podían bailarlo en

11. Eduardo P. Archeti, “Masculinity, Primitivism, and Power: Gaucho, Tango, and the Shaping of Argentine National Identity”, en William E. French, y Katherine E. Bliss (eds.), *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2007, pág. 215.

12. Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press, 1995, pág. 137.

13. Donald S. Castro, *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955* Lewiston E. Mellen Press, 1990, pág. 178.

sus casas¹⁴. En la década de 1880 comenzó un proceso de refinamiento del tango. Este baile empezó a conocerse en el extranjero y no fue bien recibido debido a sus connotaciones eróticas. Incluso algunas personas llegaron a condenarlo por considerarlo una “exhibición pública de pasión”¹⁵, e incluso como una representación del acto sexual.

En los primeros años del siglo xx, el tango se volvió extremadamente popular en París, donde estaba considerado como el baile nacional argentino. Sin embargo, el tango en esta época estaba concentrado en los suburbios porteños y la mayor parte de la sociedad argentina lo rechazaba por considerarlo una amenaza. Dado que el tango estaba asociado con la clase más pobre, las clases medias y altas pensaban que si este baile se convertía en un símbolo nacional, el país al completo sería identificado con lo marginal, en lugar de ser visto como una nación fuerte, poderosa y respetable. Tras el éxito del tango en París, la élite porteña en torno a los años 20 abogó por un refinamiento del baile y una sistematización de la coreografía, aceptando finalmente el tango como símbolo de identidad nacional. Debido a este refinamiento, el tango se trasladó a nuevos espacios como el cabaret o el teatro de revistas. Sin embargo, no se desligó del mundo de la prostitución ya que muchas de las prostitutas que trabajaban en los burdeles también se movieron a estos nuevos escenarios, trabajando como *copetinas*¹⁶.

Durante este periodo de tiempo, el tango ayudó a reproducir y perpetuar varios estereotipos de género. Por un lado, hay dos tipos principales de estereotipos femeninos: la mujer como prostituta y la mujer como esposa. Bajo la etiqueta de prostituta estaban todas aquellas mujeres que, desde el punto de vista masculino predominante, se comportaban de manera inmoral, ya fuera por trabajar en los burdeles o cabarets, o simplemente porque bailaban el tango en público. Como expone Leopoldo Lugones en 1913, “cuando las mujeres del siglo xx bailaban el tango, ellas sabían o deberían saber que se estaban com-

14. Marta E. Savigliano, “Whiny Ruffians and the Rebellious Broad: Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension”, *Theatre Journal*, 47, no. 1 (1995), pág. 92.

15. *Ibidem*, pág. 83.

16. Donald Castro, *ob. cit.*, págs. 177-178.

portando como prostitutas”¹⁷. Las mujeres que se encuadraban en el estereotipo de esposa eran aquellas mujeres de clase media y alta que se quedaban en casa, dedicadas a las labores del hogar y no tenían ningún tipo de relación con el mundo del tango. Por otro lado, la imagen del compadrito surgió en los arrabales al mismo tiempo que el tango. El compadrito era un hombre pobre de clase baja, que vivía en los suburbios. Compartía algunas características con la figura del gaucho. Ambos era muy masculinos, independientes, orgullosos y, en ocasiones, violentos.

Esta primera etapa en la historia del tango es conocida como Guardia Nueva y se extiende hasta 1955, cuando se produce un cambio estilístico en el tango, que se volvió mucho más experimental de la mano de compositores como Astor Piazzolla. A pesar de que el cambio más drástico en la estética del tango se produce a mediados de siglo, durante el gobierno de Perón en Argentina, que comenzó en 1943, se observan ciertas políticas que provocaron las condiciones óptimas para que se pudiera producir este cambio estético. Algunas de las políticas peronistas, según Castro, estaban destinadas a “proteger a la juventud de la influencia inmoral del tango”¹⁸. Esto no quiere decir que el gobierno de Perón quisiera eliminar el tango por completo, sino que al igual que hizo Franco en España, decidió promover un gran número de imágenes populistas, como la fuerza y virilidad asociada a la figura del gaucho, y una visión más refinada del tango, que pretendía alejarse de las connotaciones negativas con las que estaba asociado y atraer turistas. Por otro lado, Argentina se cerró a las influencias extranjeras. Las actuaciones de músicos extranjeros estaban reguladas y limitadas por el gobierno¹⁹. Este hecho provocó un incremento en la producción artística argentina, ayudando así a crear una mayor conciencia nacional

17. Citado en Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of...*, ob. cit., pág. 140.

18. Donald S. Castro, ob. cit., pág. 240.

19. Maria S. Azzi, “The Tango, Peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and ‘50s”, en Walter A. Clark (ed.), *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*, New York, Routledge, 2002, págs. 25-40.

y a que toda la población considerase el tango como un baile capaz de representar al país, es decir como un símbolo de identidad nacional.

Así, ya en la segunda mitad del siglo XX, durante la época del Tango Nuevo, se empezaron a crear cada vez más academias de tango. En estos ambientes, las mujeres comenzaron a cobrar un mayor protagonismo en la enseñanza del tango. Cuando no había un profesor hombre en las academias, las mujeres debían llevar a cabo tanto el rol de líder como el de seguidor, dependiendo del género de sus alumnos. Sin embargo, esta práctica no trascendió a los ambientes públicos. Las mujeres seguían sin poder liderar el baile, ni en los bailes sociales improvisados en un ambiente festivo, ni en los bailes coreografiados de corte artístico representados en los teatros²⁰. Pero sí que se observan ciertos cambios en la actitud de mujeres y hombres en las milongas. En estas fiestas populares, en la época de la Guardia Nueva, las mujeres no podían escoger a su pareja de baile y tampoco estaba bien visto que rechazaran una posible pareja. Al menos, debía bailar un tango con él. Esto cambia paulatinamente en la segunda mitad del siglo y las mujeres comienzan a escoger también a sus parejas de baile.

En esta época, las mujeres comienzan a ganar representación y poder. Entre otras cosas, consiguen el derecho a voto y son tenidas en cuenta para puestos de poder en el gobierno y universidades. La figura de Eva Perón fue muy importante para esta revalorización del papel de la mujer en la sociedad y fue considerada como una gran líder política y un modelo femenino a seguir. Estos cambios se reflejan de forma tímida en el baile, ya que las mujeres comenzaron a adoptar pasos tradicionalmente masculinos.

Estos cambios sociales progresivos son los que provocaron la aparición del tango *queer* a principios del siglo XXI, cuya mayor innovación fue romper por completo con los roles tradicionales de dominación del

20. María Mercedes Liska, “El Tango y la Delimitación de lo Femenino. Genealogía y Perspectivas Actuales”, en Carolina Santamaría-Delgado *et al.* (eds.), ¿Popular, Pop, Populachera? El Dilema de las Músicas Populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Caracas, Venezuela, IASPM-AL, 2010, pág. 235.

hombre y sumisión de la mujer en el baile. Desde entonces, las parejas pueden estar formadas por dos hombres, dos mujeres, o bien por un hombre y una mujer, siendo la mujer la que lidera el baile y el hombre el que la sigue. La práctica más común en este tipo de tango, en una pareja heterosexual es que el hombre y la mujer se turnen a la hora de liderar el baile. Esto provoca un cambio en el tipo de abrazo. Ahora, la mujer mientras lidera coloca su mano en la espalda del hombre en lugar de en su hombro²¹. A pesar del surgimiento de este tipo de tango, no es habitual, y el tango aún a día de hoy sigue ligado a estereotipos surgidos ya en el siglo XIX.

REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD Y LA FEMINIDAD EN LAS COREOGRAFÍAS

Tras este breve recorrido por la historia social de ambos bailes, podemos observar, que tanto en Argentina como en España, la masculinidad y la feminidad durante los primeros años de estos bailes, podían entenderse como algo opuesto. Al tratarse de sociedades con una jerarquía patriarcal, las mujeres quedaban en un segundo lugar con respecto a los hombres, siendo además apartadas de los centros de entretenimiento. En este apartado, se revisarán los cambios coreográficos en ambos bailes, siempre desde una perspectiva de género.

FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN EL BAILE FLAMENCO

En la época de los cafés cantantes es cuando se consolidan en el mundo del flamenco los bailes de hombre y los bailes de mujer. Como

21. Ejemplo de tango *queer* interpretado por un hombre y una mujer en el que se observa claramente el cambio de abrazo dependiendo de quién interpreta el rol de líder y quién realiza el papel de seguidor: <https://www.youtube.com/watch?v=AG1fUSbW6eY>

apunta Cruces Roldán²², las mujeres siempre se han identificado con lo emocional y sus bailes se caracterizaban por ser comedidos. En el baile femenino se observa un claro predominio del movimiento de la parte superior del cuerpo. Los movimientos están focalizados en los juegos de manos, hombros y caderas. Eran bailes muy ornamentados en los que las mujeres se expresaban a través del gesto de la cara, dulce y sonriente, y con una actitud de coqueteo unida al baile, mediante un discreto uso del balanceo o con el vaivén de las caderas, por ejemplo. Se observa también una figura curvada y una gran abundancia del uso de la gestualidad. El uso del zapateado en el baile femenino no estaba aún extendido y era muy escaso. La indumentaria utilizada por las mujeres era muy llamativa, con vestidos de colores vistosos con volantes, flecos y mantones que desdibujaban el busto. Este tipo de vestimenta además de ocultar parte de la anatomía femenina, limitaba también su capacidad de movimiento por lo que dificultaba que las mujeres hicieran gala de una técnica más virtuosística. Los hombres, sin embargo, se identificaban con lo racional y en sus bailes adoptaban una postura erguida y rígida. El baile de hombre estaba caracterizado por una mayor rigidez, una mayor amplitud en los desplazamientos y el movimiento se realizaba normalmente con la parte inferior del cuerpo, centrándose en el uso del zapateado. Mientras, los brazos se mantenía o bien en la cintura, o bien en la chaqueta. La vestimenta de los hombres era mucho más sobria que la de las mujeres y sus bailes eran muy poco ornamentados, ya que se centraban más en la técnica y en el virtuosismo.

Podemos observar una convención claramente sexista que define el papel de la mujer en el baile como algo ornamental y decorativo, que la limita en el aspecto técnico de cintura para abajo. Por eso, en el baile de mujer de esta época, se le otorga una mayor importancia al juego de brazos y se observa un mayor despliegue técnico de la parte superior del cuerpo. El estereotipo de la gitana bella, exótica y sensual abundaba en

22. Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2003, págs. 167-205.

el siglo XIX. A pesar de estos clichés, las artistas flamencas supieron usarlo de forma consciente e inteligente. Ofreciéndole al público masculino de la época y a los turistas la experiencia que estaban buscando²³. En los bailes a solo no se puede hablar de relaciones de poder en el baile, pero las diferencias entre los bailes de hombre y los de mujer a las que hicimos referencia, pueden verse como un reflejo de la realidad social y las convenciones sociales de la época. A medida que la mujer va ganando una mayor independencia y poder en la sociedad española, estas convenciones sexistas en el baile comienzan a desdibujarse.

Posteriormente, a principios del siglo XX, el papel de la mujer en la sociedad cambia, y comienza a competir con el hombre en el mercado laboral. Estos cambios se reflejan en el baile fundamentalmente en el vestuario. Las mujeres comienzan a utilizar algunos accesorios típicos de los hombres y sus trajes se aligeran notablemente. Esto les permitía una mayor libertad de movimiento y les confería una figura más sobria²⁴.

Con la llegada de la dictadura, podría decirse que la evolución en cuanto a la superación de las diferencias de género en el baile flamenco se paraliza, ya que se promueven imágenes populistas a través de un flamenco superficial. Franco utilizó en esta época el flamenco como un símbolo nacional, transformando la gran diversidad cultural del país en una clara unidad de cara al resto del mundo. Durante esta época, en palabras de Chuse “la iconografía de la televisión, los tablaos y las peñas creaban una atmósfera flamenca donde el hombre dominaba sobre una mujer desplazada, secuestrada o ausente”²⁵. El baile vuelve en cierto modo a la representación de los géneros propia del siglo XIX, identificando a la figura masculina con características como la sobriedad, la autoridad, la fuerza y la severidad. Y la feminidad asociada con la dulzura, cierta picardía, la gracia y el exotismo.

23. Loren Chuse, ob. cit., pág. 207.

24. Eva Ordóñez Flores, ob. cit., pág. 22.

25. Loren Chuse, ob. cit., pág. 194.

No es hasta los últimos años de la dictadura, en la década de 1970, cuando se rompe definitivamente con las diferencias entre los bailes de hombre y de mujer en el flamenco. Debido al aligeramiento en las vestimentas femeninas, que como ya hemos dicho permite una mayor movilidad, el uso del zapateado se generaliza en el baile de las mujeres. Las artistas flamencas introducen en sus bailes elementos que en los años anteriores eran propios de los bailes masculinos, como por ejemplo la expresión seria de la cara, acompañada por movimientos más secos. Aunque ya podían observarse estos elementos en bailes femeninos de décadas anteriores, como por ejemplo en los bailes de Carmen Amaya, su uso no se generalizó hasta esta época. Esto rompe con el ideal de feminidad flamenca caracterizado por la sonrisa, la gracia y la sensualidad comedida. Esto no implica que la mujer no pueda bailar flamenco sonriendo o con una actitud de coqueteo o picardía, sino que se ha dejado atrás esa convención sexista del flamenco del siglo XIX y de los primeros años de la dictadura franquista. Y ahora las mujeres pueden utilizar indistintamente recursos típicamente femeninos o adoptar características tradicionales de los bailes masculinos. No sólo las mujeres han enriquecido sus bailes con elementos propios de los bailes de hombre, sino que los hombres también han adoptado elementos que eran más propios de los bailes de mujer. Por ejemplo, se observa una mayor atención al movimiento de la parte superior del cuerpo, con un mayor uso de las manos y los brazos como recurso expresivo²⁶.

FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN EL TANGO

Los roles de género son más fáciles de identificar en el tango, ya que se trata de un baile de pareja. Este baile se caracteriza por la forma de agarrar el hombre a la mujer, con los torsos pegados, dando lugar a un sugerente juego de pies y una forma de entrelazar las piernas de

26. Eva Ordóñez Flores, ob. cit., pág. 25.

los bailarines que llevaba asociadas claras connotaciones sexuales²⁷. En la coreografía, el hombre es el que domina, es el que decide los pasos y adopta una postura más lineal y rígida, mientras que la mujer estaba, en palabras de Donald Castro, “forzada a seguir al hombre [...] como si no tuviera voluntad propia”²⁸. De hecho, la mujer ni siquiera podía elegir a su compañero de baile, y en la coreografía se limitaba a embellecer los pasos del hombre, entrelazando su pierna con las de su compañero. Se observa una convención sexista que define el papel de la mujer como decorativo, ayudando así, a perpetuar los estereotipos establecidos en la época de los burdeles, quedando el papel de la mujer subordinado al del hombre.

Tras la gran popularidad del tango en París, se produce un refinamiento de este baile, provocando que mujeres y hombres de todas las clases sociales tuvieran acceso a él. La coreografía se sistematiza y los roles de mujer y de hombre se volvieron totalmente naturales. Los argentinos adoptaron una perspectiva basada en la idea de esencialismo. Según esta idea, las mujeres estaban biológicamente preparadas para seguir al hombre y su rol como seguidoras es innato²⁹. Es decir, de acuerdo con esta teoría, el papel dominante del hombre y el papel sumiso de la mujer en el mundo del tango y por extensión, en la sociedad argentina, eran simplemente un reflejo de sus roles naturales.

De esta idea podría concluirse que la mujer está inevitable y completamente dominada por el hombre en el baile. Sin embargo, Savigliano³⁰ destaca que aunque las mujeres en esta época nunca podían liderar el baile y en los ambientes en los que se bailaba tango como en las milongas o en los cabarets no podían rechazar una pareja de baile hasta haber bailado al menos un tango con él, sí que podían tomar otro tipo de decisiones con respecto a la coreografía. Por ejemplo, podían

27. Marta E. Savigliano, “Whiny Ruffians and Rebellious Broads...”, ob. cit., pág. 83.

28. Donald S. Castro, ob. cit.

29. María Mercedes Liska, ob. cit., pág. 233.

30. Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion...*, ob. cit., pág. 60.

cambiar la distancia que había entre los cuerpos. El tango se caracteriza por el abrazo estrecho que mantiene los torsos de la pareja unidos, y normalmente, las caras del hombre y la mujer también estaban en contacto. Pero la mujer, adoptando una posición más curvada puede decidir y modificar los puntos de contacto. Incluso, en ocasiones, a través de sus ornamentos, podían forzar al hombre a llevar a cabo ciertos pasos. Teniendo así, cierto control, aunque mínimo, de la coreografía.

Este refinamiento del baile puede observarse en *Tango* (1933), la primera película sonora argentina. En esta película se ve un baile entre “El Cachafaz” y Carmencita Calderón, bailando al ritmo de la música de Miguel Caló. Este estilo de baile es más pulido, y los bailarines tienen una actitud más romántica que erótica. No se observa una actitud de seducción por parte del hombre. Y la mujer no entrelaza en ningún momento sus piernas entre las del compañero. Este detalle es importante, debido a que esta característica típica de las coreografías de los tangos porteños fue lo que causó un rechazo por parte de las clases medias y altas de la sociedad, por considerarlos pasos de carácter muy erótico. A pesar de esto, aún hay algunos recordatorios sutiles de la relación entre el tango y el sexo. El hombre ejecuta un movimiento que consiste en tocar la espalda de su pareja con su pierna. De acuerdo con Thompson³¹, se trata de una evocación de una danza afrocubana conocida como *vacunao*, que, básicamente, se trataba de un juego de búsqueda y persecución sexual. Resulta interesante el contraste que hay entre las letras del tango y la coreografía en la época de la Guardia Nueva, y más específicamente, en la época que muchos estudiosos denominan, la época de oro del tango. Es decir, desde sus orígenes hasta 1943, cuando Perón llega al poder. En las letras, las cuales siempre estaban escritas desde una perspectiva masculina, aún cuando la canción era interpretada por una mujer, los hombres aparecen retratados como sentimentales y románticos. Estas características eran normalmente atribuidas a las mujeres, consideradas más delicadas, dulces,

31. Robert F. Thompson, *Tango. The Art History of Love*, New York, Pantheon Books, 2005, pág. 240.

sentimentales y dependientes. Además, los hombres se representaban a menudo como “víctimas” del amor. Sin embargo, en el baile, la actitud del hombre es claramente dominante. Tomando como ejemplo las primeras estrofas del tango *Vendrás alguna vez*, escrito en 1938 por Luis César Amadori, podemos observar este contraste al compararlo con la coreografía tradicional del tango antes descrita.

*Si supieras que estoy solo
entre tanta y tanta gente,
si supieras que estoy triste
mientras ríen locamente;
tengo todo y me parece
que sin vos no tengo nada,
y en la noche atormentada de mi amor,
te pregunta temblando mi voz.
Vendrás alguna vez, decime.
Vendrás por el camino de mi soledad.
Ya no me importa lo que dirá la gente
ya ves, humildemente te pido que volvés.
Vendrás alguna vez, mentime.
Mentime si es que nunca, nunca volverás.
Porque prefiero vivir de esa mentira,
que andar tras de la muerte sabiendo la verdad.*

No siempre se observa este contraste entre las letras del tango y la coreografía del baile. Otras letras ejemplifican claramente esta actitud posesiva de dominación del hombre sobre la mujer. Representando, además, al hombre victimizado. Véase por ejemplo el siguiente fragmento de la letra del tango de Gardel titulado *Noche de Reyes*.

*La quise como nadie tal vez haya querido
y la adoraba tanto que hasta celos sentí.
Por ella me hice bueno, honrado y buen marido
y en hombre de trabajo, mi vida convertí
[...]
Pero una noche de Reyes,
cuando a mi hogar regresaba,*

*comprobé que me engañaba
con el amigo más fiel.
Y ofendido en mi amor propio
quise vengar el ultraje,
lleno de ira y coraje
sin compasión los maté!*
Que cuadro, compañeros, no quiero recordarlo!
Me llena de vergüenza, de odio y de rencor.
*¿De qué vale ser bueno? Si aparte de vengarme
clavaron en mi pecho la flecha del dolor.*
*Por eso, compañeros, como hoy es día de Reyes,
los zapatitos el nene afuera los dejo.*
*Espera un regalito y no sabe que a la madre
por falsa y por canalla, su padre la mató!*

En la segunda mitad del siglo XX, durante la época conocida como Nuevo Tango, tanto la música como el baile se volvieron más experimentales y las mujeres ganaron un mayor protagonismo. Ya con el gobierno de Perón, se había dejado atrás la identificación del tango con la prostitución, ya no estaba considerado como un baile marginal de las clases bajas. Gracias a este proceso de refinamiento paulatino las mujeres podían ganarse la vida honradamente como maestras de tango, e incluso como bailarinas profesionales. El liderazgo en el baile seguía a cargo de los hombres, pero las mujeres gozaban de una mayor libertad creativa. Algunos pasos que tradicionalmente eran típicos del hombre, como el paso descrito anteriormente que provenía del *vacunao*, pasaron a formar parte de los pasos realizados por las mujeres para embellecer y ornamentar los pasos más sobrios y la figura más rígida de los hombres. Por otro lado, los hombres comenzaron a utilizar más movimientos ornamentales, entrelazando también sus piernas con las de su compañera en lugar de limitarse a marcar los pasos básicos y la dirección del baile.

Así, se fueron desdibujando poco a poco las diferencias entre la actitud de los hombres y las mujeres en este baile. Esto provocó a principios del siglo XXI la aparición del tango *queer*, donde se rompen definitivamente con los roles de género establecidos desde los inicios del baile. Y se modifica ligeramente la coreografía tradicional al cam-

biar el tipo de abrazo y al adoptar la mujer características masculinas, como por ejemplo, un menor uso de los juegos de piernas entrelazadas, y tomando el rol de líder en el baile.

CONCLUSIONES

En resumen, podemos decir que tanto el baile flamenco como el tango, que a sus comienzos habían sido relacionados con las clases marginales y rechazados por los miembros de la clase media-alta de la sociedad, fueron entendidos como una manifestación del bajo estatus de la cultura de masas. Finalmente, tras un proceso de refinamiento y expansión, estos bailes fueron aceptados y defendidos por todas las clases sociales, llegando a convertirse en símbolos de identidad nacional, representando tanto la sociedad española como la argentina y siendo utilizados para exportar una imagen atractiva de estos países al extranjero con el fin de potenciar el turismo.

