

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**El baile flamenco: un instrumento en los pies**  
**Principios musicales de la percusión surgida de la danza**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Sandra de la Torre Jiménez**

Director

**Polo Vallejo García-Mauriño**

Madrid



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

*El baile flamenco: un instrumento en los pies*  
*Principios musicales de la percusión surgida de la danza*

Autora: Sandra de la Torre Jiménez  
Director: Dr. Polo Vallejo García-Mauriño  
Facultad de Geografía e Historia  
Doctorado en Musicología





UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Sandra de la Torre Jiménez,  
estudiante en el Programa de Doctorado Musicología  
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

El baile flamenco: un instrumento en los pies. Principios musicales de la percusión  
surgida de la danza.

y dirigida por: Polo Vallejo García-Mauriño

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 15 de julio de 2019

Fdo.: Sandra de la Torre

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



A la memoria de un Manuel  
y dos Antonios:  
mi abuelo Manolo Jiménez,  
el cantaor Antonio de Canillas  
y Antonio de la Torre, mi padre,  
por quien fui, soy y seré.

## AGRADECIMIENTOS

Son tantas las personas que han hecho posible este trabajo, que lo único que realmente sé es cómo empezar y cómo terminar.

Así que, como “es de bien *nació* ser *agradeció*”, debo empezar sin duda por agradecer su trabajo, su dedicación y su generosidad a mi maestro y director de tesis Polo Vallejo, que aunque no tiene edad para serlo, me ha guiado y cuidado como un padre, con su sabiduría infinita, tanto, que a veces he sentido que fuese la mismísima reencarnación de Juan Sebastian Bach, padre generoso de músicos y de la propia música.

En segundo lugar, quiero agradecer su labor a la bailaora Rocío Portillo, mi maestra paciente de baile flamenco durante todos estos años de trabajo de campo, intérprete de la mayoría de los vídeos del corpus en el que se basa esta tesis y que en estos momentos se enfrenta a la creación mayor que puede realizar el ser humano: la de ser madre. Mil gracias le doy por su comprensión y su profesionalidad, además de esa empatía constante con mis ganas de traducir todo lo flamenco a papel y a reglas matemáticas.

A la vez que a Rocío Portillo agradezco a Susana Lupiáñez, “La Lupi”, maestra de maestras, su derroche creativo y verbal, ese “darlo todo” en el escenario y fuera de él y ese respeto y admiración mutuos entre lo artístico y lo intelectual.

Y debo seguir por reconocer a mi tutora de tesis Victoria Eli, que me ha socorrido literalmente y es una de las responsables de no haber abandonado a pesar de las dificultades que se presentaban, porque estaba ahí siempre.

Y por supuesto quiero dar mil gracias a Elena Torres Clemente, que ha hecho posible que este trabajo siga adelante, sin dejar de mencionar a María Nagore, que en mis primeros pasos en el doctorado me dejó claro que una tesis no vale su peso en oro.

Para el bailaor Fermín Calvo de Mora, mi actual maestro de baile, va este agradecimiento por el conocimiento transmitido y haberme hecho partícipe de su amor a la danza y al arte flamenco.

También quisiera reconocer la labor de otros bailaores y maestros de baile, gitanos y payos, de los que he podido mamar la ciencia de lo flamenco:

A Pepe Carrete, decano de los bailaroes flamencos de Málaga, que me ha demostrado que la edad es un grado para el conocimiento.

A Vanesa, “La India”, por censurarme las palmas y enseñarme “compás”.

A Cristina Martínez, profesora de francés y bailaora, que se ha prestado a todos mis experimentos flamencos.

A Eva Ordóñez Flores, por su baile intelectual.

A Pilar Soto, que me enseñó a mover las manos “a lo flamenco” y a realizar la primera *escobilla por alegrías*.

A Montserrat Naranjo por confundirme para después aclararme.

También debo reconocer sin falta la ayuda prestada por los percusionistas Rocío Ríos, José Luis Ruiz, Emilio López-Salvatierra y Gonzalo Aldaco, que han valorado mis transcripciones y me han ofrecido mil ideas para la escritura musical del corpus.

Al estudioso Bernat Jiménez de Cisneros debo agradecer sus discusiones constantes para intentar convencerme con sus criterios de escritura del compás flamenco.

No podría olvidar a la compositora Diana Pérez Custodio, que guio mis primeros pasos en la investigación flamenca, y a la doctora en Comunicación Ana Sedeño Valdellós, que creyó en este trabajo desde el momento en que leyó su título.

Para mis compañeros matemáticos Carlos Ferrero y Manuel Martín va este gracias con mayúsculas por enseñarme de nuevo a contar con los dedos.

He de reconocer también la labor de mi compadre Nohel Ruiz, a quien he dejado continuamente que me resuelva el papeleo administrativo del doctorado, y de mi compañera de tesis Sara Islán, por el intercambio de fatigas doctorales.

¿Y cómo podría olvidar a mis alumnos gitanos y flamencos?

A Joaquín Rodríguez Lucas, joven guitarrista, que me demuestra a diario que el oído dice más verdades que la vista.

A Manuela Núñez y Carmen Escalona, que me piden que les cante las *bulerías* de “La Panaera” para bailar, aunque, como dicen ellas, “me salga payuno y venga vahío”.

No se me puede escapar tampoco de la memoria mi vecina Sara Delgado, diseñadora gráfica, a quien he pedido consejo constante para la fotografía y los gráficos que aparecen en este trabajo, sin olvidar a mi comadre Puri Domínguez, detentora del

vocabulario y las expresiones andaluzas que me han inspirado en la escritura, ni a mi amiga Mariadela Merchán, que además de artista polifacética, es Ingeniera en Telecomunicaciones y me ha ayudado con las descripciones tímbricas.

Y por supuesto, debo agradecer las correcciones literarias de mi prima Natalia Fajardo, escritora sin renombre.

Pero el reconocimiento a este trabajo coral debe finalizar con un mil gracias a mi familia, que no solo ha estado ahí cuando mi cuerpo estaba en casa, pero mi cabeza estaba en la investigación. También ha sido parte activa en la elaboración de esta tesis.

A mi marido Enrique Pardos, por las copias en papel y la elaboración de mis diseños de pautas de escritura musical.

A mi hijo mayor Gabriel Pardos, joven oboísta, por ayudarme con las transcripciones.

A mi hija Malena Pardos, que con solo diez años es la autora de todas las fotografías en ráfaga con las que he elaborado las secuencias de fotogramas que aparecen en esta tesis.

Y a mi hijo pequeño David Pardos, que con su imitación constante de mis cantes y mis bailes, me ha ayudado, con esa sabiduría implacable de la que adolecen los niños, a tomar distancia en la investigación y a verla desde otro prisma, a través de los ojos de un niño.



## ÍNDICE:

<b>RESUMEN</b>	<b>15</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>16</b>
<b>1 INTRODUCCIÓN GENERAL</b>	<b>18</b>
<b>1.1 Un amor a segunda vista</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Conceptos previos y finalidad del trabajo</b>	<b>21</b>
<b>1.3 Plan de tesis</b>	<b>22</b>
<b>1.4 Metodología y fuentes</b>	<b>23</b>
<b>2 ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>30</b>
<b>3 LA PALABRA EN EL FLAMENCO</b>	<b>36</b>
<b>3.1 Compás y su polisemia</b>	<b>38</b>
<b>3.1.2 Compás en la tradición oral flamenca</b>	<b>40</b>
<b>3.1.3 Lo emocional en el compás</b>	<b>47</b>
<b>3.2 Los palos o géneros flamencos: definición y criterios de clasificación</b>	<b>48</b>
<b>3.2.1 El criterio compás</b>	<b>50</b>
<b>3.2.2 El criterio “denominación de origen”: lugar de procedencia</b>	<b>52</b>
<b>3.2.3 El criterio letra</b>	<b>53</b>
<b>3.3 Los estilos en cada palo</b>	<b>55</b>
<b>4 TIPOLOGÍA DEL FLAMENCO: CLASIFICACIÓN VERNÁCULA Y CRITERIOS MUSICOLÓGICOS</b>	<b>62</b>
<b>4.1 El ciclo de 12</b>	<b>64</b>
<b>4.1.1 El compás de 5</b>	<b>64</b>
<b>4.1.2 El compás de 6</b>	<b>67</b>
<b>4.1.3 El compás de 12</b>	<b>68</b>
<b>4.2 El ciclo de 8</b>	<b>75</b>
<b>4.2.1 El compás de 8</b>	<b>76</b>
<b>4.2.2 El compás de 16</b>	<b>80</b>
<b>5 PALOS Y ESTILOS: GÉNEROS FLAMENCOS Y MODELOS MELÓDICO-ARMÓNICOS DEL CANTE</b>	<b>83</b>
<b>5.1 En compás de 5: por seguiriyas</b>	<b>87</b>
<b>5.2 En compás de 6: por fandangos y abandolaos</b>	<b>90</b>

5.3 En compás de 12: por cantiñas, por soleá y por bulerías	93
5.4 En compás de 8: por tangos	97
5.5 En compás de 16: por taranto y por Levante	101
5.6 Siempre tipología	102
<b>6 ESTRUCTURAS DE LOS BAILES</b>	<b>105</b>
6.1 El paradigma del baile por cantiñas	106
6.2 El paradigma del baile por bulerías	112
<b>7 LAS PALMAS COMO BATUTA FLAMENCA</b>	<b>116</b>
7.1 El timbre de las palmas	118
7.2 Palmas y silencios	121
7.3 Diferentes grados en el acompañamiento de las palmas	124
<b>8 SONIDOS PRODUCIDOS POR EL BAILE FLAMENCO: Morfología, técnica</b>	
“instrumental” y catálogo de timbres	128
8.1 Acción de las manos	130
8.2 Acción de los zapatos	135
8.2.1 Punta	136
8.2.2 Tacón	137
8.2.3 Media planta	139
8.2.4 Planta completa	140
8.2.5 Pasos-timbres de zapateado	142
8.3 Abanico de timbres	142
8.4 Otros timbres con objetos	143
8.4.1 Timbres del abanico	144
<b>9 LA TRANSCRIPCIÓN COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS</b>	<b>148</b>
9.1 “Cinetografía” del baile flamenco	149
9.2 Transcripción de ritmo, paso y compás	151
9.3 Transcripción de ritmo	152
9.4 Transcripción interactiva timbre-altura	154
9.5 Transcripción de ritmo y paso	156
9.6 Transcripción de MERTS	156
9.7 La transcripción de la transcripción	164

<b>10 MELODÍAS RÍTMICO-TÍMBRICAS DE BAILE: MODELOS</b>	<b>169</b>
<b>10.1 Dimensión temporal de las melodías rítmico-tímbricas</b>	<b>170</b>
<b>10.2 Los soniquetes “clásicos”: modelos enunciados</b>	<b>172</b>
<b>10.2.1 Modelo de llamada por bulerías</b>	<b>174</b>
<b>10.2.2 Modelo de llamada por tangos</b>	<b>176</b>
<b>10.2.3 Modelo de marcaje por bulerías</b>	<b>179</b>
<b>10.2.4 Modelo de marcaje por tangos</b>	<b>181</b>
<b>10.2.5 Modelo de escobillas por alegrías</b>	<b>182</b>
<b>10.2.6 Modelo de subida en compás de 12</b>	<b>185</b>
<b>10.3 Modelos compositivos</b>	<b>188</b>
<b>11 LA CREACIÓN DEL REPERTORIO</b>	<b>192</b>
<b>11.1 Aprendizaje, composición e interpretación coreográfico-musical</b>	<b>193</b>
<b>11.2 Pasos compuestos: timbres compuestos</b>	<b>202</b>
<b>11.2.1 Timbres compuestos de efecto</b>	<b>203</b>
<b>11.2.2 Timbres compuestos en secuencias repetitivas</b>	<b>208</b>
<b>12 IDENTIDAD Y MORFOLOGÍA DE LAS MELODÍAS RÍTMICO-TÍMBRICAS DEL BAILE</b>	<b>219</b>
<b>12.1 Llamadas</b>	<b>221</b>
<b>12.1.1 Llamadas por bulerías y en compás de 12</b>	<b>223</b>
<b>12.1.2 Llamadas por tangos y en compás de 8</b>	<b>229</b>
<b>12.1.3 Llamadas-escobillas</b>	<b>233</b>
<b>12.1.4 Llamadas por seguiriyas y en compás de 5</b>	<b>243</b>
<b>12.1.5 Llamadas en compás de 6: por fandangos y abandolaos</b>	<b>251</b>
<b>12.2 Contestaciones o respiraciones</b>	<b>252</b>
<b>12.2.1 Patás por bulerías y contestaciones en compás de 12</b>	<b>253</b>
<b>12.2.2 Contestaciones por tangos y en compás de 8</b>	<b>255</b>
<b>12.2.3 Las contestaciones por tarantos</b>	<b>257</b>
<b>12.2.4 Contestaciones por seguiriyas</b>	<b>262</b>
<b>12.2.5 Contestaciones por fandangos y abandolaos</b>	<b>264</b>
<b>12.3 Escobillas</b>	<b>267</b>
<b>12.4 “Pisando la letra”: cierres y remates</b>	<b>282</b>

<b>12.5 Marcajes</b>	<b>290</b>
<b>12.5.1 MERTS de marcajes por bulerías</b>	<b>293</b>
<b>12.5.2 MERTS de marcajes por tangos</b>	<b>295</b>
<b>12.6 Subidas y soniquetes</b>	<b>296</b>
<b>13 Y BAILAR PARA CONTARLO</b>	<b>301</b>
<b>14 GLOSARIO</b>	<b>307</b>
<b>15 BIBLIOGRAFÍA CITADA</b>	<b>311</b>
<b>16 BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA</b>	<b>321</b>
<b>17 DISCOGRAFÍA CITADA</b>	<b>324</b>
<b>18 PARTITURAS CITADAS</b>	<b>326</b>
<b>19 PÁGINAS WEB CITADAS</b>	<b>326</b>
<b>20 VÍDEOS DE YOUTUBE CITADOS</b>	<b>326</b>
<b>21 ESPECTÁCULOS CITADOS</b>	<b>327</b>
<b>22 CONFERENCIAS Y CLASES MAGISTRALES CITADAS</b>	<b>327</b>
<b>ANEXO I ARTISTAS FLAMENCOS PARTICIPANTES</b>	<b>328</b>
<b>ANEXO I: CATÁLOGO DE TRANSCRIPCIONES DEL CORPUS</b>	<b>331</b>
<b>ANEXO II: ALGUNAS TRANSCRIPCIONES COMPLETAS</b>	<b>338</b>



## RESUMEN

### **El baile flamenco: un instrumento en los pies Principios musicales de la percusión surgida de la danza**

El baile flamenco, a través del zapateado y la percusión corporal, origina un mundo de sonoridades que este trabajo considera un verdadero repertorio musical de Melodías Rítmico-Tímbricas (MERTS). Estas sonoridades se encuentran organizadas y articuladas según una rigurosa clasificación interna, que obedece tanto a criterios técnico-musicales como a su ubicación y a su rol en la sintaxis coreográfica.

Junto con el cante, la guitarra y las palmas, las MERTS de baile no solo están integradas en el repertorio musical flamenco, sino que constituyen un ente independiente de donde emergen todas las características de “lo flamenco”.

Estas características conforman lo que aquí se ha dado en llamar **modelos compositivos**: maneras de elaborar las MELodías Rítmico-Tímbricas, que poseen las propiedades de sugerir procedimientos musicales específicos y de generar verdaderas fórmulas matemático-musicales aplicadas a **modelos enunciados** arquetípicos “clásicos” de MERTS, incluso a otras músicas ajenas al flamenco, hasta hacerlas flamencas.

Entre los modelos compositivos considerados fundamentales se encuentran: la asimetría, el desplazamiento, el *desplante*, la ‘acefalía’, el *contra* (“out off beat” en el Jazz), la polirritmia, la polimetría, el ritmo *aksak* (“cojo” en turco) y el *cierre*.

Las MERTS de baile representan todo un microcosmos sonoro dentro del macrocosmos musical del arte flamenco.

## **ABSTRACT**

### **Flamenco dance: an instrument on the feet Percussion musical principles that emerge from dance**

Flamenco dance through ‘zapateado’ and body-percussion, originates a world of sonorities considered here as a real musical repertory of rhythmic and timbric melodies (MERTS). These sonorities, organized and articulated according to a rigorous internal classification, obeys to technical and musical criteria and refers to the place and role that occupies in the choreographic syntax.

Together with ‘cante’ (singing), guitar and ‘palmas’ (clapping), the MERTS of dance constitute itself an independent entity from where all characteristics of flamenco emerge.

These characteristics establishes what is called here ‘compositional models’, or ways to elaborate rhythmic and timbric melodies, able to suggest and to generate music-mathematical formulas that can be also applied to other "classic" archetypal models of MERTS, even in other musics than flamenco.

Among these compositional models we can find procedures as asymmetry, displacement, ‘desplante’, ‘acefalía’ (literally ‘headless’), ‘contra’ (out off beat), polyrhythm, polymetry, aksak ("lame", in Turkish) and ‘cierre’ (break).

The MERTS of dance represent a whole microcosm sounds within the musical macrocosm that is flamenco art.

*"Todo lo que suena es música,  
incluidos los platos y los cubiertos en el lavadero,  
siempre que cumplan la ilusión  
de indicarnos por dónde va la vida".*  
(Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* 2002: 541)

# 1 INTRODUCCIÓN GENERAL

## 1.1 Un amor a segunda vista

Habiendo nacido en Málaga y con una abuela jerezana, que decía la mitad de sus palabras en caló, hubiera sido imposible no acercarme al flamenco en mi niñez.

Pero aquel flamenco, que ahora me resulta tan lejano, no era para mí más que música y baile antiguos, que le gustaban nada menos que a mi madre y a mi abuela y que rayaban lo grotesco. Así que el flamenco que escuché y vi bailar en mi infancia no me interesó lo más mínimo, pasó de puntillas ante mí, sin pena ni gloria.

*En aquellos entonces*<sup>1</sup> prefería, sin lugar a dudas, el ballet clásico y la música sinfónica, expresiones que consideraba sublimes. De hecho, mi formación musical fue clásica y de conservatorio de toda la vida. Estudié el instrumento temperado por antonomasia, el piano, y dediqué horas y horas al contrapunto y la armonía. Quedó en el tintero una formación de ballet clásico, que recibí ya siendo adulta.

Y mucho más tarde, no puedo recordar cómo, ni dónde, ni cuándo, despertó mi fascinación por el flamenco. Aquellas músicas y danzas para mí tan cercanas se me antojaron tremendas, y aquello que creía conocer me sorprendió como el muñeco con muelle que sale en el instante de abrir una caja sorpresa.

El flamenco asaltó mi mente como un caballo de Troya y se convirtió en algo nuevo, impactante, que me obligaba a buscar una explicación desde mis conocimientos musicales. Al escucharlo me sentía incapaz de abordarlo desde un punto de vista racional, pero poco a poco fue transformándose en algo reconocible, pero a la vez desconocido; como una lengua que no hablas, pero sí sabes de cuál se trata. Fue así como se fue forjando un desafío personal por descubrir los significados que albergaba este arte.

Con este desasosiego me acerqué a la ciencia de la Etnomusicología, donde pensé encontraría las herramientas necesarias para “destripar” el flamenco. Así fue en la Universidad de París 8, entre los años 1998 y 2001, cuando pude familiarizarme con el estudio de las músicas tradicionales de diferentes lugares del mundo. De la mano de

---

<sup>1</sup> Expresión genuina de los gitanos de edad, equivalente a “por aquel entonces”.

Rosalía Martínez me introduje en la cultura musical andina, con Giovanna Marini canté y me enamoré de las canciones de la Italia tradicional y Susanne Furniss me hizo escuchar por primera vez la música de los pigmeos de la República Centroafricana.

Tras el estudio y el análisis de estas músicas de tradición oral, me embarqué, guiada por Rosalía Martínez, en una investigación para la Maîtrise de la Universidad de Paris 8, entre los años 2000 y 2001, sobre la *saeta*, ese cante flamenco contextualizado en la Semana Santa. Mi trabajo se basó especialmente en la *saeta* de un cantaor malagueño: Antonio de Canillas.

Con Antonio realicé un trabajo de campo exhaustivo durante dos Semanas Santas consecutivas, siguiéndolo mientras cantaba sus *saetas* de ciudad en ciudad.

En este periplo registré un material musical de primera mano, pero también realicé numerosas entrevistas que me ayudaron a comprender la *performance* de la *saeta* como un hecho musical completo. Fue el propio Antonio quien contribuyó con sus explicaciones a aclarar muchos aspectos musicales y humanos del flamenco, incluso tras la transcripción y el análisis, aprendí a cantar la *saeta* de Antonio de Canillas, un modelo melódico flamenco sin parangón. Pero no pude parar ahí.

Mi fascinación por la danza, aún mayor que la que profeso por la música, despertó en mí una nueva inquietud: quería conocer el baile flamenco.

Es así como en el año 2002 comencé a tomar clases en Málaga con la bailaora Pilar Soto. Ya entonces, las sonoridades de la danza, sobre todo las producidas por los zapateados flamencos, me resultaban genuinamente musicales, pero continué mis investigaciones sobre la *saeta* porque todavía me quedaban muchos aspectos por desgranar.

De esta manera, entre los años 2004 y 2007, obtuve la Suficiencia Investigadora en un programa de “Comunicación y Música” en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga, que culminé con un nuevo trabajo sobre la *saeta* de Antonio de Canillas de la mano de Diana Pérez Custodio. En esta ocasión me centré en la utilización de la letra y en los ornamentos tímbricos que “aflamencaban” el cante.

Fue quizás en ese momento cuando sentí que debía buscar otro camino para conocer el flamenco y abandoné la perspectiva de la Comunicación y el foco de investigación. De la *saeta* salté a la danza, pero a un aspecto muy concreto que me

intrigaba desde hacía años: la música que el baile mismo produce. Así que, después de un largo tiempo madurando esta idea, realicé en 2010 un curso de verano con la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”, y comencé clases regulares con una de sus discípulas en septiembre: Rocío Portillo. Esto fue el detonante para arrancar con esta investigación.

En este primer curso con La Lupi y en las primeras clases con Rocío Portillo percibí que las sonoridades del baile eran MÚSICA con mayúsculas y ambas bailaoras se convirtieron en mis “informadoras tipo” (Brailou 1973: 19).

Aunque los zapateados y las percusiones corporales formaban por sí mismos parte de un todo, estas expresiones sonoras manifestaban además orden interno y estructura. Esto me hizo pensar en un sistema musical.

Años he seguido la escuela de La Lupi y sigo abriendo horizontes a mi baile y a mi trabajo de campo.

Actualmente continúo recibiendo clases de flamenco con el bailar cordobés Fermín Calvo de Mora, discípulo del gran Antonio Gades. Con Fermín discuto constantemente sobre compás, acento y pulsación.

Pero no puedo olvidar una gran motivación para esta pesquisa. Desde el año 2004 convivo a diario con una etnia enigmática y artística donde las haya, portadora de un flamenco vivo.

En mi trabajo como profesora de Música de Secundaria pude conocer en la ciudad de Álora a los gitanos del barrio de Pueblo Nuevo y, desde 2007, voy a trabajar todos los días con los gitanos del barrio de los Núcleos de Fuengirola.

Con mis alumnos gitanos hablo a menudo de flamenco, y con ellos rehago los *cantes*, transformando, por ejemplo, la pieza gregoriana *Veni creator spiritus* en *bulerías*, o, como dicen ellos, “*por bulerías*”. Mi amor por el flamenco, junto con mi escucha y consideración a todos sus comentarios y opiniones, me han hecho ganarme su respeto y el calificativo de “flamenca”. Me emociona que me digan “seño, pareces gitana”, porque siento que formo con ellos parte de “un todo enamorado del flamenco”.

Es por todo esto que, arrastrada por esta vorágine de inquietudes intelectuales, artísticas y, sobre todo, humanas, me aventuré en el año 2013 a comenzar este trabajo de tesis con un doctorado en Musicología en la Universidad Complutense de Madrid, de la mano del doctor Polo Vallejo.

## 1.2 Conceptos previos y finalidad del trabajo

Cuando se habla de *baile flamenco* se hace referencia necesaria a las otras realidades flamencas que conviven con él: el *toque* y el *cante*, es decir, a la música instrumental tañida en la guitarra y a la música vocal expresada con la voz. Dichos elementos –toque, cante y baile- forman parte de un mismo hecho artístico donde los dos primeros representan un arte sonoro y el tercero, como sucede con cualquier otro tipo de danza, simboliza un arte visual, correspondencias que adquieren mayor proyección y amplitud a medida que se profundiza en su conocimiento.

Pero, a diferencia de la mayoría de danzas presentes en el mundo, el baile flamenco “suena” y estos sonidos, lejos de ser simples adornos, constituyen lo que considero Melodías Rítmico-Tímbricas, que de aquí en adelante nombraré como MERT en singular y MERTS en plural para no repetir esta expresión tan compleja.

Estas melodías parecen obedecer a una gramática musical propia, por supuesto, relacionada con el resto de las realidades sonoras, pero los bailaores las identifican con ciertos nombres, como parte de la sintaxis coreográfica. Las diferentes MERTS de baile se denominan *llamada*, *remate*, *contestación*,... pareciendo que se clasificaran dentro de un repertorio musical específico, por encima de su emplazamiento en la coreografía.

Esta propiedad musical de las MERTS de baile se corresponde con la premisa expuesta por el etnomusicólogo André Schaeffner, quien sitúa el origen de los instrumentos musicales en la danza y el movimiento (Schaeffner 1994: 26).

Partiendo de esta base, el presente trabajo de investigación plantea como finalidad y objetivo general otorgar al baile flamenco la categoría de “práctica musical instrumental”, ya que posee una técnica específica de ejecución y un repertorio propio de MELodías Rítmico-Tímbricas, sujetas a un sistema musical preciso.

Como consecuencia, se plantea como objetivo específico caracterizar las MERTS de baile musicalmente, siempre sujetas a su contexto, comprendiendo el baile flamenco como hecho musical completo.

### 1.3 Plan de tesis

Partiendo de esta finalidad, de los objetivos generales y específicos, el trabajo se estructura en la manera que se relata a continuación.

Tras esta introducción general, en el segundo capítulo, se aborda el estado de la cuestión, donde se enumeran las ramas científicas y artísticas, con sus respectivos autores, que han sentado bases o han tratado de alguna manera el objeto de este estudio.

Seguidamente, en el capítulo tercero, se realiza un pequeño esbozo lingüístico de palabras usadas entre los artistas flamencos que marcan la línea de investigación y establecen la pertinencia de los diferentes rasgos musicales. Cuatro serán los términos clave en este apartado: *compás, palo, estilo y letra*.

Más adelante, en el capítulo cuarto, se establece una *tipología* propia de los géneros flamencos bailables. Este aspecto ha sido ampliamente tratado, pero quizá una perspectiva de clasificación que aúne el análisis musical y el discurso de los artistas resulte novedosa en cierta medida o arroje nuevos datos musicales y extramusicales sobre los géneros o *palos* flamencos. Se abordará en este capítulo, por primera vez dentro del trabajo, las palmas flamencas, principal manifestación del compás flamenco, y criterio indiscutible y pertinente de clasificación para los artistas.

Tras la clasificación, el capítulo quinto presenta los modelos de *cante* flamenco que se van a realizar “al baile”. Aquí no solo aparecen transcripciones de melodías, en él se revisa la estructura de los modelos melódicos de *cante* para la realización del baile.

Posteriormente, en el capítulo sexto, se analizan las palmas flamencas, su manera de interpretar y su carácter de base métrica del flamenco. En esta ocasión no se recogen los ostinati rítmicos o claves creados por las palmas, sino que se estudia detalladamente el inventario realizado en el capítulo cuarto y otros aspectos tímbricos y de la técnica musical.

A continuación, en el capítulo séptimo, se describen las estructuras coreográficas y su importancia para el desarrollo de las MERTS de baile, mientras que el capítulo octavo se dedica a la descripción tímbrica de los sonidos producidos por el baile flamenco.

Pero la parte central de la tesis comienza en el capítulo noveno, con los métodos de transcripción, antesala para el análisis del repertorio.

El capítulo décimo va dedicado a los modelos musicales inherentes a las MERTS de baile, donde se anuncia su sistemática musical.

El onceavo capítulo abordará la creación del repertorio, base de los modelos musicales, haciendo hincapié en las técnicas propias de composición.

Y el doceavo capítulo viene a clasificar y a analizar el repertorio de MERTS en su sentido más amplio, a partir del corpus, tomando como base los modelos y los procesos de creación. En el análisis surgirán los principios matemáticos que rigen dicho repertorio musical.

Finalizará este trabajo con el capítulo número trece, que ofrece conclusiones generales y nuevas líneas para la investigación sobre las MERTS de baile flamenco y sobre el flamenco en general, pozo inagotable y sin fondo para el arte y el conocimiento.

No obstante, para dar mayor claridad al trabajo y ofrecer algo más de información de consulta, se añaden al final un glosario y varios anexos a propósito del corpus.

#### **1.4 Metodología y fuentes**

Para alcanzar los objetivos general y específico de este trabajo se hace necesario un acercamiento real al baile flamenco, que pasa directamente por el trabajo de campo, desde la génesis del propio baile.

Aunque en la actualidad el material audiovisual y el mundo del espectáculo serían una fuente inagotable para investigar sobre él, el baile flamenco se gesta detrás del telón, momento en que se componen las MERTS de baile, donde los artistas despliegan todo su conocimiento y su talento creativo.

Es por ello que he enfocado el trabajo de campo al momento y al lugar del aprendizaje de las coreografías: las clases regulares en las academias de baile.

En Andalucía estas academias no son lugares institucionales ni especialmente reglamentados, sino pequeños negocios de barrio y de pueblo, donde los flamencos

enseñan su arte. En ocasiones se trata de locales *underground* situados en garajes o trasteros, donde los vecinos no se vean demasiado afectados por el “ruido”, el maravilloso enérgico sonido de las MERTS de baile flamenco.

En esas academias he aprendido a bailar, basándome en la metodología etnomusicológica del “performing”, es decir, comenzando el conocimiento del objeto de estudio a través de la práctica coreográfica y musical de las MERTS del baile flamenco para poder analizarlas desde dentro (Arom 1985: 179).

Centrándome en academias de la provincia de Málaga, también he asistido a cursos en otros lugares de la geografía española.

Además de aprender a realizar los bailes he podido grabar en vídeo la mayor parte de las coreografías, interpretadas por el profesor o por los alumnos, pero registrándolas de alguna manera. Esto quiere decir que, cuando no ha habido suerte de poder grabar, la transcripción ha sido directa y ha valido para recordar al menos las MERTS del baile o algunas de ellas.

Por eso, a partir del trabajo de campo, la transcripción ha sido el paso siguiente al aprendizaje y a las grabaciones, que me ha permitido recoger un corpus de 83 piezas coreográficas de muy distinta naturaleza<sup>2</sup>. Algunas de ellas se componen de una pequeña melodía de dos compases, mientras que otras conforman una coreografía completa preparada para salir a escena: coreografía de varios minutos con numerosas MERTS diferentes.

Esta desproporción en las duraciones de las piezas del corpus viene dada por el día a día del aprendizaje del baile flamenco, que es, cuanto menos, heterogéneo y el registro de las piezas en papel dan cuenta de ello.

En el proceso de transcripción, que conlleva a su vez la catalogación de las piezas coreográficas, más que la escritura, lo más difícil ha sido el orden. El propio aprendizaje del baile flamenco no es un acto ordenado. En las clases el profesor realiza una secuencia de *pasos* que los alumnos deben imitar. Antes de realizar estos *pasos*, anuncia de qué género o *palo* flamenco se trata: “estos son *bulerías*” o “estos son *cantiñas*”; y, no siempre, pero a veces, identifica con un nombre la secuencia realizada y que

---

<sup>2</sup> Si no se indica lo contrario, todas las transcripciones incluidas en esta tesis doctoral han sido realizadas por la autora.

conforma musicalmente una MERT: una *patá por bulerías*, unas *escobillas por alegrías* o una *llamada por tangos*.

Pero esto no siempre es así. En numerosas ocasiones el profesor no verbaliza la identificación de su secuencia de *pasos* o en el momento de la grabación no se identifica la MERT y no se puede catalogar correctamente. Esto ocurre en algunos momentos en los que solo se permite grabar a algunos alumnos y se recupera una grabación de un compañero sin identificar su contenido. También hay ocasiones en las que en una grabación aparecen distintas secuencias de un baile encadenadas para el aprendizaje y que hay que desmembrar. En otros momentos se registran secuencias diferentes de una misma coreografía, pero sin orden cronológico ni montaje.

Y es que los bailes flamencos no se aprenden de principio a fin de una coreografía en una organización cronológica y a esto hay que añadir la dificultad de las grabaciones mal realizadas o defectuosas, de compañeros o propias.

Los nuevos avances tecnológicos, como la nueva generación de Smartphones, ha incrementado la calidad de las grabaciones, en imagen, para visualizar los *pasos* y en sonido, para escucharlos con mayor nitidez. También ha influido este avance en la coordinación imagen-sonido que cada vez es mayor y transmite menores descoordinaciones.

Todas estas vicisitudes se basan en una razón fundamental: la labor del bailar está en realizar un montaje de las piezas de baile aprendidas para crear una coreografía. Solo los bailaroes reputados y considerados ya profesionales de escena coreografían, es decir, en el caso concreto de nuestro objeto de estudio, solo unos pocos bailaroes componen MERTS de baile.

La realización de este trabajo de campo desde el aprendizaje y no desde la escena parece bastante complejo, pero al contrario de lo que pudiese aparentar, abre una nueva vía de conocimiento de las MERTS y de sus coreografías desde su base, esa base de melodías sueltas que construyen los bailes. Esta vorágine permite identificar las partes con las que se arman las coreografías y su articulación para estructurar coreografías completas.

Para dar cierto orden a todo esto he catalogado cada una de las 83 piezas musicales-coreográficas del corpus con la sílaba Trans, inspirándome en la idea de la

transcripción, y las he enumerado en orden más o menos cronológico de aprendizaje y grabación. En ocasiones la numeración viene seguida de una letra y obedece a diferentes versiones de MERTS o diferentes partes de una misma coreografía que no se han podido organizar de otro modo.

Pero el trabajo de campo no se reduce a lo musical. Las conversaciones regulares con los bailaores y profesores de baile y con otros artistas flamencos, otorgando una especial importancia a su discurso, han llenado mi cuaderno de campo. En él he anotado opiniones, críticas, explicaciones, momentos de humor de los artistas flamencos, además de las impresiones personales sobre todo lo que estaba ocurriendo alrededor durante, antes y después de la realización de las coreografías.