La principal diferencia entre el flamenco y el tango es que el flamenco es fundamentalmente un baile a solo y el tango es un baile de pareja. Como ya hemos apuntado en la introducción a este trabajo, el objetivo principal era comparar las construcciones de la feminidad y la masculinidad en dos bailes muy diferentes pero que tuvieron una evolución histórica similar. En el flamenco no podemos hablar de roles de dominación y sumisión. Pero observando las diferencias entre los bailes de hombre y los bailes de mujer en la época de los cafés cantantes, se observan claras convenciones sexistas. En el tango, la aportación de las mujeres en el baile era principalmente ornamental, consistiendo en embellecer los pasos marcados por el hombre. En ambos bailes se observa en el hombre una postura rígida y erguida, que transmite una actitud de severidad, dominio y sobriedad. Con el paso del tiempo la mujer adquiere una mayor influencia y poder social, y esto comienza a reflejarse en ambos bailes. La mujer abandona paulatinamente esta función ornamental y comienza a ganar un mayor protagonismo en el mundo del tango, mientras que en el baile flamenco empiezan a desaparecer las diferencias entre los bailes de hombre y los bailes de

mujer, pudiendo utilizarse indistintamente elementos propios de ambos. Tanto en la época de Franco como en la de Perón, se exportaron imágenes populistas de ambos bailes al extranjero, potenciando ciertos estereotipos, como el de compadrito en el tango, y el hombre flamenco, que proyectaban una imagen de valentía, sobriedad y autoridad. Estos regímenes políticos, trataron de desligar cualquier asociación negativa con estos bailes, que se habían convertido en símbolos de identidad nacional. En Argentina, al potenciar más los estereotipos masculinos, se trataba de evitar la relación del tango con los burdeles y los cabarets. En España se exportó y se potenció el estereotipo femenino de la gitana apasionada y sensual al resto del mundo a través del cine y a través de giras internacionales de varias compañías flamencas.

En España, ya en los años 70 se rompe definitivamente con las diferencias de género en el baile flamenco. Las mujeres adoptaron actitudes y pasos típicos de los hombres, como el uso del zapateado, y los hombres incorporaron a sus bailes un mayor movimiento de brazos, antes característico del baile de mujer; esa nueva forma de entender el baile flamenco es la que se suele exportar al extranjero. Actualmente, un turista atraído por el flamenco se extrañaría si al ir a un espectáculo en un tablao, una bailaora interpretara un baile típico de mujer en el siglo XIX. Esto sucede porque el flamenco es un arte vivo, que, aunque mantiene algunos códigos anteriores, ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, reflejando los cambios sociales e incluso propiciándolos. Sin embargo, en Argentina no ocurre lo mismo. En nuestra opinión, el hecho de que en Argentina el estilo de tango predominante a día de hoy sea una evolución del tango tradicional en el que la feminidad sigue subordinada a la masculinidad, se debe a que éste es el tango que se exporta al extranjero, y es el tango que los turistas consideran como tango *auténtico*. Por tanto, dificulta la aceptación y el calado del tango *queer* fuera de Argentina. Cabe destacar, que en la actualidad tanto el flamenco como el tango, además de un arte, son un negocio. Y los artistas les ofrecen al público lo que quieren ver.

La aparición de movimientos actuales como el tango *queer*, representa el primer paso para lograr la igualdad de género y erradicar los estereotipos y convenciones sexistas del baile del tango, al igual que

ya ha conseguido hacer el baile flamenco. Sin embargo, aún a día de hoy, se puede observar que la relación entre el tango y la prostitución y la promiscuidad sigue presente en algunas películas y canciones que están de moda en la actualidad. Sirva de ejemplo la canción de Romeo Santos *Propuesta indecente*, que comienza con un pseudo-tango y en cuya letra, que incluso incluye agresiones sexuales, se observan claras asociaciones con la promiscuidad y con un pensamiento sexista, junto con una actitud dominante por parte del hombre. En el caso del cine, llama la atención la película de 1993, *Tango*, también conocida como *La maté porque era mía*. Para llegar a una conclusión certera sobre cuál es la causa de que el tango siga relacionado con este tipo de actitudes sexistas y misóginas haría falta un análisis comparativo más exhaustivo de la sociedad argentina actual y analizar cuál es la imagen que se exporta de estos bailes nacionales a través del cine, internet y otros medios de comunicación masiva.

Para profundizar en el estudio sobre la construcción de las identidades de género en ambos países consideramos interesante realizar un análisis comparativo entre las representaciones de la feminidad y la masculinidad en distintos ámbitos artísticos, como la literatura o el cine y la música. Pudiendo llegar así a un entendimiento más completo de cómo las distintas artes reflejan la sociedad en la que están inmersas.

Por último, para contestar a la pregunta de si ambos bailes son un ejemplo del poder patriarcal en la sociedad española y argentina, no podemos proporcionar una respuesta rotunda. Ambos bailes reflejaban las construcciones sociales de género de la época y la imagen de hombres y mujeres en la sociedad. Además, al haberse convertido en símbolos de identidad nacional, han servido para crear y propagar estereotipos tanto femeninos como masculinos que, al ser exportados al extranjero, se entendían como un reflejo de las mujeres y los hombres españoles y argentinos.

LAS SAETAS FLAMENCAS: REZOS, ARTE Y SENTIMIENTO

ELOISA ZOIA

Università di Roma “Tor Vergata” y Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN AL REPERTORIO

Este artículo propone un análisis sobre el proceso de “flamenquización”¹ de la saeta, repertorio vocal monódico perteneciente a la tradición oral del sur de España, especialmente arraigado en Andalucía. Esta tipología de canto, como muestran varios documentos, está presente desde hace muchos siglos en los rituales penitenciales de carácter procesional, sobre todo en los que tienen lugar durante la Cuaresma y la Semana Santa.

El papel del canto ha cambiado en el curso de la historia, adaptándose a las exigencias de los rituales festivos que iban modificándose a medida que se transformaban los contextos sociales.

Estos cambios han sido —y siguen siendo— muy influyentes en el desarrollo de los elementos musicales, textuales e interpretativos del repertorio, tanto que hoy en día nos encontramos con un gran número de variantes que han sido clasificadas en dos macro-categorías: las *saetas flamencas* más modernas y conocidas, practicadas en toda la región pero sobre todo en las grandes ciudades, y las *saetas antiguas* únicamente de carácter local.

1. Varios autores utilizan también el término “aflamencamiento”.

Un importante trabajo sobre las saetas andaluzas ha sido llevado a cabo por Miguel Ángel Berlanga² entre los años 1998-2008. La investigación dio lugar a una clasificación de las variantes practicadas en Andalucía, que consideramos la más completa y actualizada aunque, como veremos más adelante, la presencia de interpretes procedentes del flamenco artístico actual, está impactando en la creación de nuevos modelos.

La siguiente tabla resume de forma esquemática esta clasificación:

SAETAS FLAMENCAS	SAETAS ANTIGUAS
Seguiriya Martinete Carcelera Marchenera Híbridos Seguiriya con martinete Seguiriya con carcelera Seguiriya con toná Martinete con debbla	<i>Marchena (Sevilla):</i> Quinta y Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro Cuarta de nuestro Padre Jesús Nazareno Cuarta del Dulce Nombre de Jesús Cuarta del Señor de la Humildad Carcelera de la Soledad Marchenera antigua <i>Castro del Río (Córdoba):</i> Samaritana <i>Puente Genil (Córdoba):</i> Cuartelera <i>Lucena (Córdoba):</i> Saeta de santería <i>Loja (Granada):</i> Sátira

2. Miguel Ángel Berlanga, “Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y miserere. De las saetas preflamencas a las flamencas”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Sevilla, Tartessos, 2003, vol. 8, págs. 330-347.

“Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas”, in *Folklore y Sociedad*, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes, Madrid, CIOFF España/Lozano Comunicación Gráfica, 2006, págs. 1-23.

SAETAS FLAMENCAS Y SAETAS ANTIGUAS

Las diferencias que podemos individuar comparando los dos grupos son muchas y se encuentran no solamente en los rasgos musicales y textuales, sino también en los aspectos concernientes el espacio ritual dedicado al canto, el tipo de intérpretes y por consiguiente, la performance.

En este apartado no ahondaremos en las características de cada variante, pero iremos viendo las principales diferencias entre las dos tipologías ya que las saetas flamencas, objetos de este análisis, nacen en consecuencia de un proceso de “flamenquización” de unas variantes de saetas antiguas.

Desde un punto de vista puramente musical las saetas antiguas se diferencian por ser cantos principalmente silábicos, muy breves, formados por una melodía llana sobre textos narrativos— explicativos inspirados a diferentes acontecimientos bíblicos, por la mayor parte a los que se refieren a la Pasión de Cristo. Estas variantes se han conservado en una forma no flamenquizada y se pueden encontrar en específicos lugares de Andalucía, donde las procesiones de la Semana Santa son menos espectacularizadas respecto a las de las grandes ciudades, o donde se practican también otros tipos de rituales. El pueblo donde se conservan el mayor número de saetas antiguas es Marchena (Sevilla), localidad que ha sido objeto de estudio ya al principio del siglo xx por Agustín Aguilar y Tejera³, uno de los primeros investigadores de la saeta.

A continuación proponemos la transcripción⁴ (figura 1) de la saeta antigua *Cuarta del Dulce Nombre de Jesús*, recogida en la “Escuela de Saetas Señor de la Humildad de Marchena” en el año 2011.

3. Agustín Aguilar y Tejera, *Saetas. Recogidas de la tradición oral, en Marchena* (facsimil de 1916), Marchena, Consejo General de Hermandades y Cofradías de Marchena, 1997.

4. En la transcripción, el tono de la melodía original ha sido transportado al modo de Mi frigio.

cuarta del Dulce Nombre

F1-V1 Es - te ni - ño tan chi - qui - to

F2-V2 car - ga - do con es - ta cruz

F3-V3 quién lo pu - die - ra a - yu - dar

F4-V4 Dul - ce Nom - bre de Je - sús

*Este niño tan chiquito
cargado con esa cruz,
¡Quién le pudiera ayudar
Dulce Nombre de Jesús!*

La letra, una cuarteta de versos octosílabos, hace referencia a la imagen del “Cristo del Dulce Nombre”, que en esta localidad, es representada por la figura de un niño Jesús llevando una cruz y cuya hermandad data del principio del siglo xv.

La melodía, silábica, se desarrolla sobre una cuerda de recitación ejecutada con acentos rítmicos regulares y es considerada una de las más antiguas. Está formada por cuatro frases (F) que corresponden a los versos (V) del texto, cuya conclusión está marcada por una subida de semitono.

Otro ejemplo, perteneciente siempre a la tradición de Marchena y también recogida en 2011 en la misma Escuela, es la saeta *Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro*. La letra tiene una métrica peculiar y diferente respecto a la mayoría de las saetas, que suelen ser cuartetas o

quintillas de versos octosílabos. El contenido de la letra es descriptivo y alude a los pasos bíblicos que narran lo que sucedió en el momento inmediatamente después a la muerte de Cristo.

*Crujió el orbe, rompió el velo,
murió Cristo en la Cruz,
con dolor.
Tuvo movimiento el suelo
y a sus enemigos luego
perdonó*

La melodía (figura 2) es silábica y utiliza una cuerda de recitación que termina cada frase, correspondiente a los versos del texto, con una cadencia formada por la subida de semitono en nota larga, como aparece también en el ejemplo anterior.

En la performance la melodía se ejecuta con rápidos despegues sonoros, obtenidos a través de una contracción brusca del diafragma. Esta modalidad de ejecución provoca la oscilación rápida de la nota de la cuerda de recitación.

Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro

V3

V1-F1
cru - jió el or - be rom - pió el ve - lo mu - rió Cristo en la cruz

V3-F2
con do - lor

V4-F3
tu - vo mo - vi - mien - to el sue - lo

V5-F4
y a sus e - ne - mi - gos luc - go

V6-F5
per - do - nó

En cambio, las saetas flamencas presentan melodías más amplias y adornadas, intercaladas por varias secciones melismáticas. Los textos tienen carácter laudatorio y expresan la devoción a través de un lenguaje rico en lirismos. Por eso, estos tipos de variantes suelen definirse popularmente como “oraciones” personales dirigidas a imágenes sagradas concretas. La difusión de las saetas flamencas abarca todo el territorio andaluz (y ha llegado también a otras regiones), sin embargo tienen una mayor concentración en las grandes ciudades, especialmente en Sevilla capital.

UNA MIRADA HACIA EL PASADO

Para entender las causas de esta división interna al repertorio, tan importante y bien marcada, tenemos que recorrer las etapas más significativas de su evolución y analizar los factores de cambio.

La historia de las saetas aparece como un sendero formado por pocas luces y muchas zonas de sombras. Las hipótesis formuladas hasta ahora sobre el origen de este canto y su evolución se basan principalmente en testimonios escritos en el que la saeta es mencionada como componente de un panorama paralitúrgico conexo, como pasa hoy en día, a la representación teatralizada de la Pasión de Cristo.

A través de los resultados de investigaciones de archivos llevadas a cabo por diferentes investigadores es posible reconstruir y entender el proceso evolutivo del repertorio, su uso, y su percepción en épocas diferentes. En el artículo de Vicente Henares Paque titulado *La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII*⁵, se menciona un paso de la obra titulada “*Voces del dolor nacidas de la multitud de pecado que se cometen*”, de fray Antonio de Escaray, impresa en Sevilla en 1691, donde se puede leer:

5. Vicente Henares Paque, “La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII”, *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*, Granada, N.º 10, 2.º Trimestre (2006).

(...) Mis Hermanos, los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año, el domingo de cuerda, por la tarde, hacen misión, bajando la comunidad a andar el Vía crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas...⁶.

Este documento nos permite conocer el contexto y el rol de este canto hace más de tres siglos. En primer lugar descubrimos que los intérpretes en aquella época no pertenecían al pueblo llano, más bien a la clase de los eclesiásticos. La función del canto era probablemente de adoctrinamiento y acompañaba la puesta en escena de la parte central de la Pasión, es decir el Vía Crucis.

Henares-Paque, de acuerdo con Mas y Prats, cree que en Sevilla, por lo menos hasta el siglo XVIII, había un tipo de saetas llamadas *del pecado mortal*, supuestamente derivadas de las coplas de ánimas y cantadas en sus misiones por los hermanos de la Real Congregación de Cristo Coronado de Espinas y María Santísima de la Esperanza.

(...) según rezaba en sus constituciones “... *van dos o más hermanos eclesiásticos diciendo en voz alta las jaculatorias o saetas*”, pidiendo al mismo tiempo por la conversión de los que estaban en pecado mortal⁷.

Además se cita un documento aparecido en la localidad de Marchena (Sevilla), que consiste en la copia de una nota remitida al Consejo de Castilla en el año 1794 que, según aparece en la declaración, había sido escrita tiempo atrás. En el texto los cofrades de la hermandad de Jesús Nazareno pedían al Real Consejo que en la procesión del Viernes Santo se le prohibiera “*que ninguna Persona cante saetas ni coplas, pues siendo mucho de los que cantan gentes rústicas, quitan la devoción*”⁸. Esa nota es el testigo de un momento crucial en la historia de las saetas.

6. *Ibidem*, pág. 97.

7. *Ibidem*, pág. 2.

8. *Ibidem*, pág. 4.

Ella describe un contexto en el que ese canto ya no es exclusiva de los ordenes monásticos, que lo utilizaban con finalidades catequéticas, pero se está convirtiendo en una forma de expresión de la devoción popular.

Encontramos informaciones sobre el recorrido del repertorio en el siglo posterior, en el libro *Quien me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX* de José Luis Ortiz Nuevo⁹. Este trabajo nos aporta importantes informaciones sobre la sociedad sevillana y la recepción del canto de la saeta a lo largo del siglo XIX y principio del XX.

Ortiz Nuevo recupera varios fragmentos extraídos de periódicos de la mitad del Ochociento, que ilustran una época donde, en Sevilla, la clase media-alta manifestaba una cierta intolerancia a la saeta y a sus intérpretes, sobre todo en los días de *Semana Santa*. La consideraban “*propias de aldeas, no de una capital, centro de la industria y del progreso*”¹⁰ y por eso inadecuada a la solemnidad del rito.

En el periódico *El Porvenir* del 15 de abril de 1862 se puede leer:

Excitamos el celo de la autoridad local para que no permita continúen poniendo en ridículo la cultura de Sevilla, esa media o una decena de chicuelos haraposos y mujeres poco menos, que situados en los parajes mas céntricos y concurridos de la población, entonan saetas y coplas de la Pasión de N.S. Jesucristo, ni más ni menos que si estuviesen en un villorrio. Lo sublime del misterio que en estos días celebra la Iglesia, y el decoro de Sevilla están interesados en que se haga cesar esta sucia costumbre¹¹.

No obstante, desde el principio del los años ochenta, algunos eminentes escritores folcloristas publicaron artículos en defensa de la practica de la saeta, hecho que probablemente ha contribuido a cambiar el pensamiento negativo de las décadas anteriores. Entre los más

9. José Luis Ortiz Nuevo, *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura Ediciones, 1998.

10. *Ibidem*, pág. 32.

11. *Ibidem*, págs. 29-30.

importantes queremos recordar la conversación epistolar entre Antonio Machado y Álvarez, conocido como “Demófilo” y José María Sbarbi, publicada en La Enciclopedia el 5 de marzo de 1880¹².

En los años entre final de siglo XIX y principio del siglo XX se produce otro cambio importante en la evolución del repertorio. Es el momento en el que algunas variantes locales se “flamenquizan”, por manos de importantes cantaores flamencos (como por ejemplo, El Mellizo, Manuel Torre y Manuel Centeno), y poco a poco se convierten en las saetas más difundidas y practicadas.

En el artículo de Violeta Struijk Van Bergen *Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945*¹³, encontramos varios textos del compositor sevillano —exponente del nacionalismo musical español— que son la crónica del proceso de “espectacularización” de la saeta. Turina declara el nacimiento de una nueva saeta en estilo “agitanado” a expensas de la saeta “antigua” que se iba perdiendo.

Escribe, comentando el cambio de manera crítica y poco favorable:

(...) en medio de un silencio absoluto, se oyen las larguísimas frases del cantar agitanado. El profesional no habla ya con la Imagen; trata más bien de lucirse. Al acabar, el público da su opinión, con aplausos y oles, o bien protesta. En suma, la saeta tiende a ser un espectáculo¹⁴.

La causa de este cambio se atribuye a la transformación de la fiesta de la Semana Santa en Andalucía, sobre todo en Sevilla capital, cuyo modelo se ha ido difundiendo en toda la región. En esta ciudad las procesiones se convierten, por voluntad de una poderosa clase burguesa

12. *Ibidem*, págs. 55-70.

13. Violeta Struijk Van Bergen, “Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945”, *Annuario Svizzero di Musicologia, Neue Folge/Nouvelle Serie/Nuova Serie* 31 (2011), Bern, 272 S, 2013.

14. Violeta Struijk Van Bergen, *ob. cit.*, pág. 126.

muy influyente en el ambiente de las Hermandades y Cofradías¹⁵, en el ritual fuertemente espectacularizado que hoy en día se puede admirar.

El canto de la saeta ha ido adaptándose a las finalidades del nuevo ritual introduciendo en algunos de los modelos antiguos autóctonos, varios elementos del cante flamenco. El resultado de este proceso si por una parte le ha dado valor artístico, por otra parte ha modificado su función y su significado simbólico. Sin embargo, a pesar de la gran difusión de las nuevas tipologías flamencas, en algunos pueblos se han seguido practicando y conservando variantes de estilo antiguos, es decir no aflamencadas, que se han convertido en el símbolo de la identidad local.

EL RITUAL ESPECTACULARIZADO Y LA “ESTÉTICA DEL EFECTO”

La fiesta de la Semana Santa celebrada en la mayoría de los pueblos y de las ciudades de Andalucía tiene la característica de ser un ritual muy espectacularizado y de fuerte sentido identitario. Tiene lugar en el espacio urbano dedicado a la vida pública, es decir las calles y las plazas, donde los elementos de la devoción religiosa son empleados por los actores principales, también con el fin de lograr un cierto prestigio social. En este contexto la experiencia mística es vivida a través de los sentidos y por esto todos los elementos escénico —las túnicas de las cofradías, los pasos, la forma de llevarlos, las flores, las velas, el incienso, las músicas— responden a la lógica de la “estética del efecto¹⁶”, es decir que cada detalle está pensado para impresionar al público.

Cuando al principio del siglo XX se empezó a introducir en la estructura de las saetas tradicionales algunos elementos pertenecientes al cante flamenco, fue precisamente para lograr este objetivo.

En concreto, el uso de la técnica vocal flamenca, rica de matices expresivas, ayuda a resaltar los textos poéticos y la introducción en la

15. Isidoro Moreno Navarro, *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Líbano, 2001, págs. 171-176.

16. Violeta Struijk Van Bergen, ob. cit., págs. 131-132.

forma musical de elementos como el melisma y el “quejío” permiten al ejecutor lucir su habilidad y conseguir el aprecio del público, para él e indirectamente para la cofradía que lleva la imagen sagrada a la cual la saeta está dedicada.

EL MODELO DE LA SAETA POR SEGUIRIYA

Como ilustrado en la tabla que esquematiza la clasificación de las variantes que componen el repertorio, existen diferentes tipologías de saetas flamencas pero no todas tienen la misma difusión ni el mismo origen. Por ejemplo, la saeta martinete no se interpreta tanto como las saetas seguriya o carcelera. Creemos que no se trata de pura casualidad, si bien del hecho que la saeta martinete es de creación más reciente y, a diferencia de las otras dos que surgen del proceso de “flemenquización” de modelos antiguos, esta es en realidad un martinete flamenco (o dos enlazados) al cual se le ha añadido letra de saeta¹⁷.

Sin embargo, las características musicales principales que distinguen las saetas flamencas, los significados simbólicos y los roles que asumen dentro del ritual procesional, pertenecen a todas las variantes de esta tipología. No obstante, hemos decidido proponer como ejemplo la saeta por seguriya ya que se considera la saeta flamenco por antonomasia, es la que más se interpreta y la que tiene una estructura formal canonizada.

La performance del canto, para adaptarse al ritual espectacularizado, tiene varios elementos de teatralización. La estructura escénica más frecuente es la siguiente: la cofradía para en un punto establecido del recorrido, la banda que la acompaña cesa de tocar y desde la calle o desde un balcón, justo en frente a la imagen sagrada llevada en procesión, el saetero entona el canto empezando con un vocalizo sobre la

17. Eloisa Zoia, *Le saetas andaluse nella pratica attuale. Analisi di repertorio e ricerca sul campo*, Tesis de doctorado (cotutela) en Storia, Scienze e Tecniche della Musica y Arte. Università di Roma “Tor Vergata” y Universidad de Granada, 2015, págs. 64-70.

palabra “ay” o “ya”. En la estructura de la saeta flamenca esta es la parte denominada “salida”, una introducción al canto con dúplice función. La *salida*, que varía melódicamente según la tipología de saeta, es útil al interprete para afinarse al tono en el que se siente más cómodo para cantar y al mismo tiempo actúa como llamada sonora, para capturar la atención del público que suele ponerse en silencio preparando el ambiente al momento dedicado al rezo musical. Una vez terminada la salida el saetero sigue entonando el texto.

La estructura de esta saeta se ha desarrollado en la primera mitad del pasado siglo por mano de importantes cantaores como Manuel Torre, Pastora Pavón, Manuel Vallejo y Manuel Centeno, que contribuyeron a la canonización del modelo melódico-formal que todavía persiste.