Palabras sueltas o expresiones inventadas se manifiestan reveladoras en todo momento y forman parte imprescindible de este trabajo. No se trata en ningún caso de entrevistas en profundidad, sino de la recopilación de expresiones concretas que dejan patente que la palabra es parte imprescindible en la comprensión del flamenco.

Muchas de la expresiones de los artistas se repiten en uno de ellos o en varios. Por esta razón, he transcrito frases literales en la voz de ciertos artistas sin especificar fecha o localización, porque son numerosas las ocasiones en que se utiliza una misma frase y no se puede dar prioridad a ninguna de ellas. Se trata en estos casos de locuciones redundantes, revelando así un discurso común, una especie de vocabulario transversal.

Por todo esto el cuaderno de campo, unido al corpus de transcripciones, ofrece una información única, que parte de un fenómeno musical vivo y actual desde su base y es fiel reflejo de mi experiencia personal como músico que baila.

He de añadir que además de la transcripción de este corpus de MERTS de baile, punto de inflexión de esta investigación, también forman parte de este estudio la transcripción de las palmas, a partir del trabajo de campo, y de algunos cantes y de ciertos toques de la guitarra. Todas estas últimas transcripciones conducen a un análisis más detallado, donde la finalidad siempre ha sido el análisis y no la interpretación.

La transcripción y su análisis posterior, de MERTS, de palmas, de guitarra y cante están constantemente guiados por el discurso de los artistas, que a medida que avanzaba el trabajo, mostraban los aspectos pertinentes de “lo flamenco”.

Ellos orientan el propio análisis del corpus hacia detalles que pueden resultar obvios desde fuera o que parecen a simple vista no dar cuenta de lo genuinamente flamenco.

Y a este proceso de transcripción constante, musical y verbal, hay que añadir un complemento metodológico importante: la asistencia a espectáculos de danza flamenca y la visualización y escucha de vídeos subidos a internet. Esto se resume en las palabras de la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”, que habla de “San youtube de Asís”, señalando que ahora más que nunca la danza tiene una extensísima fuente de inspiración en lo antiguo y lo nuevo gracias a esta aplicación.

Pero en la era de la imagen y la tecnología, todavía se podrían hacer algunas precisiones metodológicas.

Las complicaciones derivadas de las grabaciones defectuosas, sobre todo en imagen, se han salvado con una premisa de actuación: el oído engaña menos que la vista. Ante la duda en la transcripción siempre ha primado lo sonoro, que realmente limpiaba los “ruidos” de la imagen. Hasta llegar a este criterio, la transcripción ha sido un proceso largo y arduo.

Otra precisión nos lleva justo a la imagen. Aunque las MERTS quedan reflejadas en la transcripción, su contenido tímbrico no salta especialmente a la vista.

Es por ello que para la descripción de los timbres he recurrido a un método que aúna los comienzos del cine y las nuevas tecnologías. Con el uso de las fotografías en ráfagas he podido describir el movimiento que generaba cada *paso* de baile. Se trata entonces de un método explicativo, no de recopilación, pero que aclara las bases tímbricas de la sonoridad del baile flamenco, sin tener que recurrir a espectros o sonogramas. La imagen en fotogramas del movimiento sugiere con mayor fuerza la imagen tímbrica de los *pasos*.

Todo esto se resume en dos vías metodológicas fundamentales:

1. Por un lado, el aprendizaje, la transcripción y el análisis de este dilatado corpus de 83 MERTS de baile, extrayendo de este análisis modelos musicales dentro del repertorio para su clasificación y comprensión.

2. Por otro lado, la atención a las explicaciones de los artistas flamencos, quienes de manera consciente e inconsciente presentan su gran arte musical y el amplio conocimiento adquirido, por lo común de manera empírica, a la vez que brindan en algunos casos verdaderas lecciones magistrales que el musicólogo debe “traducir” al lenguaje científico musical.



## 2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque el flamenco sea un repertorio universal practicado y reconocido en el mundo entero (declarado *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* en 2010), el punto de partida para esta investigación se encuentra bastante desierto.

El análisis musical del flamenco es todavía escaso. Si bien existe una abundante literatura sobre el mismo, que habla tanto de sus letras como de su historia y de la vida de sus artistas,...etc., el entresijo sonoro contenido en el flamenco sigue siendo a día de hoy un misterio para muchos, y, por lo tanto, digno de ser abordado de manera detallada.

Los primeros en analizar el flamenco, desde un punto de vista musical o “musicológico” son Hipólito Rossy con su *Teoría del cante Jondo* de 1966 y, posteriormente, Manuel García Matos con su trabajo *Sobre el flamenco, estudios y notas* de 1984. Rossy es el primero en hablar de modos en el flamenco, analizando las melodías de los cantes y estableciendo lo que él denomina “semicadencia andaluza” (Rossy 1966: 91). García Matos, por su parte, realiza un análisis esquemático de estas melodías, de su rítmica y de su perfil melódico.

El gran salto hacia el análisis exhaustivo de lo musical flamenco lo realizan dos guitarristas y musicólogos: Phillippe Donnier con su tesis *Flamenco, relations temporelles et processus d'improvisation* de 1996 y Norberto Torres con su título *La guitarra flamenca*, en dos volúmenes consecutivos de 2004 y 2005.

A su vez, otros musicólogos llevarán a cabo un análisis para la divulgación científica, como es el caso de Faustino Núñez con *El flamenco de la A a la Z* de 1998 o de Lola Fernández Marín con su *Teoría musical del flamenco* de 2004.

Pero más allá de lo musical en general, son varios los investigadores que han abordado el zapateado flamenco desde la perspectiva sonora que plantea esta tesis doctoral. Teresa Martínez de la Peña, investigadora del baile flamenco en general, es la primera en describir y transcribir lo sonoro del baile en su estudio *Teoría y práctica del baile flamenco* del año 1969. Con un método peculiar de transcripción que se explicará más adelante, identifica con nombres propios las MERTS de baile, aunque en ningún momento las llame así o preste un interés especial a lo musical.

No es sino muchos años después cuando Eva Ordóñez Flores realiza un recorrido por los bailes flamencos sin olvidar los zapateados. En su tesis doctoral *La danse flamenca: étude de son rythme et son esthétique* de 2001, transcribe numerosos ejemplos musicales, aunque lo musical no sea exactamente la parte central de su investigación.

También Pedro Alarcón Aljaro con su publicación *Método pedagógico de interacción música-danza* de 2004 recoge numerosas transcripciones de zapateados para baile, fruto de su trabajo como guitarrista flamenco junto a algunos bailaores. Concibiendo la transcripción de lo musical del zapateado con una finalidad didáctica, se limita a plasmarlo como si de un inventario se tratase, pero no se detiene en el análisis ni en considerarlo un repertorio musical.

De igual modo contribuyen a la descripción de los *pasos* de baile y a su sonoridad, pasando por un método de transcripción esquemático, el trabajo conjunto de José Luis Navarro y Eulalia Pablo *Figuras, pasos y mudanzas: claves para conocer el baile flamenco* del año 2007.

Pero quizás sea la tesis doctoral de Rosa de las Heras *Propuesta pedagógica de interacción música-danza, para la formación del bailarín: Notación del Zapateado flamenco (Recursos electrónicos)* de 2011, que sigue la misma línea de Pedro Alarcón Aljaro, lo más cercano a mi planteamiento. Esta bailaora e investigadora desarrolla un método de transcripción de las MERTS de baile flamenco para su posterior reproducción, siempre con en el fin de facilitar el aprendizaje coreográfico.

Todas estas incursiones en la sonoridad del baile flamenco tienen como finalidad la interpretación y la memoria, pero no el análisis.

Además, ninguno de estos estudios contempla el repertorio de zapateados como un auténtico repertorio musical que, aunque unido a todo el resto de las sonoridades flamencas, esta investigación pretende plantear como un ente independiente y coherente en sí mismo.

Por estas razones no debo dejar de lado la investigación de Antonio Moreno Sáenz. Con su tesis *Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico* del año 2015 aborda, entre otras, las sonoridades producidas por el baile.

Aunque no reconoce exactamente un repertorio de MERTS de baile, sí habla de “elaborados diseños rítmico-melódicos en cuanto a diferentes sonidos y alturas que se pueden producir con los pies.” (Moreno Sáenz 2015: 80).

Realiza transcripciones rítmicas de sonoridades del baile y, aunque no plasma en ellas el componente tímbrico, lo describe someramente. Sus transcripciones parten de grabaciones en vídeo que se podrían considerar históricas, interpretadas por bailaores emblemáticos como Vicente Escudero, Carmen Amaya o Antonio Gades, pero resulta interesante, ante todo, que se trate de una transcripción musical. Considera las sonoridades del baile como música percusiva y utiliza la escritura musical para ratificar este planteamiento. Con otras directrices diferentes a las mías, este trabajo resulta muy revelador.

Sin embargo, su transcripción puramente rítmica se separa bastante del planteamiento de base de esta tesis: la percusión del baile crea un repertorio de Melodías Rítmico-Tímbricas.

Por estas razones he planteado otros puntos de partida, quizás alejados del propio flamenco.

Había pensado en los trabajos sobre la percusión dancística de otras músicas y bailes de tradición oral. Los estudios de zapateados en general, como el desarrollado por Guillermo Castro Buendía con su artículo “Música e historia del zapateado” de 2014, describen ciertas musicalidades históricas de zapateados flamencos y de músicas de la América Latina, pero no esclarecen repertorios de melodías realizadas por el propio baile.

De la misma manera, los trabajos sobre *Tap Dance*, conocido como *Claqué* en España, podrían presentar puntos comunes para la investigación de las MERTS de baile flamenco. Pero su aprendizaje sigue siendo eminentemente oral y concebido como danza, no como música, aunque existan diferentes métodos de transcripción musical ([www.tapdancenow.com](http://www.tapdancenow.com)). En el estudio sobre el *Tap* no se percibe la idea de MERTS de baile como repertorio musical con cierta independencia (Hill 2010).

Con todas estas discrepancias, he preferido acercarme a este repertorio de MERTS de baile flamenco directamente desde un análisis musical más directo, contemplando para ello, desde el inicio, otras disciplinas diferentes de la musicología.

En primer lugar hace su aparición la lingüística.

Ferdinand de Saussure con su *Cours de linguistique générale* de 1916 propuso con esta novedosa disciplina otra forma de entender las palabras extrayendo los significados que emanan del propio contexto. La palabra, parte de un todo, será la primera guía para adentrarse en el conocimiento del baile flamenco.

Esto quiere decir que, aunque algunos autores, como Caterina Pasqualino en su *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie* de 1998, realicen un análisis lingüístico de los discursos de los artistas para comprender el mundo del flamenco, usaré la lingüística simplemente para dirigirme hacia la propia música. La lingüística de Saussure guiará para comprender lo que es pertinente y no es pertinente antes de poner en marcha el análisis musical.

Y una vez filtrado por el tamiz de la lingüística, se necesitan herramientas para este análisis. Se buscará un análisis desligado de los realizados anteriormente por dos razones: bien los trabajos anteriores no tienen en cuenta las MERTS de baile como repertorio musical, bien los análisis rítmicos precedentes están íntimamente ligados al concepto occidental de compás, concepto que se desvincula bastante de la métrica y de la rítmica flamenca, así como del concepto de compás flamenco.

Dado que considero que el corpus recogido es un compendio de Melodías Rítmico-Tímbricas, tras la lingüística recurriré a los estudios sobre el análisis rítmico y a la propia teoría rítmica.

En un principio había iniciado una búsqueda por obras de referencia como *Rhythm and tempo. A study in Music History* de Curt Sachs de 1953, *The rhythmic Structure of Music* de Cooper y Meyer de 1960 o la *Psychologie du temps* de Paul Fraisse de 1967, pero en ellas se descubre el sello inequívoco de la música clásica occidental y la percepción musical de los occidentales para elaborar sus teorías rítmicas. Revelan un especial apego al concepto occidental de compás y a las líneas divisorias de la música escrita.

Este planteamiento restringido impide acceder a conceptos que el propio discurso de los músicos y su análisis lingüístico anuncian.

Otra vía abierta en la investigación flamenca que podría ofrecer orientaciones para el análisis y descripción de las MERTS de baile es el Proyecto COFLA ([www.cofla-](http://www.cofla-)

project.com). Se trata de un Proyecto Interdisciplinar que estudia el flamenco desde una perspectiva tecnológica. El artículo desarrollado por los investigadores presentes en este proyecto titulado “Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco, una incursión en la matemática computacional” (Díaz-Báñez, Farigu, Gómez, Rappaport y Toussaint 2005) realiza procedimientos matemáticos para el estudio de la rítmica flamenca, en concreto de las palmas. Pero todo esto sugiere una matemática compleja, que creo no es necesaria para el estudio del ritmo que se pretende realizar.

Es por ello que las bases de la teoría rítmica iré a buscarlas a otras fuentes.

Por un lado, me apoyo en estudios de la rítmica de músicas no occidentales, ante todo los dos estudios de referencia sobre la música africana. Estos son los trabajos de quienes considero los “inventores” de la etnomusicología: Gerhard Kubik, sobre todo con su “The phenomenon of inherent rhythms in East and central African instrumental music” de 1962 y Simha Arom con su “À la recherche du temps perdu” de 1992.

En ambos artículos, como en otras obras de estos dos autores, se explica la rítmica desde un punto de vista perceptivo, en un primer plano, y matemático, en un segundo plano. Su análisis se basa en transcripciones que no utilizan la indicación occidental de compás ni, por supuesto, las líneas divisorias. Esta manera de transcribir y analizar es más permeable a los fenómenos acústicos de las tradiciones orales diferentes de las occidentales. Por esta razón el planteamiento de estos dos investigadores será la antesala para la transcripción y el análisis de las MERTS del corpus de baile flamenco.

Por otro lado, me acerco a la teoría musical de San Agustín de Hipona, con sus *Seis libros de Música*. Su propuesta rítmica, anterior a la aparición de la barra de compás, se encuentra unida a la versificación y a la matemática, sin olvidar su visión neoplatónica particular de macrocosmos y microcosmos.

Y es que la matemática de San Agustín es una matemática de números enteros, una matemática de contar con los dedos. Por esto la considero base fundamental para explicar una música de tradición oral como el flamenco, donde el repertorio se sustenta en la memoria: la memoria limitada del ser humano.



### 3 LA PALABRA EN EL FLAMENCO

Cuando Claude Lévy-Strauss publicó en el año 1962 *La pensée sauvage* -“*El pensamiento salvaje*”- mostró al mundo que el razonamiento lógico y el conocimiento no eran patrimonio del hombre blanco ni de la cultura escrita.

El pensamiento occidental vio tambalearse los cimientos de su etnocentrismo y descubrió atónito aquello que las culturas orales tenían que “decir”. Tanto la Antropología, como las Ciencias Sociales en general, empezaron a escuchar “la palabra” de las personas a quienes estudiaba, en una oralidad que se desplegaba en todas sus dimensiones artísticas y científicas.

Fue así como occidente se enfrentó a las culturas de tradición oral con un enfoque diferente. Ayudados por ciencias como la Lingüística, inaugurada por Saussure a principios de siglo (Saussure 1916), los científicos y pensadores europeos fueron descubriendo un conocimiento ágrafo pero profundo, ordenado, lleno de inquietud intelectual y ganas de expresarse.

En el caso de la Musicología y de la Etnomusicología, este nuevo enfoque se desarrolló por un lado a nivel teórico, con escritos como el de Jean Jacques Nattiez con sus *Fondaments d'une sémiologie de la musique* de 1975 y, por otro lado, dio frutos sorprendentes como el trabajo de Hugo Zemp en 1978, quien constató la compleja teoría musical oral que narraban los *Are'Are'*, pueblo originario de las Islas Salomón.

Sin embargo, la investigación sobre el flamenco, después de más de 50 años de existencia, sigue adoleciendo de este enfoque. Desde la flamencología de los años 60 (González Climent 1955) hasta las últimas tesis doctorales sobre flamenco (Mora Merchán 2018) la palabra de los artistas tiene poca presencia (Mairena y Molina 1963) o nula en los escritos sobre este arte. Incluso se niega que los flamencos posean una inquietud intelectual y un discurso “correcto” con respecto a su práctica musical y coreográfica (De las Heras 2011: 19), (Pablo y Navarro 2007:7-8). A la manera medieval que escribía en el siglo XI Guido d'Arezzo, la mayoría de los escritos consideran que los artistas flamencos “hacen lo que no saben” (Fubini 1993: 107)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.” Extraído de *Regulae Rythmicae*, de Guido D'Arezzo.

Se valora las dotes interpretativas y artísticas de los flamencos, pero no su oralidad reflexiva.

Como anuncian algunos autores que estudian músicas tradicionales (Will 1998), podría ser cierto que los artistas no hablasen sobre flamenco, no hiciesen reflexiones verbales sobre su arte y todo el repertorio se transmitiese a través de un tipo de aprendizaje inconsciente e imitativo.

Es cierto que una parte muy grande de su transmisión pertenece a la comunicación no verbal, pero los *flamencos*, bailaores, cantaores e instrumentistas, sobre todo guitarristas, hablan sobre su arte y mucho. Ahora bien, su expresión verbal se basa en códigos propios.

Actualmente muchos de ellos, sobre todo guitarristas y bailaores, estudian y enseñan en los Conservatorios de Música y Danza. Además de tener una formación a la que ellos mismos califican de “callejera”, de tradición oral no institucionalizada, acuden a los centros educativos para seguir formándose y, particularmente, para obtener títulos oficiales que amplíen sus horizontes profesionales. Esta doble formación conlleva:

1. Una confrontación entre ambos sistemas de aprendizaje y entre las terminologías empleadas para hablar de la música y la danza flamencas.

2. La readaptación del sistema “callejero” a las exigencias propias de la música y la danza clásica occidentales, a veces desestimando y erradicando las expresiones más genuinas del flamenco.

3. La adopción por parte de los músicos y bailaores flamencos de términos propios de la música y la danza clásica occidental. En ocasiones, la utilización de términos del italiano o del latín y relativos a la agógica (*tempo*) o a la dinámica (*intensidad*) se formulan en tono de humor y simulando cierta erudición.

Este complejo vocabulario, siempre hablado, no escrito, es la manera en que los músicos y los bailaores explican el flamenco, exponiendo lo que para ellos es evidente y para los musicólogos se convierte en un nuevo mundo musical y analítico. Es por ello que de su mano o, mejor dicho, “de su boca”, no solo podremos adentrarnos en un pensamiento tan rico como esclarecedor, sino que se pondrán en tela de juicio conceptos que se dan por sentados en la cultura occidental, llamando a revisar la teoría musical escrita hasta la fecha.

### 3.1 *Compás* y su polisemia

Una palabra omnipresente, siempre en boca de los artistas flamencos, es el término *compás*.

Cuando los flamencos pronuncian la palabra *compás* se activan una serie de significados que escapan a cualquier persona que nunca haya accedido a los círculos flamencos.

Tanto en la música como en la danza, decir “compás” es poner en movimiento al propio flamenco, a todo el repertorio en su sentido más amplio. Como dice el bailarín Pepe Carrete:

“El compás es el motor que tiene el cuerpo”

(Torremolinos, 2010)

Pero ese motor no está del todo definido de una manera explícita para los que están dentro del flamenco y lo viven como algo inherente y evidente, ni para quienes nos encontramos fuera del mismo, que mezclamos y confundimos la concepción flamenca de compás con otros significados venidos de otros ámbitos, especialmente el de la música clásica.

Se hace necesario, por tanto, un análisis del término y de su acepción en los diferentes contextos, comenzando por su etimología.

#### 3.1.1 *Compás* en la cultura occidental escrita

La palabra *compás*, en español, deriva del latín *passus*, que significa literalmente “medida de un paso” (Corominas 2006: 162). Desde su etimología se observa que el término se asocia a dos realidades: la medida y el movimiento del cuerpo.

En el sentido de *medida*, el compás se relaciona con la música y la danza midiendo el parámetro común entre ambas: el tiempo.

En la música clásica occidental el concepto de compás se remonta a los inicios de la notación mensural. Este tipo de escritura, desarrollada, sobre todo, durante el *Ars Nova* y la escuela de *Notre Dame* de París, se adapta a la necesidad de organizar en fragmentos aquellas fórmulas rítmicas temporalmente equivalentes. Se separan las diferentes partes de la partitura con puntos y líneas verticales desarrollando lo que luego se transformaría en barras de compás o líneas divisorias.

Así, la medida temporal en pies rítmicos heredada de la versificación grecolatina (San Agustín 1988: 138-145) que dominaba la música medieval, donde música y letra estaban íntimamente ligadas, se reemplaza por una medida genuinamente musical identificada bajo el nombre de *compás*, en inglés *bar* y en francés *mesure*. Este compás conserva en todo momento la pulsación como unidad de medida que lo divide, al igual que la versificación lo hacía con sílabas largas y breves.

Este primer compás no tiene, en principio, ninguna repercusión sonora. Solo facilita la lectura para una música cada vez más compleja y más difícil de interpretar.

Estamos inclinados a pensar que sólo existe una organización métrica, aquella que es establecida por el tiempo de la música medida mediante las barras de compás. Esto es porque la armonía tonal, la homofonía, con su énfasis en la coincidencia vertical, y la música de baile, con sus patrones motores básicos, han contribuido durante los últimos doscientos años al dominio de lo que hemos llamado 'nivel métrico primario' (Cooper y Meyer 1960:15).

De esta forma toda la tradición musical occidental se basa en una única referencia métrica, entendiendo esa métrica como el molde temporal “inventado” en un momento de la historia occidental, en el que se insertan las fórmulas rítmicas, cuyas dimensiones y proporciones se basan en una unidad de medida que hoy en día identificamos como pulsación y que, en gran parte, determina toda la historia de la música y la danza occidentales. El compás se convierte en un punto de partida para las “músicas medidas, es decir, las constituidas por duraciones cuyos valores son proporcionales” (Arom 1992: 196).

Entendiendo la pulsación como la división del tiempo en fragmentos relativamente iguales, se observa cómo estas pulsaciones se unen en un número determinado para crear los diferentes tipos de compás.

Pero este compás va a añadir una nueva referencia sonora: el acento. Es probable que, derivando de los pies métricos de las lenguas romances, que pasan de diferenciar entre sílabas largas y breves del latín a sílabas tónicas y átonas (Deloffre 1973: 25), o basándose en la controvertida subdivisión ternaria o binaria generada en el Ars Nova (Apel 1998: 297), la teoría musical clásica desemboca en nuestros días con dos tipos fundamentales de compás:

- Compás binario, marcando un acento cada dos o cuatro pulsaciones.
- Compás ternario, marcando un acento cada tres pulsaciones.

Se puede definir entonces el compás occidental como la agrupación de las pulsaciones a partir de una acentuación regular y sistemática (De Pedro Cursá y Mayor Ibáñez 1999: 5). Es así como aparecen en la práctica y en la teoría musical occidental los llamados tiempos o partes débiles (pulsaciones no acentuadas) y los tiempos o partes fuertes (pulsaciones acentuadas) (Zamacois 1952: 42-43).

El concepto de compás clásico occidental presenta dos realidades: una métrica virtual, de medida matemática que establece la duración de la frase musical o de las fórmulas rítmicas, y una netamente rítmica, sonora y real que se materializa a través del acento.

### **3.1.2 *Compás en la tradición oral flamenca***

Con esta carga semántica, el músico clásico occidental se apropia de la palabra “compás flamenco”, creyendo comprenderla desde el primer momento. La analogía es simple: los compases son binarios y ternarios, luego se nombran con quebrados como  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $4/4$ ,..., y este es el principio de una gran enemistad entre la música clásica occidental y la música y la danza flamencas.

Simplemente se produce un malentendido, porque la adopción de quebrados para encuadrar métricamente el discurso rítmico flamenco añade sonoridades acentuales que

el flamenco no posee. Aunque un ciclo métrico flamenco sea de 12 pulsaciones, su acentuación no coincide en absoluto con la atribuida a los quebrados de la música clásica occidental con numerador 12, como 12/4 o 12/8.

La utilización de quebrados para la escritura flamenca o simplemente para identificar su compás distorsiona la percepción del flamenco, además de agotar en un marco acentual el plural significado de *compás flamenco*.

Por estas razones, lejos de esta práctica habitual, se intentará comprender el compás flamenco desde otra perspectiva, empezando, como se anunciaba en el capítulo anterior, por el campo de la lingüística.

Tal y como propone Ferdinand de Saussure no se partirá de la propia palabra, sino del punto de vista desde el cual se generan sus significados (Saussure 1916: 23). Y es así como se constata que el concepto clásico occidental de compás, concebido como módulo cerrado en cuanto a acento y número de pulsaciones, no encaja exactamente con el concepto de compás flamenco.

*Compás flamenco* es un término polisémico que alberga varios significados.

Por principio, los flamencos no tienen en cuenta la escritura musical y su concepción de compás nada tiene que ver con las líneas divisorias que generaron el concepto de compás occidental y cuya consecuencia inmediata es la diferenciación entre “partes fuertes y débiles”.

Así que retomando la etimología del término, se observa que compás tiene que ver también con “paso”, como unidad de medida, pero también con el gesto del movimiento corporal. Siendo el “paso” el movimiento principal que define la danza (Cairón 1820: 18), serán los bailarines flamencos los más preocupados en aprender el compás.

La bailaora Montserrat Naranjo explica:

“El flamenco, no se crean ustedes que se toma uno una pastilla por la noche, se echa a dormir y al día siguiente se sabe. Primero hay que aprender compás.” (Arroyo de la Miel, 2005)

Este compás del que hablan lo sitúan en el corazón, como dice la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”:

“Hay un compás interno que está en el corazón y hay otro compás externo que está en la media planta” (mientras tanto dibuja un corazón en la planta del zapato). (Málaga, mayo 2014)



**Zapatos de la bailaora Cristina Martínez  
(Fuengirola 2014)**

Esa localización espacial y corporal en la planta del pie, no solo con la palabra, sino con el gesto de señalar con el dedo, acota el significado de la palabra compás: el compás hay que manifestarlo en la planta, en esa planta que “marca” con regularidad y sin cesar, sobre todo en las secciones de baile conocidas como *marcajes*, el fluir del discurso musical y coreográfico (cf. cap. 12.5).

Y ese compás que late en el corazón y que marca con la planta del pie queda así descrito como pulso.

Es por eso que, en un primer término *compás* es sobre todo y ante todo **pulsación**: pulsación isócrona y metronómica (Arom 1985: 45 y 62), propia de los cantes del repertorio bailable. Cuando el flamenco discurre sobre una pulsación “elástica” (Donnier 1996: 536), los artistas establecen que no es “un cante a compás”, sino un “cante libre” (cf. cap. 5). Incluso utilizan para describirlo expresiones poco flamencas como *ad libitum*.

Sin embargo, cuando el cante es “a compás” se utilizan términos genuinamente flamencos. El guitarrista Curro de María dice que el cante a compás es “recortaíto”, haciendo pensar en “cortes” o marcas temporales como los de la pulsación.

Pero el significado de *compás* no se agota con la pulsación.

Los flamencos cuentan verbalmente las pulsaciones en un número determinado repetido de forma cíclica. De esta manera, en un segundo término *compás* se refiere también a **ciclo métrico** (Torres 2004: 107)<sup>4</sup>: esquema temporal de base compuesto por un número concreto de pulsaciones que se repiten de manera continua y donde algunas de ellas están acentuadas según un orden preciso y estricto propio del género o *palo* flamenco que se esté ejecutando. Así el *compás-pulsación* se ve enriquecido por un esquema más complejo en este *compás-ciclo métrico*, significado que se acerca considerablemente a nuestro concepto occidental de compás: agrupación de pulsaciones donde algunas de ellas están marcadas por un acento. Pero el compás-ciclo métrico del flamenco manifiesta una distribución “asimétrica” de los acentos (cf. cap. 4), mientras que el compás occidental, en general, reparte las pulsaciones de forma “simétrica”, expresando su acentuación a través de quebrados.

Para crear esta asimetría de base los flamencos atribuyen un número a cada una de las pulsaciones que forman el ciclo, pronunciando con más fuerza aquellas que deben ir acentuadas y que algunos denominan “tiempos negros”.

---

<sup>4</sup> Norberto Torres le llama “ciclo rítmico”, no “ciclo métrico”. Considero que esta última expresión es más acorde con la idea de medida.

Por ejemplo, en el compás de 12 dicen (los números en negrita señalan las pulsaciones acentuadas):

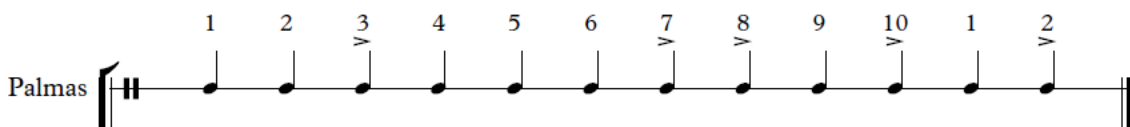
Un, dos, **tres**, cuatro, cinco, seis, **siete**, **ocho**, nueve, **diez**, un **dos**

Este esquema cíclico se materializa verbalmente sobre todo entre los bailaores, quienes buscan constantemente la precisión de su compás.

Según el guitarrista Antonio, “El Gato”: “Los bailaores lo cuentan ‘to’” (Málaga, 2011).

Pero, salvo excepciones, esta manera de manifestar el *compás* con la voz se utiliza para el estudio o el ensayo. Durante la *performance* el compás se manifiesta a través de las palmas flamencas y los flamencos omiten su verbalización. De este modo, cada una de las pulsaciones del ciclo se corresponde con una palmada y aquellas pulsaciones acentuadas se tocan con mayor intensidad, reforzando a veces los acentos con un golpe simultáneo del zapato contra el suelo.

Siguiendo el ejemplo anterior:



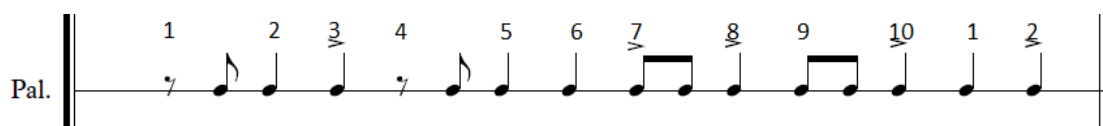
Algunos bailaores reconocen esta forma de tocar las palmas como “tocar claqueta”, porque los *palmeros*, los percusionistas que acompañan el cante con palmas, no realizan este tipo de fórmulas rítmicas tan básicas. Para ellos tocar palmas forma parte de la interpretación y están obligados a enriquecer el entramado musical. No se conforman con “marcar” este compás, ni con ello satisfacen al resto de los músicos y a

los bailarines que intervienen en la *performance*. Ni siquiera el público, más o menos aficionado<sup>5</sup>, ratifica esta interpretación básica como una interpretación pertinente.

Los palmeros realizan normalmente otras fórmulas rítmicas más elaboradas, según el ciclo métrico que corresponda, práctica de la que se desprende un nuevo significado de la palabra compás.

Compás se refiere también a **ostinato rítmico**, es decir, una fórmula rítmica que se reitera, resultando de esta manera la manifestación más patente del *compás flamenco*.

Es por ello que “hacer compás” o “marcar compás” consiste también en realizar ostinati rítmicos con las palmas, tomando como base métrica el compás-ciclo métrico explicado anteriormente:



Cada *cante* en particular y cada *palo* en general manifiestan el compás en que se desarrollan a través de un inventario más o menos limitado de ostinati rítmicos de palmas, sujetos a un ciclo-métrico concreto.

En este sentido *compás flamenco* va más allá de los rasgos musicales temporales y se impone como un **criterio de clasificación** de los géneros.

A su vez, cada género designa un tipo de compás. Los flamencos dicen: “*compás de tangos*”, “*compás de alegrías*”,... Dicho así, cuando el *palmero* “marca *compás de tangos*” o “marca *compás de alegrías*” realiza un ostinato rítmico, basado en un ciclo métrico propio del *palo* en cuestión y con una pulsación isócrona y metronómica. De esta manera, el sonido de las palmas se convierte en signo de identidad del *palo* flamenco, de la misma forma que la *clave* identifica los géneros en la música cubana.

---

<sup>5</sup> La palabra *aficionado* merecería todo un estudio lingüístico dentro del flamenco. Para aclarar un poco, solo se dirá que el aficionado es un conocedor del flamenco, aunque no artista, cuyas opiniones y valoraciones tienen un peso eminente dentro del mismo. Mucha de la literatura sobre el flamenco está escrita por *aficionados*.

Prueba de ello son las palabras del pianista Chano Domínguez, cuando afirma en un concierto en el año 2002: “y ahora vamos a tocar en *clave* de *bulerías*”, sustituyendo el término propio del flamenco *compás* por el de *clave* y creando una inequívoca analogía entre ambos términos.

Hasta ciertos calificativos atribuidos a los géneros referidos a su velocidad se extienden como adjetivos del tipo de *compás* en que se desarrollan dichos géneros. Estos vocablos expresan la cualidad agógica de un *palo*.

La bailaora “La Lupi” dice que las *bulerías* de los pueblos de Morón, Lebrija y Utrera no son rápidas, son “pastueñas”, “camastronas”. Tomado el primer término de la tauromaquia (Moliner 2006 II: 599) y el segundo derivado de su significado general (Moliner 2006 I: 477), he podido constatar que el dialecto andaluz las usa para calificar sobre todo a personas tranquilas, sin ningún tipo de estrés.

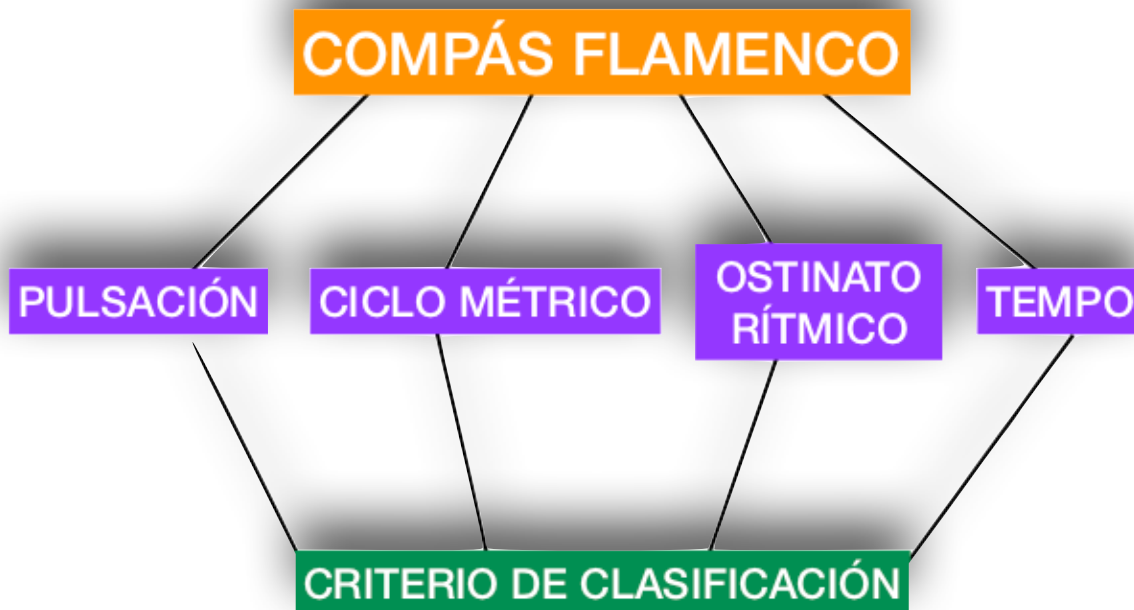
Es así como *compás* también es *tempo*: velocidad. No es lo mismo realizar un *compás* de 12 lento, que podría ser un *compás* de *soleá*, que un *compás* de 12 rápido, que podría ser un *compás* de *bulerías*. Los flamencos afirman que son dos *compases* diferentes: “marcar por *soleá*”, “*compás* de *soleá*” y “marcar por *bulerías*”, “*compás* de *bulerías*”. Se trata sin duda de un *compás-tempo* que crea clasificaciones diferentes de género y *compás*.

Y aquí de nada sirve aferrarse al ciclo métrico o al ostinato rítmico: la percepción auditiva que da la velocidad no la explican las proporciones numéricas. Así se constata en la percepción de los “ritmos inherentes” (Kubik 1962: 36) o en la “formación de las categorías rítmicas” (Desain y Honing 2003: 363).

Por todo esto se podría concluir una definición particular de *compás* flamenco de la siguiente manera:

Cuando se “hace *compás*” se establece una pulsación isócrona, sobre un ciclo métrico fijo, interpretando un ostinato rítmico concreto con un *tempo* determinado. Pero cuando los flamencos hablan de *compás* pueden referirse a uno solo de estos significados musicales, a varios de ellos o a todos a la vez.

Y con este colosal *compás flamenco* los artistas se enfrentan a la **clasificación de los géneros**.



### 3.1.3 Lo emocional en el compás

Hasta aquí todo refleja un sentido matemático del tiempo musical-coreográfico. Esta matemática está presente en dos niveles: en la velocidad del repertorio y en las proporciones numéricas que guardan todos los movimientos rítmicos. Sin embargo, el compás imprime al flamenco un orden mucho más amplio.

Compás es el motor del flamenco, como lo presentaba Pepe Carrete al principio del capítulo. Es un término cargado de significados musicales y extra-musicales, cercanos al terreno de lo emocional, alrededor del cual se organiza el repertorio.

Aquel que se considere flamenco, sea bailar o músico, debe “saber compás”, demostrando en su interpretación el control del orden temporal matemático. Por el contrario, “perder el compás” se considera casi una herejía flamenca, la pérdida de la esencia de “lo flamenco”, estar fuera de ese sistema perfectamente calculado, donde todos los intérpretes se encuentran.

“Perder el compás” es perder al mismísimo *Kronos*, es perder al TIEMPO, ese lecho donde discurren las artes de la escena y la propia vida, porque, como dice la bailaora Rocío Portillo, para bailar flamenco:

“tienes que morir con el cante” (Málaga, 2013)

### **3.2 Los *palos* o géneros flamencos: definición y criterios de clasificación**

Una vez establecido el compás, entran en escena la música y el baile. El flamenco actual surge como repertorio restringido de piezas musicales y coreográficas denominadas por los flamencos *cantes*. Los *cantes* se agrupan en un número cerrado de géneros con nombres y características propias. Fuera de estos géneros se puede hablar de música o danza “aflamencados”, pero en ningún caso de flamenco.

Los artistas llaman *palo* a cada uno de los géneros flamencos (Roperó Núñez 1984:164) y cada *palo* se elabora sobre un ciclo métrico concreto, con ciertas secuencias armónicas fijas y una velocidad restringida. Se podría decir que un *palo* es al flamenco lo que un *blues* es al Jazz: un tipo de referencia o modelo musical sujeto a una métrica cerrada y a un esquema armónico fijo.

Pero en el caso del flamenco son muchos los modelos de referencia, cada uno de ellos identificado y clasificado como género, como *palo*. Tanto es así que desde el inicio de la flamencología y la teoría del flamenco se han propuesto muy diferentes clasificaciones del repertorio. Este “orden, en la base de todo pensamiento”, (Lévy-Strauss 1962: 22), difiere mucho de unos autores a otros.

A mi entender, tres son los tipos de clasificación del repertorio flamenco:

- Un primer grupo de autores cercanos al pensamiento occidental, muchos de ellos periodistas, abogados o escritores, *aficionados flamencos* y fundadores de la Flamencología (Climent 1955), influenciados quizás por la taxonomía de Linneo en las Ciencias Naturales, realizan una clasificación donde parece que un único criterio organiza los distintos grupos de *cante*.

Sin embargo, crean jerarquías que obedecen más a criterios literarios que musicales, criterios de muy distinta índole y mezclados entre sí (Caballero Bonald 1975): la aparición histórica de los cantes, a partir de documentos escritos o de grabaciones históricas, el carácter de las letras y, por supuesto, las clasificaciones que los artistas flamencos manifiestan en su discurso.

- Un segundo grupo de autores, etnomusicólogos, musicólogos y teóricos de la danza (Donnier 1996, Núñez Núñez 1998a y Ordóñez Flores 2001), basándose en la clasificación “indígena” del flamenco, utilizan criterios musicales para establecer grupos y subgrupos dentro del repertorio. En ellas se encuentran términos y parámetros propios de la música clásica occidental que mezclan una vez más la terminología de los artistas flamencos, tamizada a través del músico de Conservatorio. Aquí el sistema armónico-tonal se asoma infinitas veces para establecer su censura.

- Un tercer grupo de autores, donde Antonio Mairena y Ricardo Molina marcan el paradigma con su *Mundo y formas del cante flamenco* de 1963, son artistas que escriben sobre su arte, ayudados por literatos u otros conocedores de la palabra escrita. Sus clasificaciones están muy cercanas a la práctica, pero hablan desde un mundo conocido y evidente para ellos, que el profano en flamenco no comprende exactamente.

Con este panorama se presenta aquí una clasificación que pretende traducir, ante todo, el pensamiento de los flamencos. Se trata de “confiar en la taxonomía indígena” (Lévi-Strauss 1962: 61) y permitir que las categorías se rehagan constantemente (Coenen-Huther 2006: 203-204).

Abrir los oídos y la mente a lo que dicen los artistas no solo da un valor y un respeto a sus conocimientos, también es la antesala para la comprensión. Ellos saben lo que están diciendo, aunque el investigador no posea en una primera instancia la capacidad para entenderlos.

Los flamencos clasifican el repertorio, aunque no lo hacen de una manera taxonómica, donde un solo criterio establece los diferentes grupos, tal como se realiza en las Ciencias Naturales, sino que lo hacen de forma tipológica (Coenen-Huther 2006: 199), utilizando varios criterios al mismo tiempo para distribuir el repertorio por géneros, por *palos*.

Crean su propia *tipología* a través de tres criterios de clasificación que aplican al mismo tiempo:

- 1 El compás, con todas las dimensiones de su significado flamenco.
- 2 La denominación de origen.
- 3 La letra del cante en cuestión.

### 3.2.1 El criterio compás

La interpretación de un *cante* se inicia con un ostinato rítmico concreto a base de palmas, estableciendo un vínculo inequívoco para los conocedores del flamenco con un *palo* o con un grupo de *palos*.

Se trataría de un compás-ostinato rítmico, primera manifestación del *compás* flamenco, (cf. cap. 3.2). Con él se esboza el compás-ciclo métrico propio del cante, poniendo en marcha las proporciones numéricas que gestionan la métrica y la rítmica flamenca, estableciendo a la vez una velocidad sobre una pulsación claramente isorrítmica.

Es por esto que el *compás*, en todo su significado multidimensional, es el primer criterio generador de la clasificación de los *palos flamencos*. “Cantar por...”, “tocar por...”, “bailar por...” un *palo* flamenco pone su acento en el criterio *compás*.

Desde el inicio del cante, el ostinato a base de palmas supone “tocar por *seguiriyas*”, “tocar por *bulerías*”, ...

Las proporciones numéricas del ciclo métrico y la manera de contar de los artistas inician la entrada para su clasificación.

Si es compás de 5, por *seguiriyas*, si es compás de 6, por *fandangos* o por *abandolaos*, si tenemos compás de 8, por *tangos*, si tenemos compás de 12, por *soleá*, por *bulerías* o por *cantiñas* y si tenemos compás de 16, por *taranto* y *levante*.

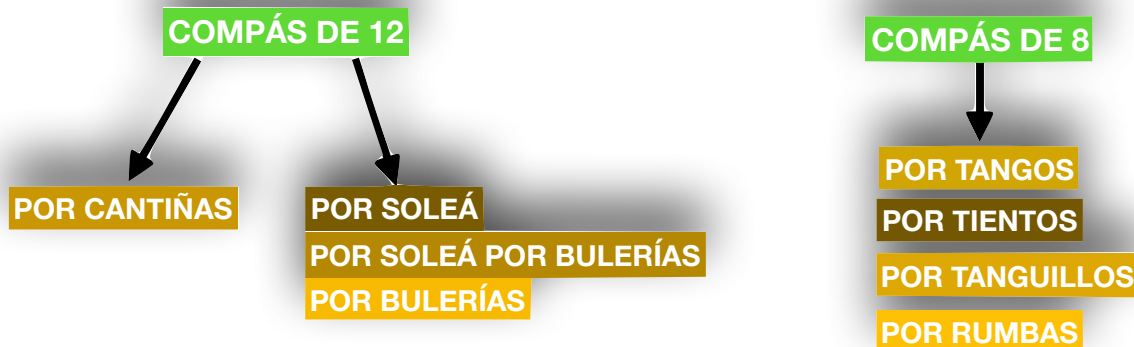
En esta cuenta el número no es siempre indicativo del número de pulsaciones, sino de la manera de contar. Es el caso del grupo de las *seguiriyas*, donde hay 5 divisiones del ciclo marcadas por 5 acentos, pero entre acento y acento hay dos o tres pulsaciones según esta secuencia: 22332.

Se trata de un criterio eminentemente musical y, de una manera más general, de un criterio matemático. Pero en el flamenco los conceptos son siempre multidimensionales, ya sea la clasificación por géneros, ya sea el *compás*.

Es por esto que, en la clasificación, el compás-tempo se mezcla como criterio con el compás-ostinato rítmico y compás-ciclo métrico. La velocidad reorganiza los géneros dentro de los dos tipos de compás realizados con mayor frecuencia: el compás de 8 y el compás de 12.

En el compás de 12 se organizan de mayor a menor velocidad: *bulerías*, *cantiñas*, *soleá por bulerías* y *soleá*.

En el compás de 8 se organizan de mayor a menor velocidad: *tanguillos*, *rumbas*, *tangos* y *tientos*.



En este esquema, la gama de amarillos corresponde con la velocidad de los géneros. Los tonos más oscuros son géneros más lentos, mientras que los tonos más claros son géneros más rápidos. Sin embargo, el orden descendente, en el caso del compás de 8 señala como género principal para ese grupo a los *tangos*.

Este primer esbozo clasificatorio revela la importancia del concepto de compás como criterio, pero siempre mezclado con otros criterios.

### 3.2.2 El criterio “denominación de origen”: lugar de procedencia

Desde la tradición oral, los flamencos establecen una “etno-geografía” de los *cantes* en particular y de los *palos* en general. Se trata de una denominación de origen que se identifica a través de criterios musicales y coreográficos.

A través del trabajo de campo, se ha podido comprobar cómo ciertos perfiles y fórmulas melódicas, ciertos intervalos, ciertos *pasos* de baile y, ante todo, algunas secuencias armónicas de la guitarra remiten a los flamencos a ciertos lugares concretos de la geografía española.

Algunos flamencos relacionan una melodía cantada *a capella* directamente con su lugar de origen. Es el caso de Antonio de Canillas, quien después de escucharme cantar un *fandango* que había aprendido a través de un disco de la cantaora Carmen Linares, dice a su compañero cantaor Pepe de Campillos: “canta Huelva”<sup>6</sup>, sin siquiera utilizar la palabra *fandango*, nombre del *palo* concreto que yo había interpretado.

Otros flamencos, como la bailaora La Lupi, relacionan ciertos marcajes del baile flamenco como propios del barrio sevillano de Triana y utilizan la expresión “bailar Triana”.

Incluso las letras de los cantes propios de un lugar geográfico remiten a rasgos coreográficos relacionados directamente con su emplazamiento, sin pasar por la identificación del *palo* o género flamenco.

Dice una letra de *tangos de Triana*:

“Si tú quieres bailar la rumba,  
con la pata p’atrás,  
si quieres saber los pasos que doy,  
vente tras de mí, que a Triana voy...”  
(POVEDA, Miguel 2012: 6)

Se identifican así los *palos* por provincias, comarcas, ciudades o barrios. De la provincia de Huelva vienen los *fandangos* y de la ciudad de Cádiz las *cantiñas*, siendo aquí un criterio de origen que determina el *palo*. De las comarcas de Morón, Lebrija y

---

<sup>6</sup> Málaga, Semana Santa del año 2000.

Utrera viene un tipo de *bulerías*, de tempo más pausado que las *bulerías de Jerez*. Del barrio sevillano de Triana llega un tipo de *tangos*.

Así se asocian lugar y *palo* a rasgos musicales y coreográficos. No se trata, en general, de grandes rasgos, sino que hay una correlación con modelos melódicos-armónicos fijos, modelos que, como se verá más adelante (cf. cap. 3.3), se denominan *estilos* y se identifican en ocasiones con la *letra*.

### 3.2.3 El criterio *letra*

En última instancia, el principio de la letra da título al *cante* y lo identifica entre flamencos y aficionados.

El término *letra* también es un término polisémico en el flamenco. La letra son las palabras por donde discurre la forma musical, pero una *letra* puede identificar también un modelo melódico-armónico fijo. Señalando el texto lingüístico y el texto musical al mismo tiempo, la *letra* encierra la forma musical del cante y la estructura coreográfica del baile.

Dice la bailaora Rocío Portillo: “hay que bailar la letra”.

Las palabras de la *letra* son música en cuanto a su dicción y encuadran el cante a nivel temporal. Pero, a la vez, como ocurre en la música árabe (Shiloah 1991: 86), el significado de la *letra*, la parte semántica es de suma importancia para los flamencos.

En primer lugar, es imprescindible que se entienda la *letra*. Aunque parezca lo contrario, la dicción del cante y su ornamentación melódica y tímbrica subrayan ciertas partes de la *letra* y su significado (De La Torre Jiménez 2006: 73).

En segundo lugar, la sintaxis de las oraciones gramaticales remite a la sintaxis melódica, esto permite al bailar prever las cadencias y los puntos de inflexión para que su baile, a nivel visual y musical, en los zapateados y la percusión corporal, coincida sintácticamente con música y letra del cante. Este hecho se evidencia especialmente en los llamados *cierres*.

Los *cierres* en flamenco son momentos cadenciales que presentan un significado parecido al *break* del jazz y resultan ese *meeting point* entre todos los intérpretes (cf.

cap. 12.4). Por supuesto, estos *cierres* se encuentran íntimamente ligados al compás-ciclo métrico, pero las palabras de la *letra* y su significado y construcción sintáctica forman parte de ese engranaje rítmico-melódico-literario.

Es por eso que la *letra* identifica el cante en la misma medida en que crea estructura musical y coreográfica.

Pero *letra* también significa una sección del cante. De hecho, salvo excepciones como es el caso de los romances o los cantes “arromanzados”, donde se relata una larga historia, los *cantes* se componen literariamente de pequeñas estrofas de contenido literario absolutamente independiente unas de otras que se yuxtaponen creando estructuras más amplias. La relación entre ellas no es semántica, es meramente musical y cada una de estas estrofas constituye *una letra*.

En algunos cantes-bailes, como es el caso de las *cantiñas*, existe una estructura ortodoxa, donde las *letras* se encadenan con secciones instrumentales de la guitarra y MERTS de baile en orden fijo y estricto (cf. cap. 6.1). Pero otros bailes, los más propensos a la improvisación, como son las *bulerías* y los *tangos*, se basan en la concatenación de *letras*, una tras otra sin límite de número predeterminado (cf. cap. 6.2).

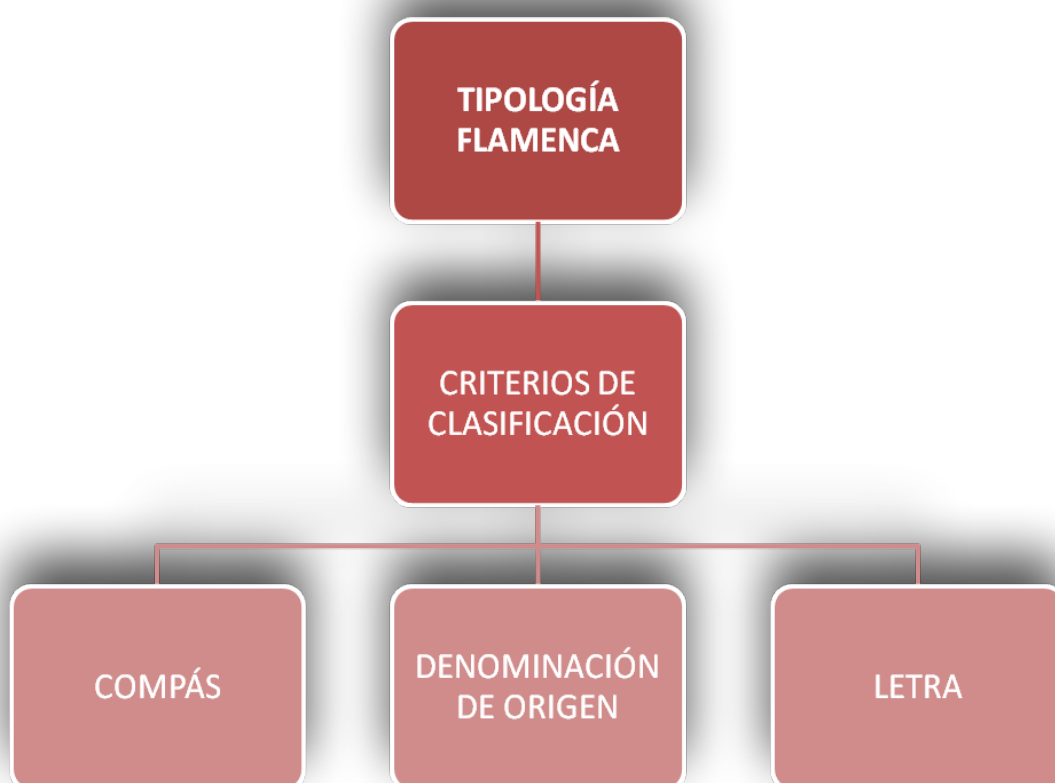
Decir *bulería* o *tango* no es flamenco, se trata de *bulerías* y *tangos*, en plural, señalando con la pluralidad el carácter estructural de estos cantes-bailes.

Por su parte, los cantes por *soleá*, *seguiriyas*, *soleá por bulerías* o *cantiñas* se realizan encadenando *letras* propias de cada género para finalizar con otro género o *palo* de cante más acelerado dispuesto en una *letra* sola o varias. Este nuevo cante final está emparentado con el género con que se ha comenzado, sobre todo a nivel de compás-ciclo métrico, aunque también hay conexiones modales en algunos de ellos.

En este contexto aparece el *macho*, que no es más que una única *letra* de un género específico cuya objetivo es dar fin a una coreografía. Géneros como la *caña*, el *polo*, los *caracoles* o la *seguiriya* poseen un *macho* propio, única *letra* final específica y con un modelo melódico-armónico fijo, mientras que la *soleá* o las *cantiñas* terminan con una pequeña serie de varias *letras* de *bulerías*, que en principio deben guardar una relación modal con ellas y que no se consideran en sí *macho*, sino su manera de finalizar.

En el caso de las *seguiriyas*, el *macho* es un género concreto llamado *cabal*, un cante con el mismo compás-ciclo métrico de la *seguiriya*, pero en modo mayor, y en el caso de los *caracoles* se trata de un modelo cerrado de música y *letra*, como una especie de estribillo que comienza diciendo “Caracoles, caracoles,…”

La aparición del *macho* ocasiona una manera específica de realizar las coreografías y, por consecuencia, una forma particular para componer las MERTS del baile (cf. cap. 6).



### 3.3 Los estilos en cada palo

Y de pronto los flamencos pronuncian la palabra *estilo* y de nuevo comienzan a emerger categorías.

El concepto *estilo* en el flamenco presenta analogías con *standard* en el Jazz. Un *estilo* es un modelo melódico-armónico fijo, reconocible por todos los flamencos y los

“aficionados”, en el que puede cambiar la letra a la manera de *contrafactum* (Grout y Palisca 1993: 234).

Como dice el cantaor Antonio de Canillas:

“Un *estilo* de un cante es una partitura, para nosotros que los tenemos aquí [señala la cabeza]... una partitura que es de oído, de memoria.” (Málaga, Semana Santa 2000).

Sin embargo, la diversificación de los *palos* para llegar a los *estilos* y de ciertos *estilos* para convertirse en nuevos *estilos* no es perceptible por todos los flamencos. En los últimos eslabones de la clasificación cambia el perfil melódico del *cante* y lo que para un músico de Jazz seguiría siendo el mismo modelo, el mismo *standard*, para los flamencos es un nuevo *estilo*.

A veces, sin llegar siquiera a pronunciar la primera sílaba del cante, los acordes iniciales de la guitarra instauran el *palo*, siendo la misma secuencia de grados fundamentales, pero cambiando la armonización.

Este es el caso, por ejemplo, de la *seguriya* y uno de los *palos* de su propio grupo: la *serrana*. Ambas comienzan con una introducción de la guitarra sobre la misma secuencia armónica en modo de mi o modo flamenco, cadencia andaluza IV-III-II-I (Rossy 1966: 91).

La *seguriya* utiliza las posiciones de la mano de acordes re-do-sib-la, mientras que la *serrana* elabora la-sol-fa-mi. Este “transporte de la secuencia” no tendría especiales consecuencias en un instrumento como el piano, pero la guitarra cambia y enriquece sustancialmente cualquier armonía en un cambio de postura de la mano izquierda.

Mientras que la *serrana* utiliza acordes de triada y séptima de dominante, la *seguriya*, género o *palo madre*, elabora la misma secuencia armónica con una especie de pequeño acorde pedal en agudo, que crea un color “impresionista”, gracias a la utilización de las cuerdas al aire (Torres 2004: 80 y Torres 2005: 14-15).



Inicio de *seguiriya* con guitarra



Inicio de *serrana* con guitarra

Estas dos secuencias armónicas, que para un músico occidental y pianista, como es mi caso, resultan equivalentes, para los artistas flamencos son dos caminos musicales divergentes que conducen a dos *palos* distintos.

Estos márgenes de diferencia tan sutiles para los músicos de formación clásica, acotan rotundamente los *palos* y los *estilos* del repertorio para los flamencos.

Según este principio, un *cante* puede ser identificado como *palo* únicamente y en él se reconoce su modelo armónico. Si está relacionado con diversos modelos armónicos parecidos, se puede relacionar con un *palo madre*, denominado así por los flamencos de manera general.

Los distintos *palos* pertenecientes a un *palo madre* suelen variar la armonía en el orden de los grados de la base armónica o en la permanencia temporal sobre estos grados.

A su vez, un modelo armónico fijo, que representa en sí un *palo*, elabora modelos melódicos diferentes, siendo cada uno un *estilo*. Un *cante* se considera un *estilo* en cuanto manifieste un modelo melódico-armónico.

## GÉNEROS FLAMENCOS

PROPIEDADES ARMÓNICAS  
COMUNES

PALO  
MADRE

MODELO  
ARMÓNICO

PALO

MODELO  
MELÓDICO-  
ARMÓNICO

ESTILO

Esta estratificación en *palo madre*, *palo* y *estilo* no es ni lineal ni estanca, como se aclarará en el siguiente capítulo, pero los próximos ejemplos pueden dar idea de este primer estatus de identidades flamencas.

Un caso muy claro es la *bamblera*. Identificada como un *palo* flamenco creado por la Niña de los Peines<sup>7</sup>, tiene solo un *estilo*. Puede variar la letra, el texto literario, pero el modelo melódico-armónico de la *bamblera* es siempre el mismo y se reconoce como tal, como explica Antonio de Canillas:

“... la *soleá*, hay muchos estilos, pero la *bamblera* hay uno”

(Málaga, Semana Santa 2000)

---

<sup>7</sup> Afirmación de autoría hecha por Susana Lupiáñez, La Lupi, en Málaga, mayo de 2014.

En la *bamblera*, *palo* (género) y *estilo* (modelo melódico-armónico) coinciden en la clasificación.

Sin embargo la *soleá*, como le ocurre también a las *cantiñas* o a las *seguiriyas*, son *palos madre*, que tienen a su vez *palos* derivados, con secuencias armónicas parecidas, pero sujetas a ciertas variaciones. Este hecho se veía claramente al principio de este apartado, con la diferencia en la armonización inicial de la guitarra entre *seguiriyas* y *serranas*.

Una vez más, en los conceptos de *palo* y *estilo* sale a relucir la clasificación tipológica (cf. cap. 3.2) , de manera que la noción de género flamenco se encuentra en ambos términos.

Obedeciendo a esta concepción tipológica, la diferencia entre *palos* y *estilos* no es cerrada. Donde unos flamencos distinguen un nuevo *estilo* o una nueva melodía, otros flamencos interpretan que es una variación o una nueva letra que varía un mismo estilo. Este es el caso de la *malagueña de Chacón*. Algunos flamencos la llaman la *malagueña de Chacón*, mientras otros hablan de las *malagueñas de Chacón*, sugiriendo así que existen varios *estilos* de esta *malagueña*, no variaciones, sino varios modelos melódico-armónicos.

Lo que es patente es que la variación continua o improvisación sobre un modelo melódico-armónico cerrado, esa partitura memorística de la que habla Antonio de Canillas, crea y ensancha el repertorio desde dentro de él mismo.

En esta variación queda patente la permeabilidad de lo flamenco, donde resuenan ecos de otras músicas y otras danzas, del propio repertorio y de otros repertorios distantes en tiempo y espacio, clásicos o de la tradición oral.

A pesar de todo este movimiento de creación, el flamenco no anexa nuevos géneros. De ahí deriva ese concepto cerrado y concluso de repertorio del que hablan continuamente los artistas, aunque el flamenco se mantenga en variación continua, valiéndose de diferentes estratagemas para seguir reinventándose a sí mismo.

Una de estas estratagemas es la *letra*. La *letra* de un *cante*, concebida como su texto lingüístico, es un elemento diferenciador inequívoco de los *estilos* en particular y de los *palos* en general. Aunque el flamenco asimile nuevas *letras* o un *palo* pueda apropiarse la de otro, la *letra* puede identificar una pieza musical flamenca.

Sirva como ejemplo el cante por *romeras*, que comienza diciendo “romera, ay mi romera” o el estribillo de los *caracoles*, que repite necesariamente la palabra “caracoles”. En el primer caso no es necesaria la aparición de esta letra para afirmar que se trata de una *romera*, su perfil melódico, es decir, su *estilo* es independiente de la letra. Sin embargo, los *caracoles*, que pueden usar diversas *letras*, no demasiadas, en el inicio del *cante*, deben emplear para su *letra* final o *macho* estas palabras específicas:

“Caracoles, caracoles,  
mocito ¿qué ha dicho usted?  
Que son tus ojos dos soles  
y vamos viviendo, ¡ole! y ¡ole!”

Un caso más concreto aún es la *taranta de La Gabriela*. Sin su letra seguiría siendo del *palo taranta*, pero no del *estilo la taranta de la Gabriela*:

“Ay mi Gabriela,  
corre ve y dile a mi Gabriela,  
que si va a la herrería,  
que duerma y no tenga pena,  
que vengo mañana de día,  
que me voy a fabricar cadenas”.

Así, en el caso de los *caracoles*, con un cierto margen, y de esta *taranta*, de manera muy cerrada, la *letra*, entendida como texto lingüístico, pertenece al modelo y crea melodía.

Con estos ejemplos constantes el *estilo* flamenco, ese *standard* oral presente en las memorias de los sabios del flamenco, representa, en la mayoría de los casos, un modelo melódico-armónico-literario.



#### **4 TIPOLOGÍA DEL FLAMENCO: CLASIFICACIÓN VERNÁCULA Y CRITERIOS MUSICOLÓGICOS**

En el capítulo anterior me he decantado por el término *tipología* frente al de *taxonomía* (cf. 3.2). Como defiende una parte de la investigación en Ciencias Sociales, las clasificaciones no tienen por qué obedecer a un único criterio (Coenen-Huther 2006: 202).

Trasladados al flamenco, no se abordará una clasificación aplicada a los hechos sociales, sino a la propia sociedad que se estudia: la sociedad flamenca, que siente la necesidad humana e intelectual de clasificar (Schnapper 2005: 15).

Me ceñiré al repertorioailable, parte más restringida del repertorio flamenco, donde se encuentra enmarcado el corpus en el que se basa esta tesis. Este es un repertorio eminentemente “a compás”, en toda su amplitud, remitiendo siempre a proporciones numéricas, esa necesidad constante de contar que aflora sin cesar en los bailaores (cf. pág .41).

Varios son los números que utilizan para clasificar y distinguir el compás y, consecuentemente, los géneros. Sin embargo, en la transcripción y el análisis del corpus trabajado, así como en otros análisis de la guitarra o el cante, se descubre que el flamenco parte de unos principios matemáticos más sencillos que los utilizados por los artistas. Se podría hablar incluso de principios minimalistas.

Desde un punto de vista matemático, que no cultural, los ciclos métricos del compás flamenco se reducen a dos números en continua interacción: 8 y 12 (Siron 2002: 68).

Estos dos números ofrecen una divisibilidad enorme. El 8 es potencia de 2 y el 12 es divisible entre los dos primeros números primos y el 4: 2, 3 y 4.

Tal versatilidad se suma a la superposición e intercambio constante entre ellos conduciendo hacia una concepción hemiólica de estos dos ciclos métricos (Apel 1998: 126).

Esta relación 12:8 impregna todo el repertorio flamenco e irá tomando fuerza a lo largo de este trabajo, según un principio de proporción sesquiáltera:

“Pues se emplea el término *sesqui* cuando dos números se relacionan entre sí con tal proporción que el mayor tiene respecto al menor tantas partes como la cifra de partes en que le sobrepasa.” (San Agustín de Hipona 1988: 102)

Esto se traduce en que 4, la diferencia entre 12 y 8, es divisor de ambos, de manera que, dividiendo 12 y 8 entre 4, 12 tiene 3 fracciones de 4 y 8 tiene dos fracciones de 4. Es por eso que se pueden segmentar ambos ciclos en partes de igual duración, aunque uno tenga más partes que otro.

Se podría reducir esta proporción a la relación 3:2, proporción sesquiáltera por excelencia, pero la duración de las frases musicales del flamenco encamina a ceñirse a esta relación 12:8, que el propio San Agustín contempla en sus pares de proporciones sesquiálteras (San Agustín 1988: 104).

Si se añade la clasificación que los flamencos establecen del compás para baile a este principio hemiólico entre 12 y 8, se obtiene la siguiente clasificación:



Dependiendo del contexto, los flamencos usarán la identificación del compás con el número o la identificación del compás con el género. Así se intenta reflejar en el esquema anterior.

La numeración (escrita en verde) resulta un concepto más general relacionado sobre todo con el compás-ciclo métrico, mientras que la identificación del compás, relacionándolo con los géneros (escritos en gama de ocre), restringe aún más el tipo de compás, apuntando a un criterio de clasificación cercano al compás-ostinato rítmico y al compás-tempo. A esto hay que añadir que todas las palabras escritas en cursiva se corresponden con términos vernáculos: los utilizados por los artistas flamencos.

Se describirá a partir de aquí número por número y género por género cómo se identifican los compases en la amplitud de sus significados.

#### **4.1 El ciclo de 12**

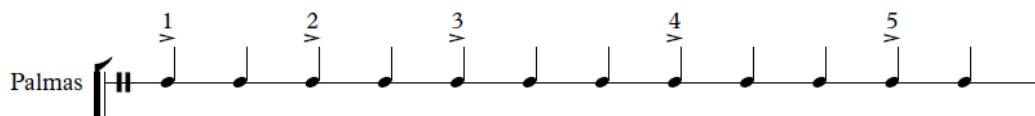
El 12 es un número increíblemente versátil. Divisible entre 2, entre 3 y entre 4, el 12 brinda un enorme abanico de posibilidades de agrupaciones y segmentaciones rítmicas en su interior, de distribuciones iguales y desiguales, realizando “puzzles rítmicos” (Altozano 2018).

Las distintas distribuciones de este ciclo van a dar lugar a los diferentes *compases* que nombran los propios flamencos: ciclos métricos marcados por algunas pulsaciones acentuadas en un orden preciso y estricto (cf. cap. 3.1.2).

Gracias a estas marcas, se “cuenta” el compás flamenco.

##### **4.1.1 El *compás de 5***

El denominado *compás de 5* se cuenta con los números 1, 2, 3, 4 y 5, pero con esta numeración no se hace alusión a las pulsaciones. Cada número designa una pulsación acentuada dentro de un ciclo métrico de 12. Se trata de una distribución asimétrica y desigual de acentos según el siguiente orden:



Esta transcripción corresponde a una realización básica que los palmeros pueden ejecutar como explicación de la métrica del *palo madre* de las *seguiriyas*. Se trata de la métrica de la *seguiriya*, pero en ningún caso de la rítmica del ostinato de palmas *por seguiriyas*: no es la interpretación del *compás por seguiriyas*, aunque sí su esqueleto métrico.

Pero este esqueleto muestra que el compás *por seguiriyas* realiza combinaciones de grupos métricos de 2 y 3 pulsaciones. Más allá de una relación 2:3 sesquiáltera, en esta estructura subyace un ritmo *aksak*.

Definido por el gran padre de la Etnomusicología Constantin Brailou como “ritmo bicrono irregular” (Brailou 1973: 307),

El término turco *aksak*, tomado de la teoría musical otomana, significa ‘cojo’, “titubeante”,... en otros términos, *irregular*. Designa un sistema rítmico, dentro del cual las piezas o las secuencias, desarrollándose generalmente en un tempo vivo, reposan sobre la reiteración ininterrumpida de un módulo resultante de la yuxtaposición de agrupaciones fundadas sobre cantidades binarias y ternarias (tales como 2+3, 2+2+3, etc.), donde el número global es frecuentemente impar.<sup>8</sup> (Arom 2005: 11-12).