A continuación proponemos como ejemplo la transcripción (figura 3) de una saeta por seguiriya, grabada en la procesión de la Hermandad de “La O” el viernes santo en Sevilla en 2010, cantada a la imagen del Nuestro Padre Jesús Nazareno.

El texto es una quintilla de versos octosílabos, con rimas vocales según la estructura ABAB. De estos cinco versos se repiten los últimos dos.

Las frases de los modelos musicales se componen de secciones silábicas, interpoladas por otras melismáticas de carácter virtuosístico. Estas últimas se diferencian entre “melismas” (M) y “quejíos” (Q).

ay (salida)

camina lento M y cansao

Q pare mio M el nazareno

cuanto martirio he aquí cantao

elevao M en el maero

parece un lirio tronchao.

Q elevao en el maero

parece un lirio M tronchao

En principio de nuestra investigación preguntamos a un saetero profesional, cantaor flamenco y maestro de saeta, en que se diferenciaban el melisma y el *quejío*:

ELOISA ZOIA

F6 -
rip V5

a - y ay - ay a - y
ay e - le - va - o
en el ma - e - - - - - ro
F7 -
rip V6

pa - re - ce un li - rio
tron - cha - o

Entrevistador: *Que diferencia hay entre melisma y quejío?*

Pepe Medina: *Quejío es el dolor. Melisma es la fuerza, el coraje.*

Cada verso tiene un sentido y al mismo tiempo un mensaje, el mensaje total. Es un mensaje que cantas para que el pueblo lo escuche.

(Sevilla, 5 abril 2009.)

Nuestro análisis considera estas secciones como recursos melódicos-compositivos con doble finalidad. La primera “expresiva” ya que, como explica el saetero Pepe Medina, a través de ellas se pueden manifestar vocalmente la fuerza y el dolor, sentimientos que aparecen en las letras de las saetas y que acompañan la dramaturgia de la Pasión de Cristo, también en la versión teatralizada que ofrecen las procesiones de la Semana Santa andaluza. La segunda finalidad es “impactar al público”, es decir que estas secciones permiten al saetero lanzarse en virtuosismos y poder demostrar su destreza, ofreciendo un momento de espectáculo en acuerdo con el propósito establecido por la “estética del efecto”, de la que hemos hablado anteriormente.

De hecho, en estos momentos el público suele animarse y si aprecia la habilidad del ejecutor normalmente participa gritando —ole!—, especialmente después de los melismas mas largos. Además, una vez terminada la saeta es el mismo público a cerrar el momento de la performance canora con un aplauso. Estos son elementos típicos de la interacción entre público e interprete que suelen tener lugar dentro de una actuación, sobre todo en el ámbito del flamenco y demuestra que la ejecución de la saeta en el contexto del rito paralitúrgico moderno, es considerada un momento de espectáculo, una exhibición artística. Por eso se requiere al ejecutor que tenga un buen dominio de la técnica vocal y una buena capacidad interpretativa.

En consecuencia a estas necesidades ha nacido la figura del saetero profesional contratado, que a cambio de una compensación en dinero garantiza una actuación de alto nivel artístico. Sin embargo estas figuras profesionales no son las únicas que consiguen cantar en las procesiones. De hecho existen también saeteros aficionados que suelen cantar por promesa o simplemente por devoción a la imagen sagrada.

CONCLUSIONES

Este análisis ha querido mostrar que la flamenquización de la saeta no ha sido un proceso natural, al contrario ha sido un hecho dirigido, consciente y consecuente a importantes cambios económicos y sociales, que se han reflejado en el ámbito del ritual procesional de la Semana Santa porque ocupa el espacio urbano en el que se forma la opinión pública. Los actores sociales protagonistas de este cambio han sido los que han identificado en el flamenco el estilo musical que más se adapta a las exigencias del rito espectacularizado y por el que más se sienten representados. En consecuencia, el repertorio de las saetas se ha enriquecido de nuevas variantes que en poco tiempo han suplantado los modelos antiguos casi en su totalidad.

Por último queremos precisar que el mundo de las saetas, sobre todo de las flamencas, no es nada estático. Al contrario, está en continua transformación y es justamente la implicación de los cantaores

flamencos lo que hace que sea un campo musical apto para la experimentación artística. Al día de hoy en Internet es posible encontrar muchísimas interpretaciones que se salen de los estilos canónicos, por ejemplo la misma cantaora María Toledo aparece en un vídeo del canal Youtube, cantando una saeta al Cristo de Los Gitanos de Granada en 2010, y es una saeta por seguiriya que termina por bulería, acompañada por palmas a compás.

Sin embargo, creemos que los cambios no llegarán solamente desde el ámbito artístico. Estamos convencidos que por la particularidad del contexto ritual al que el canto pertenece, siempre estará influenciado por los cambios en la sociedad y estos se verán reflejadas inevitablemente en la función ritual y en las estructuras musicales.

MANOLO SANLÚCAR Y TAUROMAGIA GÉNESIS Y ANÁLISIS DE LA OBRA

RICARDO DE LA PAZ RUIZ MORÓN
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

Razones de la elección del tema y objetivos principales

El presente artículo es un resumen del *Trabajo Fin de Grado* de la titulación de Grado en *Historia y Ciencias de la Música* dirigido por el Profesor Doctor Miguel Ángel Berlanga del *Departamento de Musicología* de la *Universidad de Granada* y presentado, oficialmente ante tribunal, en septiembre del año 2015.

Decidimos elegir esta obra discográfica del guitarrista flamenco Manolo Sanlúcar, *Tauromagia* (Polygram, 1988) como objeto central de nuestra investigación, justificando la elección del tema a raíz de la lectura del cuestionario que realizó la revista *Alma 100*¹ entre los más importantes guitarristas flamencos de la actualidad, donde se les preguntaba sobre cuál sería para cada uno de ellos el disco de guitarra fla-

1. [Ha sido imposible localizar el número concreto de la revista y le artículo exacto, en el que se pregunta a numerosas figuras del flamenco en torno a esta cuestión. Aun así, lo cito teniendo en cuenta que hay fuentes que hablan al respecto. Un ejemplo de ello es el artículo de divulgación encontrado en David Calzado, “Imprescindisco: Tauromagia, de Manolo Sanlúcar” [en línea], *Flamencólicos*, <https://flamencolicos.wordpress.com/2012/02/24/imprescindisco-i-tauromagia-de-manolo-sanlucar/> [consulta: 28 noviembre de 2016].

menca más importante. *Tauromagia* “[...] fue votado por sus propios compañeros como el mejor disco de guitarra flamenca de la historia y está envejeciendo como los buenos vinos”².

La segunda razón la expuso el propio Manolo Sanlúcar durante la conferencia inaugural del *I Congreso de Guitarra Flamenca de Córdoba* (Córdoba, 12 al 16 de noviembre de 2014). Haciendo mías las palabras del maestro:

Del flamenco hay mucho por decir todavía. El flamenco ha sido explicado por los poetas y los aficionados, pero no por los **músicos** [...] El flamenco es una cultura que, a pesar de los versos, es fundamentalmente **música** [...] En el flamenco, al **musicólogo** lo ha suplido el poeta³.

Con el presente trabajo pretendemos llamar la atención sobre una de las obras más relevante de la producción de Manolo Sanlúcar, en el contexto en el cual surgió y analizar su contenido estético-musical. Algunos de nuestros objetivos serán: estudiar los antecedentes y la génesis compositiva de la obra *Tauromagia*, cómo y de qué manera surge esta propuesta musical de Manolo Sanlúcar; estudiar la lógica u organización interna del disco; revisar la relación músico-estética del disco con la tauromaquia; analizar, brevemente, la complejidad técnica del trémolo la obra “Oración” (Rondeña); analizar armónicamente la obra “Puerta Príncipe” (Alegrías).

Estado de la cuestión y punto de partida

Con respecto a las fuentes bibliográficas y audiovisuales, tanto en relación con la figura de Manolo Sanlúcar, como para su obra

2. Calzado, ob. cit.

3. Miguel Pérez Marín, “Sanlúcar: No podemos hablar del flamenco solo a través de los versos” [en línea], *El País Digital*. 14 noviembre de 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/12/actualidad/1415782150_246560.html [consulta: 28 noviembre de 2016].

*Tauromagia*⁴ o cualquier manifestación escrita del flamenco, muchos estudios no expresan el carácter científico o musicológico que nos gustaría y, en su mayoría, son narraciones o puntos de vista subjetivos desprovisto de un estudio musical.

En cuanto a las obras sobre guitarra flamenca, consultamos la *Historia de la Guitarra Flamenca: El surco, el ritmo y el compás*⁵, de Norberto Torres. En esta obra se dedica un capítulo a la figura de Manolo Sanlúcar, su gran aportación e innovación, en el que se nombra la obra de *Tauromagia* sin detenerse demasiado en ella.

En la obra del mismo autor, *La Guitarra Flamenca (Vol. II): Lo contemporáneo y otros escritos*⁶, Torres incluye un breve estudio sobre la obra *Locura de brisa y trino*, que nos sirve para descubrir teorías armónicas y estéticas sobre el compositor.

También hemos trabajado la entrevista realizada a Manolo Sanlúcar durante el curso de la *Universidad Internacional de Andalucía* desarrollado entre los días 18 y 22 de septiembre de 2006, titulado “Los flamencos hablan de sí mismos”⁷. El libro recoge la transcripción de la conferencia impartida por el Maestro, en la que habla de numerosos aspectos de su trayectoria artística y dedica una parte, muy relevante, a hablar de *Tauromagia*.

Incluida en la tesina de Salvador Valenzuela Lavado *Aproximación a la modalidad como sistema de comunicación musical: “El modo frigio” en la obra “Locura de brisa y trino” de Manolo Sanlúcar*⁸, se encuentra

4. Manolo Sanlúcar, *Tauromagia* (CD audio), Madrid, Polygram Iberica S.A., 1988.

5. Norberto Torres Cortés, *Historia de la Guitarra Flamenca: El surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.

6. Norberto Torres Cortés, *Guitarra Flamenca (Vol II): Lo contemporáneo y otros estilos*, Sevilla, Signatura, 2010.

7. Manuel Curao, *Los Flamencos hablan de sí mismo (I)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011.

8. Salvador Valenzuela Lavado, *Aproximación a la modalidad como sistema de comunicación musical: “El modo frigio” en la obra “Locura de brisa y trino” de Manolo Sanlúcar*, Universidad de Málaga, Departamento de Combinación Audiovisual y Publicidad, 2007.

una interesante descripción de nuestra obra protagonista, *Tauromagia*, a la que haremos referencia durante el desarrollo de nuestro trabajo.

Por último, la edición de Claude Worms⁹ sobre la transcripción del disco *Tauromagia*, es una gran fuente para el análisis musical y un magnífico y minucioso trabajo de escritura para guitarra flamenca, en el que comprobar la complejidad de la obra. Como fuente monumental, ha sido uno de los grandes pilares de nuestra investigación.

Por último, debemos aclarar que hemos considerado la dualidad modalidad/tonalidad existente en la música flamenca, tomando como referencia la teoría tonal occidental en algunos casos y el modo de Mi o modo *Frigio*, también llamado *tonalidad flamenca*, en otros.

Situación del tema y los hechos musicales en la histórica de su contexto

Brevemente, podemos contextualizar esta obra a finales de la segunda mitad de la década de los años ochenta en España. Estos, fueron años en los que se produjo un incremento de interés, en diferentes estratos de la sociedad, por el mundo de la cultura de ámbito literario, artístico y en música. Concretamente en el género flamenco, surgió el llamado “Nuevo Flamenco”. Según la historiografía especializada, en estos momentos nos encontramos en la *Etapa Contemporánea* del Flamenco, considerada a partir de esta misma década del siglo xx. La producción de Manolo Sanlúcar comienza durante la *Etapa de Revitalización*¹⁰ (aprox. 1950-1980) del Flamenco, pero es en la segunda mitad de la década de 1980 cuando se publican sus trabajos más personales, y más concretamente *Tauromagia*.

Sanlúcar es coetáneo de grandes figuras del flamenco, como Camarón o Paco de Lucía, pero también de cantaores como Enrique Mo-

9. Claude Worms, *Manolo Sanlúcar: Tauromagia*, Flamenco: Serie Didáctica Academic Assoc, 2010.

10. José Manuel Gamboa, *Una historia del Flamenco*, Barcelona, Espasa Libros, 2005.

rente o Manuel Molina y guitarristas como Vicente Amigo, principal discípulo de Sanlúcar. Un año antes de la publicación de *Tauromagia*, salió a la luz uno de los trabajos discográficos más importantes de Paco de Lucía, *Siroco* (Polygram International Music, 1987). El mismo año de 1988, Vicente Amigo ganó el Bordón de Oro de la *XXVIII Edición del Festival Internacional de Cante de las Minas* y tres años después editó su primer y más personal trabajo, *De mi corazón al aire* (Sony Music Entertainment, 1991), un punto de inflexión para una nueva generación de guitarristas flamencos.

Esto nos hace ver cómo Sanlúcar está presente en todos los aspectos del desarrollo de la nueva música flamenca, un trabajo editado en un momento de máximo esplendor técnico y artístico en el que, como veremos, se unen tradición y modernidad.

TAUROMAGIA

Partiendo de una revisión biográfica más amplia que hicimos en el trabajo precedente a este artículo (el Trabajo Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música para la Universidad de Granada), podemos afirmar que la personalidad artística y musical de Sanlúcar comienza a definirse en la época que gira con la compañía de Pepe Pinto, gracias a un consejo del padre de Manuel Molina (de Lole y Manuel). Esto establece un punto de inflexión, que le anima a componer sus propias falsetas para el acompañamiento. Entre 1968 y 1975, Sanlúcar edita cinco de sus primeros discos de guitarra solista.

Durante la década de los años setenta y ochenta la producción de Manolo Sanlúcar se caracteriza por una búsqueda constante, tal y como él reconoce, hacia “lo bello”. Esto se inicia desde su disco *Sanlúcar* (1974) hasta *Testamento Andaluz* (1985). Durante este periodo desarrolla una búsqueda constante de innovación y, a su vez, de experimentación. Experimenta con conjuntos instrumentales heredados de la tradición de la música “clásica” como los cuartetos y quintetos de cuerda, y comienza a escribir música flamenca para orquesta y guitarra.

Él mismo hace una división en este punto, cuando habla de su obra. Según sus propias palabras:

Cuando en estos momentos me veo obligado a escuchar mis discos para poder hablar de ellos siento una especial emoción pues debo decir que, de toda mi obra, los únicos discos que he escuchado alguna vez han sido “Tauromagia”, “Locura de brisa y trino” y “Medea” [...] pues por una razón u otra siempre he pensado que, hasta estos discos, mi obra no refleja la realidad de mi condición artística¹¹.

El 27 de julio de 2013, tras un concierto en *el 54 Festival Internacional de Música y Danza Cueva de Nerja*, Manolo Sanlúcar anunció a todos los asistentes su retirada profesional de los escenarios¹².

Antecedentes y génesis compositiva

Como ya hemos expuesto brevemente, podemos observar que, desde el principio de la década de 1980, Manolo Sanlúcar se adentra en una dinámica de búsqueda y experimentación que definirán el proceder de su carrera. En estos momentos, tal y como expone Valenzuela, “aborda procesos modulantes cada vez más complejos”¹³ desde el punto de vista armónico. Se preocupa de razonar y argumentar métodos y técnicas desde su propio pensamiento musical, basado en la influencia de la música andaluza y amplía los límites musicales del flamenco hasta

11. Manolo Sanlúcar, “Sobre mi discografía” [en línea] *Manolo Sanlúcar Web*, <http://www.manolosanlucar.com/discografia/discografia.php> [consulta: 30 noviembre de 2016].

12. [Ver: Rafael Carmona, “El guitarrista manolo Sanlúcar anuncia su retirada” [en línea] *ABC Andalucía Digital*, 28 Julio de 2013, <http://sevilla.abc.es/andalucia/cadiz/20130728/sevi-guitarrista-manolo-sanlucar-anuncia-201307281919.html> (consulta: 30 noviembre de 2016).

13. Salvador Valenzuela Lavado, *Aproximación a la modalidad como sistema de comunicación musical: “El modo frigio” en la obra “Locura de brisa y trino” de Manolo Sanlúcar*, Universidad de Málaga, Departamento de Combinación Audiovisual y Publicidad, 2007, pág. 149.

formar parte “hoy del nuevo lenguaje armónico de la guitarra”¹⁴. En este punto, también reafirma su gusto por nuevos timbres. Así, las incursiones en formaciones de la música clásica “han servido de modelo a los concertistas de hoy que han explorado también esta vía”¹⁵.

Fantasia para Guitarra y Orquesta (1977) es la primera muestra explícita de fusión y equilibrio entre música “clásica” y flamenco. Siete años después publica *Trebujena* (1984) Concierto para Guitarra y Orquesta en Re Mayor, el cual continúa rompiendo las barreras musicales impuestas por la tradición y “constituye toda una revelación compositiva en su carrera partiendo de las raíces flamencas”¹⁶. En la producción de *Medea* (1987), un encargo del Ministerio de Cultura para el Ballet Nacional, también observamos todas estas inquietudes, desarrolladas a lo largo de la década.

En 1988 se estrena *Tauromagia*, el cual “marca un hito en la música flamenca, es un recorrido musical que realiza el autor por el mundo de los toros”¹⁷. En él ya queda fielmente constatado toda la experiencia desarrollada a través de sus anteriores trabajos. Detrás de *Tauromagia* hay una serie de requisitos teóricos previos, desarrollados por el propio Sanlúcar y explicados durante una entrevista con Juan Manuel Suárez Japón en *Los flamencos hablan de sí mismos*¹⁸. Como ya ocurrió en las obras anteriores, su hermano José Miguel Évora se encarga de la orquestación.

En primer lugar, y tal y como dice el entrevistador, esta obra “está hecha por una persona que ya tenía en la cabeza el trabajo sinfónico”¹⁹. En segundo lugar, es muy importante en la génesis de esta obra la visión que Sanlúcar aporta del tradicional modo de organización musical de la guitarra flamenca:

14. *Ibídem.*

15. Valenzuela Lavado, ob. cit., pág. 150.

16. *Ibídem.*

17. *Ibídem.*

18. Manuel Curao, *Los Flamencos hablan de sí mismo (I)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011.

19. Manuel Curao, ob. cit., pág. 80.

El flamenco funciona con *falsetas*: unas historias o frases musicales pequeñas [...] Por ejemplo, si se toca por *bulerías* se puede estar *rajeando por bulerías*, y ahí está apareciendo la *bulería*; después están las *falsetas*, consistentes en coger una parte de música de quince, veinte o treinta compases y exponerlo; luego, se vuelve a los *rajeos por bulerías* y se expone otra *falseta* que nada tiene que ver con la anterior y luego otra²⁰.

Esto funciona como una forma binaria, o rondó, en la que la primera sección rítmica siempre es igual (*rasgueos por bulerías*) y se va alternando con una segunda, formada por breves interludios instrumentales que en su mayoría pretenden ser virtuosos (*falsetas*).

El abandono de esta forma comienza a hacerse patente durante esta generación de guitarristas (Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y Serranito) que, aunque es cierto que ya se había comenzado a tratar anteriormente, ellos la desarrollan en plenitud. Sanlúcar, entonces, defiende que no se debería desarrollar un discurso musical en el que haya tres o más *falsetas* de diferentes compositores cuyo nexo de unión sea simplemente el *rasgueo*. “¿Cómo en una obra se puede tocar una música que está compuesto por unos señores que, entre sí, son absolutamente distintos?”²¹. Ésta es una de las bases de su pensamiento: la coherencia musical.

A partir de esta coherencia pretende “hacer un flamenco en el que se exponga una idea y ésta se haga evolucionar”²² (el desarrollo de una *idea musical* que la tradición clásica hace siglos que aplica). Y es en *Tauromagia* donde lleva este concepto de cohesión artística a su máximo exponente y complejidad. Del amplio desarrollo de esta concepción surge la obra, en cuanto que funciona como una gran composición con nueve partes que tiene una unidad y un nexo común. *Tauromagia* es como “una composición sinfónica, distintos tiempos para contar una sola historia”²³ y, a su vez, cada tiempo cuenta la suya propia.

20. Ibídem.

21. Manuel Curaó, ob. cit., pág. 81.

22. Ibídem.

23. Ibídem.

Esto, brevemente podemos afirmar que ha sido la cuna de *Tauromagia*, el lugar donde Sanlúcar desarrolla la dialéctica y la narrativa propia de las formas clásicas, el gusto por el sinfonismo, los timbres, los conjuntos instrumentales y el desarrollo de una teoría propia muy influenciada por, como ahora veremos, características programáticas y simbólicas, pero que no deja de ser música flamenca y guitarra de concierto. Lo que él es: flamenco.

Lógica interna de la obra, su conjunto y la relación músico-estética

Esta obra:

(...) va desgranando nota a nota la historia del arte de la lidia. Desde el nacimiento del toro en la dehesa (*Nacencia*) hasta la salida triunfal del torero por la puesta grande (*Puerta del príncipe*) se suceden, encadenados armónicamente, los momentos de esperanza, temor, alegría, muerte y gloria que componen la Fiesta²⁴.

Esto quiere decir que, atendiendo a la ordenación del disco presentada por el autor, vemos cómo la narrativa rotula un paseo por el mundo de la lidia. A partir de la observación, la audición y la reflexión de la obra podemos descubrir una relación lógica de los distintos elementos estructurales de esta obra discográfica en su conjunto.

Para facilitar la comprensión de todo ello, presentamos de manera visual, la siguiente tabla de propia elaboración, que pretende exponer de manera esquemática la conexión lógica de los tres elementos principales de *Tauromagia*. El primero, en la columna izquierda (*Tauromagia*), presenta el número y nombre de las piezas por el orden que aparece en el disco; la siguiente columna (*Lidia*) explica muy brevemente el momento al que hace referencia cada una de las piezas musicales del disco; la última columna (*Palo Flamenco*) expone, valga la redundancia, el palo flamenco que compone la pieza. También se incluye, breve y esquemáticamente, la plantilla utilizada: Guitarra, cante u orquesta. Esta

24. Valenzuela Lavado, ob. cit., pág. 151.

última columna nos servirá más adelante para comprender la relación estética de cada pieza con el instante de la “tauromagia”.

<i>Tauromagia</i>	<i>Lidia</i>	<i>Palo Flamenco</i>
1. <i>Nacencia</i>	Nacimiento del Toro en la dehesa.	Guitarra Cante
2. <i>Maletilla</i>	Torero novato que, saltando al ruedo como espontáneo, espera su oportunidad de triunfar ²⁴ .	(Tangos) Guitarra Cante Orquesta
3. <i>Oración</i>	Momento previo a la salida al ruedo, en la que el torero pasa en soledad unos minutos en la Capilla de la plaza de toros.	(Rondeña) Guitarra
4. <i>Maestranza</i>	Nombre de la Plaza de Toros de Sevilla.	Guitarra Orquesta
5. <i>...De Capote</i>	“Suerte de capote”. Inicio de la corrida. Al salir el toro por la puerta de chiqueros, el torero tienta a pases de capote.	(Soleá por Bulerías) Guitarra Cante
6. <i>Tercio de Vara</i>	Turno de los picadores que entran en el ruedo con una vara o lanza larga y montados a caballo.	(Bulerías) Guitarra
7. <i>Banderillas</i>	Momento en el que los banderilleros ejecutan su faena. Cada uno de los tres banderilleros tienen que poner dos banderillas al toro.	(Fandangos) Guitarra Cante Orquesta
8. <i>De Muleta</i>	“Suerte de muleta”. Parte final de la fiesta en la que el torero ejecuta el estoque.	(Bulerías) Guitarra Cante Orquesta
9. <i>Puerta del Príncipe</i>	Puerta Grande de la Plaza de Toros de Sevilla. Salida triunfal del matador.	(Alegrías) Guitarra Cante

25. [Según la RAE: (De maleta, mal torero). 1. com. Persona joven que, desasistida de medios y de ayudas, aspira a abrirse camino en el toreo comenzando a practicarlo, a veces, en las ganaderías o procurando intervenir en tientas, capeas, becerradas, etc. Ver: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=z8NISFWtDDXX2zdSxKAb> (Consulta: 25 de agosto de 2015)].

Así, podemos observar la interrelación de la obra discográfica en conjunto con el desarrollo de una historia basada en el mundo de la lidia y cada uno de los palos interpretados en los momentos precisos de la fiesta. Todo ello evidenciado, en primer lugar, por el título de cada pieza y, en segundo lugar, por el contenido de cada una, en la que se incluyen referencias musicales y literarias explícitas como pequeños poemas escritos por el propio Manolo Sanlúcar e interpretados de forma breve por José Mercé entre otros.

Ahora, atenderemos a la complejidad de la relación estético-musical del disco, entendiendo que cada palo del flamenco evoca una sensación subjetiva, pero interiorizada de forma común por la mayoría de los aficionados. Esto es que, Manolo Sanlúcar construye una gramática propia, una teoría personal e individual que plasma en Tauromagia, pero que a su vez está conectada con la consciencia común del aficionado y de la idiosincrasia de la música flamenca. De esta manera, utiliza los distintos palos flamencos para conducir y evocar sensaciones y sentimientos, utilizándolo desde la naturalidad que marcan sus propios sentidos. Porque al igual que le pasó a Camarón, antes de ser flamenco él quiso ser Torero. En Tauromagia “la conjunción de todos los elementos musicales, literarios y estructurales del disco son un homenaje al mundo del toro. [...] un empeño en unificar diferentes palos para crear así una unidad temática mayor”²⁶.

Sanlúcar utiliza el ritmo y la armonía para sus propios intereses artísticos. Una especie de traslación flamenca de la *Teoría del Ethos* (salvando las diferencias, claro está) en la que cada modo, en este caso cada palo que, a su vez, consta una serie de características musicales concretas, influye de una forma determinada en la conciencia del oyente. Así, entre muchos ejemplos, podemos observar un gran acorde de 9.^a que abre el disco a modo de *obertura* en *Nacencia*. Esta pieza “viene a ser una metáfora de la aparición de la materia flamenca”²⁷, según Valenzuela. Por otra parte, ¿ha sido casualidad que para narrar

26. Valenzuela Lavado, ob. cit., pág. 161.

27. Ibídem, pág. 163.

el instante de la oración del torero el autor haya escogido el toque por Rondeña de concierto? El único palo libre de toda la obra. O para ilustrar la salida triunfal por la puerta grande, ¿es casualidad que se haya decantado por unas Alegrías? Sanlúcar no deja nada al azar en una obra artística de tal envergadura.

Las características musicales del toque por Rondeña (como veremos a continuación), sin confundir con la rondeña para cante, proporciona una sonoridad particular. Amplía la extensión grave de la guitarra, con abundancia de disonancias y un pulso libre cargado de *rubato* y expresividad. Todo ello pretende reforzar la idea de recogimiento y transmitir el momento de la “oración”, pretendiendo expresar el misticismo del instante.

En *Suerte de Capote*, el autor acude a la forma flamenca *Soleá por bulerías*, toque que no posee la lentitud de la *Soleá*, ni el nervio de la *Bulería*. Con ello Sanlúcar consigue transmitir la serenidad, en la que el torero busca gustarse y gustar a la afición. Pretende ser un punto medio en el que disfrutar del primer tercio de la tarde y pregonar el inicio de la corrida. Con esto, podemos observar cómo la intención musical del conjunto de la obra va siempre en aumento pues, después de la soleá por bulerías vienen unas bulerías. *Tercio de Vara* y *De Muleta* ilustran un sustancioso *accelerando* en el conjunto de la obra desde que empieza totalmente libre hasta la fiesta final. Le intermedian unos Fandangos para guitarra y cante.

Por último, como hemos apuntado, el autor no duda en celebrar el gozo y el sentimiento del torero al salir por la *Puerta de Príncipe* con unas *Alegrías*. Es el momento de felicidad y festejo cuando todo trabajo bien hecho acaba. Como acaba *Tauromagia*, por la puerta grande.

Dos principales aportaciones

Destacando las principales aportaciones músico-técnicas que el autor incluye en esta obra, voy a centrarme principalmente en dos: la innovación técnica en el uso del trémolo de la rondeña *Oración* y la ampliación de la sonoridad de las alegrías *Puerta del Príncipe*.

A. *Oración* (Rondeña)

Aquí se encuentra una de las principales aportaciones innovadoras de la obra de Sanlúcar. Se trata de un *tremolo* irregular, en esta Rondeña para guitarra flamenca solista, dentro del compás libre, propio del palo que nos ocupa y con una gran cantidad de *rubato* que enfatiza la carga expresiva de la interpretación. Sanlúcar rompe con el esquema rítmico del trémolo flamenco tradicional y propone uno cargado de notas, desde cinco hasta veinticinco.

El *tremolo* flamenco es una técnica para guitarra, cuyo protagonismo reside en la ejecución de la mano derecha. Consiste en alternar una percusión del pulgar en las cuerdas graves con un movimiento rápido de los dedos anular, medio e índice sobre las notas del tiple. Así, la ejecución del trémolo flamenco (en un compás de 4/4) se transcribiría como un cinquillo de semicorcheas digitado: p-i-a-m-i. Partiendo de esto, y de que esta configuración ha permanecido inalterable, en el mundo del flamenco, prácticamente desde sus inicios hasta la fecha que nos ocupa, creo que hay que señalar este recurso técnico de Manolo Sanlúcar como la gran innovación de esta obra.

Como veremos en el ejemplo siguiente, la digitación de la mano derecha es una prolongación sucesiva del esquema del trémolo flamenco adaptado para cuantas notas hayan escritas. Es importante aclarar que, como en la práctica totalidad de la producción este tipo de música, el flamenco está compuesto desde la guitarra, desde la propia ejecución musical y no desde la escritura musical. Esto es importante puesto que, como pasa en esta pieza, probablemente Sanlúcar no pensara tanto en el número de semicorcheas concretas del tiple y su velocidad exacta, sino en la carga expresiva que pretendía transmitir con cada una de ellas y que luego el transcriptor se ha encargado de plasmar en el papel. Aquí vemos un ejemplo:

La estructura armónica de esta pieza responde a las características del toque por Rondeña de Concierto. Éstas las ultimó de establecer el guitarrista Ramón Montoya Salazar (1880-1949), basándose en la ampliación de la cadencia andaluza transportada a otras tonalidades o modos, la exploración de nuevas afinaciones y el gusto por la disonancia. Así, amplió “la cadencia andaluza con el toque «por rondeña»”²⁹, transportándola a Do# Flamenco. El resultante se compone de la siguientes progression de acordes:

Fa#m	MiM	ReM	Do#M
IV°	III°	II°	I°

Para su interpretación, la sexta cuerda es afinada en Re (-1 tono) y la tercera en Fa# (-1/2 tono). Esta *scordatura* amplía la extensión de la guitarra, quedando la tónica del acorde de II° en la sexta cuerda al aire y enfatiza la disonancia de 2.^am (Do#-Re). Comprendiendo esto, podemos observar cómo el bajo del *trémolo* se apoya firmemente en los grados de la *cadencia andaluza* (IV-III-II-I) para reposar en el I° (otra progresión muy utilizada también es II-V-II-I) y utiliza el VI° de paso cada vez que reposa en el II°. Este último adquiere función de dominante. El segundo grado es muy importante, puesto que es donde recae toda la tensión de la obra. Podemos ver claramente un ejemplo de todo esto en los primeros compases del *trémolo*, que se repite constantemente durante su desarrollo:

- IV-III-II-I:

29. Valenzuela Lavado, ob. cit., pág. 158.

B. Puerta del Príncipe (Alegrías)

El palo flamenco de las *Alegrías* pertenece a un amplio género catalogado como *Cantiñas* donde se incluyen, por ejemplo, *Romerías*, *Mirabrás*, *Caracoles*... Todos estos están caracterizados por el compás de doce tiempos y la tonalidad mayor. Tradicionalmente las *Alegrías* se han cantado y tocado sobre dos tonalidades mayores: Mi mayor y La mayor (más tradicional aún en Mi). De igual manera, los *Caracoles* tradicionalmente son característicos en Do mayor. Pues bien, como colofón a esta obra discográfica, vamos a analizar la concepción armónica de estas *Alegrías*, aparentemente tradicionales.

Musicalmente hablando, la tonalidad principal de esta pieza es Mi mayor, algo totalmente frecuente para este palo flamenco. Lo que no tan frecuente (aunque ni mucho menos anómalo) es el tratamiento *guitarrístico* que Sanlúcar establece, lo cual confirma aún más el empeño de búsqueda e innovación de autor. Al igual que se hace en el toque por *Rondeña*, no siendo tan frecuente en las *Alegrías*, Sanlúcar baja un tono a la sexta cuerda de la guitarra obteniendo así la fundamental del acorde de Re en el bordón más grave de la guitarra. A continuación, utiliza la cejilla en el segundo traste de la guitarra para toda la pieza y, en posición de Re mayor, establece la tonalidad principal de Mi mayor.

La guitarra flamenca, en rasgos generales, se mueve por las posiciones. Estas son marcadas por el dibujo resultante de la digitación de los acordes más comunes (mayores y menores), impresiones figurativas sobre el mástil y los trastes de la guitarra. Pues bien, al establecer la posición del acorde de Re mayor con la cejilla en el segundo traste de la guitarra, estamos transportando una segunda mayor ascendente ese acorde que, aunque lo sigamos nombrando Re mayor (por su forma y posición), musicalmente es un acorde de Mi mayor, aún más con la fundamental del acorde de tónica en el bordón grave (anteriormente rebajado un tono). Así, esta pieza no es tanto una innovación armónica, ni muchos menos, como una expansión de la sonoridad tradicional de las *Alegrías* trasladada a la forma de Re.

El ritmo armónico de las *Cantiñas*, tradicionalmente, se basa en combinar los acordes de tónica y dominante cada doce tiempos. La

afinación de la guitarra se establece por intervalos de cuarta justa, por lo que rebajar un tono la sexta cuerda (recordamos, con la cejilla presente en el segundo traste) facilita tener la fundamental del acorde de tónica en la sexta cuerda (Mi) y la fundamental del acorde de dominante en la quinta (Si). Esto, a su vez, amplía la tesitura grave de la guitarra para confiar un color especial a la composición.

Podría pensarse que todo ello es algo innecesario, puesto que la afinación estándar de la guitarra hace que la sexta cuerda sea fundamental del acorde de Mi mayor en primera posición. Pero, la realidad es que esto deberíamos verlo como una herramienta transpositiva para liberar técnicamente toda la capacidad virtuosística del guitarrista y compositiva del creador, puesto que estableciendo el acorde de tónica en la segunda octava de la tesitura de la guitarra (en vez de en la primera), el compositor no está restringido en las notas graves, teniendo más libertad de creación.

Por último, estructuralmente, desde el inicio de *Puerta del príncipe* Sanlúcar pretende huir de la convención una vez más, estableciendo un *estribillo por alegrías* a modo de coro rematado por un cantaor. Este estribillo abre y cierra la obra y se encarga de separar las falsetas a modo de *ritornello*. Hay que destacar la dificultad rítmica y técnica de las variaciones interpretadas por Sanlúcar, cargadas de contratiempos, síncopas y tresillos para despedirse por la *Puerta Grande*.

CONCLUSIONES

Atendiendo a todo el desarrollo de la investigación en torno a este trabajo discográfico del guitarrista gaditano Manolo Sanlúcar, desde la exposición de los antecedentes y génesis compositiva de *Tauromagia*, así como su análisis musical, podemos destacar tres conclusiones principales.

En primer lugar, tal y como se ha expuesto, el conjunto de esta obra pretende narrar la vida de un animal de lidia, desde el momento en el que nace en el campo, hasta el que muere en la plaza, pasando por diversas etapas. No se trata, por tanto, de un trabajo discográfico

en el que cada pieza conforme una composición única e independiente, solo relacionada con las demás por el soporte físico del CD. *Tauromagia* funciona como un conjunto de piezas, una *suite*, en la que se conjugan guitarra solista, cante y orquesta clásica. El conjunto de la obra engloba una temática dividida en piezas, ordenadas y engarzadas de manera cronológica. Esta conexión se hace aún más patente en el título de cada una, pues describe la etapa exacta que el autor pretende retratar en cada momento.

En segundo lugar, como resultado del análisis de tipo técnico durante el desarrollo de la investigación, hemos podido comprobar cómo el uso del *trémolo* en la Rondeña *Oración* es la gran aportación e innovación técnica de este trabajo discográfico de Sanlúcar. Su calidad técnica y musical han hecho que sea el elemento más sobresaliente del conjunto de la obra, cargado de virtuosismo y belleza. Una técnica que rompe con toda la tradición anterior en virtud de la expresividad musical y la excelencia.

A su vez, sobre las alegrías *Puerta del Príncipe*, teniendo en cuenta el análisis expuesto, podemos afirmar que es más una ampliación o extensión de la tonalidad tradicional que una innovación armónica, puesto que traslada la posición tradicional (*por arriba*) de un palo, para ampliar y buscar una nueva sonoridad en la guitarra flamenca de concierto. Una libertad estilística y de expresión.

Para finalizar, como hemos podido comprobar, cada palo del flamenco utilizado para las distintas piezas responde a unas determinadas proposiciones previas que el autor considera como la mejor fuente de transmisión para su idea. Palos de *toque libre* para transmitir la mística de la *Nacencia* o el recogimiento de una *Oración y toques a compás* para personificar los tercios *De Muleta* o la salida por la puerta grande. Así resulta acertado, a nuestro juicio, tomar a *Tauromagia* como uno de los grandes ejemplos de obra musical programática en la historia de la guitarra flamenca solista, quizás la primera en importancia teniendo en cuenta su unidad estilística tan clara, lograda mediante motivos musicales y extra musicales. Dentro de la tradición de la música flamenca, la temática taurina ha estado presente desde el comienzo y Manolo Sanlúcar aúna sus dos grandes pasiones. Así, podemos hablar

de esta obra como una referencia dentro de la historia del flamenco, pues pretende transmitir sensaciones y sentimientos que hasta entonces sólo había logrado la palabra: el *cante*. Por su tratamiento, *Tauromagia*, conforma un gran punto de inflexión en el desarrollo de la música para guitarra flamenca.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CABALLERO, A., *El toque flamenco*, Madrid, Alianza editorial, 2003.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cicerón, 1988.
- CURAO, Manuel, *Los Flamencos hablan de sí mismo (I)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011.
- DÍAZ GIRÓN, José R.; FERNÁNDEZ NAVARRETE, Donato; GONZÁLEZ.
- GONZÁLEZ, Manuel Jesús, MATÍNEZ LILLO, Pedro A., SOTO CARMONA, Álvaro, *Historia de la España Actual: 1939-1996*, Barcelona, Marcial Pons, 1998.
- GAMBOA, Jose Manuel, *Una historia del Flamenco*, Barcelona, Espasa Libros, 2005.
- GRANADOS, Manuel, *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*, Barcelona, Casa Beethoven, 2004.
- HURTADO TORRES, Antonio y David, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.
- MARCO ARAGÓN, Tomás, *Historia de la música española (Vol VI): Siglo xx*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERÓ NÚÑEZ, Miguel, *Historia del Flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1996.
- RIOS RUIZ, Manuel, *El gran libro del flamenco: Volumen II*, Madrid, Calambur Editorial, 2002.
- SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca: Teoría y Sistema*, Córdoba, Ediciones la Posada, 2005.
- *Manolo Sanlúcar: El alma compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007.
- SOSA MARTÍN, F. Javier, *Manolo Sanlúcar: un mundo de guitarra*, Sevilla, Giralda, 1996.

- TORRES CORTÉS, Norberto, *Historia de la Guitarra Flamenca: El surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.
- *Guitarra Flamenca (Vol. II): Lo contemporáneo y otros estilos*, Sevilla, Signatura, 2010.
- TORTOSA, Virgilio, *Metodología de la investigación científica: guía para la elaboración del trabajo académico humanístico*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2014.
- VALENZUELA LAVADO, Salvador, *Aproximación a la modalidad como sistema de comunicación musical: “El modo frigio” en la obra “Locura de brisa y trino” de Manolo Sanlúcar*, Universidad de Málaga, Departamento de Combinación Audiovisual y Publicidad, 2007.
- WORMS, Claude, *Manolo Sanlúcar: Tauromagia*, FLAMENCO: Serie Didáctica Academic Assoc, 2010.

Material Audiovisual

- CURAO, Manuel, *Los Flamencos hablan de sí mismo (I)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011.
- SANLÚCAR, Manolo, *Tauromagia* (CD audio), Madrid, Polygram Iberica S.A., 1988.

INVESTIGAR A TRAVÉS DEL TARANTO

ESTEFANÍA BRAO MARTÍN
Universidad de Murcia

ARTURO DÍAZ SUÁREZ
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

La necesidad de ampliar las investigaciones relacionadas con la danza y concretamente con el baile flamenco, desde la perspectiva no sólo de la teoría, sino también de la práctica, hizo que se planteara un trabajo que sirviera como punto de inflexión y apoyo para todos aquellos que quieran en un futuro seguir enriqueciendo este arte tan apasionante y actualmente reconocido como Patrimonio de la Humanidad, así como, a los docentes de esta disciplina artística, que tienen inquietudes por mejorar su enseñanza y que buscan la ansiada calidad de la misma, como ocurre en el resto de disciplinas, ya sean artísticas o no.

Es importante que trasciendan estudios a nivel científico sobre Flamenco en general, y en particular, sobre cada uno de sus tres elementos fundamentales que lo forman: el cante, el toque y el baile.

Hablar de baile, implica tener presente el toque de la guitarra y el cante, así se pone de manifiesto en este estudio, donde íntimamente relacionados mantienen un feedback, estableciendo una retroalimentación entre ellos.

Profesionales de los tres elementos flamencos, con formación teórica a nivel superior y con experiencia docente y artística, han participado y sido objeto de este estudio. Su particular y completa visión de su profesión ha sido determinante para la obtención de resultados fiables y válidos, extrapolables a la realidad docente y profesional del baile flamenco.

Hasta nuestros días han llegado trabajos teóricos, muy válidos, realizados por personas externas a la profesión, que se han acercado a ella movidos por la pasión y el entusiasmo que ha despertado en ellos el flamenco, mientras que los profesionales se centraban exclusivamente en la práctica. Afortunadamente, son cada vez más los profesionales flamencos (del cante, del toque y del baile), que además cuentan con una formación teórica importante, necesaria para plasmar trabajos de interés científico y que buscan el reconocimiento del flamenco como una disciplina más, a nivel científico e intelectual dentro y fuera de nuestras fronteras.

¿POR QUÉ ESTUDIAR EL TARANTO?

En el conservatorio de Danza de Murcia, hasta el curso 2016/17, en el que se implantó por primera vez la especialidad de Baile Flamenco en las Enseñanzas Profesionales de Danza, la asignatura de Flamenco ha existido en este nivel, en la especialidad de Danza Española, y es en 6.º curso, el último curso de estas enseñanzas, donde se estudia como contenido específico, el baile por taranto.

La finalidad de estas enseñanzas¹ es conseguir que los alumnos sean capaces de incorporarse a la vida profesional. Este objetivo, junto a la necesidad del docente del baile flamenco en este curso, así como, la labor que debe tener el Conservatorio, como su nombre indica, de construir un conocimiento actualizando, conservando las raíces flamencas en nuestro caso, respetando el legado histórico de toda disciplina que en él se imparta, ha llevado a plantearnos, si los contenidos que enseñamos a nuestros alumnos son coherentes con su propia identidad histórica y están actualizados lo suficiente para facilitarles su próxima incorporación al mundo profesional.

1. Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

La labor del docente, tal y como dicen Blazquez y Sebastiani (2009)², “nuestro trabajo es deliciosamente artesano, y siempre hará falta ese *saber hacer* que proporciona la experiencia evaluada y el contacto con las personas”, nuestros alumnos. El profesor debe enfrentarse al proceso de enseñanza con los recursos metodológicos necesarios para dar respuesta a las necesidades que los diferentes alumnos de un mismo nivel van a plantear ante su proceso de aprendizaje, del mismo modo que debe conocer y dominar los contenidos que enseña, con la profundidad necesaria para que el alumno los aprenda y sepa ponerlos en práctica al incorporarse a la vida profesional, tal y como ocurre, al finalizar las enseñanzas profesionales de danza.

El baile taranto como baile es característico de la zona del levante español, donde Murcia tiene un importante papel. Así se demuestra con el Festival Internacional del Cante de la Minas de La Unión, donde para optar al Premio “El Desplante”, es necesario presentar dos bailes, siendo el baile por taranto de carácter obligatorio, aspecto que ha propiciado el auge e importancia de dicho baile desde 1994 (año en el que un joven Javier Latorre se hizo con el galardón en su primera convocatoria). Desde entonces, ha sido mucho más común en el repertorio de diferentes profesionales y compañías, encontrar el baile por taranto. Otros bailes como por ejemplo, la soleá, la seguiriya, las alegrías, los tientos, los tangos, los fandangos, eran mucho más comunes.

El baile flamenco es visceral, nace de lo más profundo del intérprete, y el taranto, suele expresar sentimientos de dolor, desesperación, y/o tragedia, entre otras muchas sensaciones. Por lo que para su buena interpretación no es cuestión sólo de dominio técnico del cuerpo. Bien es cierto que si este se posee, se tiene más capacidad de registros, a nivel de calidad en los movimientos del cuerpo en general y la interpretación se enriquece mucho más.