Aunque su tempo no sea especialmente vivo y su ciclo-métrico de pulsaciones se base en un número par (12), en el compás *por seguiriyas* se desarrolla un tipo de *aksak*: *pseudo-aksak* o *falso aksak*. (Arom 2005: 23).

<sup>8</sup> “Le terme turc *aksak*, emprunté à la théorie musicale ottomane, signifie ‘boiteux’, ‘trébuchant’, ‘claudiquant’, en d’autres termes, *irrégulier*. Il désigne un système rythmique au sein duquel des pièces ou des séquences se déroulent généralement dans un tempo vif, reposent sur la répétition ininterrompue d’un module résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires et ternaires (telles que 2+3, 2+2+3, etc.) et dont le nombre global est le plus souvent impair.”

Emplazado frecuentemente en las músicas de Asia Menor y los Balcanes, el propio Sihma Arom habla de un *aksak* en España, aunque no detalla el repertorio español que lo sustenta (Arom 2005: 13).

Pero Corinne Frayssinet-Savy en el año 1994 ya utilizaba el término *aksak* para definir la métrica de la *seguiriya* (Frayssinet-Savy 1994: 242-243), aunque también lo hacía para otros tipos de compás sobre el ciclo de 12, como el de la *soleá*.

Discrepo en este último punto, porque considero que solo el compás de 5, el compás *por seguiriyas*, se sustenta en el *aksak*, desde la concepción métrica. Esto no significa que el *aksak* no aparezca en el resto de los géneros, especialmente en las MERTS de baile, pero considero que el *aksak* métrico solo se encuentra en el compás de 5 o compás *por seguiriyas*.

Esta métrica *aksak* no se va a manifestar sobre el esquema simple transcrito anteriormente. La verdadera aprehensión sonora del ciclo métrico del compás de 5, el verdadero *compás por seguiriyas*, *tocar por seguiriyas*, se manifiesta en las palmas flamencas a través de los siguientes ostinati rítmicos:

The image shows three musical staves, each labeled 'Palmas' on the left. Each staff begins with a double bar line and a vertical line, followed by a series of notes on a five-line staff. The notes are quarter notes, with the first note of each staff having an accent (>) above it. Above the first five notes of each staff are the numbers 1, 2, 3, 4, and 5, indicating the beat count. The first staff has a dotted quarter note on the fifth beat. The second staff has a dotted quarter note on the fifth beat. The third staff has a dotted quarter note on the fifth beat. The staves end with a double bar line.

Todos los géneros pertenecientes al *palo madre* de las *seguiriyas* utilizarán estos ostinati, pero los artistas seguirán identificando este compás ostinato-rítmico directamente con este *palo*. El cantaor pedirá al palmero: “ por *seguiriyas*”, aunque vaya a cantar *serrana*, *liviana* o *martinete*.

Este compás-ostinato rítmico merece un pequeño análisis para cotejarlo con la primera transcripción que revelaba el ritmo *aksak*. El número 5 a veces es silencio, de manera que no se muestra el acento de dicha parte. Sin embargo, es importante la última

negra del ciclo, que los bailaores califican de “comodín” rítmico y que a veces se usa como anacrusa en las MERTS de baile (cf. cap. 12.1.4).

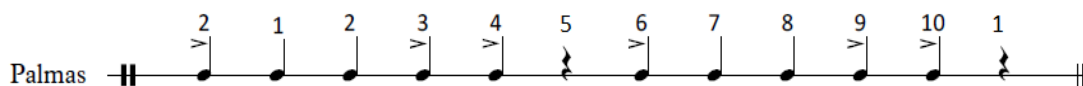
Estas peculiaridades en la puesta en marcha del compás flamenco encamina a elegir el primero de estos ostinati rítmicos para las transcripciones de MERTS de baile *por seguiriyas* y así transferir al papel lo que realmente puede oírse en el momento de la interpretación coreográfica-musical.

#### 4.1.2 El compás de 6

En los *palos* en compás de 6 se puede contar 1, 2, 3, 4, 5, 6; o se puede asimilar la cuenta del compás de 12: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1, 2. Cada número corresponde en ambos casos con una pulsación.

No obstante, el ostinato rítmico en las palmas del compás de 6 tiene un período de 6 pulsaciones, que se repite sin variación alguna. En el caso de contar en compás de 12, simplemente se duplica el periodo.

El principal ostinato en compás de 6 es el compás de *fandangos*:



Pero existe un grupo de cantes derivados de los *fandangos*, algunos de ellos bailables “a compás”, que se sitúan en la misma referencia métrica que se ha descrito para el compás de 6.

Sus ostinati de palmas son muy diferentes al *fandango*. Son el “toque de palmas por *abandolaos*”:

The image shows three staves of musical notation for palm clapping (Palmas) in a 12-beat cycle. The top staff is numbered 1 through 12. The notation includes eighth and quarter notes with accents, and rests. The middle and bottom staves show similar rhythmic patterns with accents and rests.

Los *cantes abandolaos*, aunque son derivados de los *fandangos* a nivel musical, centran su origen geográfico en la provincia de Málaga y están emparentados con un repertorio musical de tradición oral malagueño: los *verdiales* (Cruces Roldán 2002: 96-97).

La utilización para el compás por *abandolaos* del término *toque* hace alusión a la guitarra. El *toque abandolao* identifica un ostinato o grupo de ostinati en las palmas, pero, ante todo, señala un ostinato rítmico-armónico en la guitarra.

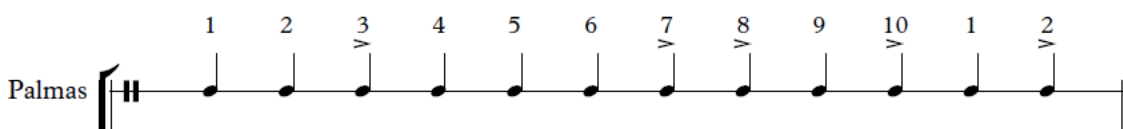
Autores como Faustino Núñez afirman que el *toque abandolao* de la guitarra y las palmas, tanto en el marco métrico como en la ejecución rítmica, derivan directamente de la Escuela Bolera de baile (Núñez Núñez 1998c: 6), pero la base armónica de la guitarra está indiscutiblemente ligada al *verdial*.

#### 4.1.3 El compás de 12

Es el compás más genuino del flamenco. En sí mismo encierra todo el ciclo de 12 pulsaciones y los flamencos lo llaman directamente *compás de 12*. Con el simple hecho de interpretar los ostinati propios de las palmas con sus acentos correspondientes, “lo flamenco” hace su aparición.

Y son ellos, los artistas flamencos, los que cuentan el compás de 12 de esta manera, donde los números en negrita señalan las pulsaciones acentuadas:

*Un, dos, **tres**, cuatro, cinco, seis, **siete**, **ocho**, nueve, **diez**, un, **dos***



Es el compás más trabajado por los musicólogos y son ellos los que interpretan su ciclo métrico como la unión de dos tipos de compás occidental: 6/8 más 3/4. (Núñez Núñez 1998c). Según esta interpretación, no sería más que el compás de amalgama, presente en la música española culta y tradicional, desde las zarzuelas de Antoni Lliteres del siglo XVIII (Lliteres 2001: 12) hasta los temas tradicionales desarrollados por el gaitero Carlos Núñez (Núñez 2003: 12).

Sin embargo, el compás de 12 flamenco no encaja exactamente en este compás de amalgama y es esa diferenciación la que lo convierte en “auténtico” flamenco (Cook 2005: 19-28). En esta concepción métrica especial radica toda la métrica flamenca, que tiende a **desplazar** la acentuación y esto se traduce de diferentes formas.

En primer lugar, hay que asimilar desde el principio que el compás-ciclo métrico no comienza con una pulsación acentuada, aunque la realidad a veces manifieste lo contrario y la idea de ciclo pierda de vista cuál fue el momento de inicio. En muchos de los casos, peculiarmente en la manera más *añeja* de la interpretación de los cantos *por cantiñas*, *por cañas* o *por polos*, se parte de un compás acéfalo.

En segundo lugar, el acento que divide el ciclo de 12 lo hace sobre la pulsación número 7.

Esto significa que:

1 El compás de 12 se divide en dos partes desiguales.

2 Las acentuaciones del compás de 12 flamenco no son las mismas que las propias de un compás de amalgama. Según este último, se debería escuchar o sobreentender un acento sobre la pulsación 6 del ciclo métrico. Este acento sobre el 6 es en general “a-flamenco” e identifica con facilidad las interpretaciones “flamencas” de músicos no flamencos o procedentes de la música clásica.

En esta transcripción se observa la diferencia sustancial entre el concepto métrico del compás de 12 que manifiestan y ratifican los artistas flamencos y el concepto métrico y de acentuación al que remite al compás clásico de amalgama con el que hasta ahora se ha escrito el flamenco<sup>9</sup>:

The image shows two staves of musical notation for a flamenco palm (Pal.) in a 12-beat cycle. The top staff is labeled 'Pal.' and contains 12 notes with accents on beats 2, 3, 6, 8, and 10. The bottom staff is also labeled 'Pal.' and contains 12 notes, with a 3/4 time signature indicated between the 6th and 7th beats. The notes in the bottom staff are grouped as 6 and 8 in the first measure, and 3, 4, and 5 in the second measure. Accents are placed above the notes for beats 6, 8, 3, 4, and 5.

En palabras de los flamencos, ante todo de los flamencos gitanos, la realización de un acento en la base métrica sobre el número 6 resulta “payuna”, “paya”, que significa “no gitana”. Es el peor calificativo que puede recibir el flamenco y encamina hacia una afirmación bastante clara: la acentuación de la pulsación número 6 en el compás de 12 no es pertinente.

Y es que el compás de 12 manifiesta una *cesura* (Deloffre 1973: 34) sobre la pulsación 7 o su anacrusa. La división del ciclo métrico en dos partes desiguales queda manifiesta en los ostinati de palmas y, como se verá posteriormente, en las MERTS del baile, donde la pulsación 6 aparecerá con frecuencia no acentuada o en silencio, distinguiendo dos fórmulas rítmico-tímbricas diferentes que seccionan el ciclo en 7 y 5 pulsaciones respectivamente (cf. cap. 10.2.1).

<sup>9</sup> La unidad de pulsación es aquí la corchea, para poder hacer la comparativa con el paradigma del compás de amalgama de la música clásica occidental. En todos los ejemplos anteriores y en las transcripciones del corpus se utiliza como unidad de pulsación la negra.

A partir de este molde temporal asimétrico, se establecen tres grupos de *palos* flamencos suscritos a este compás: el grupo de las *cantiñas*, el grupo de la *soleá* y el grupo de las *bulerías*. Esto desemboca en tres tipos diferentes de compás: *compás por cantiñas*, *compás por soleá* y *compás por bulerías*. La distinción sustancial entre estos tres tipos de compás viene dada por el tempo: *por soleá* lento, *por cantiñas* moderado y *por bulerías* rápido.

Tomando el concepto de compás en toda su dimensión flamenca (cf. cap. 3.1), resulta imprescindible a la comprensión detallar ciertos aspectos propios de cada uno de estos compases: *por soleá*, *por cantiñas* o *por bulerías*.

Empezando por la excepción, en el compás por *soleá*, donde el tempo es bastante lento, el acento se realiza en ocasiones sobre la pulsación número 6: no hay desplazamiento a la pulsación número 7. El compás de *soleá* sí se parece entonces a la acentuación simétrica occidental propia del compás de amalgama<sup>10</sup>:

The image shows three staves of musical notation for clapping (Palmas) in a 12-beat compás. The top staff is labeled 'Palmas' and contains 12 eighth notes with accents (>) on beats 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 1. The middle and bottom staves are also labeled 'Palmas' and show a more complex rhythmic pattern with accents on beats 2, 4, 6, 8, and 10, and a final rest on beat 12.

¿Podría ser que el incremento de la velocidad invite al desplazamiento de los acentos?

Esta cuestión se podrá constatar más adelante en el análisis de las MERTS del corpus, donde la búsqueda del desplazamiento constante se asocia a un tempo rápido o a la aceleración de los finales (cf. 10.3).

<sup>10</sup> Los ostinati de palmas por *soleá* se transcriben con la blanca como unidad de pulsación, para crear una sensación mayor de tempo lento.

Por su parte las *cantiñas* presentan un tempo un poco más animado y en ellas sí se realiza el acento sobre la pulsación 7 y no sobre la pulsación 6. Junto a ellas, con un tempo moderado, incluso un poco más lento, se encuentra otro género: la *soleá por bulerías*. Se trata de un género híbrido, a medio camino entre la *soleá* y la *bulería*, tanto en la métrica como en el modelo melódico-armónico e, incluso, en la concepción coreográfica.

*Cantiñas* y *soleá por bulerías* mantienen un compás parecido, con todas las connotaciones que eso acarrea: un tempo moderado, las *cantiñas* siempre un poco más rápidas, y ostinati de palmas parecidos. Ambos géneros se diferencian melódica y armónicamente en el modo, pero el *compás por cantiñas* y el *compás de soleá por bulerías* se distinguen en el orden del ciclo métrico.

Las *cantiñas* mantienen el concepto de compás de 12 acéfalo y comienzan el ciclo en el 1, con ostinati de palmas como el siguiente:

The image shows three staves of musical notation for palm ostinati. The first staff is labeled 'Palmas' and contains 12 quarter notes, numbered 1 through 12. The second and third staves are also labeled 'Palmas' and contain rhythmic patterns with eighth notes and rests. The first staff has accents (>) on notes 3, 7, 8, 10, and 12. The second and third staves have accents (>) on notes 3, 7, 8, 10, and 12, and rests on notes 1, 2, 4, 5, 6, 9, 11, and 12.

La *soleá por bulerías*, por su parte, concibe su ciclo desde el 2 acentuado, no solo en las palmas, sino también en las MERTS del baile. Los bailaores identifican ese 2 como principio de compás.

The image shows three staves of musical notation for 'Palmas' (clapping). The top staff is a sequence of 12 pulses, numbered 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1. The middle and bottom staves show rhythmic patterns with accents and slurs, corresponding to the pulse numbers above.

Esta distinción en el comienzo del ciclo métrico pone en entredicho el verdadero concepto de ciclo. Los ostinati de palmas, pura manifestación del compás flamenco, se repiten, pero no son circulares, a la manera africana (Vallejo 2004: 26). Existe siempre en el compás flamenco un principio y, sobre todo, un final llamado *cierre* (cf. 7.1).

Esta premisa se tambalea cuando aparece en escena el género flamenco por antonomasia: la *bulería*.

La *bulería* o las *bulerías* son lo más “africano” que tiene el flamenco, no solo a nivel métrico y rítmico, debido al desplazamiento del acento de la pulsación 6 a la pulsación 7, cortando en dos partes asimétricas el ciclo de 12.

La *bulería* es africana en la concepción de su forma musical (Vallejo 2016). Su forma es estrófica y en su interior resulta inmensamente cíclica, de manera que, su principio y su final no están predeterminados. Es por eso que su ciclo métrico puede contemplarse como ciclo de 12, de 6 o de 3 incluso y el ostinato rítmico con variaciones se impone a cualquier otro recurso musical (cf. Trans 74).

Pero las *bulerías* empiezan por una parte concreta del ciclo y cierran en otra parte del ciclo. Aunque la distancia temporal entre principio y final sea enorme y la vorágine de la *performance* y el encadenamiento continuo de *letras* desorienten, las *bulerías* empiezan sobre un acento en la pulsación 2 (12 del compás), no siempre en las palmas, pero sí en el rasgueo de la guitarra. El cante, por su parte, suele esperar ese rasgueo para entrar en la pulsación “1 real”<sup>11</sup>, ofreciendo de entrada el compás acéfalo.

<sup>11</sup> Expresado en estos términos por los bailaores.

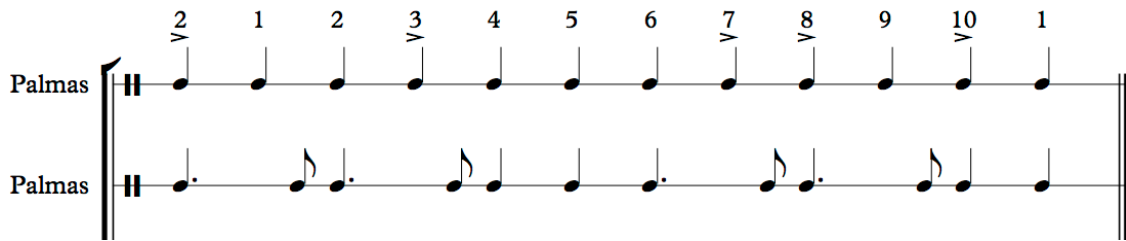
A la hora de finalizar, *cerrar* en términos flamencos, pueden hacerlo de dos formas. El *cierre* sobre la pulsación 10 del compás es la manera más ortodoxa de cerrar las *bulerías*. Pero además existe un sistema llamado de “doble cierre” que se utiliza para las *bulerías de Jerez*. Se trata de un cierre sobre la pulsación 6, que parece hacerlo a mitad de compás. En realidad la frase musical del cante no realiza medio compás, sino un compás y medio, es por eso que se denomina “doble cierre”.

A continuación se propone un pequeño inventario de *palmas por bulerías*:

The image shows five staves of musical notation for palm patterns (Palmas) over 11 beats. The beats are numbered 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1. The notation includes various rhythmic patterns such as accents, slurs, and rests.

Dentro de este marco de ostinati y ciclos métricos hay que tener en cuenta el compás-*tempo*: la velocidad. Las *bulerías* son rápidas por definición, aunque existe un espectro variado de tempi: las *bulerías* de Morón, Lebrija y Utrera son más lentas, mientras que las *bulerías de Jerez* son mucho más rápidas y más virtuosísticas a nivel coreográfico y sonoro. Las *bulerías de Cádiz*, por su parte, son también bastante rápidas como las de Jerez, aunque su modalidad melódico-armónica sea radicalmente diferente (cf. cap. 5.3).

Y para *cerrar* este apartado dedicado al ciclo de 12: *el jaleo extremeño*:



Emparentado con la *bulería* (Cabral 2008: 180), se identifica ante todo por un ostinato único y fijo de palmas que se observa, cotejado con el compás básico de 12.

Pero el 12 va más allá en el flamenco. Al igual que no hay 2 sin 3, en flamenco no hay 12 sin 8.

#### 4.2 El ciclo de 8

Al principio del capítulo 4 se anunciaba que el ciclo métrico de 8 pulsaciones se intercambia y superpone con el ciclo métrico de 12 pulsaciones, porque el número 8 no desmerece en versatilidad al 12.

Mientras que el 12 admite la subdivisión binaria y ternaria, es decir, 12 es divisible entre los dos primeros números primos 2 y 3, el 8 es netamente potencia de 2. Así, el ciclo de 8 flamenco basa su comportamiento métrico y rítmico en la subdivisión binaria.

Esto no quiere decir que no pueda realizar agrupaciones desiguales de sus pulsaciones, tal y como lo hace el ciclo de 12, pero sí primará en él el 2 como número divisor principal. Estas circunstancias otorgan al ciclo de 8 el poder de binarizar el flamenco.

A nivel musical e histórico los géneros flamencos en ciclo de 8 tienen raíces netamente latinoamericanas y proceden de aquellos que fueron fruto de un proceso de

“binarización de los ritmos ternarios” (Pérez Fernández 1986: 17) que tuvo lugar en América a partir de las músicas de procedencia afrohispanica.<sup>12</sup>

Estos géneros volvieron transformados a España, impregnando las músicas tradicionales como el flamenco.

Muchos géneros o *palos* flamencos que se asientan sobre el ciclo de 8 se encuentran clasificados dentro de los llamados *cantes de ida y vuelta*, porque se considera que viajaron a América para transformarse y volvieron a España para “aflamencarse”.

Y es en su relación con el 12 cuando el ciclo de 8 se “aflamencan”. Sus frases musicales se despliegan en las 8 pulsaciones, creando su propia identidad, pero con él siempre se asoma el ciclo de 12. Las MERTS de baile hacen continuos guiños a la métrica en 12 pulsos (cf. cap. 11.2.2).

#### 4.2.1 El *compás de 8*

La esencia del *compás de 8* la establece el *palo* flamenco de los *tangos*. La palabra *tango*, en singular o en plural, hace referencia a diferentes géneros musicales-coreográficos a este y al otro lado del océano: el *tango* argentino, el *tango* cubano y el *tango* o *tangos* flamencos (Linares y Núñez 1998: 219).

La palabra *tango*, referida a lo musical, aparece escrita por primera vez en una pieza del año 1779. Se trata de una Tonadilla Escénica compuesta por Tomás Abril en la que se canta: “Los andaluces en sus *tangos* graciosos sus *chistes* lucen” (Abril 1779). Y la primera partitura denominada “tango” aparece en 1818 en un *compás* de 3/8 (Núñez Núñez 2008: 237)..

Sin embargo, los *tangos* flamencos actuales discurren sobre una base métrica de acentos binarios, sobre el ciclo de 8 pulsaciones. El *tango* flamenco es un género de raíces latinoamericanas (Linares y Núñez 1998: 222-225), pero es su *compás*, en toda la amplitud de su sentido flamenco, la mayor aportación americana a la creación del repertorio flamenco.

---

<sup>12</sup> “El negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal.” (Pérez Fernández 1986: 17).

En un ciclo de 8 pulsaciones, los *tangos* flamencos presentan un patrón claro de compás-ostinato de palmas, con muy pocas variaciones, teniendo en cuenta que su compás-tempo es bastante rápido.

The image shows four staves of musical notation, each labeled 'Palmas' on the left. Above the staves, the beats of an 8-beat cycle are numbered 1 through 8. The first three staves represent different variations of the palm ostinato. In each of these three, there is a rest on beat 1 and beat 5, and an accent (>) on beat 3 and beat 7. The notes are quarter notes. The fourth staff represents a 'contra' rhythm, where the notes are eighth notes placed on the off-beats (between the main beats), creating a cross-rhythm effect.

El silencio de las pulsaciones 1 y 5 y el acento en las pulsaciones 3 y 7, que aparecen en los tres primeros ostinati, constituyen el rasgo diferenciador de los *tangos* flamencos.

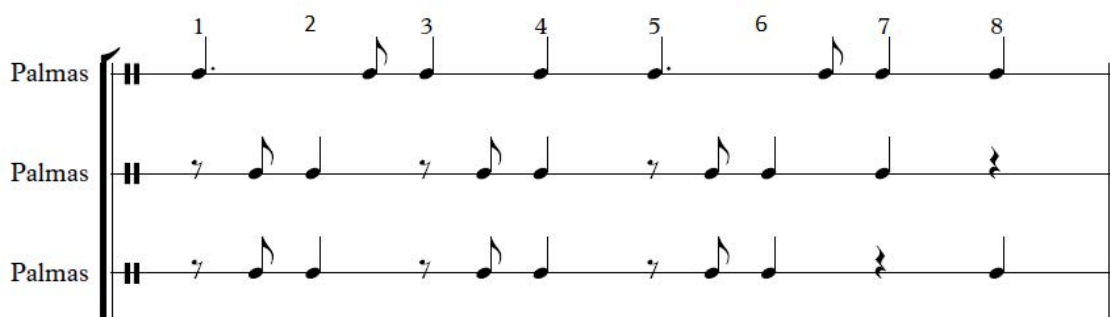
El último ostinato es una variación que se interpreta a la vez que alguno de los tres primeros, pero no como ostinato base único. Se refleja en este inventario de palmas *por tangos*, porque señalan un rasgo rítmico flamenco indiscutible: el *contra*.

Los flamencos definen como *contra* los sonidos que se encuentran fuera de la pulsación, justo a la mitad entre una pulsación y otra. Pero tocar las palmas *a contra* supone la ejecución fuera de la pulsación de manera constante (cf. cap. 7.1), tal y como ejemplifica la transcripción del cuarto ostinato. Este tipo de interpretación parece ofrecer dos pulsaciones simultáneas que se cruzan, remitiendo al concepto de “ritmos cruzados” (Arom 1985: 98).

Los *contras* van a aparecer en ejecuciones rápidas, como en *tangos* o en *bulerías*.

Por eso hay que concretar la existencia de otro tipo de *tangos* muy alejados de este principio rítmico, simplemente por su velocidad.

Existen unos *tangos* lentos denominados *tientos*. Gracias a su compás-tempo lento, se perfila con facilidad su compás-ostinato, de clara raíz latinoamericana:



El primer ostinato transcrito no es más que el patrón o “pattern” desnudo de la habanera decimonónica, omnipresente en la música latinoamericana, desde la Habanera de la *Carmen* de Bizet al *tango argentino*,... y llegando, aun a mi pesar, a la base enlatada del *reggaeton*.

La fórmula negra con puntillo-corchea que inicia el patrón es el fruto de una binarización de un tresillo irregular blanca-negra (Pérez Fernández 1986: 79). Por es la referencia más clara para demostrar la base latinoamericana del *compás de 8* en flamenco es quizás esta afirmación en lo binario.

En el caso de la *rumba* flamenca, que ya de por sí presenta el mismo nombre que un género cubano, la presencia de este patrón rítmico de habanera se descubre, más que en las palmas, que utilizan los mismos ostinati que los *tangos* e igual velocidad, en la rítmica de la guitarra.



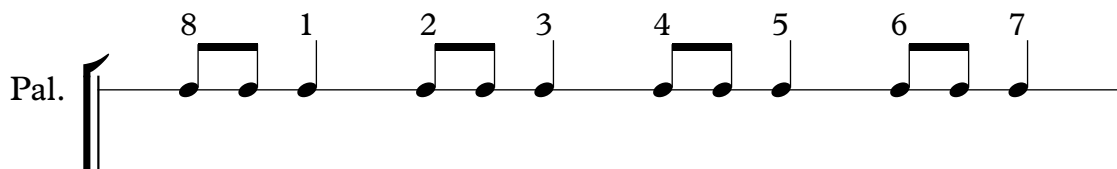
Transcripción de Philippe Donnier 1996: 137

Las flechas indican la dirección del movimiento de la mano, que hacia abajo suele ser un rasgueado de los dedos de índice a meñique y hacia arriba es un rasgueado solo del pulgar, con la técnica denominada de *alzapúa*, donde la uña pinza la cuerda desde su parte posterior.

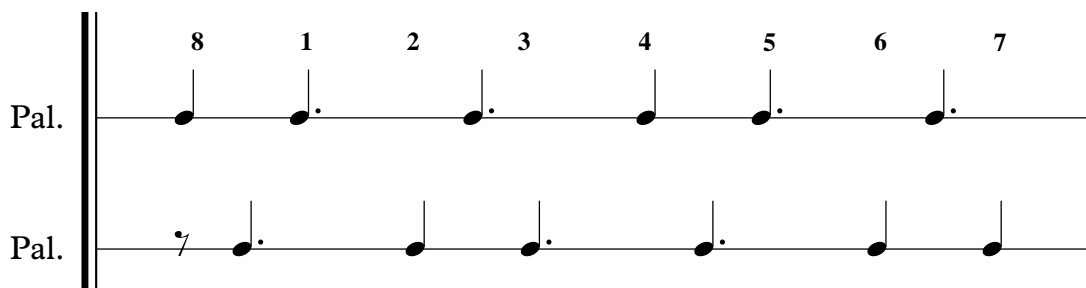
Escrito con silencios, en vez de puntillo, vuelve a aparecer el inicio del patrón de habanera.

Pero esta presencia de lo binario, que a su vez resulta derivado de lo ternario y que no puede desligarse de sus raíces latinoamericanas, tiene su máximo exponente en los *tanguillos*: los *tanguillos de Cádiz*.

Su ciclo de 8 se expresa con un ostinato de palmas particular:



Surgiendo como anacrusa, en él se percibe la polirritmia venida de una relación sesquiáltera del 3 y el 2. Pero no se trata de 3 en una línea y 2 en otra, sino de una relación de dos ritmos en falso *aksak* cruzados. En realidad es el mismo ostinato rítmico desfasado.



Las palmas del *tanguillo* anuncian la rítmica particular del flamenco, que se comprenderá en toda su amplitud en el análisis de las MERTS de baile, donde estarán también presentes las relaciones polirrítmicas sesquiálteras y los ritmos *aksak*.

#### 4.2.2 El compás de 16

Toda la concepción métrica y rítmica en *compás de 8* se amplía cuando las estructuras de las *letras* y las frases musicales delimitan ciclos más largos.

Es el caso del *taranto* y los *cantes de Levante*.

Aunque los *palos* o los llamados *cantes de Levante* discurren, en principio, sobre un compás libre, en un momento de la historia del flamenco se bailó el *taranto*.

Carmen Amaya lo baila por primera vez en Nueva York en 1942. No se sabe cómo era el cante y menos aún el compás sobre el que discurría su baile, aunque algunos autores afirman que se trataba de una “rondeña por zambra” (Blas Vega 1983:5).

Posteriormente, en 1951, Antonio y Rosario bailan de nuevo el *taranto* y parece ser que se trataba de una *taranta* sobre un compás binario de *tangos* (Blas Vega 1983: 5).

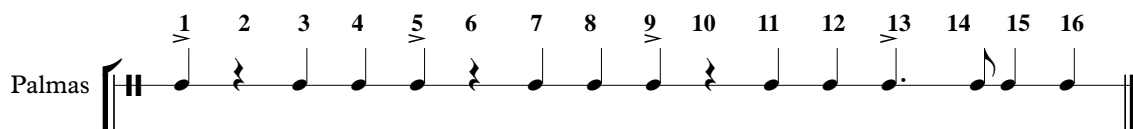
A pesar de todos estos datos, la génesis del género *taranto*, en el cante, en el toque y en el baile, sigue siendo objeto de estudio y no está clara aún su evolución musical y coreográfica. Algunos autores afirman que se gestó desde la *taranta* y los *cantes de Levante*, pero con influencias de otros cantes, aunque el *taranto* esté aún en proceso de ubicación histórica (Castro Buendía 2018).

Desde un análisis musical somero de las interpretaciones actuales recogidas, se deduce que el *taranto* binariza los modelos melódico-armónicos de los *cantes de Levante*, que aunque se consideran de ritmo libre, presentan una métrica elástica ternaria emparentada con el *fandango*.

Lo que no se conoce en estos momentos es lo que desencadenó esta binarización, que dadas las fechas en las que se produjo este proceso, mitad del siglo XX, podría desvelarse en un futuro no muy lejano.

Quizás nos ciega para llegar a este descubrimiento la importancia suprema que damos a lo melódico-armónico, a los modelos llamados *estilos*. Los *cantes de Levante*, que discurren en su mayoría sobre el modo de mi, adoptan el ciclo propio de un género como los *tangos*, cuya armonía-melodía es bastante moderna y oscila entre los modos Mayor y Menor. Este hermanamiento chirría por algún lado y quizás sean prejuicios sobre lo impermeable de los géneros y lo inamovible del compás lo que impide el acercamiento a las raíces de esta génesis.

En definitiva, esta binarización no es más que una estructura potencia de 2. El *taranto* se realiza sobre un compás de 16 pulsaciones, sobre el siguiente ostinato rítmico de palmas:



Actualmente también se bailan otros *cantes de Levante*, como la *levantica*, que se sabe que llevaba el toque de *taranto* “mucho tiempo antes de que Carmen Amaya estrenara su *taranto* en Nueva York” (Castro Buendía 2018: 29). Para su realización coreográfica, esta melodía, en principio libre, se adapta al compás del *taranto*. Esto abre una enorme puerta a los *cantes de Levante*, que no solo pueden enriquecerse en su versión bailable, sino también transformarse musicalmente solo por el hecho de estar cantados “a compás” y *compás de 16*.



## 5 PALOS Y ESTILOS: GÉNEROS FLAMENCOS Y MODELOS MELÓDICO-ARMÓNICOS DEL CANTE

Aunque de una manera general los *cantes* identifican las piezas musicales y coreográficas que integran el repertorio flamenco, en la voz de los cantaores se trata de melodías reconocibles, sujetas a improvisaciones y ornamentaciones melódicas y tímbricas, sustentadas sobre esquemas armónicos más o menos fijos (cf. cap. 3.2).

Esto quiere decir que las melodías de los cantes, a la vez que el compás, se encargan de articular el repertorio flamenco en general y las MERTS de baile en particular.

Por estas razones los *cantes* merecen un análisis más detallado y para ello hay que volver a los conceptos de *palo* y *estilo* (cf. cap. 3.3).

Mientras que *palo* se muestra como sinónimo de género, el concepto de *estilo* remite a una noción más específica: el concepto de modelo melódico-armónico.

En las músicas de tradición oral la noción de modelo es un tema controvertido. En ellas el modelo es una “referencia estable y permanente” (Lortat-Jacob 1987: 45) para una “composición en tiempo real” (Canzio 1987: 68) según el grado de improvisación que manifiesten dichas músicas.

En el caso del cante flamenco acompañado por guitarra, la noción de modelo está presente de manera explícita. Se trata de un melódico-armónico fijo, reconocible como tal modelo y denominado *estilo*, en un sentido más concreto, y *cante*, de manera genérica.

Antonio de Canillas utilizaba el término *estilo* como sinónimo de “partitura” (cf. cap. 3.3), aunque parezca paradójico que se trate de “partitura oral”. La analogía con la escritura habla de modelo.

El perfil melódico de un *cante* realiza una serie de intervalos bien definidos, no necesariamente temperados, en orden fijo ascendente y/o descendente, jalonados por una serie de cadencias sobre grados determinados. El *estilo* crea entonces una forma musical a base de frases conclusivas y no conclusivas.

Dentro de esta estructura los flamencos utilizan las palabras *letra*, *tercio* y *cuerpo* para referirse a esta forma musical.

El término *tercio* parece hacer referencia directa a un verso o a una frase literaria de la letra. También es un término taurino (Nieto Manjón 1987: 395) que señala una sección, porque, más allá del texto literario, el *tercio* es una frase musical en sí misma.

El *tercio* puede coincidir o no con el verso del texto lingüístico. En muchas ocasiones, el verso lingüístico se divide en dos tercios o más a nivel melódico y, aunque los que practican el flamenco parecen tener claro que se trata de tercios diferentes, es decir, de frases melódicas diferentes, la palabra *tercio* se usa también para nombrar al verso lingüístico y crea confusiones entre ellos, sobre todo, cuando se explica a los profanos en la materia.

Lo más habitual es que una sección de la melodía del cante se identifique con la verbalización del inicio de su letra. La frase musical queda así indiscutiblemente unida a la frase literaria y en este caso es sinónimo de *tercio*.