El Taranto es un palo que gana peso cuando se interpreta con cierta edad, por ello está en el currículum del Conservatorio de Danza

2. BLAZQUEZ, Domingo y SEBASTIANI, Enric M.^a, *Enseñar por competencias en Educación Física*, Barcelona, Inde, 2009.

de Murcia en el último curso. Para bailararlo no solo hacen falta, como se dice en el argot “tablas”, es decir, haber bailado mucho y pisado escenarios, sino haber tenido vivencias y experimentado sentimientos, que si no los conoces, se intentan interpretar pero de manera artificial y se aprecian falsos y sobreactuados por el público que los recibe.

LA INVESTIGACIÓN

Marco teórico

Partimos de un estudio histórico, coreográfico e interpretativo, para el cual ha sido preciso un análisis profundo de un marco teórico³ que sustentara nuestra investigación, partiendo del baile flamenco en general, hasta llegar a bailar taranto en particular. Es decir, se hizo una revisión de las diferentes etapas de la evolución histórica del baile flamenco, hasta las primeras noticias que se tienen del taranto bailado.

De la bibliografía consultada se desprende que cada vez son más los trabajos que investigan el baile flamenco desde diferentes ámbitos y/o disciplinas, pero fundamentalmente a nivel histórico y musical, aunque actualmente, hay trabajos que ha demostrado que los bailarines/bailaores profesionales, pueden ser considerados deportistas de élite, por lo que el ámbito de la Medicina e incluso de las Ciencias del Deporte, se están interesando cada vez más por este arte. Así lo demuestra Vargas⁴ (2005).

Alto nivel de exigencia que requiere la práctica del baile flamenco, la cual es totalmente equiparable a las que precisa cualquier deporte de alto nivel, por lo que considera imprescindible la realización

3. Marco teórico sustentado en bibliografía y entrevistas a profesionales de la guitarra y el cante transcritas que aparecen en BRAO MARTÍN, Estefanía., *Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los Ámbitos Profesional y Académico. Reflexión Metodológica*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2015.

4. VARGAS MACÍAS, Alfonso, *El baile flamenco: Estudio descriptivo, biomecánico y condición física*, Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 2005.

de una preparación física específica por parte de los bailaores como complemento, prevención y mejora de su rendimiento (pág. 237).

Este tipo de trabajos parecen fundamentales para avanzar ante la necesidad de que sea reconocido nuestro trabajo y esfuerzo diario como intérpretes, pero debe de ir sostenido y apoyado con trabajos que desde el ámbito de la enseñanza, despierten el interés de los docentes flamencos y sirvan para dar respuesta a las necesidades de formación que puedan tener los alumnos que estudian baile flamenco y que serán los futuros profesionales. También estos trabajos serán referencia de otros futuros que les ayuden a complementarse y/o a generar nuevos conocimientos.

Llegados a este punto, sorprendentemente todas las referencias literarias relacionadas con el baile del taranto, encontrados han sido a nivel histórico-musical. Pero concretamente, de cómo se debe bailar este palo, encontramos muy poco y de cómo se debe enseñar para bailarlo correctamente, no llegamos a encontrar nada.

Las alusiones al baile del taranto recogidas en la literatura por distintos autores suelen repetirse. Advierten que es el único estilo minero-levantino considerado como bailable por estar sometido al compás, ya que el resto de estilos mineros van libres de compás (*ad-libitum*), aunque en la actualidad, también son bailados algunos de los otros. Para que esto se dé y no suponga una lucha de elementos, toque, cante y baile, debe existir un conocimiento mutuo de lo que se va a hacer entre el cantaor y la persona que baila y la que toca la guitarra, así aseguraremos una interpretación de calidad.

Encontramos la referencia sobre su primera interpretación. El taranto como baile es relativamente reciente, surge aproximadamente a mediados del siglo XX, no siendo de los bailes más antiguos. Navarro (2008)⁵, recogió de que la primera que lo bailó fue Carmen Amaya el 12 de enero de 1942 en el Carnegie Hall de Nueva York junto al

5. NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Flamenco en cafés cantantes y teatros. (Noticias de prensa. 1849-1936)*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2008.

reconocido guitarrista Sabicas, y así también aparece en la biografía de la artista, realizada por Hidalgo (2009)⁶.

También encontramos referencia a bailaoras también se proclamaron creadoras de este baile, como Rosario o Flora Albaicín. Lo cierto es que no hay testimonios escritos o visuales que nos los muestren.

Salama (1999)⁷, recoge palabras de Rosario que dicen:

Buscando ampliación de nuestro repertorio, a Antonio se le había ocurrido crear el baile del martinete, y yo, por mi parte, hice lo mismo con el taranto. Recuerdo que fue ensayando en los bajos de un teatro; le pedí al guitarrista que me tocara cosas nuevas y él acabó interpretando el macho de la taranta, como decía con mucha gracia flamenca, y de ahí, escuchando una y otra vez ese cante, salió el invento... (pág. 36).

⁸ cita a Blas Vega como el que asume este hecho, diciendo que Rosario bailó el taranto por primera vez en el teatro Fontalba de Madrid:

La primera noticia que he encontrado del taranto (baile) se remonta al año 1951. Aparece en la compañía de bailes españoles de Rosario y Antonio, dentro del repertorio de bailes flamencos que ofrecen al público y que comparten con un repertorio de bailes de escuela española y bolera. Antonio y Rosario llegaron a España en 1949, y tras su presentación triunfal por todo el país decidieron afincarse aquí definitivamente y por lógica tuvieron que preparar nuevas tournés. No tenían más remedio que ampliar su repertorio (...). Esta puede ser una de las razones básicas por la que montan el taranto y lo incluyen en su gira de 1951, bailándolo ambos y anunciándolo como baile de música tradicional. Para ello eligen un cante musicalmente libre: la taranta, metiéndola en un compás binario a ritmoailable de zambra-tango (pág. 265).

6. HIDALGO GÓMEZ, Francisco, *Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando*, Barcelona, Ediciones Carena, 2009.

7. SALAMA BENARROCH, Rafael, *Rosario, aquella danza española*, Granada, Editorial Manigua, 1999.

8. *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Álvarez, ob. cit., pág. 196, afirma que el propio Blas Vega despejó la incógnita cuando encontró el programa de presentación de Carmen Amaya en el Carnegie Hall de Nueva York, en la temporada 1941-1942, en el que aparece bailando taranto con música de Sabicas, tal y como se menciona anteriormente.

Navarro (2008)⁹ además menciona como Carmen:

Ajustó el tempo y los marcajes a un compás binario, sosegado, solemne, hondo como la profundidad de la galería de una mina; tocó los pitos, se quebró, metió los pies he hizo sus desplantes y el taranto quedó en la historia. Afortunadamente, para que quedase constancia de lo que había hecho, nos dejó un apunte de sus maneras, breve —no llega a dos minutos— pero suficiente. Fue precisamente en la película titulada Los Tarantos.

Del mismo modo que encontramos alusiones a los intérpretes que han brillado bailándolo como Fernanda Romero, Trini España, Carmen Mora, etc.

Sin embargo, años más tarde, es el propio Navarro (2010)¹⁰, el que con su capacidad incesante de búsqueda, localiza una gacetilla que anunciaba en La *Época* las funciones del Teatro de Novedades de Madrid, el 3 de enero de 1906, donde se cita a Encarnación Hurtado *La Malagueñita*, como bailaora de tarantas.

A. El taranto a nivel musical

Es uno de los palos flamencos perteneciente a la familia de los llamados *cantes de levante*, *cantes mineros* o *minero-levantinos* junto a la cartagenera, taranta, minera, murciana, levantica, fandango minero,

9. *Historia del baile Flamenco, Tomo II*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2008-2010.

10. “La malagueñita, bailaora de tarantas”. En: *La Madruga*, Murcia (2), 2010, págs. 1-3.

que provienen de la zona del sureste español, zona minera, Almería, Murcia (La Unión y Cartagena) y Jaén (Linares y La Carolina). Las tres denominaciones de estos cantes generan incluso actualmente cierta controversia (Castro, 2011)¹¹.

Concretamente el taranto por su adaptación al compás (binario o cuaternario), se hizo bailable, ya que el resto de estilos mineros van libres de compás, aunque en la actualidad, también son bailados algunos de estos.

Tiene una métrica binaria y/o cuaternaria, al igual que otros palos flamencos como los tientos, los tangos, la marianas, la zambra, la farruca, el garrotín o la rumba.

Torres (2011)¹² mencionó sobre los cantes de levante, que tenían unas características concreta “debido a la sonoridad disonante y titubeante de su acompañamiento”. Y nombra a Ramón Montoya como guitarrista relevante en este palo “no se puede entender la estética de Levante sin la intervención magistral de su oído, de su intuición musical y de sus manos”.

Álvarez (1995)¹³ comenta del Taranto que pertenece del grupo de los cantes minero-levantinos, el cual es el único del grupo que lleva cierto compás, lo que puede bailarse a un ritmo que se parecido al de una zambra lenta, que suele rematarse por otro estilo (habitualmente tangos).

Gamboa y Núñez (2007)¹⁴ hablan de los cantes de levante como los propios de las zonas mineras de Murcia y Almería, a los que se suma el correspondiente de Linares-Jaén. Cuando definen a los cantes de las minas, se refieren a los estilos agrupados bajo el genérico de cantes

11. CASTRO BUENDÍA, Guillermo, Origen del “tono” y “toque de taranta” en la guitarra, *La Madrugá*, 5 (2011), Murcia, págs. 109-123.

12. TORRES, Norberto, “El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)”, *La Madrugá*, 5 (2011), Murcia, págs. 77-107.

13. ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *La discoteca ideal del flamenco. Los grandes maestros del flamenco. Las mejores versiones discográficas*, Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1995.

14. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino, *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2007.

mineros, como la taranta, la minera, la murciana, la cartagenera y la levantica. Estos autores hacen alusión a que tienen aspectos comunes que los diferencia de otros, sobre todo en el tono en el que se acompaña la guitarra, el fa# modal. Tienen en común, que son cantes derivados de los fandangos y “en su versión flamenca derivan en mayor o menor medida a la malagueña flamenca”.

Muchos son los autores que referencian al taranto como un derivado del fandango, aspecto que nos resulta sorprendente, ya que el fandango es de ritmo ternario.

Según Gamboa (2005)¹⁵ fue el jerezano Manuel Torre, acompañado por Miguel Borrull hijo, el que registra en 1929 bajo el apelativo de “rondeña”, un estilo atarantado, con el título *Dónde andará mi muchacho*¹⁶.

Blas y Quiñones (1983)¹⁷, en el artículo *Almería: luces y sombras del taranto* mencionan a *Cabogatero* como el primer tarantero, le siguen Frasquillo Segura, *El Ciego de la Playa* y al legendario Pedro *El Morato*, como maestros creadores del taranto. Gamboa (2005) considera al cantaor Pedro *el Morato* como su creador, aunque fue Fosforito, el 24 de julio de 1957, el primero en rotular una grabación con el nombre de taranto, como recoge Chaves y Paul (2012)¹⁸.

Entre los padres del taranto siempre se sitúa al Rojo “el Alpargatero” y a Chilares, que podrían haber adaptado la antigua taranta para convertirla en un estiloailable, tras los diversos influjos y enriquecimientos recibidos de otros estilos flamencos de la región murciana, sobre todo de la vida minera.

15. GAMBOA, José Manuel, *Una Historia del Flamenco*, Madrid, Espasa, 2005.

16. Desde entonces son muchos los discos que recogen el taranto como rondeña. Así ocurre en el disco Carmen Amaya, *La reina del Embrujo gitano*, volumen II, donde la pista n.º 4 aparece el taranto bajo el nombre de “Rondeña”.

17. BLAS VEGA, José y QUIÑONES, Fernando, “El taranto”, en *VV.AA., Almería, luces y sombras del taranto y otros artículos*, Almería, Edición de la Peña “El Taranto”, 1983, págs. 15-21.

18. CHAVES ARCOS, Rafael y PAUL KLIMAN, Norman, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Madrid, El Flamenco Vive S.A., 2012.

Chaves y Paul (2012) ob. cit. (pág. 201) aluden a que el cante utilizado para el baile de taranto que hizo Carmen Amaya en el Carnegie Hall de Nueva York, acompañada por Sabicas, el 12 de enero de 1942, no variaría mucho de la que llevaran al disco que grabaron en 1956 llamado “Los ritmos de Carmen Amaya”. Según estos autores, “tal baile se acompaña de dos estilos de corte linarense-almeriense, siendo el primero de ellos muy cercano al paradigma del que hoy se conoce como “taranto”, si bien se rotuló como *Rondeñas*. Martín (1991)¹⁹ homologa con toda lógica los cantes utilizados en esta danza al ámbito del estilo que con dicho nombre registrara Manuel Torre, añade que le ocurrió algo similar a la rondeña minera, donde parece ser que Carmen Amaya y Sabicas, hicieron una adaptación en base a una composición de Ramón Montoya.

Destacar en Murcia la labor de conservación, evolución y difusión de estos cantes que han realizado y realizan dos familias de profesionales flamencos, *Piñana*²⁰ y *Fernández*, junto a otros artistas de la tierra y que han estado muy ligadas al Festival Internacional del Cante de la Minas de La Unión, como Pencho Cros, el cual realizó un trabajo recopilando letras de estos cantes.

La literatura recoge al taranto con una terminología más básica, para poder ser bailado, ya que el resto de cantes de igual procedencia no llevan compás, son ad libitum, aunque se siguen unos patrones un ritmo interno a la hora de cantarlos, de manera que si el cante se sale de ellos, “los aficionados puristas” no los da como válidos.

Podemos hablar también de la existencia de la “elasticidad métrica” en el taranto, también recogida por Fernández (2004)²¹. “La

19. MARTÍN SALAZAR, Jorge, *Los cantes flamencos*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1991.

20. El Abuelo, Antonio Piñana Segado, tuvo una importantísima labor profesional, primer ganador del concurso en 1961, considerado el patriarca de los cantes mineros y el heredero de una tradición musical que parte del mítico Antonio Grau “Rojo el Alpargatero”.

21. FERNÁNDEZ MARÍN, Lola, *Teoría del Flamenco*, Madrid, Acordes, 2004.

rítmica flamenca se caracteriza también por la licencia utilizada para dar al compás cierta elasticidad, acelerando o retardando el tempo a voluntad”. Esto aparece dentro del baile del taranto con bastante asiduidad, en función a las exigencias coreográficas del intérprete.

El tono que se emplea es el mismo en taranto y taranta, pero en el taranto el guitarrista imprime un compás de ritmo acentuado y característico que recuerda a la tendencia acompasada de la zambra, mientras que en la taranta el ritmo y la medida son libres.

Precisamente, Tornero²² como guitarrista profesional y cuyas palabras fueron recogidas por Brao (2015) cit. pág. 110, afirma este aspecto y comenta que las características musicales de los estilos de Levante en cuanto al toque de la guitarra, tanto en su *faceta de acompañamiento*, como en la de *solista*, se rigen como muchos de los palos flamencos en la cadencia andaluza, esto es 4, 3, 2 y 1^{er} grado. Es decir, si el tono de estos cantes es de Fa# su cadencia andaluza será si menor (4) la mayor (3) sol mayor (2) y fa# (1). Si bien es cierto que en el toque de acompañamiento la riqueza armónica se ve limitada por el discurrir del cante donde los acordes están bastante definidos. En el toque solista la armonía se multiplica considerablemente ya que se libra de las ataduras del cante y se guía por el desarrollo de los motivos que el guitarrista compone.

Es un palo donde la armonía musical debe desarrollarse en las partes del baile que no se encuentra el cante como las falsetas, escobillas... Hurtado y Hurtado (1998)²³ hacen referencia al sistema armónico que utiliza y caracteriza al fandango y a todos sus derivados, y comentan que es conocido como bimodalismo, el cual “consiste en una sabia y curiosa mezcla de los dos sistemas armónicos más utilizados en toda la música universal: la modalidad y la tonalidad, y en concreto el modo

22. Profesor de guitarra flamenca en el Superior de Música de Murcia (ver imagen 1).

23. HURTADO TORRES, Antonio y HURTADO TORRES, Domingo, *El arte de la escritura musical flamenca. Reflexiones en torno a una estética*, Sevilla, Colección Investigación 1, 1



Imagen 1.

frigio o la escala de —mi—, con la tonalidad mayor”. Aspecto que también recoge Fernández (2004), ob. cit., pág. 90.

Atendiendo a los elementos melódico-armónicos clásicos del toque por tarantas, Piñana²⁴ (2012), guitarrista profesional de prestigio internacional y nieto de Antonio Piñana afirma, que “son los de la cadencia andaluza transportados al tono de fa#”. Respecto a las técnicas guitarrísticas básicas y que su padre Antonio Piñana usa son: “arpeggios dobles en combinación con picados y trémolo” pág. 14.

24. Piñana, C., “Los toques mineros: de la tradición a la modernidad”, *La Madrugá*, 7 (2012), págs. 1-27. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/163161/144411>.

Las contestaciones (remates) que en el taranto la guitarra hace a algunos tercios del cante cuando se baila, son aspectos diferenciadores e identificables de otros palos flamencos.

Tornero citado por Brao, cit. págs. 302-303. en este punto, comenta cómo a nivel rítmico, se hacen diferentes tipos de cortes, con variedad de acentos, en función a los zapateados o movimientos que realiza el intérprete. La armonía ha evolucionado muchísimo, dando paso a falsetas mucho más ricas y modernas. Aun así persisten, sobre todo los remates típicos en las letras y melodías en la escobilla también.

Piñana²⁵, ob. cit., pág. 19 además aporta pautas respecto a la guitarra cuando acompaña al cante y dice:

Dependiendo del cantaor (tradicional o moderno), procuro en cada acompañamiento aportar algún elemento melódico, armónico y de expresión dinámica inspirado en la línea melódica del cante. Si el cantaor juega con alguno de estos elementos, mi labor, más allá de mantener la tradición, es acompañar sobre la idea musical del cantaor. Desde el punto de vista interpretativo del cante, algunos cantaores tradicionales suelen cantar con dinámica fuerte, plana, sin hacer apenas uso de reguladores. Uno de los elementos que aporta el cante en la actualidad, es precisamente lo contrario, es decir, el cuidado de las dinámicas. Los podemos encontrar en cantaores, como Curro Piñana, Miguel Poveda, Mayte Martín o Arcángel.

Curro Piñana²⁶ citado por Brao, ob. cit., pág. 301 como profesional del cante y heredero del legado de su abuelo Antonio Piñana, ante la pregunta, ¿todos los cantes por taranto son iguales?, contesta:

Habría que entrar también en el problema que hemos tenido, que yo siempre he dicho que es la dictadura del disco, si escucha-

25. Piñana, C., “Los toques mineros: de la tradición a la modernidad”, *La Madrugá*, 7 (2012), págs. 1-27. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/163161/144411>

26. PIÑANA, Francisco José, “Antonio Piñana Padre, In memoriam (1913-2013)”, *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 9 (2013), págs. 137-142. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/189761/157461>

mos los primeros discos de flamenco vemos que el Taranto, incluso Manuel Torres lo grabó como Rondeña, por ejemplo, entonces en esa nomenclatura muchos de los que luego han escrito sobre el flamenco pues se han “guiado” por... , lo que se ha dicho en los discos y eso ha “llevao” a muchas confusiones. Entonces realmente el Taranto como tal, es el Taranto que hizo Manuel Torres, el Taranto que luego hizo Fosforito, entonces esa es la línea melódica, realmente sólo hay un Taranto, porque el segundo Taranto que se conoce que es el que tiene la línea melódica más alta, eso no es un Taranto realmente, esa es la Taranta de Fruto de Linares, eso lo descubrí yo no hace mucho tiempo. Entonces realmente, eso se conoce como Taranto que es el que hizo Fosforito que algunas veces se utiliza para acompañar al baile. Pero realmente solamente hay un Taranto, con distintos modelos interpretativos dependiendo del cantaor evidentemente, dependiendo de esa línea melódica que se puede hacer más o menos larga en función del baile y demás, pero realmente yo te diría que sólo hay un Taranto(...). Otra cosa, son los cantes de Almería, que bueno si te pones a rebuscar probablemente verás otras líneas melódicas y otras cosas, pero realmente hay un Taranto solo.

Destacar la evolución del toque de la guitarra, frente a una leve e inapreciable evolución del cante, salvo pequeñas excepciones como la del cantaor Curro Piñana, ya que es precisamente de los pocos cantaores, que partiendo de un conocimiento profundo de este palo y todos los palos minero-levantinos, se ha atrevido a realizar nuevos giros, o *tonos amarillos*, como él denomina, que a muchos le chirrían, pero que evolucionan este género y que son nuevas y verdaderas aportaciones al flamenco.

Cuando aparece el baile, el cante y el toque pasan a un segundo plano. Lo importante es, como afirman los profesionales entrevistados, asumir el *rol* que desempeña cada uno en cada momento, aunque “la escuela del baile”, como mencionan los del “oficio”, ha sido, es y será, imprescindible para los guitarristas y cantaores²⁷.

27. Todos los grandes cantaores y guitarristas han acompañado al baile en algún momento de su carrera artística.

a) *Las letras de taranto*

Si nos centramos en la estrofa o copla que se canta, en el taranto hay unanimidad entre escritores flamencos, es decir, “son cuartetos o quintillas octosílabas de rima alterna” tal y como recoge Ortega (2011)²⁸, derivadas de las estrofas del fandango. Normalmente, al cantar la copla, se repite el primer verso tras el segundo, construyéndose una estrofa de seis versos, finalizando el último con la coletilla típica (ejemplo de coletilla: ¡a, ay, que...o similar), más o menos larga, en función a la capacidad expresiva del cantaor.

En su mundo literario encontramos, el amor, la vida la muerte, que no la mina (Gamboa y Núñez, 2007)²⁹.

Su temática, produce cierta controversia en la literatura consultada. Hay autores que la relacionan con la mina, ya que lo asocian sólo a los de cantes mineros, pero esto parece que no es así, Gamboa (2005), Ortega (2011) y otros, comentan que la temática es muy variada, aunque sin olvidar la temática minera y así lo demuestra nuestro trabajo.

Curro Piñana recogido por Brao, ob. cit., pág. 304, habla de la temática relacionada con el cante del taranto para baile y va más allá diciendo que dependiendo del bailaor y de las exigencias que le haga el mismo, se canta una letra u otra en función del dramatismo que se pretenda transmitir.

El baile flamenco transmite sentimientos de la vida del ser humano, de manera que el intérprete, y concretamente en el baile de taranto, sobre todo por la tonalidad a la hora de interpretarlo con guitarra, la sonoridad grave y profunda, da pie a expresar sentimientos de dolor, desesperación, y/o tragedia y así lo manifiestan también sus letras.

28. ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco, *Cantes de la Minas, Cantes por Taramas*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2011

29. GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino, *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2007.

MARCO METODOLÓGICO

A. Objetivos e hipótesis

Se planteó un objetivo general, *Establecer diferencias y semejanzas entre los tarantos del ámbito profesional y los del ámbito académico*, a partir del cual concretamos otros más específicos, relacionados con las diferentes partes del baile, la evolución histórico-coreográfica, la utilización de una falseta de guitarra al inicio del baile y el carácter dramático en su interpretación:

- Analizar los contenidos que conforman el baile del taranto en cada una de sus partes y en cada una de las décadas del ámbito profesional y establecer relaciones con el ámbito académico.
- Describir la evolución coreográfica que ha sufrido el baile del taranto en el ámbito profesional y cómo el ámbito académico se ha hecho eco de ello.
- Demostrar el uso de falseta en la parte de la salida del baile del taranto como signo de identidad de este baile, al igual que paso de chaflán lo es en el zapateado.
- Confirmar que el taranto es un baile dramático, cuya temática de las letras no es solo referente a la mina, a pesar de sus diversas posibilidades musicales y coreográficas de ser finalizado: por tangos, por levante o por la combinación de ambos.

Las hipótesis de la investigación fueron:

- Existen una relación directa entre los tarantos del ámbito académico y los del ámbito profesional.
- El taranto es un baile fundamentalmente dramático, aspecto que viene marcado por la temática de las letras cantadas e influenciado por su acompañamiento musical (de ritmo binario lento y con sonoridades graves que evocan al *rugir de las entrañas de la tierra*, típica de los Cantes de Levante).

B. Muestra

La búsqueda de la muestra fue una tarea ardua y difícil, aspecto para lo cual se invirtió mucho tiempo. Se consultaron los archivos de Televisión Española (algunos recogidos en la colección Rito y Geografía del Baile Flamenco), del Festival Internacional del Cante de las Minas, y por último, y muy valiosos, los archivos personales de aficionados e historiadores del baile flamenco, ya que los propios intérpretes carecían de dichas grabaciones.

La muestra finalmente consistió en videos de tarantos bailados, por un lado por profesionales de reconocido prestigio divididos de la siguiente manera:

- Hasta los años 70.
- Hasta los años 80.
- Hasta los años 90.
- Años 2000.

Por otro lado, contamos con grabaciones de tarantos bailados por alumnos de 6.º curso de Enseñanzas Profesionales del Conservatorio de Danza de Murcia, de cinco cursos escolares diferentes, cuyas coreografías habían sido creadas por profesores titulares de flamenco de dicho centro, con reconocida trayectoria profesional.

Partimos inicialmente de 81 videos, de los cuales, tras una exhaustiva selección, teniendo en cuenta la calidad de visionado y que partiesen de una estructura tradicional de dicho baile, quedaron para nuestra investigación 47 videos:

- 42 grabaciones de intérpretes profesionales.
- 5 grabaciones del Conservatorio de Danza de Murcia de cinco años académicos diferentes.

C. *Fundamentación metodológica. Creación de la planilla AOBA-TARANTO*

Según Castañer *et al.* (2009)³⁰, la danza en general (y nosotros lo corroboramos para el baile flamenco, ya que es una especialidad de ésta y, concretamente para el baile del taranto) supone manifestaciones motrices no deportivizadas que se caracterizan por incentivar la producción divergente de respuestas motrices en su práctica. Estas prácticas generan una constelación espectacular de imágenes corporales cinéticas y posturales continuadas. Bailar es un arte el cual, para disfrutarlo, y en nuestro caso estudiarlo y analizarlo, es imprescindible que sea visto, observado. El baile no tiene sentido si no se ve. Para su estudio completo, no podemos quedarnos en el mero análisis de los pasos, sino que hay que añadir el componente interpretativo, imprescindible en el baile flamenco, ya que el carácter de cada palo lo diferencia de otros.

Se tuvieron en cuenta informaciones de diferentes autores referidas a la metodología observacional, entre otros Boudon (1967)³¹, Anguera (1990)³², Colás y Buendía (1998)³³ y Losada y López-Feal (2003)³⁴. Para el visionado de los videos se tuvo que construir y validar una planilla específica de observación a la que llamamos AOBA-TARANTO

30. CASTAÑER BALCELLS, Marta, TORRENTS MARTÍN, Carlota, ANGUERA ARGILAGA, M.^a Teresa y DINUSOVÁ, Maria, “Instrumentos de observación ad hoc para análisis de las acciones motrices en danza contemporánea, Expresión Corporal y Danza Contac-Improvisation”, *Revista Apunts, 1.º trimestre*, Generalitat de Catalunya (2009), págs. 14-23.

31. BOUDON, Raymond, “Les relations causales: problèmes de definition et de verification”, *Revue Française de Sociologie*, 8 (1967), págs. 389-402.

32. ANGUERA, M.^a Teresa, “Metodología observacional”, en ARNAU GRASS, Jaime, ANGUERA ARGUILAGA, M.^a Teresa y GÓMEZ BENITO-MURCIA, Juana (eds.), *Metodología de la investigación en ciencias del comportamiento*, Murcia, Secretario de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1990, págs. 125-136.

33. COLAS BRAVO, Pilar y BUENDIA EISMAN, Leonor, *Investigación educativa*, Sevilla, Alfar, 1998.

34. LOSADA LÓPEZ, José Luis y LÓPEZ FEAL, Rafael, *Métodos de investigación en ciencias humanas y sociales*, Madrid, Thomson, 2003.

(análisis observacional del baile del taranto), para la cual se tuvieron en cuenta indicadores de validez y fiabilidad mencionados por autores como:

- Sampedro (2002)³⁵, hace referencia a la estadística como “herramienta indispensable y los programas también *ad hoc* nos permiten relacionar variables y dar fiabilidad y calidad a los datos obtenidos”.
- Basándonos en el trabajo de Anguera (1997)³⁶ recogemos su perspectiva de la observación la cual se convertiría en científica en la medida en que:
 - Sirve a un objeto ya formulado de investigación.
 - Es planificada sistemáticamente.
 - Es controlada y relacionada con proposiciones más generales en vez de ser presentada como una serie de curiosidades interesantes.
 - Está sujeta a comprobaciones de validez y fiabilidad (Selltiz *et al.*, 1965, pág. 229)³⁷.

Evertson y Green (1989)³⁸, contemplan cinco perspectivas de la observación:

- La observación como fenómeno multifacético.
- La observación como proceso de investigación.
- La observación como medio de representar la realidad.

35. SAMPEDRO MOLINUEVO, Javier, “Deportes de equipo e investigación científica”, en *Actas del II Congreso de Ciencias del Deporte*, Universidad Politécnica Madrid, 2002.

36. *Metodología de la observación en las ciencias humanas*, Madrid, Cátedra, 1997.

37. SELLTIZ, Claire, JAHODA, Marie, DEUTSCH, Morton y COOK, S., *Métodos de pesquisas das relações sociais*, Sao Paulo, Herder, 1965.

38. EVERSTON, C. M. y GREEN, J. L., *La observación como indagación y como método. La investigación de la enseñanza II. Métodos cualitativos y de observación*, Madrid, Paidós-MEC, 1989.

- La observación como proceso contextualizado.
- La observación como sistema para registrar y almacenar datos observacionales.

Planteamos una observación directa simple, la cual Sierra (2007)³⁹ contempla como:

(...) la inspección y estudio realizado por el investigador, mediante el empleo de sus propios sentidos, especialmente de la vista, con o sin ayuda de aparatos técnicos, de las cosas y hechos de interés científico, tal como son y tienen lugar espontáneamente, en el tiempo en que acaecen y con arreglo a las exigencias de la investigación científica (pág. 366).

La metodología observacional que sustenta nuestro diseño de investigación, ha seguido las siguientes fases recogidas por Anguera, ob. cit., págs. 23-25:

- Formulación de un problema.
- Recogida de datos.
- Análisis e interpretación de los datos observacionales.
- Comunicación de los resultados.

La metodología observacional se planteó en dos partes. Inicialmente a nivel cualitativo, observado vídeos y recogiendo lo observado en una tabla diseñada para ello, y posteriormente a nivel cuantitativo, donde los datos recogidos y observados, fueron analizados con Microsoft Excel Starter 2010. Dichos datos fueron procesados utilizando el lenguaje de programación R (lenguaje más utilizado por los estadísticos) estableciéndose relaciones entre los 137 ítems que se establecieron en la planilla de observación tras ser seleccionados por expertos (profesionales del baile a nivel artístico y docente con más de 10 años de experiencia).

39. SIERRA BRAVO, Restituto, *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*, Madrid, Thomson, 2007.

Dicha planilla fue organizada en función a la estructura tradicional de un baile flamenco, a nivel coreográfico:

- *Salida o inicio del baile.* Es primera parte del baile que incluye:
 - Introducción de guitarra.
 - Temple del cante.
 - Falseta de guitarra (si la hubiera). Frase melódica de inspiración personal o cogidas de otros intérpretes, que realizan los guitarristas atendiendo al compás y a la armonía del palo interpretado.
 - Llamada. Normalmente zapateado y/o pasos que se ejecutan con energía y que terminan en el “bien parao”. Se dice llamada, porque es una forma de llamar al inicio del cante.
- *1.ª letra de Taranto.* Estrofa flamenca cantada y que se interpreta bailando, donde cada verso se denomina tercío y donde el intérprete deberá hacer suyo el mensaje transmitido por el cantaor, a través del movimiento corporal y su capacidad expresiva. Es la parte del baile donde se debe apreciar la esencia y el verdadero carácter del palo interpretado. Aquí estriba su dificultad, para no caer en bailar todos los palos por igual. Se suele terminar con un cierre. El cierre tiene la misma estructura de una llamada, su cambio de denominación de debe a si la hace antes de comenzar la letra del cante (llamada) o si se hace al terminar el mismo (cierre). Pueden darse casos que al terminar la letra del cante se omite el cierre y se liga con una falseta de guitarra directamente (siguiente parte del baile).
- *Falseta de guitarra bailada.* Diferente a la realizada en la salida, pero manteniendo el compás y la armonía característico del palo.
- *2.ª letra de taranto.* Otra estrofa cantada y que se interpreta, diferente a la anterior, puede ser de la misma o diferente temática.
- *Escobilla.* Consiste en un conjunto de zapateados encadenados, normalmente, de menor a mayor dificultad y velocidad, aunque la capacidad creativa del coreógrafo o intérprete, puede hacerla variar.

- *Remate final*. Se refiere a la forma de terminar el baile, que está íntimamente ligada al cante y al toque. Cada palo flamenco se suele terminar de diferente manera, utilizando más o menos velocidad, en función de la coreografía, y pasando en la mayoría de los palos, a otros de similar compás pero que suelen tener más fuerza interpretativa y/o velocidad. En el caso del taranto, se suele rematar por tangos o por levante, en este último caso perdiendo el compás tan característico del taranto, quedando con un cante libre, ad-libitum. Estas dos formas de finalizar el baile condicionan al mismo terminando con un carácter vivo y brillante o más sobrio y dramático respectivamente.

Cada una de estas seis grandes categorías se dividieran en subcategorías:

- *Uso de diferentes braceos.*
- *Velocidad de braceos.*
- *Tipos de giros: vueltas, piruetas y otros giros.*
- *Velocidad de giros: rápidos, lentos o ambos.*
- *Tipos de percusiones del zapateado se han utilizado:*
 - *Golpe* (golpeando el suelo con toda la planta del pie).
 - *Planta* (golpeando el suelo con los metatarsos)
 - *Tacones* (golpeando el suelo con el tacón, en cualquiera de sus formas)
 - *Punteras* (golpeando el suelo con la puntera del zapato)
 - *Chaflanes* (golpear el suelo, normalmente con todo el pie, tras resbalar por el mismo, a cualquier dirección).
 - *Latiguillos* (movimiento de lanzar y recoger el pie desde la rodilla, realizando sonidos con la planta del pie, en cualquiera de sus formas o dirección).
- *Marcajes* (de cualquier tipo y dirección).
- *Movimientos de caderas* (si se realizan o no).
- *Desplazamientos* (trayectorias del intérprete respecto al público).
- *Expresión dramática*. Es quizás el ítem más llamativo para analizar a nivel visual, el cual refleja el carácter del baile. Existe una tendencia actual, a bailar todos los palos flamencos por igual a

nivel expresivo, sin ajustarse al carácter propio del palo que se interpreta. En este apartado la expresión corporal es fundamental, ya que a través del cuerpo el intérprete debe ser capaz de expresar sentimientos, emociones incluso, de decirnos y emocionarnos con lo que nos cuenta. Aquí el gesto del rostro, donde el papel de los ojos con sus infinitas posibilidades de mirar, el entrecejo y la boca, son vitales, junto al cuerpo, donde el pecho respira y transmite el alma y aquello que se siente y se lleva “en los adentros”, al mismo tiempo que de las manos irradian, tocan, acarician y/o agarran, aquello que se siente cuando se baila, son imprescindibles dentro de este apartado.

ANÁLISIS DE DATOS

Los datos obtenidos de la observación codificada a través de la planilla AOBA-TARANTO tras los diferentes cruces de ítems quedaron reflejados en 65 gráficos. En este momento nos vamos a centrar en los datos referidos al baile en general.:

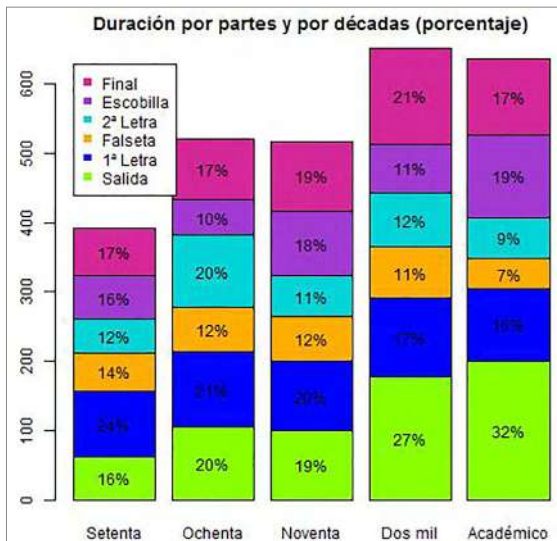


Gráfico 1. Duración del baile por partes y por décadas.

En primer lugar, este gráfico aporta datos sobre la duración de cada una de las partes del baile en el *ámbito profesional* (por década) y en el ámbito académico.

En los años setenta la duración de todas las partes del baile del taranto es más homogénea que en otras décadas.

La *salida* ha sufrido un gran incremento de los años setenta a los dos mil, pasando de un 16% a un 27% siendo aún más extensa en el ámbito académico, con un 32%. Hasta los años noventa, la parte del taranto con más duración era la *primera letra*, llegando en los años ochenta a un 21% de la duración total del baile, cambiando esta tendencia en los años dos mil, con un 17%, pasando a durar la salida un 27% y el final un 21%.

En el *ámbito académico* destaca en relación al ámbito profesional, en todas sus décadas, la *escobilla*, la cual empieza a ser más larga, siendo un 19% del total del baile, pareciéndose más a la década de los ochenta, donde hay un 18% de uso.

Hay que destacar que en todas las décadas, la primera letra dura más que la segunda, esto se aprecia también en el ámbito académico, lo que demuestra la tendencia a no sujetar el compás tras el cierre de la falseta, haciendo que la segunda letra se cante y baile más rápida que la primera. Este aspecto se aprecia menos en los años ochenta, donde la duración de ambas letras era más similar.

La *falseta entre primera y segunda letra*, era más relevante en los años setenta que en el resto de décadas, al igual que en el ámbito académico.

La duración del *final* del taranto en el ámbito académico, es igual al de los años setenta y ochenta, un 17% de la duración total del baile.

Podemos apreciar como los tarantos profesionales de los años dos mil y los académicos, duran mucho más en su totalidad, ya que las salidas son más extensas, siendo en el ámbito académico, el porcentaje de tiempo destinado a la salida, mayor aún que en cualquier década del ámbito profesional. Sin embargo, los tarantos del ámbito académico se asemejan a los del ámbito profesional de los años dos mil, en el porcentaje destinado a la 1.^a letra, falseta y segunda letra. En la escobilla, se parecen a los tarantos profesionales de los años noventa. Y respecto al final, lo hacen, a los tarantos profesionales de los años ochenta.

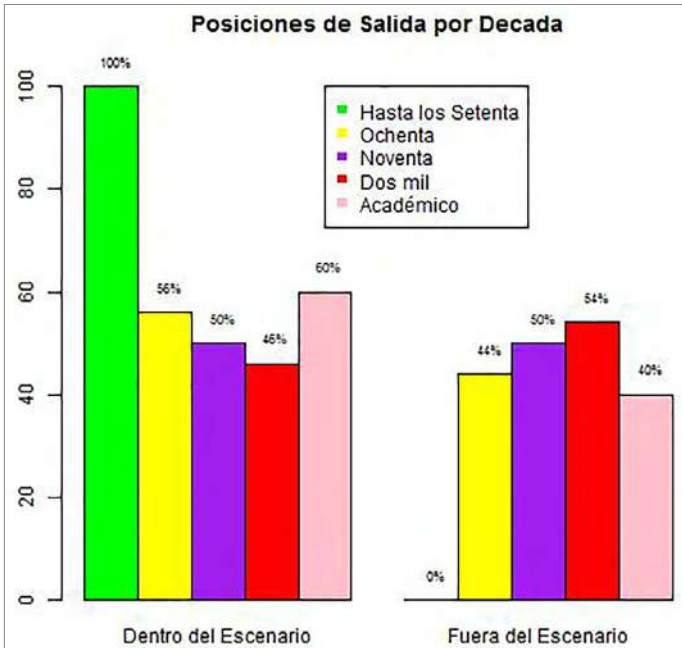


Gráfico 2. Situación del intérprete al inicio del baile.

Hasta los años setenta el 100% de los tarantos profesionales estudiados comenzaban desde dentro del escenario. A partir de los años ochenta, se ha visto como el inicio del baile podía darse indistintamente desde dentro o fuera del escenario.

En el ámbito académico sigue esta dinámica, aunque hay un porcentaje mayor de tarantos, un 60% que comienzan desde dentro del escenario, frente a un 40%, que comienzan desde fuera del escenario, pareciéndose a lo que ocurre en los años ochenta, dentro del ámbito profesional.

Menos en la década de los noventa, donde los bailes de taranto profesionales analizados, un 70% no usaban complementos, en el resto de décadas, se usaban mayoritariamente complementos. Hasta los años setenta se usaban un 71%, en los años ochenta un 67% y en los años dos mil un 69%.



Gráfico 3. Utilización de utilería en el baile por décadas.

En el ámbito académico, ocurre lo mismo que en la mayoría de las décadas del ámbito profesional, se utilizan complementos también.

Puede apreciarse, cómo el taranto en todas las décadas y casi en todas sus partes, menos en el final, es fundamentalmente un baile dramático.

En su inicio, en el ámbito profesional, el 100% de los tarantos estudiados, a excepción de los tarantos de los años noventa, que es un poco menos, un 90%, el carácter es dramático.

Ocurre lo mismo con la expresión en la primera letra, cambiando un poco en la falseta, donde en el ámbito académico, es dramática al 100% solo hasta los setenta y en los años dos mil, aspecto que sigue manteniendo el ámbito académico.

La segunda letra, es donde existe más igualdad, el 100% de los tarantos visionados de los dos ámbitos recogen una expresión dramática.

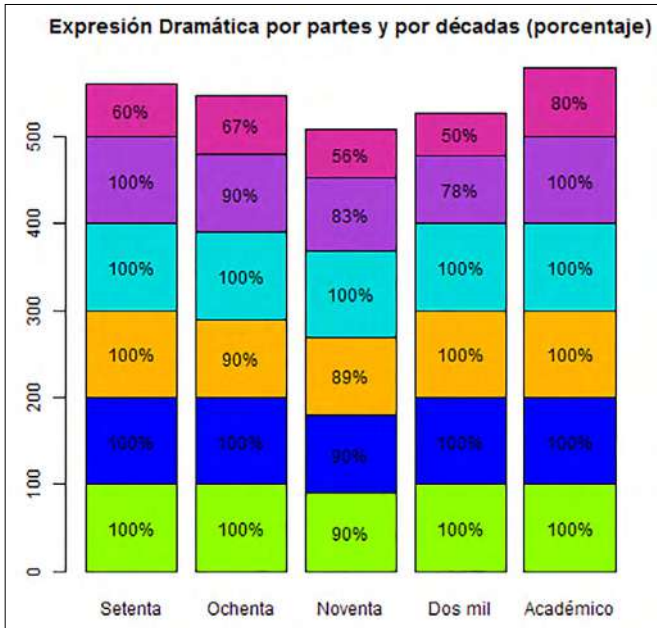


Gráfico 4. Expresión dramática por décadas y partes del baile.

Este carácter cambia sobre todo a partir de la escobilla. En el ámbito académico la escobilla hasta los años setenta, es el único momento en el que el 100% de los tarantos recogen una expresión dramática, al igual que ocurre en el ámbito académico. El 90%, el 83% y el 78%, representan al porcentaje de tarantos donde reflejan la expresión dramática a nivel profesional, en los años ochenta, noventa y dos mil, respectivamente.

En el final de los tarantos profesionales estudiados, hay diferentes porcentajes que reflejan la expresión dramática por décadas, el 60% de los analizados hasta los años setenta, 67% de los analizados en los años ochenta, 56% de los analizados en los años noventa, y la mitad, el 50% de los analizados de los años dos mil. Sin embargo, son los bailes de taranto analizados en el ámbito académico, los que mayor porcentaje de expresión dramática tienen en su final, un 80%.

DISCUSIÓN

Si concentramos la atención en la *cantidad de muestra* seleccionada en estudios publicados sobre el baile flamenco, aunque no tenemos referencias de estudios que puedan parecerse al nuestro tal y como lo planteamos, destacan entre otros por ejemplo, el estudio de Gómez *et al.* (2012)⁴⁰, los cuales utilizaron de muestra, 66 mujeres, de las que 33 eran bailarinas de Flamenco-Español. Entre ellas, el 45% eran pertenecientes a compañías profesionales y el 55% restante, alumnas del último curso de enseñanzas profesionales. Este trabajo que nos ocupa, tiene cierto parecido en la muestra seleccionada por Gómez, ob. cit., videos grabados a profesionales del baile flamenco y videos de alumnos del último curso de enseñanzas profesionales que cursan la asignatura de Flamenco de diferentes años, del Conservatorio de Danza de Murcia. Esto demuestra lo importante de relacionar el ámbito profesional con el académico en los estudios que se han llevado, se llevan y se llevarán en un futuro a cabo.

Si hacemos referencia al *método observacional* utilizado, podríamos hacer referencia al trabajo de Botana (2010)⁴¹, la cual plasma un análisis del espacio en general, sobre diferentes obras de Danza Clásica y Danza Contemporánea visionando videos, aunque nuestro trabajo va más allá de una mera observación, planteando incluso propuestas metodológicas dentro del aula.

Arranz (1998)⁴² habla de los pasos del baile flamenco, refiriéndose a la estructura del mismo como llamada, cierre, remate, escobilla, marcaje y desplante. González (2011) menciona las partes principales

40. GÓMEZ LOZANO, Sebastián, SANTONA MEDINA, Fernando, CANTERAS JORDANA, Manuel y TEJEDOR BENITO, Rocio, “Estudio descriptivo de la movilidad pélvica en bailarinas de flamenco”, *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa*, 5(5) (2012), Cádiz, págs. 31-39.