Pero cuando algunos cantaores califican un *tercio* como “tercio fuerte”, están haciendo alusión a una frase musical melódica que alardea de virtuosismo, ya por los agudos que alcanza la voz, ya por la ornamentación sinuosa, que puede discurrir incluso sobre la sílaba “Ay”, sin que exista ningún verso literario, ni siquiera una parte de él asociado a dicho *tercio*.

Sirva de ejemplo esta *saeta*, interpretada por Antonio de Canillas, donde el propio Antonio identifica el “tercio fuerte” con la parte destacada en amarillo.

4. Saeta por seguiriyas

a hay por ser la flor... máh bo ni ta a ha... en Mo lo ga... ha...  
a ha flo re... o... de Ma la ga re... e reh la no uia... de Ma la ga re h...  
... e he reh la no... uia... ma... re mí a... a del Ro cí o a ha y...  
a y... de Ma la ga re h...  
e he reh la no... uia... ma... re mí a... a ha... del... Ro cí o

**Saeta interpretada por Antonio de Canillas  
(Semana Santa de Málaga 2000)**

En el caso del término *letra*, criterio de clasificación de los cantes, la asociación literaria remite a la noción de “estrofa”. Entre los cantaores una *letra* es una “estrofa” con sentido literario completo, compuesta por una serie de versos o *tercios*. Esta letra es una unidad independiente que se formula dentro de la *performance* y que puede yuxtaponerse a otras letras de significado ajeno, para formar un cante completo, una pieza musical flamenca con principio y fin (cf. cap. 3.2.3).

Sin embargo la *letra* se puede seccionar en dos mitades a las que algunos flamencos llaman *cuerpo*. Más que con la danza, la noción de *cuerpo* tiene que ver con lo completo, el *solidus*, esa unidad total fruto de la unión de diferentes miembros. En este caso sería una unión de tercios interpretados como una *letra*.

La yuxtaposición de *letras* y *cuerpos* construyen un cante flamenco, pero cantaores y bailaores establecen discrepancias en la identificación de *letras* y *cuerpos* dentro del cante.

En el caso de la *seguiriya*, toda una estrofa cantada con sentido literario completo resulta ser una *letra* para los bailaores, un solo *cuerpo* con dos partes delimitadas con

*contestaciones* de los zapateados y un zapateado final llamado *remate*. A pesar de ello, para un cantaor se trata de una *letra* con dos *cuerpos* ya que establece, a nivel armónico-melódico, dos partes diferenciadas. En los cantaores aparece un criterio eminentemente musical, mientras que los bailaores se acogen más al sentido literario.

Pero aun con estas discrepancias se puede tomar la *letra* como unidad indivisible de realización flamenca para garantizar la presencia de un *palo* flamenco concreto.

Por un lado, la *letra* ofrece un modelo melódico-armónico y, por otro, la yuxtaposición de la *letra* con otras *letras* o con otras partes musicales no cantadas de la *performance*, como MERTS de baile o solos de guitarra, permite comprender la estructuración de los cantes y, ante todo, de los bailes en su resultado coreográfico final.

Es a partir de la *letra* que se crean las estructuras o formas de las piezas musicales y coreográficas flamencas. Se encadenan unas *letras* detrás de otras, con intervenciones instrumentales (guitarra sola o MERTS de baile).

Para crear un *palo* todas estas *letras* deben pertenecer a un mismo género, salvo en el final. En la mayor parte de las *performance* flamencas se realiza una letra final conocida como *macho* que difiere del género base que se está desarrollando. Se trata de una especie de cambio para crear un final diferente y contrastante.

Pero una *performance* dilatada no enturbia la consistencia de una *letra* como muestra melódico-armónica de lo que constituye un *palo* flamenco determinado.

Todas estas circunstancias exigen describir, transcribir y clasificar, algunas *letras* de ciertos *palos*, para poder esclarecer este entramado musical donde se cimentan las MERTS de baile flamenco.

Identificados por el compás, se describirán a nivel melódico y armónico algunos *palos* o *palos madre*, para analizar posteriormente alguna *letra* concreta.

### 5.1 En compás de 5: *por seguiriyas*

Además del compás peculiar de 5, el grupo de las *seguiriyas* se reconoce a la guitarra por la cadencia característica conocida como cadencia o semicadencia andaluza (Rossy 1966: 91), que enmarca y cierra todas sus frases musicales.

Se trata de un bajo ostinato descendente sobre el modo de mi o modo flamenco con realización armónica en la guitarra: Am- G- F- E, finalizada por un giro melódico del bajo (bordones de la guitarra) hacia la dominante, como si se tratase de una cadencia perfecta al más puro estilo armónico-tonal. No es más que la quinta del acorde de mi, que lo parafrasea durante la pulsación número 4, para caer sobre la pulsación número 5 con el acorde neto de mi.

La entrada de cada una de estas notas marca los acentos propios del compás de 5, de manera que la acentuación del compás es también armónica.

Cuando se canta “p’alante”, es decir, cuando no se acompaña el baile, el cante suele ser más libre, sin compás, y son estas marcas armónicas las que señalan los acentos o puntos de inflexión rítmico-armónicos para que cante y guitarra fluyan en un mismo discurso temporal.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Palmas', is a single-line notation with five accented notes (marked with a 'v' and numbers 1 through 5 above them) on a single line, representing the five beats of the 5/8 time signature. The bottom staff, labeled 'Guitarra', is a standard five-line staff with a treble clef. It shows a descending melodic line corresponding to the notes Am, G, F, E, and a final melodic flourish.

Estas notas marcadas melódicamente a la guitarra presentan un bajo en ostinato, con ciertas variaciones, que configuran todos los cantes de principio a fin.

Sin embargo, no se puede olvidar cómo la guitarra realiza esta armonización del bajo (cf. cap. 3.3).

Retomando la transcripción anterior se constata como en la *seguiriya*, más que en cualquier otro cante, aflora una armonización impresionista (Torres 2005: 14-15):



Inicio de *seguiriya* con guitarra

Las cuerdas superiores mantienen notas fijas a modo de bordón agudo múltiple durante los tres primeros acordes de la cadencia. En otros géneros se encuentran novenas y onceavas, pero en el caso de la *seguiriya*, las notas al aire confieren un color impresionista comparable a las armonías del propio Claude Debussy:

Peu à peu sortant de la brume

A piano score for the piece 'Peu à peu sortant de la brume' by Claude Debussy. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 16 and includes the instruction 'sempre pp'. The second system starts at measure 18 and includes the instruction 'p marqué pp'. The score features complex chordal textures and a prominent bass line with a steady eighth-note pattern.

DEBUSSY, Claude "La cathédrale engloutie" en *Préludes*  
([scribb.com](http://scribb.com) Cargado por Shawn Neisen el Apr 13, 2015)

Cierto es que la armonía atomizada de la guitarra, donde una tercera suele ser siempre una décima, y la armonía cerrada del piano, donde un *cluster* ya es acorde, producen resultados acústicos muy diferentes, sin embargo, la analogía entre ambas músicas no se puede discutir en la parte superior de los acordes de ambos ejemplos.

Esta singularidad de la *seguriya* en lo armónico alcanza su cénit en lo melódico: en el cante *por seguriyas*.

*Seguriyas de Jerez*  
(Antonio Mairena 1976)

Esta letra de *seguriya* de Jerez, sobre tónica en la, utiliza el modo flamenco o modo de mi.

Querría destacar los dos tipos de silencio que aparecen: un silencio que denomino *silencio de corte*, transcrito con un signo de respiración, y el *silencio de pausa*, transcrito con la letra G, para expresar la idea de silencio grande y de duración indefinida (De la Torre Jiménez 2001: 90-91).

Ambos jalonan la melodía, de ámbito muy restringido y cadencias descendentes y andaluzas, creando pequeñas frases que descomponen el texto literario, limitado por los *cierres*, esos momentos cadenciales donde se unen todos los intérpretes (cf. cap. 3.2.3).

Cabe destacar la séptima frase, que comienza la letra de la estrofa y rompe el discurso melódico por grados conjuntos dentro de una sola sílaba con pequeño salto de tercera.

Sobre esta misma estructura, en la actualidad, algunos cantes sin guitarra que llevan el mismo compás de las *seguiriyas* se están destinando al baile. Estos cantes se ejecutan *a palo seco*, sin acompañamiento de guitarra, y con ellos la danza despliega su faceta instrumental sin añadidos armónicos, sobre la melodía de la voz estructurada a la manera de este ejemplo de *seguiriyas de Jerez*.

Es el caso de la *toná* o la *debla*, cuyas melodías discurren también en modo de mi, como la *seguiriya*, y del *martinete* y la *carcelera*, que discurren en modo Mayor.

Se utiliza, a veces, como letra de salida, una letra de *martinete*, *toná*, *debla* o *carcelera*, que después continúa con una letra por *seguiriyas* con guitarra, para terminar con una letra final o macho.

En el cante y el baile *por seguiriyas* la letra final o macho se denomina *cabal*, tipo de cante en compás de 5 sobre el modo Mayor.

Todo estos cantes en compás de 5, emparentados con el *palo madre* de la *seguiriya* o *por seguiriyas*, tienen en común, además del compás, esta “deconstrucción” de la estrofa literaria en pequeñas frases separadas por silencios, de ámbito reducido, de grados conjuntos y cadencias descendentes. Esta es su estructura de base para la elaboración de la coreografía: espacio singular para la aparición de las MERTS de baile flamenco... *por seguiriyas*.

## **5.2 En compás de 6: *por fandangos y abandolaos***

La melodía del *cante* del *fandango* flamenco tiene muchas variantes, pero es en Huelva donde cada uno de sus pueblos y aldeas desarrollan su *estilo* peculiar, como el

famoso *fandango del Alosno*, popularizado en el flamenco por Camarón de la Isla (Camarón 1983: 5).

Aunque existen otros estilos de *fandango* flamenco, de importante presencia, como el *fandango* de Lucena (Córdoba), para los flamencos “cantar *por fandangos*” es también “cantar Huelva” o “cantar por Huelva”, en esa identificación entre el *palo* y su denominación de origen (cf. cap. 3.2.2).

La letra del *fandango* se caracteriza, como otros muchos otros de la tradición oral no flamencos, por el orden de la dicción del poema que lo sustenta: el segundo verso se canta primero, después el primero y se repite el segundo. Este verso repetido suele ser también la misma frase melódica o una variación. De hecho, el *fandango* suele constar de 6 frases melódicas, realizadas sobre cinco versos, con una correspondencia exacta de cada verso completo con una frase musical completa.

El *fandango* es además un cante especialmente silábico, frente a otros cantes melismáticos, como la *seguiriya*. El silabismo, sumado a la correspondencia entre versos y frases melódicas, hace del *fandango* uno de los *palos* donde la letra resulta más fácil de entender.

Por un al men drohe sa bí o ---  
 que lata pa rien ciah en ga ---- ñan ----  
 por un al men drohe sa bí o ---  
 mu blan ca da ba las flo reh ---  
 y lah al men draa mar gah ----  
 lo mih mo que tuh a mo -- reh y --- a y -- a y --- a y ----

*Fandango*  
 (Linares 1996: 5)

Por su parte, los cantes llamados *abandolaos*, que también se realizan sobre el compás de 6 se sostienen sobre un esquema armónico similar al del *fandango*, pero el acompañamiento rítmico de la guitarra es específico para ellos y se denomina *abandolao*.

La *rondeña*, la *jabera* o el *jabegote* son algunos de estos cantes. La siguiente transcripción esquemática señala solo el bajo de la guitarra y sus intervenciones rítmicas en contraste con las palmas.

The image displays three systems of musical notation for the 'Toque por abandolaos'. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Pal.' (Palmas) and the bottom staff is labeled 'Guitarra' (Guitar). The Palm part in all systems is a sequence of eighth notes on a single line, with a final double bar line in the third system. The Guitar part shows a bass line with rests and notes. In the first two systems, the guitar part consists of eighth notes and rests. In the third system, the guitar part features a chromatic descent from the III degree to the tonic, indicated by a '3' above the first note and a final double bar line.

### Toque por *abandolaos*

La esencia del toque de guitarra *por abandolaos* es esta cadencia final en descenso cromático desde el III grado hasta la tónica en el modo de mi.

El *cante* imita en ocasiones esta cadencia cromática al finalizar alguna letra. Este cromatismo marca la diferencia de los *cantes abandolaos* o *cantes de Málaga* y en la voz se convierte en un glissando no temperado que recuerda al violín del *verdial*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> El *verdial* es un canto-baile tradicional de Málaga que no pertenece al repertorio flamenco, pero está emparentado con los *cantes abandolaos*.

### 5.3 En compás de 12: por cantiñas, por soleá y por bulerías

En el compás de 12 los géneros se dividen en dos bloques según un criterio melódico, que no rítmico, ni métrico: grupo de las *cantiñas*, por un lado, y grupo de la *soleá*, por otro lado.

La diferencia entre ambos grupos se encuentra exactamente en el modo.

Las *cantiñas* se identifican dentro del repertorio flamenco porque su perfil melódico y su armonía discurren en modo Mayor, aunque en el caso de las *alegrías de Córdoba* se realice una modulación estructural fija hacia el modo menor en la segunda frase musical.

Las *cantiñas* más conocidas son las *alegrías de Cádiz*:

The image shows a musical score for a flamenco piece in 12/8 time. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are in Spanish and include phrases like "Ti ri ti tran tran tran", "Stan pues tos en ba lan", "ay dos co ra zo neh a'un tiem", "ay u no pi dien do jus ti cia", "yo pe queñ ti roa la i re ca yoen la re", "con fi an za en el hom bre nun ca la ten gah", and "nun ca la ten gah ma na". The score includes repeat signs and first/second ending markings.

Modelo de *alegrías de Cádiz*  
(Camarón 1998a:2)

Esta transcripción es un modelo extraído a partir de una grabación de Camarón de la Isla. Se trata de una abstracción personal, ratificada por los flamencos, que realicé tras la petición del guitarrista Miguel Ángel Laguna Carpio que me pedía: “canta la *alegría normal*”.

Esa “normal” esa “norma” vuelve a la noción de modelo, modelo melódico-armónico fijo que remite al concepto de *estilo*, estilo de *alegrías de Cádiz*, dentro del *palo madre* de *cantiñas* y el *palo* general de las *alegrías*.

Y en contraposición modal se encuentra la *soleá*, uno de los *cantes* más difíciles de bailar y de cantar.

El bailaor Pol Vaquero cuenta en un curso en 2014: “me encantaría bailar por *soleá* en el escenario, pero nunca he bailado por *soleá*”, quizás señalando ese respeto al género que solo permite acercarse a él a los sabios del flamenco.

Porque la *soleá* se realiza sobre un compás de 12 muy lento y este tempo pausado obliga, por un lado, a una realización coreográfica detallada y exhaustiva del cuerpo y, por otro lado, a una ejecución del zapateado a doble tempo, creando figuras rítmicas en las MERTS de baile a mayor velocidad que los realizados para los *palos* de tempo más rápido del repertorio, como las *bulerías* o los *tangos*.

A este reto coreográfico se añade la complejidad modal del *cante*:

El es pe joen que te mi ras - - - -

te di rá co mo tú e - - - -res

pe ro nunca te di rá - - - - -

los pen sa mien tos que tie nes

*Soleá apolá*  
(Camarón 1998b: 14)

La *soleá* se mueve en una dualidad modal, que se basa en un modo de mi flamenco que hace guiños al modo Mayor. La *blue note* sobre el Sol al final del segundo *tercio* y al principio del cuarto enfatizan la ambigüedad modal en la que se mueve la *soleá* (Núñez Núñez 1998b: 3).

A lo modal se suma la rítmica del “decir el cante” (Pasqualino 1998).

La *soleá* puede parecer en esta partitura bastante encuadrada, más cercana al terreno de las *cantiñas* y los *fandangos* que al de las *seguiriyas*, pero las duraciones de cada sílaba pueden alargarse o acortarse y el *tercio* puede no acomodarse a un compás.

Todo esto hace de la *soleá* una cante-baile que engaña: es modal, pero tonal, es lento, pero rápido, es a compás, pero es libre.

La propia comprensión de este género requiere un conocimiento profundo del flamenco y bailararlo causa respeto a los propios bailaores, que no se atreven a abordarla por temor a quebrantar los “dogmas sagrados del flamenco” que parece sustentar la *soleá*.

Por su parte, el grupo de la *soleá por bulerías*, a medio *tempo* entre la *soleá* y la *bulería*, suele discurrir en modo de mi o modo flamenco y ligada a ella, a nivel estructural, se encuentran otros *palos* y *estilos* como la *caña*, el *polo* y la *bambera*, todos ellos con el mismo compás en su sentido más amplio: igual ciclo métrico, tempo y ostinato de palmas. A nivel modal todos discurren sobre el modo de mi o modo flamenco.

Estos cantes-bailes se bailan *por soleá por bulerías*, es decir, aunque la estructura coreográfica esté sujeta a la *letra* del cante en cuestión, los *pasos* y las MERTS de baile estarán en íntima relación con los utilizados para la *soleá por bulerías*.

Pero para *rematar* el compás de 12 siempre vienen las *bulerías*.

Se diferencian de la *soleá* y las *cantiñas* por su velocidad vertiginosa, pero su estructura melódico-armónica es muy diversa. Mientras que las *bulerías* de Morón, Lebrija y Utrera y también Jerez discurren en modo de mi flamenco, con incursiones de la tonalidad y de Blue Notes, asemejándose al perfil melódico de la *soleá*:

**Modelo de bulerías de Jerez  
(Paquera de Jerez 1989)**

Las *bulerías de Cádiz* se realizan sobre el modo Mayor, al igual que las *cantiñas*, aunque, como se ve con el sib del siguiente estribillo, las incursiones de otros modos no se descartan:

**Letra-estribillo de bulerías de Cádiz ,  
(Cante de los bailaores 2012)**

Una o varias *letras por bulerías* suelen finalizar todas las coreografías realizadas sobre el compás de 12 y su variedad modal se adapta al *palo* que se esté interpretando. Con la excepción de los *caracoles*, la *caña* y el *polo* que tienen su propio cante para finalizar, la letra llamada *macho* (cf. cap. 3.2.3), el resto de los cantes en compás de 12 finalizan *por bulerías*.

El grupo de la *soleá*, que está en modo de mi terminará con *bulerías* en modo de mi, como las de Morón, Lebrija y Utrera o como las *bulerías de Jerez*.

El grupo de las *cantiñas*, que discurre en modo Mayor finalizará *por bulerías de Cádiz*.

La aparición de las *bulerías* al final de las coreografías crea el llamado *fin de fiesta* flamenco. En él se enlazan una *letra* de *bulerías* tras otra de tal manera que, llamándose *fin de fiesta*, no se sabe nunca cuando finaliza.

#### **5.4 En compás de 8: *por tangos***

Al igual que las *bulerías*, los *tangos* flamencos se interpretan en un enlace continuo de *letras*, y son ellos el paradigma para el compás de 8. Por eso, en el mismo momento en que surge este tipo de compás los flamencos dirán que se toca, se canta o se baila *por tangos*.

El grupo de los *tangos* ofrece un gran abanico de velocidades, pero todos ellos se basan en modelos melódico-armónicos muy cercanos a lo tonal.

Aunque los acordes con cuerdas al aire dan ese color impresionista del que ya se ha hablado en las *seguiriyas*, la armonía de los *tangos* oscila entre la tónica y la dominante del modo menor, realizado en los acordes de guitarra Am y E, con alguna pequeña incursión de la subdominante y ciertos guiños al modo Mayor.

Am E Am

E ra mi pri mi ta tier ma na u na lín da car lo te ra

E A

se man da ha ce òn ves tí o y no le pa gaa la cos tu re ra

Dm Am

un re loj mar ca o --- con la ho ray los mi nu tos

E Am

del mal pa qui to que tú me has da o

Letra de tangos de Triana  
con cifrado armónico  
(Poveda 2012: 6)

Esta presencia de lo tonal remite a la América Latina, al igual que lo hacía la presencia de los binario. Pero hay que tener en cuenta que la oscilación entre el modo Mayor y Menor resulta confusa en algunas melodías de *tangos*, con la aparición de una *blue note* flamenca en el tercer grado de los modos (cf. cap. 5.3).

Una vez más este tercer grado impreciso está muy presente en los cantes flamencos, como lo hacía en la *seguriya* o la *soleá*, pasando por las *bulerías*.

Este hecho contrasta con el temperamento igual propio de la guitarra y produce un enriquecimiento sonoro solo comparable a esta misma circunstancia en el otro repertorio de música tradicional universal: el Jazz.

En esa misma línea funcionan los *tientos*, que aunque son considerados un *palo* de *tangos* lentos, solo he podido corroborar en ellos un único *estilo* o modelo melódico-armónico.

Este modelo sobre el modo de mi hace uso también de la *blue note* flamenca sobre el tercer grado del modo:

Al si len cio leña ble yo--- al si len cio leña ble yo ---  
 bus can do en la so le á--- al si len cio leña ble yo ---  
 pa con tar le mis fa ti gas--- y el si len cio no meo yó

**Letra de tientos**  
**(Linares 1996: 12)**

*Tientos* y *tangos* oscilan siempre entre el modo Mayor y el Menor, sin olvidar el modo flamenco, pero como ocurría con la polirritmia en las palmas, la presencia de lo americano en el *cante* explota en los *tanguillos*: con la tonalidad Mayor, sin olvidar la Menor en la melodía y en la armonía.

Los *tanguillos* guardan el juego armónico-tonal de tónica-dominante. Presentes como género en el Carnaval de Cádiz, aquí se transcriben unos *tanguillos* en modo Mayor, con una cierta “modulación” hacia la dominante, cuya letra habla de América, en concreto de Cuba.

La transcripción de esta melodía no proviene de una grabación, ni del trabajo de campo: esta melodía me la cantaba mi abuelo cuando era pequeña y años después, gracias a Chano Lobato, descubrí que era flamenca (<https://youtu.be/AzvKavPKrXw>).

Así que de mi memoria va al papel:

El com pa re Ma nuel Ta blo nes y la Qui ca su pri mãher ma na  
 los ne gri tos no cha ne la ban lo quèl po re Ma nuel ven dí a  
 a ven der bo cãñ ca ma ro nes se mar cha ron pa ro lãtta ba ñã  
 yel gi ta no los dias pa so ba sin de cir es ta bo cães mí a  
 Al mi rar sêu na ma ñã na muy ma li foÿ sin par né Break  
 a la Qui ca su pri mãher ma na a sí le dí joel ca lé-t-  
 Va mo nos pa' Ca i pri mi tãher ma na ua mo nos pa' Ca i  
 por quã qui en lãtta ba ñã pa la dar ño ha y ha y pa la dar no ha y

Una letra de tanguillos  
 (Manuel Jiménez,  
 Málaga, años 80)

Pero, como excepción que confirma la regla, los géneros en compás de 8 no siempre están ligados a lo armónico-tonal en una oscilación entre el modo Mayor y el menor y entre tónica y dominante.

La *rumba* flamenca, también en compás de 8, es un género de cante que se construye sobre una secuencia en bajo ostinato, que la distingue como género único en el flamenco. Se trata de un bajo descendente emparentado con el más puro estilo de bajos ostinatos barrocos de Chacona o Jácara (Torrente 2014: 157-178).

Este bajo no es más que la cadencia andaluza la- sol- fa-mi, trasladada del perfil melódico a la base armónica:

**Letra de rumba con cifrado armónico  
(Gitanos de los Núcleos, Fuengirola 2017)**

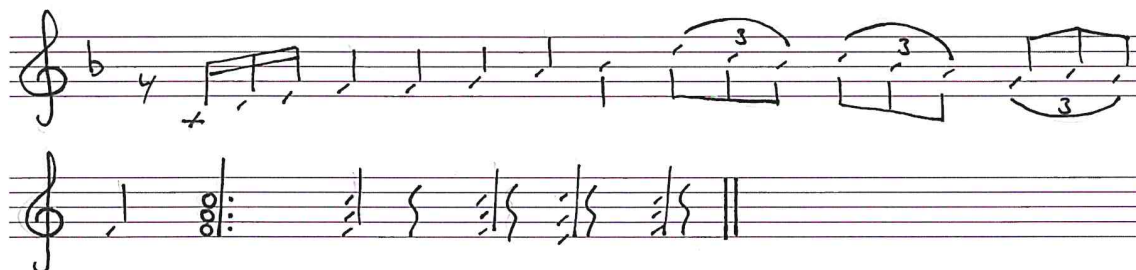
Cualquier realización de un cante, con tímbrica flamenca en la voz, con un tempo relativamente rápido y sobre este ostinato armónico, resultará una *rumba*. No cualquier melodía puede acomodarse a estas premisas, pero este esquema de base abre un abanico inmenso de posibilidades a la composición de nuevas rumbas.

### **5.5 En compás de 16: *por taranto* y *por Levante***

Y para finalizar este inventario-clasificación de melodías-armonías de *palos* y *estilos*, sale a escena el *taranto*. Sobre un compás de 16 pulsaciones, el *taranto* que se canta, se toca y se baila en la actualidad parte de un modelo melódico-armónico de *taranta*.

En este género bailable la característica principal, que lo distingue de otros bailes y de los cantes no bailables de los que procede, es un pequeño interludio-*contestación* de guitarra característico tras la primera frase o *tercio* del cante.

Se trata de una frase musical fija de la guitarra sobre un compás de 16 pulsaciones.



*Contestación de guitarra por tarantos*  
(Curro de María, Alhaurín de la Torre 2016)

Sobre ella o a la vez que ella, el bailaor debe realizar una MERT de baile.

Esta *contestación* de guitarra también aparece en la transformación hacia lo bailable de otros *cantes de Levante*, al igual que lo hacía el compás de 16, materializado con el ostinato de palmas característico (cf. cap. 4.2.2).

Para hacer bailable un *cante de Levante* hay que añadirle compás, ostinato de palmas en compás de 16 y *contestación de guitarra por tarantos*.

Una vez desarrollado este proceso de transformación, el bailaor puede realizar sus MERTS de baile, sobre todo la MERT de *contestación*.

## 5.6 Siempre *tipología*

Este recorrido por las melodías y las armonías de los cantes flamencos podría parecer una especie de pequeño inventario. En cierta medida las transcripciones podrían anunciar un Real Book del flamenco, pero la pretensión ha sido realizar una clasificación tipológica del flamenco, alejada de las taxonomías siempre esperadas por el pensamiento científico occidental.

Porque la identificación de los géneros o *palos* flamencos obedece a diferentes procesos, entre ellos históricos.

Pero este capítulo ha dejado de lado la historia y se ha centrado en un análisis musical esquemático, que remite al concepto de modelo.

Los significados de *palo* y *estilo* se forjan a través de la forma melódico-armónica de los *cantes*, modelos en continua interacción. Resulta curioso que para llegar a los modelos del *cante* haya que pasar por los bailaores y guitarristas.

Estos deben conocer a la perfección los puntos de inflexión del *cante* a nivel melódico, armónico y rítmico, despojados de toda ornamentación y virtuosismo vocal o improvisatorio.

Cuando bailaores y guitarristas cantan lo hacen para acompañarse con una melodía minimalista y, sin proponérselo, materializan los modelos del *cante*.



## 6 ESTRUCTURAS DE LOS BAILES

El repertorio flamencoailable se compone de *cantes-bailes*. Aunque existen *cantes* que no se bailan, todos los *bailes* necesitan siempre un *cante*.

Esto quiere decir que la estructura de los *cantes* se va a transmitir a la estructura de los bailes, aunque exista un proceso de retroalimentación entre ambos. Y es la *letra*, sección que sustenta la forma musical de un cante, la clave para la construcción coreográfica.

Para bailaores, cantaores y guitarristas, la *letra* es una estrofa cantada de unos tres o cuatros versos, desde el punto de vista lingüístico y el *tercio* es una frase melódica del *cante* limitada por silencios o cortes llamados *cierres* (cf. cap. 5.1). Estos instantes de cierre son los momentos privilegiados para otras intervenciones sonoras cuando el cante se acompaña de guitarra o/y se baila.

En los silencios y *cierres* que delimitan cada *tercio* o frase melódica del cante interviene la guitarra sola y/o la percusión del baile. La coreografía se articula siempre respetando la unidad de cada *tercio*, delimitándolo con sus intervenciones musicales-percusivas, antes y después de cada frase melódica.

Estas incursiones de guitarra sola y/o baile solo forman parte de la interpretación y deben escucharse como secciones inamovibles en el discurso coreográfico-musical.

En este contexto, la *letra* debe entenderse como la estructura más pequeña capaz de generar la forma musical y como el elemento estructural mínimo para la construcción de un baile flamenco (cf. cap. 3.2.3). Para realizar su intervención en la *performance* flamenca, el bailaor debe distinguir bien cuáles son las *letras* que van a encadenarse y los *tercios* del cante que la componen.

Durante la interpretación, todas las secciones de melodía del cante y de intervenciones sonoras de la guitarra y el baile se suceden en un orden cronológico concreto.

Los bailaores parten de la estructura compacta de una *letra* para crear sus coreografías.

Antes de comenzar la *letra*, el bailar debe siempre interpretar una *llamada*: MERT construida sobre el compás-ciclo métrico en el que se desarrolla el *cante* en cuestión.

A continuación el cantaor realiza una primera intervención, un primer *tercio*, una primera frase musical cantada, que se acaba en uno o dos compases, para dejar paso en el compás siguiente al baile con una MERT denominada *contestación* o *respiración*.

Por último y para cerrar la letra, el bailar realiza un *remate*, MERT final.

Estas tres intervenciones para la *letra* (*llamada*, *contestación* y *remate*) no son las únicas incursiones sonoras del baile en las coreografías flamencas.

Existen MERTS de baile netamente solísticas designadas con el nombre de *escobillas*.

Sin embargo, es esta estructura de *letra* el microcosmos que da lugar a las estructuras coreográficas o macrocosmos del baile flamenco. Macrocosmos que se diversifica en dos maneras de hacer absolutamente contrapuestas.

Por un lado, el flamenco presenta estructuras coreográficas lineales e inamovibles con secciones fijas y en orden exacto. Estas simbolizan el flamenco ortodoxo que se ve y se escucha en las peñas flamencas y en las escuelas de baile. Son las propias para los escenarios y concursos, que se explicarán a través del ejemplo del baile por *cantiñas*.

Por otro lado, el flamenco realiza coreografías que se acercan a la improvisación en un continuo “cántame que te bailo”, encadenando una *letra* tras otra. Este procedimiento se detallará tomando como ejemplos el baile por *tangos* y el baile por *bulerías*.

### **6.1 El paradigma del baile *por cantiñas***

El baile *por cantiñas*, es decir, la coreografía que se realiza cuando se bailan las *cantiñas*, representa el paradigma de una coreografía extensa y bien estructurada dentro del flamenco. Un bailar debe conocer sus secciones coreográficas y musicales sin suprimir ninguna ni cambiar el orden y saber cuáles son las MERTS de baile que son pertinentes en ella y dónde debe situarlas.

Esta rigidez de la composición desmantela dos grandes mitos en el estudio de las músicas y danzas de la tradición oral.

En primer lugar, el baile por *cantiñas* no lleva **improvisación**, ni coreográfica ni musical.

En segundo lugar y con una visión más amplia de la oralidad, existe un conocimiento sin escritura o etno-ciencia, que sustentan sabios de la tradición oral, como las personas muy mayores, aficionados y profesionales del flamenco. Ellos saben y no escriben. Así lo afirma Antonio de Canillas:

“Me gusta mucho la *soleá*, la *seguiriya*, me gustan todos los cantes buenos, se ve que mi voz no se adapta tanto, en la que mi voz no se adapta tanto. Y los conozco bien, pero yo digo esto no está bien como lo he hecho yo, porque conozco, si lo ignorara no me daría cuenta. Pero como no lo ignoro, sé como es, pues yo digo aquí no he estado yo bien.” (Málaga, Semana Santa 2000)

Por eso saben cómo se baila por *cantiñas*, la coreografía más ortodoxa del repertorio, donde el espacio para la improvisación es bastante reducido.

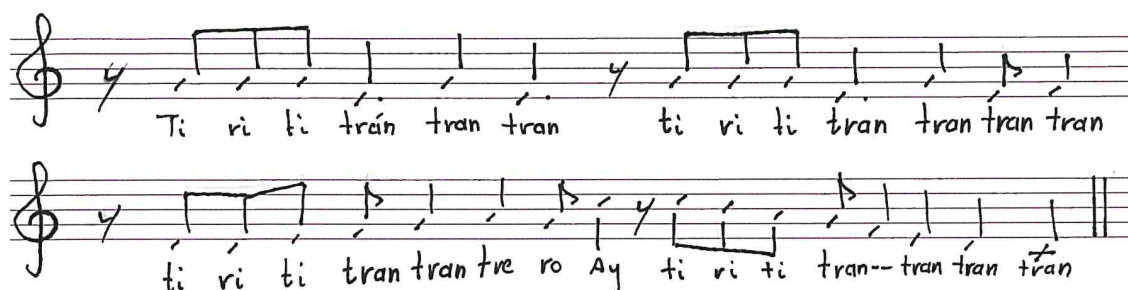
Para empezar su duración es también acotada. Se bailarían de dos a tres letras completas, enlazadas según la secuencia que se relata a continuación.

Todo baile comienza con tres salidas a escena: la salida del guitarrista, la salida del cantaor y la salida del bailaor. Y así comienzan las *cantiñas*.

El guitarrista arranca con una introducción instrumental, como lo haría cualquier pieza del clasicismo occidental.

El cantaor le sigue con una melodía en la que, en un principio, no se canta letra, solo sílabas sin significado aparente en el que mide su voz, realizando un pequeño calentamiento en el que busca el tono y anuncia su cante. Este es el momento llamado *temple* (Roperio Núñez 1984: 142), donde el cantaor *templa* la voz, mide sus fuerzas para desarrollarlas con posterioridad. En el caso de bailar *por alegrías*, un género del grupo de las *cantiñas*, la letra que se canta es el llamado “Tirititrán”. Se trata de un conjunto de sílabas no significativas cuyo origen podría estar en las onomatopeyas realizadas en la imitación de instrumentos musicales. La interpretación de estas sílabas

recuerdan en su concepción estética al *scat* del Jazz, aunque ni las sílabas ni la melodía son improvisadas (cf. cap. 5.3).



**Melodía de Tirititrán**

Si se interpreta que el acento aparece por primera vez sobre la sílaba *trán*, la melodía comienza con tres sílabas en anacrusa, que implantan el compás-pulsación. El bailar, entonces, entra en escena andando justo sobre ese *trán*, en una entrada coreográfica, que no musical. Ese andar no debe sonar o puede sonar muy poco, adornando el cante, jamás realizando percusiones con los pies más fuertes que la intensidad del cante. El baile “no puede pisar el cante”.