41. BOTANA MARTÍN-ABRL, Marta, *Análisis del espacio en la danza teatral*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.

42. ARRANZ DEL BARRIO, Ángeles, *El baile flamenco*, Madrid, Librerías Deportivas Estéban Sanz, S.L., 1998.

de las que consta la coreografía de un palo flamenco tradicional; 1.^a letra, 2.^a letra, escobilla y final. Navarro y Pablo (2007)⁴³ afirman que un baile consta de tres momentos o secciones básicas, las letras, las falsetas y el zapateado. Nuestro estudio, sigue la base de estos trabajos para el diseño de una hoja de observación ad hoc AOBA-TARANTO y amplía información.

Hoces (2013)⁴⁴, desde su trabajo sobre la transcripción de la guitarra flamenca, en el apartado concretamente de la transcripción del baile flamenco, este autor alude:

Al hecho de la no necesidad, puesto que los bailaores y profesores de danza no emplean la notación musical para memorizar o enseñar sus coreografías. Por esta razón, no se anotan ni la rítmica de los pies ni las coreografías; ni si quiera instituciones como los conservatorios de danza recurren a este procedimiento (pág. 70).

Este autor, se refiere sobre todo a aspectos musicales, aunque también menciona los aspectos coreográficos. Nuestro trabajo da respuesta a parte de esta carencia y con la hoja de observación *ad hoc*, AOBA-TARANTO, diseñada y mencionada anteriormente, se analiza y codifica la coreografía del baile del taranto, de manera novedosa.

Si nos centramos en la *estructura* de los bailes flamencos, Arranz, ob. cit., págs. 49-63, habla de una estructura base común para todos los bailes, salida o entrada, letra, escobilla e ida o coletilla. Pablo y Navarro (2007) mencionan que la estructura de un baile consta de tres momentos básicos, las letras, la falseta y el zapateado y además añaden la salida y el remate final. Sin embargo, tanto ellos, como González (2011)⁴⁵, hacen mucho énfasis en la estructura del baile por alegrías

43. NAVARRO GARCÍA, José Luis. y PABLO LOZANO, Eulalia. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Córdoba, Almuzara S.L., 2007.

44. HOCES ORTEGA, Rafa, *La transcripción para la guitarra flamenca*, Sevilla, Libros con Duende, S.L., 2013.

45. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Mónica, “Estructura básica del baile flamenco”, *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telehusa*, 4 (2011), Cádiz, págs. 25-31.

y las características diferenciadoras del mismo respecto a otros, pero ninguno hace referencia a la estructura concreta del baile por taranto, la cual podría englobarse como una estructura básica de las definidas anteriormente, pero destacando el uso de falseta dentro de la parte de la salida, tras el temple del cante, tal y como se demuestra en nuestra investigación.

Referente a la *duración de cada una de las partes del baile* en general, González (afirma que depende de la coreografía, pero no profundiza más. Sin embargo nuestro trabajo da respuesta a la duración del baile del taranto y a cada una de sus partes, diferenciando entre el ámbito profesional y el ámbito académico (ver gráficos).

La *indumentaria* utilizada para bailar flamenco en general también ha ido evolucionando al igual que la moda para vestir de calle. Martínez (2009)⁴⁶ explica cómo en los años noventa, aparece un giro en la indumentaria flamenca femenina, más sexi, que consistía en ajustar a la cadera las faldas alargando el talle y eliminando los volantes. Este vestuario condiciona el baile de mujer, ya que se centra en el trabajo del braceo y del lucimiento corporal, eliminando poco a poco el coger la falda con las manos para poder dibujar en torno al cuerpo diferentes movimientos o acentuar tiempos con ello, que hasta entonces y que posteriormente, se están volviendo a utilizar en la actualidad. En el hombre también lo hace, cuando se utiliza capa, sombrero, bastón, etc...

El incremento de dificultad técnica de las coreografías, así como un uso más amplio del espacio escénico, condicionan el uso de complementos, los cuales deben ser un adorno más del baile, nunca un estorbo, y además, tienen que moverse a compás, consiguiendo dar una mayor belleza al movimiento realizado, tal y recoge Navarro y Pablo (2007)⁴⁷. Aquí interviene también el factor “moda”, en la evolución

46. MARTÍNEZ MORENO, Rosa M.^a, *El Traje de Flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009.

47. NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO LOZANO, Eulalia. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Córdoba, Almuzara, S.L., 2007.

del diseño de vestuario a nivel profesional, que influencia también al ámbito académico.

Si nos centramos en la *expresión dramática* del taranto, casi siempre se hace referencia a las letras mineras cantadas, que como bien recoge Pablo (2013)⁴⁸, hablan de “soledad, penas, trabajo duro, condiciones de trabajo insalubres, enfermedades, accidentes laborales, muerte, familias destrozadas, pobreza explotación, denuncia social, emigración, geografía minera, etc.”, aunque hay autores como Ortega (2011)⁴⁹, el cual afirma que la temática de las letras de taranto es muy variada y no solo se centra en la mina, tal y como se demuestra en este trabajo. En el baile del taranto las estrofas cantadas tratan la tragedia de la mina y las desdichas del ser humano, siendo el desamor también un tema muy referido y utilizado, entre otros.

Esto marca carácter del baile en general, pero en el final del mismo, incluso desde la escobilla en muchos casos, a partir de la cual, debido a las falsetas utilizadas por tangos utilizadas, y su posterior final, por este palo, en la mayoría de los casos, buscando sensaciones más efectistas frente al público, se acelera el compás y se cambia el carácter, a más alegre y festero, ya que, el toque por tangos, cambia el aire y carácter musical del baile. Con finales alegres y vivos, conseguir el aplauso del público es mucho más sencillo. También está la opción, de volver a retomar, tras los tangos, el sentido trágico y contenido del taranto, volviendo a su carácter dramático y melancólico inicial, con alguno de los diferentes cantes de levante (taranto, minera, cartagenera, etc...), bailando ad libitum, muy utilizada en el ámbito académico. Esta opción suele utilizarse cuando se baila ante un público más entendido, donde sobran los adornos superfluos. Sobre este punto no hemos encontrado referencias literarias que recojan este aspecto con profundidad, aunque siempre ha sido un tema controvertido dentro de los profesionales de la enseñanza del baile, sobre todo en Murcia y

48. PABLO LOZANO, Eulalia, *Las didácticas del flamenco*, Sevilla, Libros con Duende, S.L., 2013.

49. ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco, *Cantes de la Minas, Cantes por Tarantas*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2011.

Almería, por ser ciudades donde el taranto como palo cantado, tocado y bailado, tiene una gran influencia minera, así se refleja en el Festival Internacional del Cante de las Minas, tal y como lo hemos reflejado anteriormente.

Según Gelardo (2003)⁵⁰, *respecto a las tendencias en la actual investigación, la tradición oral en el flamenco no debe ser en absoluto despreciada; es más, hay que tenerla muy en cuenta*. En la investigación que nos ocupa, hemos querido seguir esta indicación realizando entrevistas a profesionales del toque y el cante, que nos han aportado sus experiencias respecto al acompañamiento del baile del taranto y su conocimiento desde su práctica profesional, como artistas y docentes de reconocido bagaje y prestigio.

CONCLUSIONES

Se corrobora la hipótesis inicialmente planteada, los tarantos académicos tienen una estrecha relación con los profesionales”, aunque hay matices destacables:

- La duración total del los tarantos actuales a nivel profesional y académicos es la más alta, aunque existe diferencias en la duración de las distintas partes.
- Se baila en todos los tarantos una falseta de guitarra tras la salida del cante, que con el paso de los años a nivel profesional, es cada vez más larga, superándola los tarantos académicos. Aspecto que diferencia a este palo de otros.
- Las escobillas en los tarantos académicos son más largas que en los tarantos profesionales.
- Las primeras letras en todos los tarantos duran más que las segundas.

50. GELARDO NAVARRO, José, *El Flamenco: otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*, Sevilla, Portada Editorial, S.L., 2003.

- Se utiliza más utilería en los tarantos profesionales que en los académicos.
- Los tarantos, en general, son cada vez más complejos en su evolución coreográfica.
- Los tarantos profesionales suelen finalizar por tangos y los académicos, además por levante.

LIMITACIONES DEL ESTUDIO Y SUGERENCIAS DE POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS

Acotar este trabajo, resultó inicialmente difícil, ya que conforme se avanzaba, se abrían nuevos campos o líneas de investigación que podían ser otros estudios posteriores en sí mismos, ya que hay poco hecho. De ahí también la dificultad al inicio del mismo para encontrar investigaciones previas que sirvieran de sustento a esta.

Al mismo tiempo la ausencia de varones interpretes en grabaciones, hizo que la variable sexo, inicialmente planteada, no pudiera ser tenida en cuenta, por lo que deja un hueco para una posible ampliación de la investigación.

La mala calidad de algunas grabaciones, fue determinante para la selección de la muestra, al igual que el tiempo invertido para codificar el visionado de los videos inicialmente seleccionados, el cual se vio incrementado por la ausencia de instrumentos de observación destinados a ello, lo que supuso tener que crear uno específico para ello, tarea determinante para el desarrollo posterior de la investigación.

A pesar de las dificultades encontradas a lo largo de la investigación, este estudio, abre puertas a futuras líneas de investigación, incluso dando pie a un nuevo perfil de investigador. Propuestas para nuevos estudios podrían ser:

- Cómo ampliar el estudio de cada una de las categorías analizadas y aplicar todos los datos obtenidos para una mejora de la enseñanza de este palo flamenco e incluso trasladarlos a otros.
- Estudio de la evolución del taranto desde el punto de vista de la evolución del cante y de la guitarra flamenca.

- Utilización de la planilla AOBA-TARANTO para otros palos: AOBA-SOLEÁ, AOBA-SEGUIRIYA, AOBA-ALEGRÍAS, etc. . . , de manera que, tras poder visionar todos los palos que se han bailado, se consiguiera un estudio evolutivo, histórico-coreográfico, desde la práctica con conocimiento teórico, que sirviera de referente a los docentes de los Conservatorios y academias donde se enseña a bailar flamenco.
- Realización de este estudio en otros Conservatorios del país, incluso a academias donde la enseñanza no es a nivel profesional.

Hay tanto camino por recorrer dentro de la investigación del flamenco, por lo que se anima a los profesionales del baile flamenco en particular, a seguir aumentando el conocimiento científico.

Hablar de baile flamenco, habiéndolo bailado y sentido, aporta significados y mensajes diferentes e imprescindibles para la docencia y la investigación, y sobre todo, para su desarrollo como materia dentro del ámbito científico.

Este trabajo propone caminos a todo aquel que quieran profundizar en la enseñanza y el aprendizaje del baile flamenco, ya que es necesario que surjan nuevos trabajos que ayuden a su evolución y adaptación a los nuevos tiempos.

Al baile flamenco debemos aprender a verlo y analizarlo, no sólo desde el hecho artístico (aunque sea su faceta más reconocida), ya que éste no surge por casualidad, y está en nuestras manos determinar, qué elementos hacen que éste sea posible.

Imprescindible también cuando se enseña, tener referencias de profesionales, ya que son la máxima exposición artística de esta disciplina y el contacto directo con el mundo profesional vital.

LA CUALIDAD VOCAL FLAMENCA. UN ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS ESTRATEGIAS DE PROYECCIÓN VOCAL DEL CANTAOR FLAMENCO FRENTE AL CANTANTE CLÁSICO

MARINA GARZÓN GARCÍA
Universidad de Granada

CONTEXTUALIZACIÓN

En el campo de la investigación fisiológica vocal, el cante flamenco no ha sido sometido a análisis pese a la creciente incursión que ha experimentado en los conservatorios de grado medio y superior de música en los últimos años pero, ¿Cómo legitimar la enseñanza del cante en estas instituciones si se carece del conocimiento básico sobre su verdadero funcionamiento?

Dar respuesta a esta pregunta implica beber del cuerpo de conocimiento de diversas disciplinas y aplicar lo aprendido a nuestro campo, lo cual requiere a su vez una comprensión profunda de las idiosincrasias y requerimientos del cante flamenco, para poder aislar nuestro objeto de estudio —la fisiología vocal— de la interpretación propia de cada cantaor y de los requerimientos y características propias de cada cante. Esta disección del cante ya ha sido realizada por Gómez y Bonada¹ en un trabajo sobre transcripción de tonás y debblas. En este estudio los autores hablan de tres dimensiones del cante: Una primera dimensión determinada por la estructura melódica del palo interpretado, una segunda dimensión que engloba los recursos expresivos y ornamentos

1. E. Gómez y J. Bonada, “Towards Computer-Assisted Flamenco Transcription: An experimental comparison of automatic transcription algorithms as applied to a capella singing”, *Computer Music Journal*, 37 (2), págs. 73-90, 2013.

de cada cantautor y una tercera dimensión de cualidad vocal o timbre. Si bien Gómez y Bonada (2013) analizaron la primera dimensión del canto, este estudio se centra en la tercera y última dimensión.

Gracias, por tanto, a la investigación que se ha venido realizando en la comprensión del funcionamiento del aparato vocal desde que Manuel García presentó en sus “*Observaciones fisiológicas sobre la voz humana*” un prototipo del primer laringoscopio en la Royal Society of Medicine, que tuvo lugar en París en el año 1855², hasta la aparición de la Vocología³ como disciplina científica (estudio de la práctica de la producción vocal en función de los requerimientos de cada cantante), el conocimiento sobre el instrumento del canto ha experimentado un notable desarrollo.

El instrumento del cantautor, su voz, no ha sido estudiado desde este paradigma de investigación, paradigma que entraña un profundo conocimiento de los mecanismos fisiológicos subyacentes a cada tipo de emisión y fundamentado en la observación del comportamiento del aparato fonador durante la producción vocal. Por tanto, los investigadores disponemos hoy por hoy de herramientas más que suficientes para dar respuesta a la cuestión: ¿Qué hace que una voz suene flamenca?

Con la pretensión de responder, al menos parcialmente, a esta pregunta, hemos desarrollado un estudio sobre un aspecto concreto de la voz durante la emisión cantada: la proyección vocal.

La proyección vocal es uno de los aspectos prioritarios de la emisión en el canto y, para entenderla como fenómeno objetivable capaz de ser sometido a análisis, debemos, en primer lugar, definirla como concepto. Para comprender la proyección vocal en el canto es necesario explicar la relación entre la audición y la resonancia.

Por un lado, la resonancia es la característica que permite que el sonido pueda amplificarse. Imaginemos lo que ocurriría al tirar una

2. En S. Fernández, *Homenaje a Manuel García en el primer Centenario del descubrimiento de la Laringoscopia*, Madrid, Sociedad Española de Otorrinolaringología y Patología Cérvico Facial, SEORL, 1957, pág. 901.

3. Ingo Titze y Katherine Verdolini, *Vocology, the Science and Practice and Voice Habilitation*, Salt Lake City, UT, National Center for Voice and Speech, 2012.

piedra a un charco. El impacto de la piedra en el agua producirá ondas concéntricas en la superficie del charco, tal y como ocurre con el aire que impacta en la superficie de los pliegues o cuerdas vocales. Las ondas concéntricas del agua equivaldrían a los sonidos armónicos producidos por el paso del aire a través de los pliegues vocales. El sonido que generamos en los pliegues vocales es turbulento y los armónicos resultantes de la señal sonora variarán en función de los resonadores que utilicemos tal y como ocurre con otros instrumentos. Por ejemplo, un contrabajo requiere de una caja de resonancia acorde con las dimensiones de los armónicos que se quiera amplificar, en este caso armónicos graves. Cuanto más agudos sean los armónicos que queremos amplificar, menor deberá ser la caja de resonancia que los amplifique. Siguiendo con el ejemplo, si la relación entre altitud de armónicos y dimensión de caja de resonancia requerida es inversa, podemos entender porqué un contrabajo es mayor que un violonchelo y este que un violín.

Los resonadores son, por tanto, huecos donde la onda sonora puede viajar; huecos que, según sus dimensiones y su forma, permiten el transporte a unos u otros armónicos. El aparato vocal tiene la capacidad de modificar su forma, lo que le permite variar los armónicos amplificados en función de la posición que adopte el tracto vocal. Esta capacidad dota a la voz de una característica que la hace única como instrumento musical, no existiendo ningún otro capaz de modificar el timbre del sonido final durante la propia emisión.

Por otro lado, la audición humana está limitada a ondas que oscilan entre los 20Hz y los 20kHz. Somos, por tanto, sordos a sonidos que queden fuera de este umbral. Además, dentro de este umbral existen zonas en las que el oído humano es más sensible, es decir, percibimos como más intensos los sonidos de cierta frecuencia. El mecanismo amplificador de la ganancia se sitúa en el oído externo, donde se aumenta la presión sonora en el tímpano en unos 15 dB. Esto ocurre de forma discriminada en frecuencias de entre 1.5 y 6kHz⁴. Además, la

4. Brian Moore, *An Introduction to the Psychology of Hearing*, Sixth edition, Wagon Lane, Bingley, UK, Emerald Group Publishing Limited, 2012, pág. 57.

transmisión del oído medio es más eficiente para frecuencias medias como estas, lo que quiere decir que interpretaremos los sonidos de este umbral frecuencial como sonidos de mayor intensidad, aun cuando la energía real de estos sonidos sea menor que la de sonidos de menor o mayor frecuencia fuera de este umbral.

He querido explicar tanto el concepto de audición como el de resonancia para aclarar que la intensidad percibida de un sonido por el oído humano es subjetiva, por tanto, un cantante puede servirse de estos mecanismos de aumento de ganancia del oído para hacer que su voz se perciba como un sonido más intenso, colocando el tracto vocal de manera que vibren los armónicos de este umbral de frecuencias.

La proyección vocal la entenderemos, por tanto, como el conjunto de estrategias que el cantante realiza para amplificar ciertos armónicos del sonido durante la emisión, con el objetivo de crear en el oído del receptor una sensación de aumento de volumen. Estas estrategias, por tanto, se limitan a la amplificación, mediante la adecuación de la forma de los resonadores, de armónicos de la zona de mayor sensibilidad auditiva.

Acústicamente, la proyección vocal se basa en la modificación del filtro que supone el tracto vocal. Los armónicos que el tracto vocal es capaz de resonar son denominados formantes. Los formantes son picos de intensidad del espectro vocal, es decir, concentraciones de energía en una determinada frecuencia, recordemos las ondas generadas en la superficie del charco. Al modificar la forma del tracto vocal se modifican los parámetros de estos formantes.

La cuantificación de las características formánticas del sonido de la voz es lo que nos permite estudiar su cualidad⁵. La cualidad es el atributo que hace que dos sonidos de la misma intensidad y frecuencia suenen diferentes. En lenguaje musical, a la cualidad se le llama timbre. Por tanto, para estudiar la cualidad o timbre de la voz flamenca es necesario estudiar las características formánticas de su sonido.

5. G. Fant, *The Acoustic Theory of Speech Production, 2nd Edition*, Mouton, The Hague, 1970, pág. 66.

Podemos medir las características formánticas de la emisión cantada en un momento concreto o a lo largo de una ventana de tiempo. Esta elección de análisis determinará el método que escojamos ya que, aunque es muy utilizada la transformación rápida de Fourier (Fast, Fourier Transformation, FFT) sólo es capaz de analizar una ventana de pocos milisegundos, por lo que está altamente influida por la vocal que se esté emitiendo. La FFT se utiliza mucho en clínica porque es eficaz para detectar disfonías. Sin embargo, en un análisis de cualidad como este requeríamos de un método que no se viera influido ni por la fonética ni por la altura del sonido.

Se han identificado, en estudios previos, dos tipos de estrategias de proyección vocal diferenciadas a nivel fisiológico y acústico. Dichas estrategias se han definido como formante del cantante⁶ y formante del actor⁷.

La primera estrategia, la denominada formante del cantante, se considera la técnica de proyección por excelencia en el canto clásico. De hecho, hasta muy reciente se pensaba que era la única estrategia capaz de lograr la ganancia del sonido de la voz del cantante. Cabe mencionar que muchos cantantes contemporáneos enseñan esta estrategia de proyección a sus alumnos, bien por desconocimiento sobre sus efectos en la tímbrica del sonido, bien por tradición. El formante del cantante fue descrito por Johan Sundberg en 1974, tanto a nivel acústico como fisiológico. Fisiológicamente, el formante del cantante (FC), consiste en el mantenimiento de la laringe en una posición baja y en la expansión de la zona faringo-laríngea durante la emisión cantada. En las aulas de canto esta posición se relaciona con la postura de bostezo, aunque el símil no es del todo acertado ya que el bostezo conlleva el descenso del cuerpo de la lengua, entre otras cosas. Acústicamente, la estrategia se traduce en un aumento de energía alrededor de los

6. J. Sundberg, "Articulatory interpretation of the singing formant", *Journal of Acoustical Society of America*, Cambridge, 55 (1974), págs. 838-844.

7. T. Leino, A. Laukkanen y R. Bojtech, "Formation of the Actor's/Speaker's formant: A Study Applying Spectrum Analysis and Computer Modeling", *Journal of Voice*, 25(2) (2016), Philadelphia, págs. 150-158.

3kHz de frecuencia⁸. Esta es la estrategia de proyección que permite al cantante clásico ser oído por encima de una orquesta sin necesidad de usar aparatos de amplificación, recordemos el efecto de ganancia en el oído medio humano en este umbral de frecuencias (véase fig. 1)⁹.

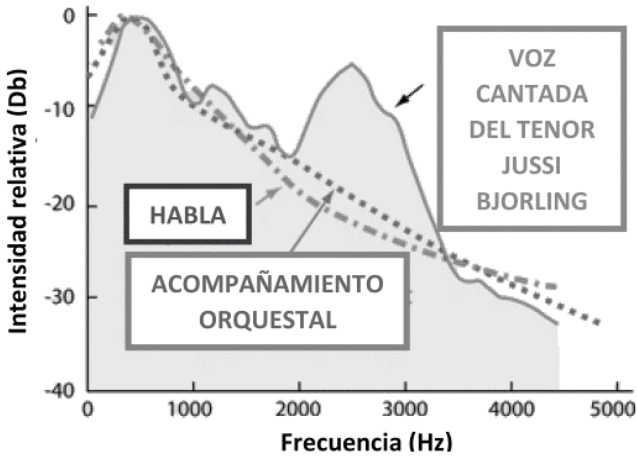


Figura 1. Distribución de frecuencias en el espectro de una emisión hablada, una orquesta y una emisión cantada (extraído de Sundberg, 1977, p. 112).

Más recientemente, los investigadores se han centrado en el estudio de las características de voces profesionales que vamos a llamar “no clásicas”¹⁰, describiendo nuevas formas de proyección de la voz. La segunda estrategia mencionada, la del formante del actor (FA), fue

8. J. Sundberg, “Level and center frequency of the singer’s formant”, *Journal of voice*, 15(2) (2001), Philadelphia, págs. 176-186.