Es por ello que la verdadera salida del bailar se realiza cuando el cantaor termina. Entonces el bailar interpreta una MERT de baile con la que se presenta.

Acompañada o no de guitarra, esta MERT es la *llamada*: presentación del bailar en el escenario.

“La llamada es la presentación de tu baile”, dice la bailaora Rocío Portillo.

En todo el trabajo de campo no he podido recopilar ningún baile, de tipo *cantiñas* u otro tipo, que no se presentase a través de este solo musical del bailar *llamada*.

Sin embargo, si he encontrado a bailaoras que afirman que la llamada se puede hacer de forma diferente al solo de pies. La bailaora Euphrasie Bartoli Cazas “Fassy” afirma que con el movimiento del mantón puedes presentar tu baile, puedes “llamar” porque “el flamenco es muy educado, llama siempre para entrar.”

En este caso se trataría de un efecto visual de comienzo del baile, siempre en alarde de cierto virtuosismo del movimiento y del dominio del matón, pero aun así, en él se define la *llamada* del baile flamenco.

Por una lado, la *llamada* resulta la primera parte de un protocolo a seguir y este carácter protocolario le otorga un halo de solemnidad. La realización de una buena *llamada* es el anuncio de un buen baile, en lo coreográfico y en lo sonoro.

Por otro, cuando se trata de *llamadas* sonoras de MERTS, el baile “llama a la puerta” para entrar en escena pidiendo permiso. En analogía sonora con los golpes en la puerta que se realizan para pedir la entrada en una casa, la *llamada* del baile flamenco, por *cantiñas* y en general para todos los géneros en ciclo de 12, elabora sus MERTS sobre la base de tres *golpes* isócronos con toda la planta completa, acentuando el tercero de ellos.



Tras la *llamada*, comienza la primera *letra* y aquí hay que aclarar cuáles serán los tipos de cante por *cantiñas* que se van a realizar y en qué orden.

“La Lupi” afirma se debe ir siempre “de menos a más”, sobre todo en este cante de las *cantiñas*, que resume la ortodoxia flamenca: de menor velocidad a mayor velocidad, de modelos melódicos más graves o de tesitura más restringida a modelos melódicos de tesituras más amplias que hacen alarde de virtuosismo en los agudos, esos agudos imposibles de flamenco,...

Esto significa que la primera *letra* de cante será un modelo melódico del grupo de *cantiñas* de tesitura media. Podría ser la *cantiña del Pinini*, la *romera baja* o la *alegría de Cádiz*.

Para la coreografía por *cantiñas* deben realizarse de dos a tres letras de este tipo y cada una de ellas se estructura coreográficamente según el esquema detallado

anteriormente: *llamada*, primer tercio de la letra, *contestación* del baile, resto de la letra y *remate*.<sup>14</sup>

Para el *remate* de cada letra de *cantiñas* hay que tener en cuenta su tercio final, llamado *coletilla* o *jugueteillo*. Melódicamente, esta parte final parece una parte añadida, de manera que se puede encontrar el *remate* de la letra anterior a este tercio final de *coletilla* con un segundo *remate* también para la *coletilla*.

Pero mientras suene la *letra*, los bailaores realizan ante todo *marcajes*, *pasos* de baile en desplazamiento dentro del espacio escénico, donde prima el movimiento de los brazos. La MERT de baile está presente también en los *marcajes*, pero con la sutileza que requiere el recrear el cante, no suplantarlos.

Y entre *letra* y *letra* debería haber *llamadas*, una MERT de *llamada* para iniciar cada una de ellas. Como enlace entre aquellas, la *llamada* tiene un sentido musical de interludio instrumental, pero quizás por este significado de enlace puede reemplazarse o eliminarse.

Se pueden dar varias posibilidades:

1. La MERT de *llamada* es una intervención del bailaor y supone un descanso vocal para el cantaor. Por eso cuando hay varios cantaores hay un turno entre ellos y las *letras* de cante se suceden sin interrupción, sin *llamada* previa. Así con el *remate* de la primera *letra* se cerraría la parte percusiva, para dar pie al primer tercio de la segunda letra, donde ya el bailaor comenzaría con *marcajes*.

2. En lugar de una *llamada* para la letra que sigue, el bailaor puede realizar una pequeña *escobilla*. La diferencia entre ambas MERTS de baile es meramente musical (cf capítulos 12.1 y 12.3).

3 También se reemplaza la *llamada* por una *falseta*. La *falseta* es un solo de guitarra basado en punteos virtuosísticos y de melodía elaborada. Por analogía, se denomina *falseta* al baile realizado sobre este solo de guitarra. Su elaboración coreográfica limita la sonoridad percusiva y se basa en movimientos sinuosos del tronco y los brazos. Es el momento de lucimiento del guitarrista de una forma sutil, que no contundente. Cualquier sonido extraño podría desvirtuar la magia del momento. El baile

---

<sup>14</sup> Todos los nombres en cursiva señalan en este caso nombres vernáculos de MERTS de baile.

adorna en este caso el sonido de la guitarra: lo visual ornamenta lo sonoro o lo sonoro del baile solo ofrece “pinceladas”<sup>15</sup> sobre la música sublime de la guitarra.

Todas estas alternativas de realización entre *letra y letra de cantiñas* pueden coincidir y combinarse dentro de una misma *performance*, pero una vez finalizada la última *letra* aparecen partes fijas e inamovibles.

En primer lugar aparece el *silencio*, parte bailada sobre un solo de guitarra de modelo fijo con el mismo nombre. En el pasado, se trataba de una pieza de siete compases fijos. Actualmente se toca con ritmo libre o sobre un compás ternario muy elástico.

En segundo lugar se baila la *castellana*. Es una melodía cantada que no se puede llamar *letra*, según el concepto de *letra* flamenca que se viene barajando hasta ahora. La melodía y la letra de esta sección de *cante* está basado en la melodía de las *coletillas* que se han cantado en las letras, dando paso a la sección más esperada del baile.

Porque en tercer lugar aparece la *escobilla* o las *escobillas*, momento de absoluto virtuosismo de zapateado. Aunque entre letra y letra haya aparecido una MERT de *escobillas*, este es el instante de la *escobilla* por excelencia. Es el momento de lucimiento del bailar, donde los pies, sobre todo, hacen alarde de velocidad, destreza y claridad sonora.

Pero la *escobilla* de las *cantiñas* está basada en modelos musicales, tanto en la guitarra como en las MERTS de baile. Para realizar *escobillas* de guitarra y baile hay que conocer un modelo propio, que simplemente se varía o se ornamenta. Estas variaciones y ornamentación no pueden enturbiar la percepción del modelo, que debe salir a flote con facilidad si el baile es *ortodoxo*.

Y tras la *escobillas* o las *escobillas*, el bailar realiza una *subida*: una MERT algo más básica en recursos tímbricos y rítmicos, en base a una fórmula melódica corta, que pueda repetirse con facilidad y permita un acelerando.

El principal objetivo de esta MERT es acelerar el tempo para llegar a la letra o letras finales, *macho* de las *cantiñas*: las *bulerías de Cádiz*. Este *macho*, que ya es otro tipo de cante, no puede alargarse demasiado. De *bulerías* se cantarán una o dos letras a

---

<sup>15</sup> Calificativo muy usado por Vanesa, “La India”.

lo sumo, según otro proceder musical y coreográfico diametralmente opuesto al que se viene desarrollando.

Pero hay que realizar un *final* de *cantiñas*. Las *bulerías* de Cádiz terminarán con una MERT final contundente y efectista. Debe ser corta y puede llevar intervención de percusiones corporales diferentes a las de los pies.

Así concluye, sin más opciones, el baile *por cantiñas*, este baile de duración acotada con hitos ortodoxos, protocolarios e inamovibles, que desmantela los mitos de la improvisación flamenca y corrobora la exactitud con la que la tradición oral es capaz de transmitir el conocimiento.

## 6.2 El paradigma del baile *por bulerías*

En las antípodas del baile *por cantiñas* se sitúa el baile *por tangos* y el baile *por bulerías*. Este último hace ya su aparición al final de la coreografía *por cantiñas*, pero se trata de una versión coreográfica muy restringida.

Ambos géneros se practican en el baile flamenco no profesional. Son los bailes para las fiestas y las bodas gitanas, donde todos los presentes a la ceremonia deben saber hacer “una pataíta”. Aunque los *tangos* participan de esta manera de bailar, quisiera centrar la atención en la “patá *por bulerías*” (patada *por bulerías*), pequeña miniatura coreográfica enmarcada dentro de una *letra por bulerías*, que pueden bailar profesionales y no profesionales, dentro y fuera del escenario. En su interpretación coreográfica se suman la dificultad coreográfica, la velocidad de realización y, sin lugar a dudas, la gracia de los gestos.

Como dice Rocío Portillo, “hay patás difíciles y patás de *ángel*”. Ese *ángel* alude a gestos provocativos, que no obscenos, “engaños” (voy para un lado y vuelvo al otro, parece que voy a hacer una cosa y hago otra), esa esencia de la coreografía flamenca que la convierte en pertinente dentro del repertorio y donde el virtuosismo radica en que esté “a compás”: el compás-pulsación por antonomasia (cf. cap. 3).

Esta pequeña miniatura-letra se compone de unos 6 compases. En ella, incluso para ser bailada en el escenario, los largos solos de MERTS de baile no son pertinentes. La *patá por bulerías* dialoga constantemente con el cante.

En primer lugar no hay *llamada* antes de la *letra*. Es la letra la que pide que le bailen. Según la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”, “bailar por *bulerías* o bailar por *tangos* es ‘cántame que te bailo’ ”, descubriendo así los principios de la improvisación flamenca (cf. cap. 3.2.3).

Para arrancar un baile por *bulerías*, el cantaor realiza un primer tercio sobre un compás. En este inicio no hace falta siquiera la guitarra, solo se necesita compás, es decir, palmas. En este caso estaríamos ante las *bulerías* llamadas “al golpe”.

Con esta primera frase musical el cantaor invita al bailaor. Le ofrece el compás-pulsación y un espacio para intervenir. Esto provoca que el bailaor *conteste*. Esta *contestación*, en el caso de las *bulerías* y también de los *tangos* se denomina también *llamada* y, en el caso de las *bulerías* únicamente, *patá*, de manera que la parte y el todo de la coreografía de la letra se nombran igual.

Seguidamente se *marca* por *bulerías*, con *marcajes* propios de las *bulerías* o con movimientos improvisados donde emerge la improvisación de cada bailaor.

Para concluir, se *remata* con una MERT de un compás de gran efecto, que de manera ortodoxa debe realizar un *desplante*: una parada en seco sobre la pulsación número 10 del compás a nivel sonoro y gestual.

Tanto en este *remate* como en la *llamada* primera de las *bulerías* caben numerosas intervenciones de la percusión corporal del bailaor que no sea la del zapateado.

Toda esta manera de construir la *patá por bulerías* podría trasladarse a los *tangos*, aunque en su caso no se llame *patá*, sino simplemente *letra por tangos*.

Pero esta pequeña joya aislada, ya sea por *bulerías* o ya sea por *tangos* forma parte de una cadena sin fin. Aquí está la esencia de la verdadera improvisación flamenca: un encadenamiento continuo de letras *por bulerías* o *por tangos*.

El cantaor canta y el bailaor baila y en cuanto termina una letra empieza otra nueva. En el escenario pueden turnarse dos o más cantaores y bailar un solo bailaor, pero la propia escena debe reproducir el *fin de fiesta* o *baile por fiesta*. Es el baile gitano por antonomasia, presente en las bodas y los “pedimientos”, donde en mitad de un corro

van saliendo por turnos a bailar diferentes personas, bailaores aficionados y profesionales, mientras también cantan diferentes intérpretes, cantaores aficionados y profesionales. Se trata de una forma musical-coreográfica sin fin.

Quizás sea lo más ‘africano’ que tiene el flamenco en esta concepción cíclica formal<sup>16</sup> y cuenta de ella da la bailaora La Lupi, aunque refiriéndose a la manera de coreografiar: “los *tangos* son africanos, yo estoy convencida”.

---

<sup>16</sup> En 1998, durante las clases de Suzane Fürniss de la Universidad de París 8, tuve la oportunidad de comprobar y comprender que la forma musical africana no tiene principio ni fin. La forma musical africana es cíclica y los intérpretes empiezan en cualquier momento del ciclo y terminan en cualquier momento del ciclo.



## 7 LAS PALMAS COMO BATUTA FLAMENCA

En el año 1847 Serafín Estébanez Calderón nos describe “Un baile en Triana”:

Al entrar en la copla el cantador, entra en mudanza la bailadora, ya sola, ya acompañada con su pareja, y los tocadores imprimen en las cuerdas aquellos sonos que más les sugiere su buen gusto y su sensibilidad. En aquel punto, el que baila, el que canta y el que toca se unen en un propio sentimiento, se arroban, se entusiasman, y éste con sus trinos, aquella con sus movimientos y el otro con sus suspiros y gorjeos tristísimos, de tal manera arrebatan a los concurrentes que todos prorrumpen en monosílabos de placer y en gritos de entusiasmo. Acaso algún decano, ya por sus años, o por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, u otro aficionado que espera su turno para dar vuelo a su copla, con los dedos sobre la mesa o con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera. (Estébanez Calderón 2006: 229).

La terminología que hoy conocemos como flamenca de bailaor o cantaor parece asomarse en las primeras palabras, porque el autor de este texto ya presenta las diferentes especialidades flamencas; cante, toque y baile. Este último anuncia trazas de un flamenco incipiente, que me atrevería a calificar todavía de pre-flamenco.

Este visionario del siglo XIX asemeja todas las sonoridades que presencia a una “orquesta” e, incluso, califica esta *performance* de “ópera”.

Y en este entramado describe las palmas, “que llevan el compás y la medida de la orquesta”. Estas palmas son ya flamencas desde su concepción musical, estética y performativa.

Desde el momento que discurre esta escena hasta hoy el *palmero*, el intérprete que acompaña con palmas, desarrolla el papel que el etnomusicólogo Gilbert Rouget ha dado en llamar *musicante* (Rouget 1980: 202-2015).

Rouget establece una tripartición en la participación en la *performance* musical: *músicos*, los que realizan la música de forma activa; *musicados*, aquellos que están presentes en la *performance*, pero no participan, al menos, a nivel sonoro; y *musicantes*, aquellos que participan de forma activa, a nivel sonoro, pero no realizan la música en sí

misma. En su obra *La musique et la transe*, Rouget señala que el *musicante* no entrará en el trance de posesión, porque mantiene cierta distancia con la ejecución musical. El musicante está, pero no está. Realiza la música, pero mantiene la racionalidad.

Por estas características quisiera otorgar el estatus de *musicante* al palmero, el intérprete de las palmas flamencas.

Tanto en el episodio que describe Estébanez Calderón, como en la actualidad el *palmero* o los *palmeros* pueden ser cualquier persona presente en la *performance* flamenca. Las palmas las puede marcar cualquier músico, bailar, guitarrista o cantaor, pero además cualquier persona presente, “que sepa dar palmas”.

Su labor es marcar una serie de ostinati que identifiquen cada pieza del repertorio y las encuadre métricamente. La realización de las palmas es la manifestación más evidente del compás flamenco, porque el flamenco empieza por el compás y el compás se declara con las palmas.

El palmero ofrece un sonido desnudo, en un silencio a la intemperie. Se expone ante todos los presentes: su interpretación debe ser exacta.

La mirada, las palabras o los gestos del resto de los intérpretes escudriñan la interpretación del palmero, que está sujeto a la censura más radical.

Hoy en día existe la profesionalidad del palmero, pero con profesional o no la exigencia hacia él es máxima.

Este hecho se experimenta en numerosas ocasiones durante las clases de baile. Cuando el profesor explica “un paso”, pide palmas a un alumno. El alumno elegido suele ser el más experimentado. No obstante, cualquier pequeño desajuste de las palmas, relega a este alumno al “banquillo” de los oyentes. El profesor no quiere que siga dando palmas, ni en ese momento ni más adelante, hasta que no olvide el “sacrilegio” que cometió.

En una ocasión fui la encargada de dar palmas y aunque no había perdido la isocronía, sí había trastocado la acentuación del ciclo. La bailaora Vanesa, “La India”, volvía la cabeza hacia mí y, con una mirada inquisidora, decía “a compás”.

Esta tremenda censura son muestra de la rigidez metronómica de las palmas flamencas, en la pulsación y el tempo, que ponen la espada de Damocles sobre el palmero, que tiene el poder de generar el flamenco y a la vez de perderlo todo.

Y es que las palmas flamencas desarrollan una labor de **dirección orquestal**. Ya sea una agrupación pequeña de cantaor, bailaor y guitarrista o una gran agrupación, que incluya más percusión como el cajón flamenco, en escena o fuera de ella las palmas son la **batuta flamenca**.

Esta batuta no puede estar en manos de cualquiera y, profesional o no, la persona que “da palmas” en el flamenco tiene la responsabilidad de dirigirlo.

La bailaora La Lupi señala que existen tres palmeros profesionales en el mundo y describe a uno de ellos como “metrónomo humano”, porque el primer rasgo característico de las palmas flamencas es la isocronía.

De hecho, cuando un baile parece que sale mal o las fórmulas rítmico-tímbricas de percusión del baile no están correctas, en ocasiones, se debe a que la persona que da las palmas no mantiene esa isocronía, no dirige como debiera la orquesta flamenca.

La orquesta flamenca se agarra a esa isocronía para avanzar. Cualquier desajuste en las palmas provoca una caída de la rítmica general, como si se tratase de un castillo de naipes.

El palmero dirige la orquesta flamenca con su batuta de palmas siempre “a compás”, sujeto a una métrica isócrona reconocida y censurada por todos. Así dice el guitarrista Jesús Martínez:

“Las palmas son un reloj suizo”.

### **7.1 El timbre de las palmas**

Pero el papel de batuta de las palmas flamencas no menosprecian el valor musical de los ostinati realizados. Aun en un papel de *musicante*, el *palmero* ofrece una gran belleza sonora en sus secuencias de palmas.

Esta belleza arranca en la isocronía métrica de la que hace alarde, prueba de un virtuosismo relegado a un segundo plano.

Pero otras características musicales de las palmas flamencas son prueba de su valor estético.

Es el caso de las variadas formas de tocarlas, que crean una tímbrica diversa y una estética visual, que se detalla a continuación.

Esta tímbrica no está solo presente en las palmas del palmero, también en cualquier percusión de palmas que realice el bailaror y que forme parte del sonido surgido de la danza, de las MERTS de baile.

Existen dos timbres diferentes, reconocidos por palmeros y bailaores: *palmas sordas* y *palmas sonoras*.

Las *palmas sordas* se ejecutan con las manos en perpendicular, la una contra la otra, creando un hueco entre las palmas de las manos, que da lugar a un timbre bastante apagado y de parciales graves.



Con un timbre diametralmente opuesto se presentan las *palmas sonoras*. El nombre de sonoras es uno de tantos. Se trata de unas palmas donde las manos se percuten con los dedos en paralelo, pero una más baja que otra. Se hacen chocar los dedos de una mano sobre la palma de la otra, creando un timbre repleto de agudos y de fuerte intensidad. Para aumentar esta intensidad del sonido y la riqueza de agudos, la palma sobre la que chocan los dedos está mínimamente ahuecada y, en ocasiones, los dedos que percuten eliminan el dedo meñique de la percusión, creando un bloque más contundente con los dedos índice, corazón y anular.



Para definir esta manera de tocar las palmas no solo se usa el calificativo de “sonoras”, el más usado por los bailaores, pero no el único.

También se encuentran las expresiones “palmas claras” (Ordóñez Flores 2001: 21), “palmas vivas” (Espada 1997: 282), “palmas secas” (Navarro y Pablo 2007: 117-118),... para referirse a este toque que muestra un timbre más “afinado”, con altura menos indeterminada.

Estos son los dos tipos de timbre que realizan las palmas, que cada individuo matiza abriendo una enorme paleta de sonoridades.

La elección de *palmas sonoras* o *palmas sordas* la hará el palmero según un criterio, ante todo, de intensidad. Para acompañar a un solo bailar serán suficientes *palmas sordas*, a no ser que el bailar realice MERTS de mucha intensidad sonora y se necesite una batuta bien clara y contundente.

Para un grupo flamenco, el palmero realizará *palmas sonoras*, cuya intensidad no será nunca superior a la sonoridad de todo el grupo.

Si hay varios palmeros, también se pueden utilizar *palmas sordas*, que sumándolas lleguen a intensidad suficiente para realizar la dirección orquestal.

Para hay que añadir al inventario de las palmas flamencas una manera de tocar entre varios ejecutantes muy virtuosística, conocida y valorada en el flamenco. Es el hecho de “doblar las palmas”.

En los llamados “fines de fiesta”, en el escenario o fuera de él, existe un momento de lucimiento de las palmas en el que uno o varios palmeros realizan pulsaciones del ciclo regulares mientras que otro palmero realiza *el contra*. Este *contra* es la manera que tienen los flamencos de llamar a los sonidos que están fuera de la pulsación, *out off beat* que dirían los músicos de Jazz (cf. cap. 4.2.1). Este no suele ser un momento de acompañamiento ni de *performance* colectiva de todos los músicos-bailaores. Aunque este resultado sonoro procede de la variación de los ostinati rítmicos de palmas propios del compás que se esté desarrollando y la guitarra suene, se trata de palmas “sonoras” que por momentos se convierten en solistas de la orquesta flamenca.

En estos instantes no existe canto y el baile puede sonar, pero como parte de este alarde de virtuosismo de las palmas.

Porque hay una premisa que no puede obviar el palmero: las palmas que acompañan no pueden “machacar el cante”, su intensidad nunca puede ser superior a la del cante.

Gestualidad, intensidad y timbre se unen en esta realización de *palmas sordas* y sonoras. Pero estos no son los únicos gestos que realizan las palmas o las manos entre sí en su papel de batuta flamenca.

Con la misma posición perpendicular que en las *palmas sordas*, muchos flamencos, palmeros y no palmeros, acarician con los dedos de una mano el lateral que forma el contorno de los dedos índice y pulgar de la otra. En principio, este gesto no se oye, pero su realización es sistemática por parte de todos los flamencos, que lo utilizan para marcar pulsaciones en silencio, como en el caso de la primera pulsación en el ostinato rítmico de los *tangos*.



Este último gesto de palmas, que no llegan a serlas, son una clara manifestación de la gestión del silencio en el flamenco.

Y es que el silencio forma parte de la música.

## **7.2 Palmas y silencios**

Para poder llegar a un concepto de silencio en el flamenco, hay que acercarse a las músicas de tradición oral en general. En ellas el silencio solo existe cuando está entre dos sonidos. El silencio escrito al principio de una frase musical no existe a nivel sonoro, se trata de un arreglo matemático que se adapta al concepto del compás occidental y su cuadratura con las líneas divisorias. Antes y después de las notas

musicales se escriben silencios de negra, de blanca, de corchea, corchea con puntillo,... y todo esto ayuda a comprender o a encuadrar el discurso musical, pero no forma parte de la música.

Las grafías de silencio escritas al principio y al final de una pieza musical no existen en las músicas de tradición oral o, directamente, no existen: no forman parte de la música. La música comienza con el sonido y la grafía añade signos de silencio para acomodarse a la propia escritura o para ayudar a tomar el tempo de la pulsación antes de empezar.

Una primera observación constata este hecho. En el flamenco no existe la idea de compás acéfalo de la música occidental. Esto se manifiesta enormemente en el compás de 12, que empieza con dos pulsaciones sin acento (un, dos), para caer sobre una pulsación acentuada (tres). Antes del *un-dos* no hay nada, no hay música, ni instrumental ni vocal. El ciclo comienza ahí y cualquier pulsación anterior es un añadido del intelecto occidental, que tiene necesidad de comenzar con una pulsación acentuada.

Sí es cierto que en el caso de *bulerías* y *soleá por bulerías* tanto los ostinati de palmas como las MERTS de baile no se articulan comenzando con 1-2-3 del compás de 12, sino que lo hace en el *dos* anterior: 2-1-2-3. En este caso, se adaptaría al compás occidental y no habría necesidad de escribir signos de silencio anteriores a él.

Pero escribir un silencio al comienzo del ciclo 12, con anterioridad al 1-2-3 no es necesario para la comprensión. Es un parche con el fin de tapar un agujero conceptual que confunde más que aclara la concepción métrica del flamenco y su discurso rítmico.

En los *tangos* se corrobora esta situación. Su ostinato rítmico se cuenta en compases de 8 pulsaciones, donde se acentúan las pulsaciones pares. Sin embargo, las palmas realizan un silencio en las pulsaciones 1 y 5.

¿De dónde derivan entonces las concepciones de acento en estas pulsaciones? Del cantante ante todo, que comienza sus frases sobre ellas, acentuándolas además a nivel sonoro, y de la danza, que cuenta el silencio de 1 y 5 y lo marca con *pasos* de baile.

El baile contempla esta métrica en su adaptación continua a la letra y cuando el bailar se marca las palmas antes de bailar marca los acentos 1 y 5 con un golpe del

zapato en el suelo, aunque las palmas se mantengan en silencio, con ese gesto de caricia entre las manos que se ha explicado en el capítulo anterior.

Los palmeros parecen adaptarse también al cante en la concepción de silencios y acentos (tiempos negros), pero es la guitarra la que cuenta de manera diferente. Para la guitarra la música comienza después del silencio. Luego, donde cantaor, bailaor y palmero dicen 2, los guitarristas dicen 1, porque antes de esa pulsación para los guitarristas no existe sonido.

De esta manera, el caso de los *tangos* muestra la convivencia de diferentes concepciones métricas y rítmicas dentro de una misma interpretación flamenca, sin que por ello exista ningún desfase o desajuste entre todos los intérpretes de una pieza musical. Cada uno establece su cuenta, pero el resultado final es de una coordinación temporal sublime.

Son así las palmas las encargadas de marcar el ciclo de alguna manera, pero es el ciclo interno de cada intérprete el que hace coincidir toda la música, sobre todo, a la hora de *cerrar*. Todos deben unirse en un mismo pulso, como dice la bailaora La Lupi:

“Hay que caer como los gatos: de pie” (Málaga 2011)

El término *cierre*, como el de compás, es un concepto polisémico. *Cerrar* en el flamenco es terminar e implica varios significados.

1 *Cerrar* es terminar una pieza musical y coreográfica en su sentido más amplio.

2 *Cerrar* es seccionar una pieza musical y coreográfica de una manera tajante, con un sonido corto. Este concepto es análogo al de *break* del jazz (cf. capítulos 3.2.3 y 5).

3 *Cerrar* un cante, un baile o un toque de guitarra es realizar la última frase musical para finalizar. En este caso el *cierre* también se denomina *remate*.

Todos estos significados están relacionados entre sí, pero contemplando la idea de silencio y su articulación dentro de las palmas flamencas, quisiera fijarme en la segunda acepción, la más ligada al *break* del jazz.

Este *cierre* suspende el movimiento directamente y todo el movimiento: el musical y el coreográfico. Es el momento del *desplante* para el bailaor, que realiza una

parada en seco, habitualmente tras un golpe del zapato. Las palmas se suspenden, no continúan con gestos.

En los *cierres* la métrica se suspende antes de retomar una nueva frase musical, desaparece la pulsación ¿se podría entonces hablar de silencio?

El tiempo sigue discurriendo, aunque no haya pulsación, aunque se pueda medir ese tiempo. Es quizás por la intervención del público con un “¡ole!”, que debe decirse o gritarse en ese momento y no en otro, que se sabe que el tiempo sigue contando.

Entonces surge de nuevo la pulsación y el movimiento, porque suenan las palmas.

El silencio flamenco no es solo un vacío sonoro, sino el momento privilegiado para otra intervención, porque el silencio es tiempo sin sonido.

### 7.3 Diferentes grados en el acompañamiento de las palmas

Enmarcado en esta cuadratura de sonidos y silencios, el palmero se permite el lujo de realizar variaciones sobre su esquema métrico-rítmico, es decir, dentro de esta métrica rigurosa elabora diferentes ostinati rítmicos. Esto se intensifica cuando hay varios *palmeros* durante una interpretación.

Se trata de variaciones sobre los ostinati rítmicos más cercanos al esquema métrico de base, que obedecen a principios de variación rítmica que, como se verá más adelante, son propios de toda la rítmica flamenca, empezando por las MERTS de baile.

Más allá de la variación se puede hablar de **improvisación**, en la medida en que la variación recurre a un modelo, entendido este como “conductas musicales preferentes” o “rasgos recurrentes” (Lortat-Jacob 1987: 48), propios de un repertorio.

Para ilustrar esta idea de modelo en las palmas, flamencas quisiera tomar como ejemplo las palmas por *bulerías*.

Este género fiestero por excelencia se presta a numerosas intervenciones (cf. cap. 6.2) y a intervenciones de varios palmeros con toques diferentes.

Cuando se han descrito los géneros en ciclo de 12 se ha mostrado un compendio de ostinati rítmicos de palmas para tocar *por bulerías*.

Retomando la misma transcripción, quisiera destacar nuevos aspectos.

The image shows five staves of musical notation for clapping (Palmas) in a 12-beat cycle. The top staff is labeled with numbers 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 1 above the notes, indicating the beat number. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and eighth-note pairs, along with accents (>) and slurs. The staves are labeled 'Palmas' on the left side.

En la línea superior aparece un ostinato rítmico por *bulerías* que marca cada pulso del ciclo de 12, con los acentos propios de este ciclo. Este ostinato no subirá nunca al escenario ni tampoco se utilizará de forma ritual en fiestas y bodas gitanas. Se trata de un toque de palmas para el estudio y la racionalización del compás de 12 que usan los flamencos.

El segundo ejemplo ofrece una subdivisión binaria acefálica, dentro de un marco ternario.

El tercer ejemplo realiza una variación sobre el segundo. Las corcheas al inicio dan mayor acentuación a la primera negra.

El cuarto ejemplo es tremendamente minimalista. Las pulsaciones en silencio ejemplifican la vital importancia del silencio flamenco descrito anteriormente. La isocronía de estos silencios y las tres palmas con las que se turna, ayudan a crear un hueco sonoro especial.

El quinto ejemplo revierte sobre el primero. Es una variación del primer ejemplo, que se concibe empezando sobre el 2 final del compás de 12 y respeta el ciclo de 12 pulsos.

Esto no ocurre en los ejemplos 2, 3 y 4. En ellos el ostinato rítmico se reduce a un ciclo métrico de 6 pulsaciones.

Sin embargo, todos los ostinati enumerados respetan un acento especial y pertinente: el acento sobre la pulsación 7 y no sobre la pulsación 6. Las elaboraciones que realizan las palmas del compás de 12 respetan lo que he dado en llamar **desplazamiento** (cf. cap. 4.1).

Se podría pensar que el último ejemplo sí contempla el acento sobre 6, propio de un compás de amalgama, pero las dos fórmulas rítmicas que componen este ostinato dividen las 12 pulsaciones desde el 7. De hecho comienza una nueva fórmula rítmica sobre el 7 o sobre la anacrusa del 7. Esto constata, que aunque existe sonido acentuado en este ejemplo sobre la pulsación 6, la frase musical enmarcada en las 12 pulsaciones, ya sea en palmas o en MERTS de baile, no presenta una cesura en la pulsación 6, porque la semifrase comienza siempre desde el 7 o su anacrusa.

Es así como las palmas dirigen la orquesta flamenca y desplazan su batuta desde la pulsación 6 a la 7 creando una cesura del compás de 12, pero una cesura inusual.

Esta cesura no reparte el ciclo en dos hemistiquios o semifrases, porque, ceñidos a la acentuación y a las fórmulas rítmicas diferentes que aparecen dentro del compás de 12, no lo divide por la mitad.

Las palmas flamencas realizan el compás de 12 con una primera parte de la frase de 7 pulsos y una segunda parte de 5 pulsos. No existe división del compás o, a la inversa, no hay que multiplicar fórmulas para llegar a los 12 pulsos.

Los 12 pulsos son el resultado de una suma, no de una multiplicación. Las fórmulas que realizan las palmas se yuxtaponen hasta completar los 12 pulsos.

Y es que las palmas realizan fórmulas rítmicas que segmentan el ciclo, el ciclo entendido como un continuum lineal que dura 12 pulsos.

El palmero transmite un ciclo en su totalidad a través de los ostinati y esa totalidad la retoma el bailar con sus MERTS de la misma manera y con el mismo concepto de trazo temporal.



## 8 SONIDOS PRODUCIDOS POR EL BAILE FLAMENCO: MORFOLOGÍA, TÉCNICA “INSTRUMENTAL” Y CATÁLOGO DE TIMBRES

Dentro de todo el universo sonoro descrito hasta ahora, se insertan las sonoridades del baile: las Melodías Rítmico-Tímbricas (MERTS) que produce el baile flamenco.

Estas melodías caracterizan al baile y lo singularizan como parte instrumental del entramado musical. Su identificación y su análisis, en relación con el repertorio en general y con la coreografía a la que pertenecen en particular, deben ser la clave para ahondar en su gramática y para otorgarles el estatus de melodías.

Para comenzar hay que tener en cuenta que la denominación de Melodías Rítmico-Tímbricas parte de la concepción de los propios bailaores. Ellos identifican *paso* con timbre, simplemente por la consecuencia tímbrica que acarrea un *paso*, mientras que a la parte rítmica, el desarrollo temporal de estos *pasos*, la denominan *sentido*.

Distinguen los dos parámetros separados de timbre y ritmo, aunque con otras palabras. Esto se traduce cuando repiten una pequeña secuencia de *pasos* (con sus timbres correspondientes), pero una primera vez con una fórmula rítmica y una segunda vez con otra distinta. Los bailaores describen este hecho diciendo que se trata de los mismos *pasos*, pero con otro *sentido*. Luego hay una verbalización de lo tímbrico y de lo rítmico por separado.

También el hecho de nombrar en las MERTS lo rítmico antes que lo tímbrico no es azaroso. Los bailaores dan prioridad a la secuencia rítmica, al *sentido*, por encima del *paso*. El *paso*, que musicalmente se corresponde con el timbre, tiene mucha importancia, pero ocupa el segundo lugar en la jerarquía estética.

La unión de timbre y ritmo, de *paso* y *sentido* en el vocabulario flamenco, crea las MERTS que surgen del baile.

¿Y cómo comprender la naturaleza musical de estas melodías? ¿Cómo se construyen?

Aun quedando en un segundo lugar estético, los timbres son la materia sonora de partida con la que después se construirán los diseños rítmicos, de estructura más compleja.

Por esta razón se partirá de los *pasos*, los timbres utilizados, para después concretar cómo se organizan en el tiempo, dando lugar a las MERTS.