9. J. Sundberg, “*The acoustics of the singing voice*”, San Francisco, W.H. Freeman, 1977, pág. 112.

10. R. Pinczower, J. Oates, “Vocal projection in actors: The LTAS features that distinguish comfortable acting voice from voicing with maximal projection in male actors”, *Journal of voice*, 13(3) (2005), págs. 440-453.

descrita definitivamente por Timo Leino y su grupo de colaboradores en 2009; ya que anteriormente otros autores¹¹, habían dado cuenta de su existencia sin llegar a definirla como un formante concreto. Se trata de un tipo de estrategia encontrada en actores, locutores de radio y cantantes de música *country* con voces descritas como brillantes, timbradas y de gran proyección. Fisiológicamente se ha descrito como una estrategia de estrechamiento del esfínter aero-epiglótico durante la emisión, creando una nueva caja de resonancia en el aparato fonador a nivel del vestíbulo glótico. Acústicamente, el FA se traduce en un aumento de energía alrededor de los 4kHz. Este fenómeno, a diferencia del FC, supone un aumento menor de energía, ya que no se presenta como un pico sino más bien como una meseta entre los 3.5 y los 4.5kHz del espectro vocal (véase fig. 2).

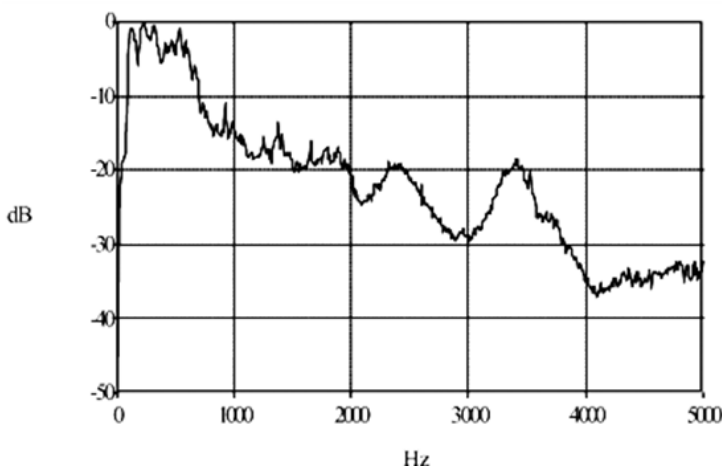


Figura 2. Representación espectral del fenómeno del formante del actor (extraído de Master, De Biase, Pedrosa y Chiari, 2006)¹².

11. K. Verdolini, D. Druker, P. Palmer y H. Samawi, "Laryngeal adduction in resonant voice", *Journal of Voice*, 12(3) (1998), págs. 315-327.

12. S. Master, N. De Biase, B.M. Chiari y A.N. Laukkanen, "Acoustic and Perceptual Analyses of Brazilian Male Actors' and Nonactors' Voices: Long-term Average Spectrum and the "Actor's Formant", *Journal of Voice*, 22(2) (2016), págs. 146-154.

Si comparamos ambas estrategias veremos que, no sólo a nivel fisiológico y acústico existen diferencias entre ellas, sino también a nivel de proyección, por tanto podríamos afirmar que son dos emisiones tímbricamente diferenciadas. La proyección resultante del uso del FA no es tan intensa como la que se obtiene utilizando el FC. Sin embargo, el uso del FC requiere del mantenimiento de una cierta postura en estructuras articulatorias, poniendo en jaque la inteligibilidad de la letra de las piezas interpretadas. Por tanto, los actores desarrollan esta otra estrategia, FA, para no sacrificar la articulación del sonido y mantener la naturalidad del mensaje, logrando al mismo tiempo un aumento del volumen percibido.

Creemos que el cantaor flamenco utiliza de forma homogénea estrategias de proyección parecidas a las utilizadas por el actor ya que es crucial, en el flamenco, tanto la proyección como la inteligibilidad y el mensaje y partimos de esta hipótesis. Pretendemos, por tanto, determinar en qué medida los cantaores utilizan estas estrategias para proyectar su voz durante una tarea de fonación continua.

El objetivo de este estudio es analizar la cualidad de la proyección vocal de un grupo de cantaores flamencos en una tarea de voz cantada, examinando la distribución de energía espectral de su voz en las zonas correspondientes al FC y al FA estableciendo una comparativa de los resultados encontrados en nuestro grupo experimental con un grupo control de cantantes de música clásica.

METODOLOGÍA

Instrumentos

La metodología utilizada en este estudio se basó en investigaciones previas de la misma índole utilizando la herramienta conocida como Long Term Average Spectrum, desde ahora LTAS. Esta herramienta nos permite obtener un espectro que refleja la distribución de frecuencias de una señal sonora mediante la superposición de la distribución frecuencial del sonido durante un periodo de 30 segundos de

grabación. Esto nos permite comprobar, sin la influencia que ejercería la fonética de la letra del cante, cuál es el denominador común de la emisión en su conjunto.

LTAS es la herramienta más útil, por tanto, para estudiar la forma del tracto vocal y el movimiento de los articuladores ya que, en función de las frecuencias que se amplifiquen y el lugar del espectro en el que lo hagan, es posible inferir la postura predominante del tracto vocal y los articuladores. Son múltiples las ventajas que entraña esta herramienta: en primer lugar no es invasiva como la laringoscopia, que puede sesgar en gran medida el posicionamiento del tracto vocal al cantar; en segundo lugar, las variaciones fonéticas de la emisión no afectan al resultado final del análisis ya que, como su propio nombre indica, analiza una media del espectro, es decir, establece un espectro final fruto de la superposición de múltiples representaciones espectrales y; en tercer lugar LTAS es menos dependiente de la frecuencia fundamental y de la intensidad que otras técnicas de análisis acústico¹³. Este espectro excluye las pausas y las partes sordas de la muestra.

Participantes

La muestra de este estudio está compuesta por 44 participantes divididos en dos grupos; a) un grupo experimental flamenco, GEF (n=23) en el que 13 eran hombres y 19 eran mujeres y b) un grupo control, GC (n=21) compuesto por 11 hombres y 15 mujeres. Los participantes del GEF fueron reclutados en la Fundación Cristina Heeren de arte flamenco de Sevilla y en el Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla, principalmente. Los participantes que componían el grupo control eran cantantes de música clásica alumnos de los conservatorios Cristóbal de Morales de Sevilla, Victoria Eugenia y Ángel Barrios de Granada y del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Todos los

13. J. Sundberg, "Level and center frequency of the singer's formant", *Journal of voice*, 15(2) (2001), págs. 176-186.

sujetos de este estudio eran profesionales o aspiraban a serlo teniendo, al menos, dos años de práctica habitual. Del mismo modo, los grupos se equilibraron en sexo y edad. Los mayores de 65 años fueron excluidos de la muestra. La media de edad era de 35.6 años para el GEF y de 33 años para el GC (véase tabla 1).

TABLA 1
DISTRIBUCIÓN POR SEXO Y EDAD DEL GEF Y GC

	SEXO		EDAD	
	H	M	MEDIA	DESV.TÍP
GEF	13	19	35,6	17,2
GCC	11	15	32	10,2

Procedimiento y Análisis

Una vez firmado un consentimiento informado, a cada participante se le aplicó la entrevista de hábitos vocales del cantante (EHVOCAN)¹⁴, con el fin de recopilar algunos datos personales, elaborar una pequeña anamnesis y recoger información sobre sus usos y conductas vocales. Una vez cumplimentada, se pedía a los participantes que interpretaran, al tono e intensidad en la que se sintieran más cómodos, la canción de “*Anda Jaleo*”. Esta canción se escogió porque se trata de una pieza muy popular tanto en el repertorio flamenco¹⁵ como en el clásico¹⁶.

Las cintas que fueron finalmente seleccionadas para el análisis acústico dependieron de los criterios de inclusión del estudio explica-

14. M. Garzón, J. Muñoz y E. Mendoza, “Voice Habits and Behaviours: voice care among Flamenco singers”, *Journal of Voice*, 31(2) (2017), págs. 246 e.11-246 e.19.

15. Carmen Linares, *Anda Jaleo* en Canciones Populares Antiguas (CD) Auvidis ethnics, 1994.

16. Teresa Berganza y Narciso Yepes, *Anda Jaleo* en Canciones Populares Españolas (CD) Deutsche Grammophon, 1977.

dos en la sección “participantes”. Se analizaron, en todos los casos, 30 segundos de la parte del estribillo de la canción, para homogeneizar la melodía de las muestras.

Las grabaciones se realizaron en estéreo y digitalmente, con una tasa de muestreo de 44.1kHz con la grabadora M-Audio modelo MicrotrackII y un micrófono unidireccional/dinámico modelo SM48-LC colocado a 15cm por debajo de la boca del sujeto.

Para la construcción del espectro LTAS de cada participante, se utilizó *Kay Elemetric Computered Speech Lab*¹⁷, con una ventana de tiempo de 1024 puntos y una banda de frecuencias de 10kHz.

Se analizó la distribución de energía de los espectros de cada sujeto en las regiones de 2.5-3.3kHz, correspondiente al FC, y de 3.4-4kHz, correspondiente al FA. En cada región se midieron las variables de frecuencia de intensidad máxima (Hz), pico de energía máxima (Db) y energía media (Hz).

Los resultados se compararon entre grupos a través de la prueba de McWhitney con el paquete estadístico SPSS. Se llevó a cabo un análisis de funciones canónicas discriminantes con el objetivo de comprobar, hasta qué punto, podemos predecir la pertenencia de los participantes a cada uno de los grupos atendiendo a la distribución de frecuencias de su espectro vocal.

Además del análisis estadístico, se realizó una representación gráfica de los espectros resultantes del GEF y del GC, para realizar una comparativa gráfica de la tendencia de la distribución espectral de cada grupo.

RESULTADOS

Los resultados muestran que, efectivamente, existe una tendencia diferenciada en la distribución de energía del cantaor flamenco y del cantante clásico.

17. CSL, *Model 4400*, Kay Elemetrics Corporation, Lincoln Park, Nueva Jersey.

En primer lugar, el análisis de funciones canónicas discriminantes indica que, el 100% de los casos, se distribuye correctamente en cada uno de los grupos, es decir, que la distribución espectral de energía cambia en función del grupo ($\text{Lambda de Wilk}=0.51; p < .00; gl=32$), véase tabla 2.

TABLA 2
RESUMEN DEL ANÁLISIS DE FUNCIONES CANÓNICAS
DISCRIMINANTES EN VOZ CANTADA

		GEF	GC	Total
Recuento	GEF	23	0	23
	GC	0	21	21
%	GEF	100	0	100*
	GC	0	100	100*

* Clasificados correctamente el 100% de los casos agrupados originales.

En cuanto a la zona correspondiente al FC (de 2.5 a 3kHz), las diferencias en la tendencia espectral son muy notables a simple vista (véase figura 3). En la comparativa de las representaciones gráficas espectrales, se puede apreciar claramente la existencia del fenómeno del FC en el GC, representado en forma de pico de concentración de energía alrededor de los 3kHz. Este fenómeno no ocurre en el GEF, que alrededor de los 3kHz no experimenta cambios de inclinación notables. Es únicamente en esta zona del espectro en la que el GC obtiene una energía mayor que el GEF.

En cuanto a la zona relacionada con la estrategia del FA, en el análisis estadístico encontramos diferencias significativas en la energía media de la zona del FA, siendo superior en el GEF ($U=145; p < .05$) y en el pico de energía máxima de esta misma zona, siendo también significativamente mayor en el GEF ($U=128; p < .05$). Con respecto a la frecuencia de intensidad máxima, el GEF puntuó significativamente más que el GC ($U=129; p < .05$). En la comparativa gráfica, se aprecia un aplanamiento de la curva espectral del GEF, en lugar de un pico de concentración de energía en esta zona del espectro, tal y como descri-

ben Leino y sus colaboradores (2009), el FA se sitúa a unos 1000Hz de distancia del FC siendo de menor intensidad que este y reflejándose como un aplanamiento o cese en la inclinación del espectro vocal (véase fig. 3).

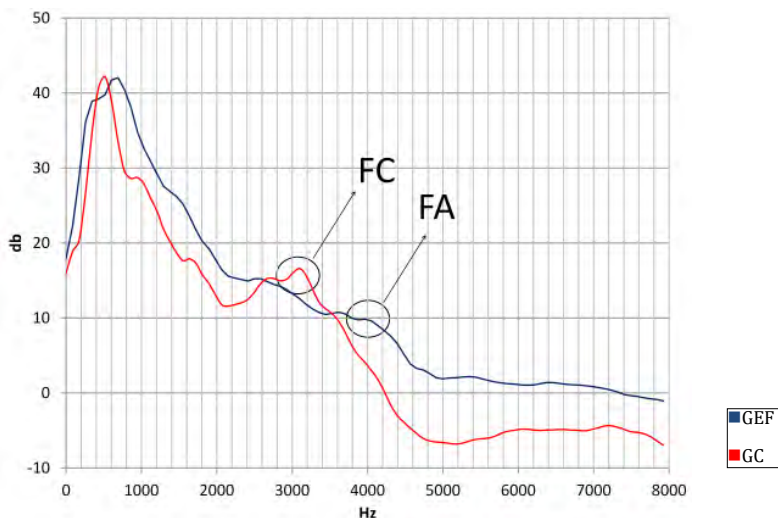


Figura 3. Acumulaciones de energía a lo largo del espectro para el GEF y el GC siendo el FC el formante del cantante y FA el formante del actor. (Extraído de Muñoz, Garzón y Mendoza, la cualidad de la voz flamenca, un estudio acústico y comparativo con respecto a la voz lírica, XXX Congreso Internacional AELFA, Bilbao, junio 2016)

DISCUSIÓN E IMPLICACIONES

Los resultados indican el uso de una estrategia de proyección diferenciada entre los cantaores y los cantantes clásicos que participaron en este estudio en la que, los cantaores, hacen uso de una cualidad vocal propia del actor. Las implicaciones de estos resultados inciden directamente en la forma en la que se coloca el aparato fonador durante

la emisión cantada en flamenco, una colocación que, por ende, será diferente a la colocación utilizada por el cantante clásico.

Es evidente para cualquier oyente, ya sea o no aficionado, que la voz flamenca y la clásica tienen cualidades o timbres diferenciados. En este estudio hemos podido comprobar que estas diferencias podrían estribar, en parte, en la estrategia de cada estilo musical para buscar una mayor ganancia. El cante flamenco, así como el clásico, son disciplinas que, tradicionalmente, no se interpretan con amplificadores, como el pop o el jazz. Así como muchos folklores, la idiosincrasia de la voz flamenca se conformó en un entorno que precisaba ser amplificado de manera natural. Este estudio ha demostrado que el flamenco efectivamente amplifica su sonido de forma natural de forma radicalmente distinta a como lo han venido haciendo los cantantes de música clásica.

Además, si el cantaor y el cantante clásico utilizan diferentes estrategias de proyección y, como se ha comprobado en este estudio se trata de una estrategia unificada y común entre los flamencos, la técnica clásica respectiva a la proyección vocal no podrá ser extensible en las aulas al cante flamenco.

La cualidad vocal y los correlatos fisiológicos de la proyección del FA se han descrito por otros autores. Verdolini *et al.* (1998) estudiaron con profundidad la proyección de la voz actoral proyectada, proponiendo que la configuración fisiológica de este tipo de voz se caracterizaba por un estrechamiento del vestíbulo laríngeo. Es razonable pensar que este mecanismo esté siendo utilizado por el cantaor flamenco, ya que, permite al cantante producir una voz resonada sin distorsionar la percepción de las vocales y consonantes, capacidad que lo distingue del mecanismo de alargamiento laríngeo encontrado en el FC. La zona de los 2.5-3kHz, relacionada con la forma del resonador laríngeo y el formante del cantante, ha acumulado una energía ostensiblemente mayor entre el grupo de cantantes clásicos.

Por tanto, el cantaor flamenco no utiliza los mismos mecanismos que el clásico para conseguir armónicos agudos (entre los 2 y los 4kHz) sino mecanismos más parecidos a los que implementa un actor. Además, existen otros estilos musicales en los que también se ha encontrado este fenómeno acústico y un tipo de proyección similar

como el *country*. Cleveland¹⁸ encontró, entre cantantes de *country*, un ligero aumento de energía entre los 3 y los 4kHz que relacionó con el posteriormente denominado, FA. Como apunta este autor, entre otros, la cualidad vocal del FA se encuentra comúnmente en “voces proyectadas y timbradas” de actores o locutores de radio (Pinkzower *et al.*, 2009). Otras definiciones de cualidad se han venido refiriendo a la percepción de una voz metálica. En voces percibidas como metalizadas, se produce un aumento en la amplitud de los formantes F3, F4 y F5 del espectro¹⁹; es posible que el aumento de amplitud encontrada en cantaores flamencos alrededor de los 4kHz venga definiendo esa cualidad metálica de la emisión vocal.

El correlato fisiológico del fenómeno del FA se ha venido relacionando con el uso de una estrategia de proyección en la que se aumenta la aducción de los pliegues o cuerdas vocales. Leino *et al.* (2009) comprueban cómo, el FA, no aparece en ejemplos de voz susurrada y falsete ni en voz simplemente hablada con laringe alta o baja. Por tanto, la estrategia de los cantaores no se reduce a la amplificación de una cualidad hablada sin más, esto podría ser un grito sin más. Lo que se deduce de la acústica encontrada es una colocación concreta del esfínter aero-epiglótico que incide en un aumento de la metalidad de la emisión y una mayor aducción de los pliegues. La aducción de los pliegues vocales puede aumentarse con poco esfuerzo laríngeo a través del estrechamiento del vestíbulo laríngeo ya que se crea una caja de resonancia cerca de la fuente que aumenta la presión del aire en este primer nivel. Dicho de otro modo, sin necesidad de aumentar la presión subglótica, logramos mayor aducción porque al cerrar el esfínter se incrementa la presión supra-glótica.

El estrechamiento del vestíbulo laríngeo ha sido descrito en cualidades vocales operísticas de tonos altos, en el registro de *belting* y en

18. T. Cleveland, J. Sundberg y R. Stone, “Long-term-average spectrum characteristics of country singers during speaking and singing”, *Journal of voice*, 15(2) (2001), págs. 89-94.

19. E.M. Hanayama, Z.A. Camargo, D.H. Tsuji y S.M.R. Pinho, “Metallic voice: physiological and acoustic features”. *Journal of Voice*, 23(1) (2009), págs. 62-70.

el de *twang*²⁰. Esta estrategia puede ser el mecanismo más sano para favorecer el aumento de la aducción de los pliegues vocales en lugar de incrementar la presión sub-glótica, que resultaría hiperfuncional y, sin el control adecuado y de forma persistente, podría producir micro traumatismos y patologías en los pliegues. Además, el uso del estrechamiento del vestíbulo laríngeo favorecería la movilidad articular durante el cante, lo que resuelve el problema de la inteligibilidad y aporta más naturalidad al mensaje. Como apunta Titze (1994), mantener una forma concreta del tracto vocal durante la fonación repercute en la articulación y el mensaje, tal y como ocurre en el canto clásico.

CONCLUSIONES

Tanto el canto clásico como el cante flamenco se han desarrollado en tradiciones ajenas al uso de amplificadores o sintetizadores; por tanto, el cantaor flamenco, realiza maniobras que le permiten amplificar su voz, tal y como lo hacen los cantantes clásicos. En este punto el cante flamenco y el canto clásico coinciden. El objetivo de este estudio fue discernir si las estrategias de proyección de cantaores flamencos y cantantes clásicos son las mismas y, en el caso de que no lo fueran, cuáles son las diferencias entre ambas.

El cantante busca la resonancia para lograr un aumento de la percepción del volumen de su voz, potenciando armónicos determinados de la emisión en los que el oído humano es más sensible. La resonancia se ve afectada principalmente por dos aspectos: la postura de los articuladores y la frecuencia de la emisión.

Existen numerosas estrategias técnicas que permiten que la voz trabaje con una intensidad muy alta al cantar. Lo que podríamos denominar “cualidad vocal flamenca”, viene definida por el estrechamiento del esfínter aero-epiglótico y por una laringe alta. Este último aspecto lo venimos demostrando en estudios recientes. Sin embargo, aunque

20. I. Titze, “Acoustic interpretation of resonant voice”, *Journal of voice*, 15(4) (2001), págs. 518-529.

con esta colocación logramos una cualidad de emisión que podemos llamar “aflamencada”, la falta de dominio de esta puede propiciar rigidez del sistema fonatorio, tal y como explicamos en este capítulo. Si un cantaor no utiliza la postura adecuada su cuerpo tenderá a realizar estrategias de compensación seguramente hiper-funcionales parecidas a la emisión gritada. Por tanto, conocer y controlar correctamente estas estrategias de proyección es vital para el cantaor, que en la mayor parte de los casos, son aplicadas de manera intuitiva. El cante flamenco es altamente exigente a nivel vocal y conocer sus claves evitaría las consecuencias de un trabajo hiperfuncional que acabe generando rigidez, tensión, micro-traumatismos, fatiga vocal, etc.

Las líneas futuras de acción al respecto de este estudio pasan por la continuación de una investigación científica de calidad sobre el funcionamiento de la voz flamenca y por la elaboración de una pedagogía vocal acorde con los hallazgos encontrados en relación a la proyección vocal.

El cante flamenco realiza su incursión en los niveles superiores de educación musical, lo que crea la necesidad de dar una respuesta pedagógica a su aprendizaje, tal y como ocurrió con el *jazz* en los Estados Unidos²¹. Una respuesta pedagógica que se asiente sobre bases sólidas y objetivas. Una pedagogía basada en la percepción y control de los movimientos de las distintas partes del aparato fonador para lograr el tipo de emisión deseada.

Por otro lado, la investigación deberá enfocarse hacia el desarrollo de una pedagogía acorde con la implementación de las técnicas vocales descritas. La habilitación de la voz para el flamenco, entendida como un proceso de fortalecimiento y equipamiento de la voz, que encuentra demandas muy específicas y especiales, pasa, por tanto, por el entrenamiento técnico de las estrategias de proyección propias del cante y distintas a las estrategias aplicadas en el canto clásico.

21. P. Boersma y G. Kovacic, “Spectral characteristics of three styles of Croatian folk singing”, *Journal of the acoustical society of America*, 119(3) (2006), págs. 1805-1816.

Por último, la voz flamenca se ha descrito casi exclusivamente desde un paradigma subjetivo que, si bien no desdeñamos, observamos que es difícilmente replicable y que dificulta la aplicación práctica de este conocimiento. Con ayuda del método científico, resultaría de gran utilidad aplicar herramientas de evaluación debidamente protocolizadas al estudio de la voz flamenca.

Los resultados de este trabajo hacen patente la necesidad de crear líneas de investigación que desarrollen la habilitación de la voz para el cante flamenco, entendida como un proceso de fortalecimiento y equipamiento de la voz. Por tanto, a nivel pedagógico como de investigación, el flamenco tiene aun muchas asignaturas pendientes.