Los propios bailaores flamencos nombran sus *pasos* y sus movimientos con términos que obedecen a varios criterios de clasificación al mismo tiempo. Hay casos en los que identifican estos *pasos* y movimientos con partes del cuerpo (*planta, tacón...*) y otros en los que nombran la técnica utilizada para producir el sonido (*golpe, percusión, arrastrada...*). Mezclan criterios morfológicos con criterios sobre la técnica instrumental, aunque, evidentemente, en sus expresiones hay una correspondencia entre las partes del cuerpo que producen sonido y el timbre que emiten. De hecho, hay una correspondencia bi-unívoca entre los *pasos* y los timbres.

En cualquier caso, dicha terminología genera cierta confusión a la hora de comprender cuáles y cómo son los timbres utilizados. Por eso se debe establecer desde una primera aproximación un orden y una jerarquía pertinente.

Para empezar, hay que distinguir dos vías sonoras en el baile: el bailaror puede producir sonido con las manos o con los zapatos.

Dependiendo de la técnica utilizada para producir el sonido, tanto las manos como los zapatos, pueden emitir diferentes timbres. De esta manera se abre un abanico de posibilidades inmenso, que, solo en el caso de los zapatos, puede llegar a conformar un verdadero catálogo de timbres.

Antes de proceder a un análisis más exhaustivo de las MERTS, se emplazarán los timbres producidos por el baile según dos criterios: las partes del cuerpo que producen sonido y la técnica utilizada para producir ese sonido.

Se mostrará entonces cada parte del cuerpo y a continuación todas las posibilidades tímbricas que ofrece cada una, dependiendo de la técnica “instrumental” utilizada y/o de la otra parte del cuerpo con la que interactúe.

Comenzando entonces en orden descendente, desde la parte superior del cuerpo hacia la inferior, se describirán los timbres del cuerpo flamenco que baila.

Los nombres escritos en negrita señalan cada timbre y la utilización de la *cursiva* hace alusión a la terminología vernácula, empleada por los bailaores.

### 8.1 Acción de las manos

Las manos producen diferentes timbres según la técnica que usen para producir sonido o la parte del cuerpo con la que interaccionen:

1. Entrechocadas entre sí producen dos tipos de timbre, según los mismos procedimientos y la misma consecución tímbrica que establecen los palmeros para la puesta en marcha del compás (cf. cap. 7.1):

#### a) *Palmas sordas*



#### b) y *palmas sonoras*:



Dentro del baile, se interpretarán *palmas sordas* cuando se realice una labor de acompañamiento o primera labor de dirección orquestal para comenzar la coreografía.

En ese instante la batuta flamenca la blande el propio bailaor. Estas palmas ejecutan secuencias más o menos prolongadas, siempre con este mismo timbre.

Al contrario, las *palmas sonoras* no aparecen como timbre independiente y prolongado. Su intensidad y su riqueza en formantes agudos las convierte en timbre sutil para combinarse con otros timbres surgidos del baile. Su sonoridad se inserta en secuencias variadas, donde se realicen golpes con la mano sobre otras partes del cuerpo o intervengan los zapatos. Las *palmas sonoras* son un timbre más dentro de una MERT.

2. Los dedos realizan chasquidos que los flamencos denominan *pitos*:



3. Las manos golpean el cuerpo, emitiendo timbres diferentes según la morfología de cada sección corporal y la posición del gesto. En estos golpes se pueden usar las dos manos, jugando alternativamente con ambas y creando sonidos repetitivos o utilizar una sola mano para hacer un golpe de efecto sonoro y visual.

En el tronco se suelen usar ambas manos. Se percute, sobre todo, el **tórax**, produciendo un timbre de formantes graves que resuenan en la caja torácica del bailaor.



Pero también se percute el **abdomen**, dando lugar a un timbre de formantes agudos. Este es el gesto privilegiados de las bailaoras mayores y gruesas. Aunque su volumen corporal les impida desplazarse ágilmente con los zapatos para realizar

percusiones con ellos, la grasa corporal de sus vientres les va a otorgar una sonoridad privilegiada, que pueda competir musicalmente con el más virtuoso de los zapateados.

La bailaora La Lupi dice: “Hay que sentirse gorda” y tras hacer algunos movimientos imitando a alguien con mucho peso dice “estoy tan gorda que no me puedo mover.”

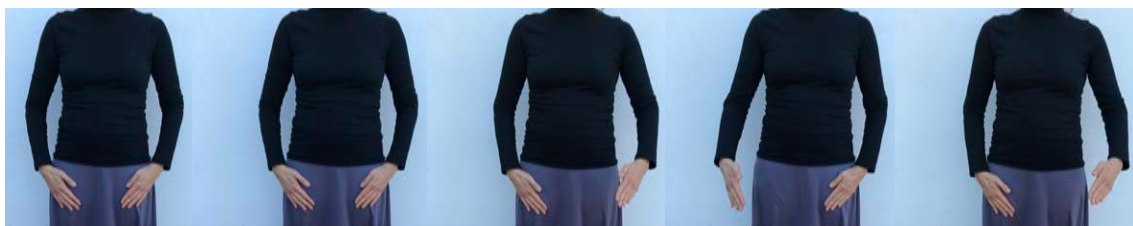
Este peso es importante para muchos de los gestos flamencos, sonoros y no sonoros. Pero para la percusión del abdomen es importante el peso y el volumen corporal.

La gran superficie de piel de una persona voluminosa otorga una sonoridad aguda, que puede incluso establecer juegos de altura cuando se combinan golpes contra el tórax con golpes contra el abdomen.



Pero bajando a través del cuerpo las manos también golpean las piernas.

En especial se realizan golpes contra el **cuádriceps**, donde se obtiene un timbre muy parecido al del tórax, rico en formantes agudos. Al igual que con los golpes en el abdomen, se realiza el juego de ambas manos, estableciendo combinaciones tímbricas con los golpes en el tórax, que resultan también combinaciones de alturas.



También se percuten con las manos otras partes de las piernas.

Con menos frecuencia se golpean las partes externas del **gemelo**. En este caso se trata de un choque de efecto sonoro y visual.

Más rico en agudos que los cuádriceps, el golpe del gemelo es anecdótico, se usa de manera esporádica.



También anecdótico es el golpe sobre el lateral del propio **zapato**. Se percute la piel del zapato en un golpe independiente con una sola mano, creando una nueva sonoridad, a la vez que el impacto visual de todo el cuerpo en contorsión.



Pero un golpe más que crea efecto sonoro y visual es el golpe en la **cabeza**.

Este movimiento genera un sonido casi imperceptible para el público, pero inmensamente sonoro para el propio bailar, quien lo considera parte de su secuencia de gestos percusivos.



El siguiente mapa conceptual resume todas las acciones de las manos. En él resalta en rojo y azul toda la variedad tímbrica descrita anteriormente.



## 8.2 Acción de los zapatos

La acción de los zapatos sigue otras pautas. La propia morfología del zapato flamenco y de los materiales que lo constituyen multiplican la paleta tímbrica. El zapato flamenco debe ser de piel, de ante o de cuero en toda la parte que envuelve el pie. La base se compone de un tacón de madera y una media suela de cuero. La tapa de este tacón y la parte de suela que queda en la punta del zapato están recubiertos con clavos metálicos.

En correspondencia con estas características, son cuatro las partes del zapato utilizadas para producir sonido: la punta, el tacón, la media planta y la planta completa (toda la base del zapato).

El sonido se producirá cuando alguna de estas partes se ponga en contacto con el suelo de dos formas: golpeándolo o frotándolo.



Desentrañando la acción de cada parte del zapato surgen los diferentes timbres que puede emitir.

De manera análoga a la descripción de los timbres producidos por la acción de las manos, se escribirá en negrita los nombres de cada *paso*-timbre.

Se ha diseñado esta nomenclatura en base a la descripción de los diferentes *pasos* o gestos del pie, pero la gran parte de los nombres no son descripción personal, sino la terminología vernácula utilizada por los bailarines, que siempre aparecerá en letra *cursiva*.

### 8.2.1 Punta

La punta puede percutir adelante y atrás y a ese *paso* los bailarines lo denominan igualmente *punta*. Se trata de una percusión de la madera periférica de la punta del zapato contra la madera del suelo.

El timbre resultante será muy parecido al que después se designará como *tacón raspado*. Ambos golpean madera con madera y más o menos la misma cantidad de superficie, pero tacón raspado y punta tienen diferente relación con el movimiento y la fuerza de la pierna. El tacón tendrá siempre mayor intensidad, interfiriendo en el resultado tímbrico.



La punta también puede trazar semicírculos en el suelo. En este último caso es necesario que la cadera se eleve, para que sea solo la punta del zapato, con sus clavos, la que trace dibujos en el suelo. A este gesto lo llamaré **punta semicírculo**.



Este *paso* permite que el timbre, de formantes agudos, se prolongue en el tiempo, emitiendo una especie de silbido largo.

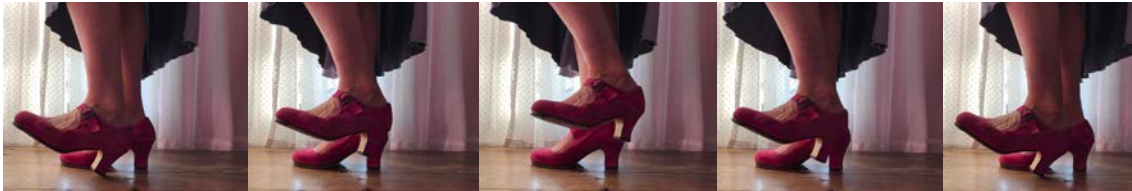
### 8.2.2 Tacón

El tacón también puede golpear o frotar. Por eso los flamencos llaman simplemente *tacón* al movimiento que se realiza cuando se levanta del suelo para volver a caer a su posición inicial, movimiento percusivo del tacón sobre el suelo de madera.

Este *tacón* plagado de clavos transmite un timbre derivado del metal que percute contra el suelo. Es un timbre repleto de formantes agudos, perceptibles en una simple audición.



Sin embargo, se denomina *tacón raspado* al gesto de clavar con un golpe seco contra el suelo de madera la parte posterior del tacón. En este caso los clavos no golpean la madera, es la madera periférica del tacón la que impacta contra la madera del suelo.



Si el *tacón raspado* se desliza en vez de percutir aparece un nuevo timbre: **tacón deslizado adelante**, normalmente adelante.



En este caso la madera de la base del tacón frota la madera del suelo.

Y como último timbre derivado del movimiento del tacón, aparece lo que he dado en llamar **tacón tobillo doblado**.



Este gesto golpea el suelo con el canto externo del tacón, a la vez que frota toda la parte lateral del pie. En él convergen la percusión de madera con madera y la fricción de la madera del suelo con toda la superficie lateral externa de la piel del zapato.

Se utiliza mucho en las *bulerías*, es por eso que algunos bailaores lo llaman “patá bulaera”.

### 8.2.3 Media planta

La media planta puede también percutir y frotar el suelo.

Los bailaores utilizan diversos nombres para referirse a este *paso*-timbre con el que se percute el suelo con la mitad del pie: *media*, *media planta*, e incluso *planta*.

Este último término crea algunas confusiones con la utilización de toda la planta del pie, por eso se han elegido dos nomenclaturas para usarlas según se precise en el contexto: *media planta* o simplemente *media*.



Esta *media planta* percute la madera del suelo con los clavos, situados en la punta del zapato, y el cuero de la suela a la vez. Este último otorga un sonido más apagado al *paso*. Esto explica que se use para las MERTS más sutiles en pianissimo o para obtener un timbre de formantes más agudos.

La simple audición sugiere que este timbre posee un componente añadido de ruido blanco, quizás porque, aunque parezca que realiza un golpe seco, existe cierto deslizamiento originado por el propio cuero.

Esta misma *media planta* puede estar deslizada en alguna dirección en un gesto

lineal, donde los clavos y el cuero frotan el suelo de madera, normalmente desde delante hacia atrás. Es el gesto que designo como **planta deslizada**. En este caso vuelve a aparecer un componente añadido de ruido blanco aún más patente, donde abundan las frecuencias agudas que se traducen en la percepción de una especie de silbido.



Con un timbre muy parecido hay que matizar otro timbre que he llamado **planta semicírculo**.

Se trata también de un deslizamiento de la media planta, pero la realización de semicírculos prolongará la duración del sonido y el gesto frotará durante más tiempo la punta del zapato, de manera que, la percepción de los formantes agudos generados por el metal de los clavos emplazados en la punta se verán incrementados considerablemente.



#### 8.2.4 Planta completa

El timbre más recurrente de todo el zapateado flamenco procede de la percusión de toda la planta del zapato, tacón incluido, contra el suelo de madera.

Algunos bailaroes denominan a este *paso golpe* y otros lo designan como *planta*, creando de nuevo la confusión con la *media planta*, en esta polisemia constante en la que vive el flamenco. Por eso aquí se utilizará el término ***golpe*** en general y ***golpe con la planta completa*** cuando la terminología pueda prestarse a equívocos.



Pero la *planta completa* también puede frotar el suelo y para ello realiza una especie de salto a la pata coja, que despegar el tacón por un instante del tablado para coger impulso y arrastrarse.

Este *paso* ofrece un timbre parecido a la *planta deslizada*, pero al desplazar tanta superficie, con el añadido del peso de todo el cuerpo que se sitúa justo encima, va a dar lugar a mayor cantidad de formantes graves.

A este *paso* lo llamaré ***planta deslizada completa***, aunque los flamencos usen el término de *planta arrastrá*.



Esta discrepancia con la terminología vernácula intenta evitar una confusión. El término *planta arrastrá* lo usan los flamencos para dos *pasos* tímbricamente distintos: lo que aquí se ha designado como ***planta deslizada*** y esta ***planta deslizada completa***. Tanto en la técnica de desarrollo del movimiento como en el timbre derivado de los gestos, hay diferencias notables entre ambos que he querido subrayar con esta terminología descriptiva.

### 8.2.5 Pasos-timbres de zapateado

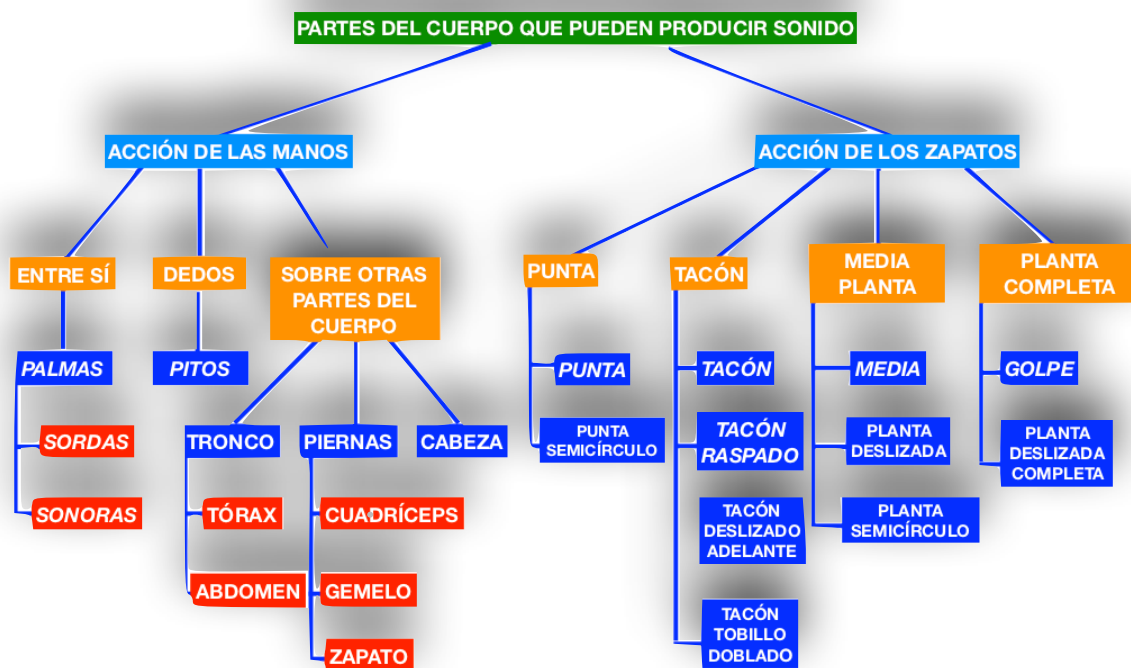
Toda esta descripción de *pasos-timbres* propios del zapato flamenco queda resumida en el siguiente mapa conceptual:



### 8.3 Abanico de timbres

Encerrada en el cuerpo del bailar y conducida por los zapatos y las manos se abre una realidad tímbrica de gran riqueza.

Con este mapa conceptual general se resume la paleta tímbrica utilizada en las MERTS del baile flamenco:



#### 8.4 Otros timbres con objetos

Este riquísimo abanico de timbres no se agota en el cuerpo y los zapatos del bailar.

Son varios los objetos que los bailaros utilizan para su danza. Utilizan prendas, normalmente parte del vestuario como recurso coreográfico.

Las bailaoras suelen llevar siempre una falda y los bailaros siempre usan chaqueta, ambos signos de su identidad femenina y masculina en escena. Esta identidad de lo masculino y lo femenino, que en flamenco lo llaman “bailar de hombre” o “bailar de mujer”, ha sido ampliamente discutido en el papel y en el escenario (López Rodríguez 2015) y en todas las prendas utilizadas como accesorios aparece esta muestra de identidades.

El movimiento que se les da a estas prendas forma parte de la *performance* flamenca y su utilización requiere un conocimiento añadido.

Las mujeres también usan de manera puntual para ciertas coreografías la bata de cola y el mantón, mientras que los hombres usan el sombrero cordobés. El uso de este sombrero en ciertas ocasiones pasa a las manos de las mujeres, como la bailaora La Lupi, que en el uso del sombrero dice inspirarse en Michael Jackson, porque “aunque nadie lo sepa, Michael Jackson es muy flamenco”.

Todas estas prendas se ciñen a lo visual, pero hay otros accesorios de vestuario que además producen sonido. Es el caso del abanico para las mujeres y del bastón para los hombres.

En mi trabajo de campo he desarrollado el aprendizaje del “baile de mujer”, esto quiere decir que en el corpus se han recogido piezas con abanico, pero no con bastón.

No obstante hay que destacar que el bastón realiza golpes en el suelo de madera, que intercala con el zapateado, pero debo excluirlo del catálogo de timbres y posponer su descripción sonora para un estudio posterior, por un tema meramente coyuntural.

#### **8.4.1 Timbres del abanico**

El abanico aparece como objeto sonoro en algunas piezas del corpus, desarrollando cuatro timbres diferentes según el gesto que se realice: **abrir**, **cerrar**, **abanicar** y **golpear**.

Los gestos de abrir y cerrar resultan muy parecidos a nivel sonoro. Como si se tratase de idiófonos rascados, las varillas emiten un timbre plagado de agudos. Simplemente el gesto de cerrar suele ir acompañado por un golpe del abanico simultáneo sobre alguna parte del cuerpo, lo que añade un timbre de percusión al rascado.

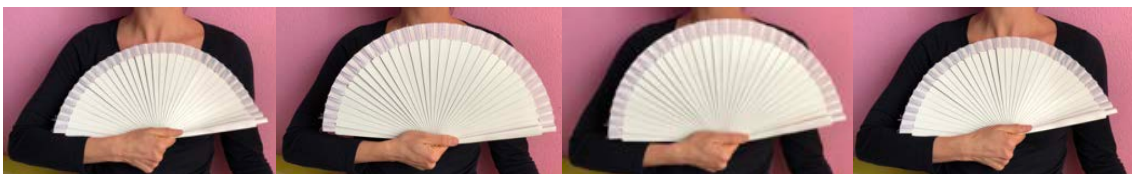


**Abrir**



**Cerrar**

El gesto de abanicar no debería producir sonido en un principio, pero las varillas del abanico, que deben ser de madera, suenan entrechocadas. Desde el punto de vista organológico, el abanico se convierte en un idiófono sacudido, una especie de sonaja.



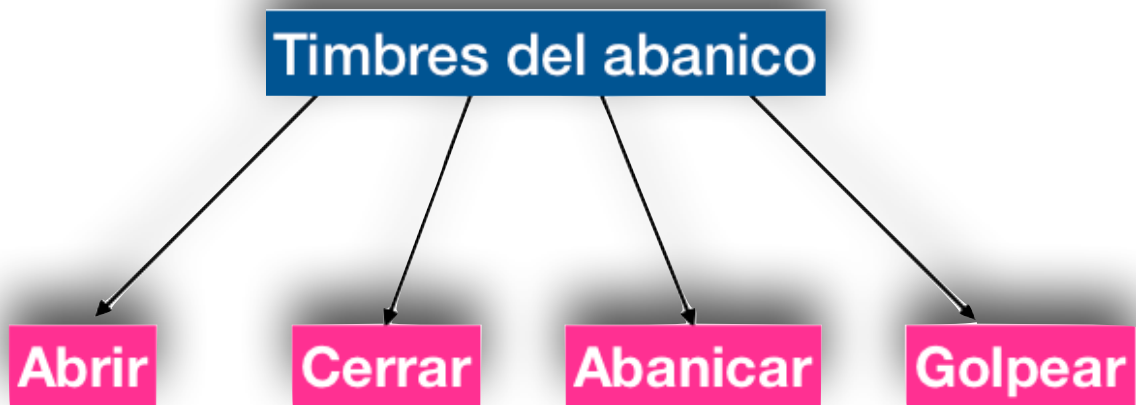
**Abanicar**

Por último, hay que nombrar el timbre del abanico cerrado que golpea alguna parte del cuerpo, como en el capítulo anterior sucedía con las manos. En este caso no se obtienen timbres diferentes según la parte del cuerpo sobre la que percute, sino que será el abanico el responsable sonoro supremo.



**Golpe del abanico**

En este mapa conceptual se resumen no el abanico de timbres, sino los timbres del abanico.





## 9 LA TRANSCRIPCIÓN COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

Una vez aislados los diferentes timbres, para acceder a la gramática musical de las MERTS del baile flamenco, surge la necesidad de lo escrito.

En el estudio de las músicas de tradición oral, en ocasiones es más pertinente la descripción que la transcripción ( Rouget 1970). El capítulo anterior ya daba cuenta de ello, pero las ciencias occidentales, concebidas desde el documento escrito, se encuentran desvalidas sin el negro sobre blanco.

La Musicología y la Etnomusicología invitan a plasmar en una imagen sincrónica todo lo que se produce musicalmente de forma diacrónica: a transcribir.

Para afrontar este cometido, hay que ser consciente de lo efímero de lo oral y, en general, de todas las artes que se desarrollan en el tiempo:

Uno de los aspectos que marcan la música, la palabra o cualquier otro hecho sonoro es su comportamiento en el tiempo, su evanescencia: tan rápidamente percibidos, desaparecen, sin dejar en la memoria más que huellas fugitivas. El entrenamiento y una escucha repetida permiten quizás reconocerlas, memorizarlas e incluso reproducirlas, pero resulta extremadamente difícil ‘hablar’ de las culturas orales que no tienen teoría musical.<sup>17</sup> (Will 1999: 9)

Más allá de estas palabras, habría que añadir que las culturas orales no tienen teoría musical en la forma en la que se concibe en la Musicología occidental, lo que no significa que no la posean. Toda la verbalización de términos y la polisemia que emerge de cada vocablo utilizado es prueba de esta teoría musical oral.

---

<sup>17</sup> “Un des aspects marquants de la musique, de la parole ou de tout autre événement sonore, est leur comportement dans le temps, leur évanescence: sitôt perçus, ils disparaissent, ne laissant dans la mémoire que des traces fugitives. L’entraînement et une écoute répétée permettent peut-être de les reconnaître, de les mémoriser et même de les reproduire, mais il reste extrêmement difficile d’en parler, les cultures orales n’ayant pas de théorie musicale.”

Pero continuando con Will quisiera centrar la atención en las culturas escritas:

Inventando los sistemas de escritura, el hombre se dota de medios que le permiten fijar los sonidos, por su naturaleza tan intangibles; esta fue la transformación de una forma aural y temporal a una forma visual y espacial.<sup>18</sup> (Will 1999: 9)

Por estas razones resulta imprescindible la representación gráfica para acceder a la gramática de las MERTS de baile: la transcripción, que permita visualizar el desarrollo en el tiempo de los timbres articulados por el ritmo.

Esta transcripción está destinada sobre todo al análisis, porque en sí la transcripción no es más que el primer paso analítico del fenómeno musical (Tourny 1999: 6).

Sin embargo, debería contemplar igualmente la utilidad didáctica para el aprendizaje de la técnica del baile flamenco y de sus aspectos coreográficos, además de posibilitar la creación de un inventario de las MERTS de baile, empezando por el corpus recopilado.

Hasta la fecha, existen cinco métodos para la transcripción de los *pasos* del baile flamenco, no siempre ligada a lo sonoro o lo musical.

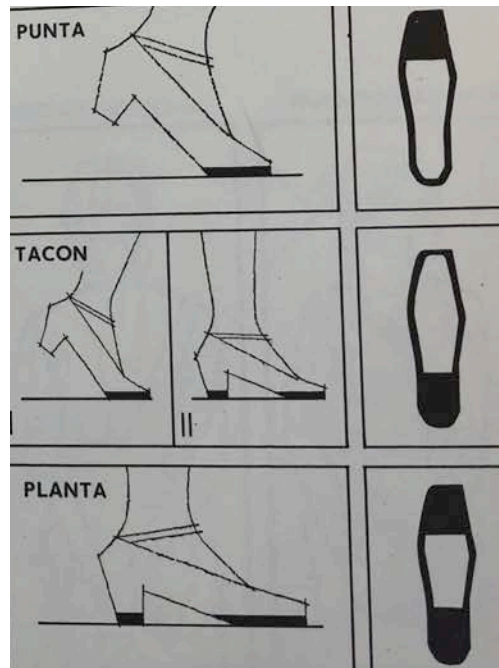
## 9.1 “Cinetografía” del baile flamenco

En el año 1969 Teresa Martínez de la Peña publica su libro *Teoría y práctica* del baile flamenco. En él realiza una descripción detallada sobre el baile flamenco del momento, pero además tiene la valentía de realizar transcripciones de los *pasos*-timbres del baile.

---

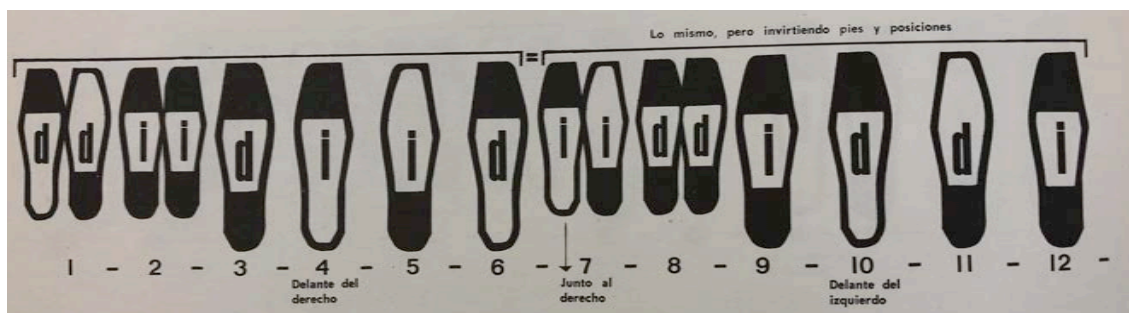
<sup>18</sup> “En inventant les systèmes d’écriture, l’homme se dota des moyens lui permettant de fixer les sons, para nature si insaisissables; ce fut la transformation d’une forme aural et temporelle en une forme visuelle et spatiale.”

No usa el vocablo “timbres”, sino “posiciones básicas de los pies” y los resume en esta leyenda:



*Posiciones básicas de los pies*  
(Martínez de la Peña 1969: 89)

Después realiza las transcripciones pertinentes, donde aún estas posiciones básicas, la línea temporal y un detalle curioso: el tamaño de los símbolos es directamente proporcional a su duración, es decir, símbolos más pequeños se relacionan con sonidos más cortos.



**Inicio de escobillas de alegrías  
(Martínez de la Peña 1969: 122)**

Esta tipo de transcripción tiene que ver con lo musical, pero no parte de lo sonoro. Está más cercana a las transcripciones propias de la danza como la cinetografía Laban (Challet-Haas 1999), que a una transcripción musical.

## 9.2 Transcripción de ritmo, *paso* y compás

Muchos años después aparece el método desarrollado por Eva Ordóñez Flores. En su tesis *La danse flamenco: étude de son rythme et de son esthétique* del año 2001, realiza transcripciones, pero solo de la acción de los zapatos: del zapateado.

En estas transcripciones se muestran secuencias rítmicas adaptadas a distintos compases a la manera occidental, donde se distinguen gran parte de los *pasos*-timbres relatados en el capítulo anterior (Ordóñez Flores 2001: 20)

La distinción de la lateralidad la establece con un punto interior para la parte derecha y ausencia de punto para la parte izquierda.

Son claras las secuencias rítmicas, pero cuesta diferenciar los timbres, por la variedad tan inmensa de ellos, expresados solo con las cabezas de las figuras.

The image displays three musical staves of rhythmic notation. The first staff consists of 12 measures, with a 3/8 time signature. It features notes and rests, including a triplet of eighth notes in measures 1-3 and 6-8. The second staff consists of 11 measures, with a 2/8 time signature. It features notes and rests, including a triplet of eighth notes in measures 1-3. The third staff consists of 12 measures, with a 3/8 time signature. It features notes and rests, including a triplet of eighth notes in measure 1.

*Escobillas de alegrías*  
 (Ordóñez Flores 2001: 293)

### 9.3 Transcripción de ritmo

Posteriormente, Pedro Alarcón Aljaro publica su *Método pedagógico de interacción música-danza* en el año 2004. Transcribe el sonido de los zapatos y además reduce a las tres partes del zapato toda la tímbrica diversa del zapateado. Divide en dos triagramas ambos pies y añade una línea arriba, donde se puede observar la secuencia rítmica completa. Las tres partes del zapato que en capítulo anterior se designaron como *media*, *tacón* y *golpe* se reparten en las tres líneas del triagrama, sin más variedad, aunque él las llame *punta*, *tacón* y *planta* respectivamente.

# Escobilla de Alegrías

*Inmaculada Palma*

2/4

1

5

9

13

D  
P  
T  
PI

I  
P  
T  
PI

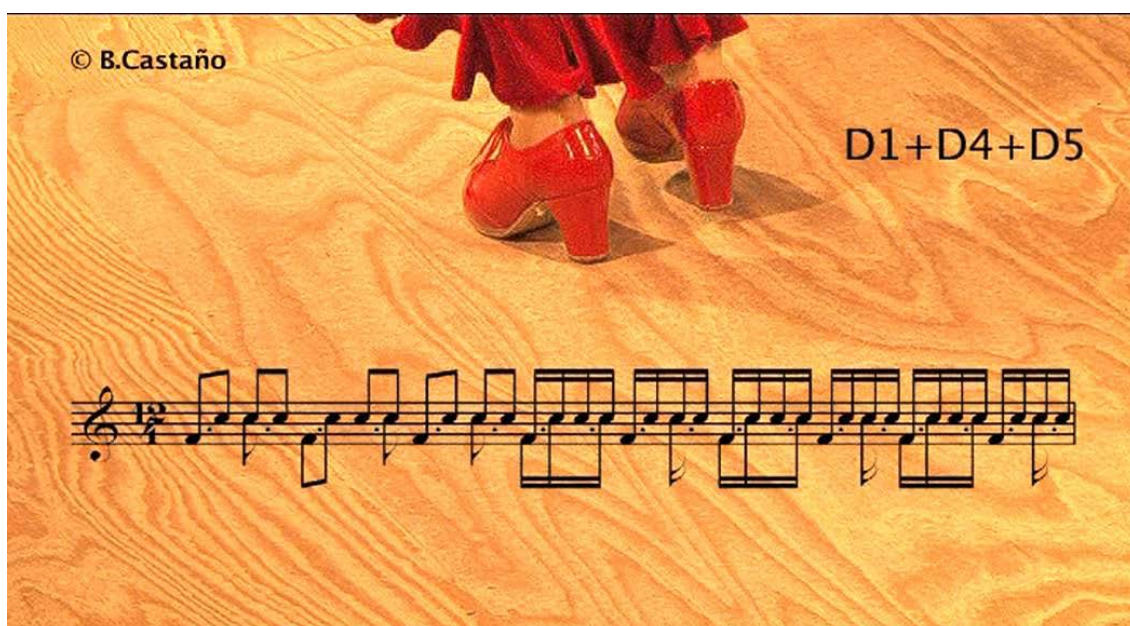
Transcripción de *escobillas de alegrías* interpretadas por la bailaora Inmaculada Palma  
(Alarcón Aljaro 2004: 299)

Se trata de un método exhaustivo, que pone el acento en las fórmulas rítmicas. Con una clara intención didáctica para la propia danza, el autor obvia los timbres y se queda solo con las tres partes del zapato que realizan acción, sea cuál sea esa acción y el resultado sonoro que obtenga.

#### 9.4 Transcripción interactiva timbre-altura

Pero más adelante Bettina Castaño y el guitarrista El Espina incorporan el soporte audiovisual a la transcripción del baile flamenco. A partir del año 2011 comienzan a publicar en Suiza una serie de 36 DVDs didácticos, con el primero titulado *Técnica básica de zapateado*.

En estas grabaciones aparecen imágenes de transcripción musical, a la vez que se realizan los zapateados. Asocia los timbres descritos en el capítulo anterior con notas musicales, utilizando las plicas hacia arriba o hacia abajo para señalar pie derecho o pie izquierdo.



<https://www.castano-flamenco.com/es/cursos/zapateado-notacion/>

Hace corresponder las alturas de las notas con las tres partes del zapato, no exactamente con toda la variedad de timbres que se han aislado en el capítulo 8.

El *golpe* con toda la planta del pie lo hace corresponder con la nota la 3, el tacón es la nota do 4, la *media planta* la nota fa 3 y la punta es el mi 4.

Si se analiza la altura relativa de los timbres básicos del zapato, no se trataría de una asignación de alturas consecuente, ya que la *media planta* no ofrece la altura más grave de los tres, pero sí es cierto que puede sustentar el papel de tónica, en las MERTS de baile.

Esta sería la partitura en formato gráfico, fuera de las grabaciones.

The image shows a musical score for a flamenco piece titled "Alegria-Escobilla Zapateado". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is in 8/8 time, as indicated by the large number "8" above the staff. The score consists of five lines of music, with measure numbers 1, 6, 13, 17, and 21 marked at the beginning of each line. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The title "Zapateado" is written below the first line of music. The page number "32" is in the top right corner, and the text "Zapateado: Betina Castaño" is in the top right corner.

<https://www.castano-flamenco.com/es/cursos/zapateado-notacion/>

La realidad es que esta transcripción tiene una finalidad enteramente didáctica, para el aprendizaje del movimiento, no hay una correlación exhaustiva con los parámetros musicales.

## 9.6 Transcripción de ritmo y *paso*

En esta misma línea didáctica aparece el método desarrollado por Rosa de las Heras con su tesis doctoral *Propuesta pedagógica de interacción música-danza, para la formación del bailarín: Notación del Zapateado flamenco (Recursos electrónicos)* en el mismo año 2011.

Crea un método de transcripción del flamenco sobre el programa Sibelius, donde las cabezas de las notas imitan la huella del zapato.

**Notación Zapateado** Zapateado de Alfonso Losa

The image shows four staves of musical notation for flamenco zapateado. The first staff is labeled 'Zapateado' and has a 12/4 time signature. The subsequent three staves are labeled 'Zapdo.' and are numbered 2, 3, and 4. The notation uses vertical stems with triangular heads to represent footprints, and includes various rhythmic patterns and triplets.

**Fragmento de transcripción de zapateado de Alfonso Losa  
(De las Heras 2011: 974)**

## 9.5 Transcripción de MERTS

Todos los métodos de transcripción narrados en este capítulo están enfocados a la didáctica. Reflejan en el papel las partes del zapato que entran en contacto con el suelo

y las figuras rítmicas que realizan dichas partes. Al margen de limitarse a la transcripción de los zapateados, obviando el resto de la percusión corporal que forma parte del baile, se presta atención musical solo a las figuras rítmicas. Cada timbre o, en su defecto, cada *paso* o gesto productor de un timbre diferenciado, no ofrece ninguna correspondencia directa con un símbolo gráfico. Las cabezas de las notas o las alturas en el pentagrama no están asociadas al timbre.

En ninguna de ellas se parte de principios musicales en sí mismos.

Mi propuesta de trabajo parte de la idea de que los sonidos producidos por el baile son MElodías Rítmico-Tímbricas que obedecen a un sistema musical. Por ello siento la necesidad de crear un nuevo método de transcripción, que dé preferencia al análisis sonoro, sin olvidar la parte didáctica. Por supuesto, se toman como referencia los métodos descritos, pero esta investigación necesita una transcripción musical operativa y clara para analizar y cotejar a nivel visual y sincrónico todo el corpus recopilado.

Si se toma como referencia la escritura musical occidental, se observa que no deja de ser un diagrama cartesiano, donde las cinco líneas segmentan el eje de ordenadas que refleja el parámetro altura y la amplitud horizontal de las líneas marcan el eje de abscisas, donde queda reflejado el parámetro tiempo. Pero la representación de las melodías occidentales no es exactamente cartesiana. Por ejemplo, el fa y el fa sostenido se escriben en el mismo punto del eje de ordenadas, aunque el segundo tenga mayor altura que el primero, y el segmento en el eje de abscisas que separa una negra de la siguiente figura es el mismo que separa una blanca de la siguiente, aunque una blanca dure el doble de tiempo que una negra.

Estas observaciones me han encaminado hacia una pauta más cartesiana, donde la sucesión de líneas horizontales paralelas reflejan en el eje de ordenadas un cuerpo humano de pie. De esta manera, desde arriba hacia abajo, en la parte superior se sitúan los sonidos de las manos (Man.), en la siguiente los sonidos del tronco (Tr.), en la siguiente los sonidos de las piernas (Pier.) y por último, en la parte inferior de la pauta se colocan los sonidos de los zapatos (Zap.).

Cada una de estas partes del cuerpo se escribe además sobre una pareja de líneas: la línea superior representa la parte derecha y la inferior la izquierda. El eje de ordenadas imaginario que en la notación occidental atraviesa las cinco líneas del

pentagrama y se corresponde con la altura del sonido, en este método concierne al orden y al nivel que ocupa cada parte del cuerpo desde la cabeza hasta los pies.

Pal. \_\_\_\_\_  
Man. \_\_\_\_\_  
Tr. \_\_\_\_\_  
Pier. \_\_\_\_\_  
Zap. \_\_\_\_\_

Esta pauta se completa con una línea en la parte superior, separada del resto del cuerpo donde se escriben los ostinati rítmicos que realiza el *palmero*. Aunque los sonidos reflejados en esta línea no pertenezca a las MERTS de baile, están presentes durante las *performance* y además son la referencia métrica: la batuta flamenca (cf. cap. 7).

En el caso de todas aquellas MERTS que solo constan de timbres de zapateado, la pauta se reducirá a las palmas de base y a las dos líneas de zapateado, mientras que la pauta completa va a aparecer cada vez que la percusión corporal tenga lugar, sea en todas las partes o en una sola.

Pal. \_\_\_\_\_  
Zap. \_\_\_\_\_

Siguiendo con la idea cartesiana, no me limito a escribir figuras para expresar las secuencias rítmicas, sino que los segmentos que separan las figuras son proporcionales a su duración. El eje de abscisas, que no es más que una línea temporal, se divide en pulsaciones y cada sistema se compone de un número de pulsaciones correspondiente al ciclo temporal de base sobre el que se está transcribiendo.

Esta división en pulsaciones la materializan la escritura del ostinato de palmas en

la línea superior, que se transcribe solo con las plicas de las figuras o los silencios en su caso, prescindiendo de la cabeza, que saturaría la comprensión total de la partitura y las MERTS.

A esto hay que añadir que se toma como unidad de pulsación de referencia la negra, a excepción de la transcripción de la *soleá*.

La base métrica de la pulsación se transmite aún más con los números colocados encima, que reflejan la manera en que los bailaroes cuentan el compás-ciclo métrico. Este número solo aparecerá en las transcripciones que lo requieran.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

**Pauta completa con ostinati de palmas en compás de 12**

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | { | |

Zap. \_\_\_\_\_

**Pauta de zapateado solo, con ostinati de palmas en compás de 8**

Esto permite cotejar palmas y MERTS, estableciendo la pulsación de base como unidad de medida temporal y mostrando visualmente las posibles polimetrías y polirritmos entre ambas expresiones musicales.

Una vez construida la pauta, procedo a escribir sobre ella los timbres emitidos. En el caso más complejo, el de los zapatos, se identifica cada parte del pie con figuras de

diferente cabeza. Y para reflejar el timbre con mayor precisión se transforman las cabezas de las figuras según la manera en que el zapato ataca el suelo.

En las partes del cuerpo que no son los zapatos siempre se utilizan figuras de cabeza de negra, teniendo en cuenta que siempre se trata de golpes contundentes con las manos sobre el cuerpo, salvo en los *pitos*. En este caso, las cabezas de las figuras se escriben con asteriscos.

Esta manera de hacer presupone que las palmas desarrollan siempre la misma tímbrica y esto no es exactamente así (cf. cap. 7.1). El timbre de las palmas sonoras es predominante en las MERTS, de manera que la aparición de palmas sordas irán señaladas con una pequeña nota en las transcripciones<sup>19</sup>. Esto quiere decir que la cabeza de negra en las palmas corresponde, en principio, con un timbre de palmas sonoras.

Cuando se trata de los zapatos, escribo una pequeña línea diagonal para la punta, un rombo para el tacón, un aspa para la media planta y una negra para la planta completa. La transformación de estos símbolos va a perfilar todas las sutilidades tímbricas de los zapatos. Para las manos, será la altura simbólica del cuerpo a la que se encuentren escritas las figuras las que van a sugerir los timbres emitidos.

A esto hay que añadir los timbres del abanico, que se plasman cada uno con una simbología precisa y se colocan sobre las líneas de las manos, normalmente en la línea de la derecha, mano con que los diestros cogen el abanico. Cuando el abanico golpea una parte del cuerpo, un símbolo análogo se colocará en la línea que corresponda a la parte del cuerpo golpeada.

Y estas cabezas poco convencionales se van a suceder sobre la línea temporal de abscisas con su comportamiento rítmico, siempre ligadas a la referencia métrica de las palmas.

Este método permite visualizar a simple vista los dos parámetros definitorios de las MERTS: timbre, a través de las cabezas de las figuras, y secuencias rítmicas, gracias a la combinación entre la escritura tradicional con figuras y las proporciones matemáticas en la línea temporal que éstas representan.

---

<sup>19</sup> Véase como ejemplo en Anexos la Trans 81. Los dos primeros compases de esta pieza se realizan con *palmas sordas*. Aunque no deja de ser una MERT de baile, esta primera parte con *palmas sordas* y *planta* con el pie derecho es una pequeña introducción a la coreografía.

Todo este entramado se resume en la siguiente leyenda explicativa:

## LEYENDA TRANSCRIPCIONES

### MANOS, TRONCO Y PIERNAS

● Golpes de las manos

\* Pitos

### ZAPATEADOS

#### Punta:

/ Punta

↪ Punta semicírculo

#### Tacón:

◇ Tacón

◇ Tacón raspado

◇ Tacón deslizado adelante

◇ Tacón tobillo doblado

#### Media planta:

× Media

× Planta deslizada

↪ × Planta semicírculo

#### Planta completa:

● Golpe

● Planta deslizada completa

### MOVIMIENTOS DEL ABANICO

Abrir 

Cerrar 

Abanicar 

Golpear el abanico 

Los movimientos frotados del zapato contra el suelo señalan en esta leyenda una dirección de dicho movimiento de la parte correspondiente, la más frecuente. No se especifican las distintas direcciones, para conectar directamente el tipo de símbolo escrito y el timbre, dejando de lado la técnica instrumental.

El tacón deslizado es hacia adelante casi siempre, por eso se le ha dado al paso tal nombre y el semicírculo en que se circunscribe el rombo está hacia arriba, de manera que se entiende la parte de arriba de la pauta como el frente del cuerpo y la de abajo como la parte trasera.

En el caso de planta deslizada completa, también ocurre que el movimiento realizado es adelante, por eso aparecerá con frecuencia el semicírculo arriba.

Esta generalidad se rompe con la planta deslizada. Aunque se utiliza con muchísima frecuencia deslizada hacia atrás en algunos de las combinaciones más frecuentes del timbre de los pies, se encuentran deslizamientos de la *media planta* hacia otros lugares. Así que, el semicírculo que circunscribe la *media planta* aparecerá señalando otras direcciones de movimiento. Este hecho se va a perfilar por una cuestión coreográfica, dado que musicalmente el timbre de planta deslizada es siempre el mismo.

También con una finalidad coreográfica, la punta semicírculo o la planta semicírculo quedan especificadas con una flecha circular alrededor del símbolo principal, que señala el sentido del desplazamiento.

Estas señales de dirección se asemejan a la escritura de la digitación para los instrumentos. No existe ninguna consecuencia sonora, pero ayuda a la técnica instrumental para facilitar la interpretación.

No se pueden olvidar en la escritura los movimientos sutiles o menos frecuentes en el corpus. Los golpes en la cabeza, en el gemelo o en el abdomen se van a señalar sobre pautas añadidas o con alguna plica hacia abajo, indicando la precisión del *paso*, que dará lugar a su peculiaridad tímbrica correspondiente.

También hay que destacar la ausencia generalizada de barras verticales. Las barras verticales van a aparecer solo como signos de repetición y serán dobles y ninguna de ellas será gruesa. Esta ausencia pretende revelar el carácter abierto del repertorio de MERTS de baile.

Solo la doble barra constante será la diagonal de separación de sistemas propia de

las partituras de orquesta. Se utilizará para separar unas pautas de otras, que en sí suponen un sistema cada una.

Y todo este trabajo se realiza manuscrito.

Los programas informáticos de edición como Sibelius o Finale están pensados para las barras de compás de la música clásica occidental. Aunque se pueden eliminar estas barras y añadir la proporcionalidad de tiempo sobre el eje de abscisas, no resulta operativo para el corpus recogido y ni para el método de transcripción diseñado.

Estos programas piden en ocasiones mover una a una las distancias en la línea de tiempo. Con ellos volvería a la lucha constante de eliminar el quebrado y la barra de compás en la transcripción del flamenco (cf. capítulo 4.1.3).

Para obtener otra opción informatizada, se podría haber recurrido a programas de diseño gráfico, pero tras algunos ensayos, concluí que no eran operativos para reflejar lo musical de las MERTS del baile flamenco. Una consecución productiva de este diseño gráfico hubiera sido la traducción a archivos MIDI, no obstante, la idea de realizar un diseño gráfico informatizado, simplemente como un dibujo me pareció un trabajo infructuoso. En la Era Digital, un trabajo de transcripción musical donde no se pueda establecer un *feedback* con el resultado sonoro resulta insuficiente.

Así que se ha optado por una transcripción artesanal, donde el diseño gráfico informatizado solo se encuentre en la pauta de base y la leyenda que la acompaña. Incluso los ostinati de palmas se escriben a mano, dando así humanidad a todo aquello que “suena”.

El ejemplo siguiente muestra todos los pormenores del método de transcripción, que no pretende más que abordar con la mayor precisión posible la matemática que subyace en las MERTS de baile flamenco, esta matemática de contar con los dedos, con los pies o con las palmas.

The image displays musical notation for the piece 'Patá por bulerías'. It consists of two systems of staves. The first system includes a Palanca (Pal.) staff with rhythmic markings numbered 1 through 12, and a Zapata (Zap.) staff with notes and rests. The second system includes a Manilla (Man.) staff with a large bracketed structure marked with asterisks, a Trapa (Tr.) staff, a Piel (Pier.) staff with notes and rests, and a Zapata (Zap.) staff with notes and rests. A double slash symbol is positioned between the two systems.

**Trans 40. Patá por bulerías**  
**(La Lupi, Málaga 2012)**

### 9.7 La transcripción de la transcripción

El método de transcripción propuesto resulta muy completo y ecléctico. En él se percibe toda la realidad sonora. Sin embargo, para realizar ciertos procesos analíticos exhaustivos de partes específicas, se requiere otro tipo de transcripción que resuma algunos de los recursos musicales utilizados.

A partir de las transcripciones primeras, he procedido a extraer ciertas partes que necesitaban un análisis más detallado o quizás otro enfoque.

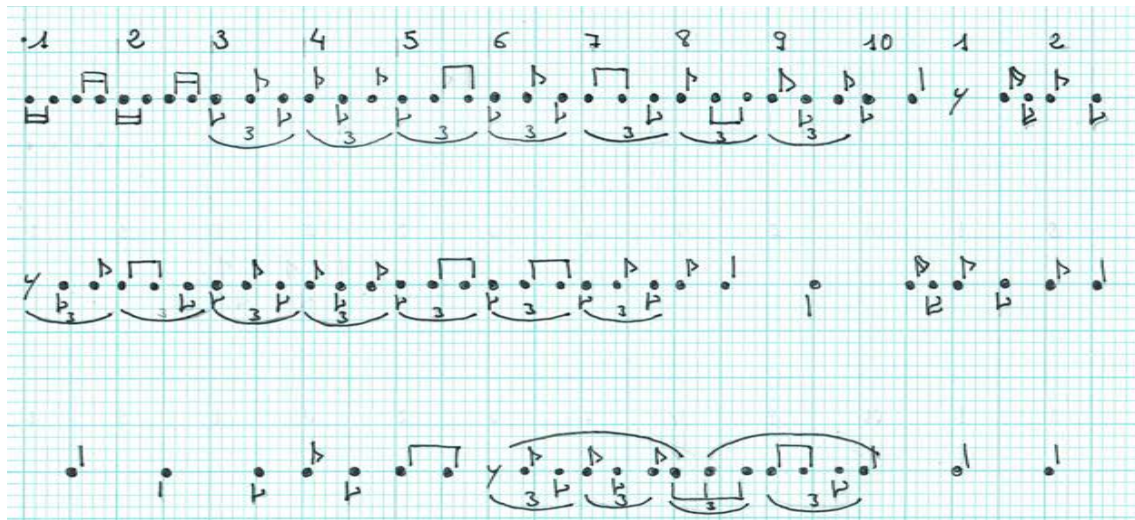
Estas primeras partituras permiten visualizar toda la variedad tímbrica, pero no la jerarquía de los timbres, que desde luego existe y que también enturbia la visión general del los procesos rítmicos.

**Trans 43 Llamada de soleá por bulerías**  
(Rocío Portillo , Málaga 2015)

Por ello y recuperando el método de transcripción de Pedro Alarcón Aljaro de 2004, he procedido a realizar otro tipo de transcripción para ciertas MERTS en una reelaboración que designo “transcripción de la transcripción”.

Con la ayuda del papel milimetrado, que permite dar a la línea de tiempo una proporcionalidad más cartesiana, he realizado, en primer lugar, una transcripción de la secuencia rítmica lineal.

Las plicas arriba y abajo señalan el lado derecho e izquierdo del cuerpo. En este caso, todo el contenido tímbrico desaparece y la fórmula rítmica desnuda ofrece propuestas rítmicas modélicas y maneras de estructurar rítmicamente el compás.



**Trans 43 Llamada de soleá por bulerías**

**(Rocío Portillo , Málaga 2015)**

**Transcripción rítmica**

Por otro lado, he realizado una transcripción tímbrica esquemática, sobre todo de la percusión exclusiva de los zapatos.

Aquí también aparecen las plicas arriba y abajo para señalar la lateralidad corporal.

Aunque la tímbrica sea mucho más amplia, se utiliza una línea para cada parte del zapato, tal como lo hacía Alarcón Aljaro. En esta transcripción se observan timbres tónicos y dominantes.

Al tratarse de una melodía de timbres no se puede hablar de escalas, pero sí de cierta polaridad (Stravinsky 1986: 40-41) sonora en la utilización de los timbres. Gracias a esta transcripción se puede establecer la jerarquía de los timbres en la elaboración de las MERTS.

**Trans 43, *Llamada de soleá por bulerías***

**(Rocío Portillo, Málaga 2015)**

**Transcripción tímbrica**

Pero estas transcripciones se usarán solamente cuando surjan dudas analíticas.

El primer método de transcripción utilizado será suficiente, en un principio para analizar el corpus de MERTS recogido.



## 10 MELODÍAS RÍTMICO-TÍMBRICAS DE BAILE: MODELOS

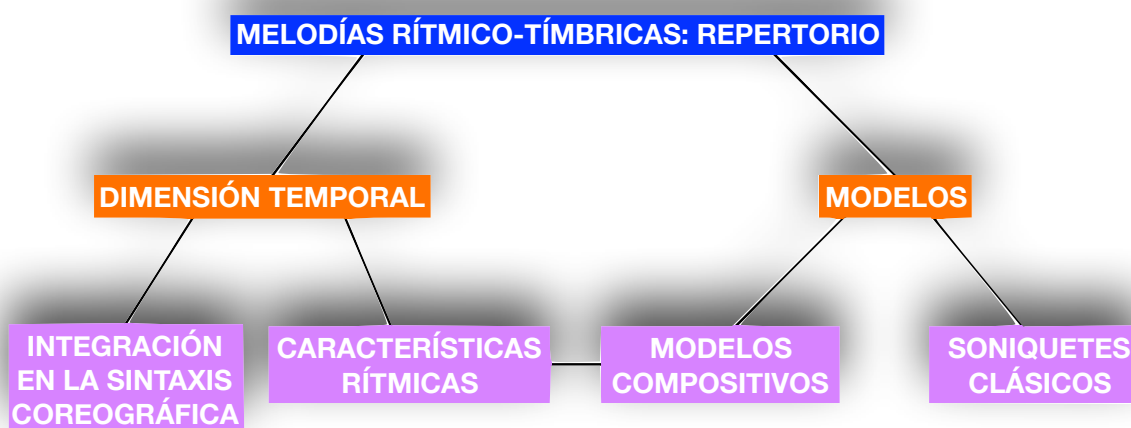
Tras este primer paso en el análisis musical, que supone la transcripción de las 83 piezas coreográficas del corpus recopilado, considero que las MERTS de baile van perfilando un auténtico **repertorio musical flamenco** en sí mismas.

Buscando una gramática dentro de lo que consideraba en un principio pequeñas fórmulas musicales, pertenecientes a un repertorio más amplio de cantes y bailes flamencos con guitarra, he tropezado con un repertorio musical independiente, donde “lo flamenco” emerge sin más añadidos.

Esta consideración la inspira su autonomía. Las MERTS del baile se realizan de forma independiente. Se interpretan así durante el aprendizaje, pero también en escena.

La sonoridad del baile, sin ningún tipo de añadido, es flamenco en sí misma.

Esta independencia se sustenta en un sistema musical propio que se irá desgranando de aquí en adelante, basado en dos pilares en continua interacción: la dimensión temporal y los modelos musicales.



## 10.1 Dimensión temporal de las melodías rítmico-tímbricas

Si se parte de la base tímbrica de las MERTS, hay que tener en cuenta que los propios timbres generan ritmo, siempre que estén organizados en el tiempo. Por ello hay que adentrarse en su dimensión temporal, que se entiende desde dos perspectivas:

1. Las características rítmicas internas de las melodías, que se acomodan al ciclo métrico pertinente, al compás.
2. La integración de cada melodía en la sintaxis general de la coreografía flamenca.

Estas dos perspectivas temporales son prescriptivas para la identificación de las MERTS del baile, que manifiestan un sistema de clasificación, donde cada tipo de melodía lleva un nombre específico. Unas se denominan *llamada*, otras melodías se denominan *escobilla*, algunas *remate*, otras *marcaje*,... Estos nombres son absolutamente independientes del tipo de *palo* que se esté trabajando, aunque la introducción del nombre del *palo* puede dar lugar a una sub-clasificación en *marcaje por bulerías* o *marcaje por tangos*, por ejemplo.

Cada MERT existe de manera autónoma y tiene una identidad, que viene marcada por su morfología musical. Esta morfología le da un nombre de clasificación y le otorga un lugar específico dentro del discurso coreográfico.

Esto quiere decir que cada pieza del repertorio de MERTS se identifica con un nombre característico (*llamada*, *remate*, *escobilla*,...), porque está situada en un lugar concreto de la coreografía y está ahí porque presenta unas características musicales rítmico-tímbricas internas concretas. Si no presentase esas características musicales, no podría estar en ese lugar del discurso musical-coreográfico.

Es por eso que los bailaores flamencos aprenden una *llamada*, un *marcaje*, una *escobilla*,... por supuesto enmarcados en un tipo de compás (*por bulerías*, *por tangos*, *por soleá*...), entonces se trata de *una llamada por bulerías*, *una escobilla por alegrías*, *un marcaje por soleá*, ...

De una manera muy general, construyen sobre las bases del ciclo de 12 o el ciclo de 8, sin especificar siquiera el *palo* donde van a insertar la secuencia de los *pasos* de baile. Se trataría entonces de *una llamada en 12*, *un marcaje en 8*,...

Porque las MERTS son extrapolables, en principio, a cualquier *palo* con el mismo tipo de compás.

A la hora de elaborar una coreografía se realiza un montaje de cada una de ellas en base a un *palo* que corresponda con el compás sobre el que están compuestas. Habrá MERTS extrapolables a todos los compases de 6, otras a todos los compases de 12, otras a todos los compases de 8,...etc.

Lo importante, según los términos flamencos, es que cada MERT “encaje” en el compás pertinente. La extrapolación será posible siempre y cuando el tempo del *palo* en cuestión no modifique sustancialmente la percepción sonora y, en consecuencia, la riqueza musical de la MERT utilizada.

Incluso más allá, se pueden encontrar MERTS construidas sobre un ciclo de 8, dentro de una coreografía en ciclo de 12. En este caso, se trata de guiños a otro *palo* o una búsqueda deliberada de la polirritmia.

Pero cada una de ellas debe ir en un lugar concreto de la forma musical-coreográfica, según unos criterios, ante todo, musicales. Su musicalidad ubica al oyente en la coreografía. En sí mismas, son señales sonoras que indican el momento de la coreografía en que se está.

Una *llamada* suena diferente a una *escobilla* y sus características musicales piden que se coloque para empezar: una *letra*, una sección o toda la *performance*.

Y un *remate*, que debe situarse al final de una sección coreográfica o para finalizar otra MERT, no puede *rematar* sino con una secuencia de características musicales específicas.

Todas estas propiedades musicales de las que se está hablando, que tan rápidamente distinguen unas MERTS de otras, remiten a la noción de modelo.

## 10.2 Los *soniquetes* “clásicos”: modelos enunciados

Cuando los flamencos identifican una MERT al oído, con un nombre determinado (“esto es una *llamada*” o “esto es una *escobilla*”) están identificando modelos musicales que subyacen en ella. Se trata de un modelo que le da identidad y le abre un lugar concreto en la coreografía (cf. cap. 6).

En este instante se vuelve a la noción de modelo que ya se ha utilizado para describir los cantes y las palmas (cf. capítulos 5 y 7). Al igual que el concepto de *estilo* para el cante, que se ha asociado al de estándar de Jazz (cf. capítulos 3 y 5), las MERTS del baile se componen musicalmente según unos modelos musicales con características muy específicas, que permiten su identificación y las encaminan a encuadrar el discurso coreográfico.

Estos modelos se comprenden siguiendo los principios marcados por Lortat-Jacob, en el libro colectivo *L'improvisation dans les musiques de tradition oral*. En su artículo “Improvisation: le modèle y ses réalisations” diversifica la noción de modelo para las músicas de tradición oral.

Uno de los significados que presenta este autor es el modelo como “enunciado que se presenta bajo una forma enteramente fija” (Lortat-Jacob 1987: 47) y esta acepción de **modelo enunciado** existe en el repertorio de MERTS, aunque no es el único.

Dentro de las coreografías hay ciertas MERTS fijas básicas. Se trata de un pequeño repertorio de melodías para el baile que se podrían llamar *standards* y que yo preferiría llamar *soniquetes* “clásicos”.

*Soniquete* es uno de los términos vernáculos genéricos con que los flamencos designan las MERTS del baile (cf. cap. 12.5) y el término “clásico” se ha añadido considerando que son modelos conocidos, ratificados e identificados con un nombre por todos los bailarines flamencos, por supuesto modelos orales, una partitura que está en la cabeza, como decía el cantaor Antonio de Canillas (cf. cap. 3.3).

Son las MERTS que los bailarines reconocen como las “de toda la vida de Dios”: modelos musicales, que encaminan a todos los movimientos coreográficos a acomodarse a su musicalidad.

Durante todo el trabajo de campo se ha podido comprobar la presencia de estas MERTS básicas y ortodoxas en la elaboración de cada coreografía nueva.

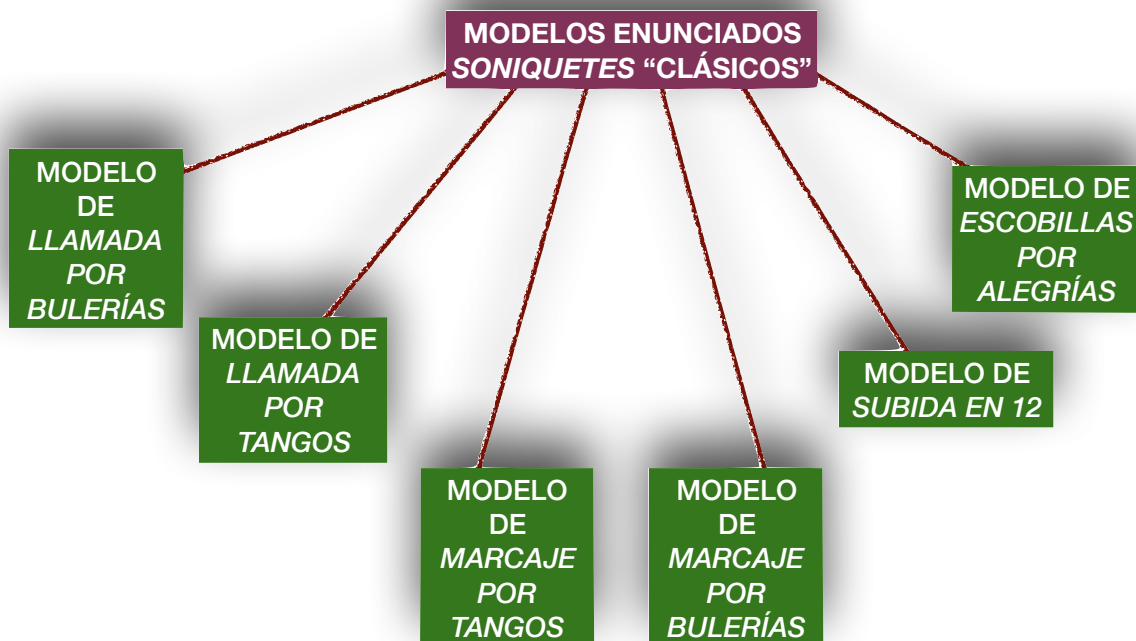
En la actualidad, estos modelos básicos son poco frecuentes como interpretaciones literales. Los utilizan los profesores de baile para enseñar a los niños, porque son “la base” para el aprendizaje, como dicen los propios flamencos.

Forzando a un bailar profesional a realizar un tipo de secuencia de *pasos* que genere una MERT (una *llamada*, una *escobilla*,...), despojada de ornamentos y virtuosismo, emergen en ella estos modelos, que ellos mismos consideran demasiado básicos, pero absolutamente pertinentes.

Son la musicalidad básica del zapateado, exclusivamente de zapateado, porque en los modelos no está la percusión corporal.

No solo aparecen como guiños en ciertas partes de las coreografías actuales, sino que su estructura rítmica y los principios de jerarquía tímbrica de estos modelos sustentan la mayoría de las MERTS.

Estos son los modelos “enunciados”, *soniquetes* “clásicos” o “de toda la vida de Dios” que se han podido catalogar:

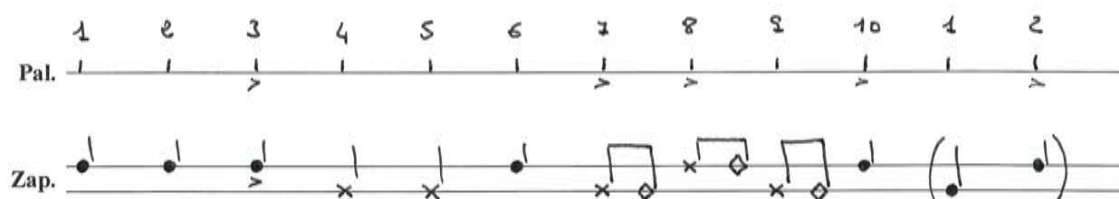


### 10.2.1 Modelo de llamada por bulerías

En capítulos anteriores se describían las *bulerías* como los bailes para las fiestas y las bodas gitanas, donde todos los presentes a la ceremonia deben saber marcar “una pataíta”, una “patá por *bulerías*” (patada por *bulerías*), pequeña miniatura coreográfica enmarcada dentro de una *letra por bulerías*.

Esta *patá* se realiza ante todo con una MERT que es en sí un modelo musical: la *llamada por bulerías*, piedra de toque de cualquier bailar aficionado o profesional. Este modelo está ligado a las *bulerías*, pero se utiliza como *llamada* en todos los géneros en compás de 12.

Así se transcribe la MERT modelo enunciado de *llamada por bulerías*, la “llamada por *bulerías* de toda la vida de Dios”:



Modelo de llamada por bulerías

Se trata de un modelo de zapateado exclusivamente, donde el *golpe* con la planta completa abre y cierra la melodía. Y es que la palabra *llamada*, por *bulerías* o no, basa su significado en estos *golpes* con la planta completa (cf. cap. 6.1), cuya intensidad y altura-timbre los hacen destacar por encima de los otros timbres de zapateado, incluso de las otras sonoridades del flamenco, como el canto o la guitarra.

En este modelo puede trastocarse la lateralidad, es decir, los pies izquierdo y derecho pueden cambiarse, pero musicalmente, a nivel sonoro, este es el modelo enunciado básico. Esto significa que el propio modelo de llamada *por bulerías* no solo guarda en su interior diferencias rítmicas, sino también tímbricas para cada sección del

compás de 12. Tales diferencias tímbricas sugieren jerarquías sonoras, mientras que el *golpe* con la planta completa presenta una función tónica, la *media planta* y el *tacón* hacen las veces dominante.

Esta polaridad tímbrica se anunciaba en la descripción de los métodos de transcripción (cf. cap. 9.7) y, dicho de esta manera, parece haberse extrapolado todo el sistema armónico-tonal al análisis de las MERTS, que, en principio, nada tienen que ver con él.

Quizás la utilización de los términos tónica y dominante no sean los más acertados, pero sí traducen a los conceptos occidentales de referencia la polaridad melódica entre los timbres que ofrecen reposo y los timbres que ofrecen tensión.

Y en esta polaridad tímbrica del modelo enunciado comienzan a desplegarse los procedimientos de elaboración rítmica: otra noción de modelo.

Volviendo al artículo de Lortat-Jacob, se encuentra en las MERTS otro tipo de modelo. Es el “modelo por descubrir” basado en “conductas musicales preferentes” (Lortat-Jacob 1987: 48). Y esto significa que la manera en la que se construye esta fórmula rítmica sobre el compás de 12 obedece a unas premisas fundamentales. Estas “conductas musicales preferentes” están presentes en este “modelo enunciado” y también son base para su variación y su reelaboración.

Son lo que he dado en llamar **modelos compositivos**, que se describirán con más detalle más adelante, pero se deducen del análisis musical de los **modelos enunciados** y del repertorio de MERTS en general.

Así que, retomando el modelo de *llamada por bulerías*, se desglosa a continuación su comportamiento rítmico y tímbrico.

En un primer momento se dividen las 12 pulsaciones en cuatro partes:

Del 1 al 3 hay tres *golpes* simples, con una peculiaridad: el acento recae sobre el tercer *golpe*.

Del 4 al 6 aparece la *media planta* y cierra un *golpe*.

Del 7 al 10 es el final de la llamada, parte que puede designarse como *remate* de la *llamada*.

En último lugar, el 1-2 final enlaza la *llamada* con el resto del baile, si el baile continúa. Esta sección está escrita entre paréntesis, porque puede existir o no existir, sin que por ello la MERT deje de ser *llamada por bulerías*.

Esta segmentación irregular de las 12 pulsaciones concuerda con las características métricas que ya se han relatado en el capítulo 4 (cf. cap. 4.1.3).

Además de la asimetría, los tres primeros golpes con acento en el último ejemplifican la ‘acefalia’ métrica, en este caso rítmica. La *llamada por bulerías* no empieza sobre una pulsación acentuada.

Hay que destacar el *golpe* en la pulsación 6, que señala el final de sección, no el principio. La elaboración en corcheas desde el 7 para caer sobre el 10 ratifica la asimetría propia del ciclo de 12 (cf. cap. 7.3).

El modelo de *llamada por bulerías* vuelve a dividir, tal y como lo hacen las palmas, el ciclo de 12 pulsos en dos segmentos de diferente duración, creando la asimetría rítmica entre acentos:  $12=7+5$ .

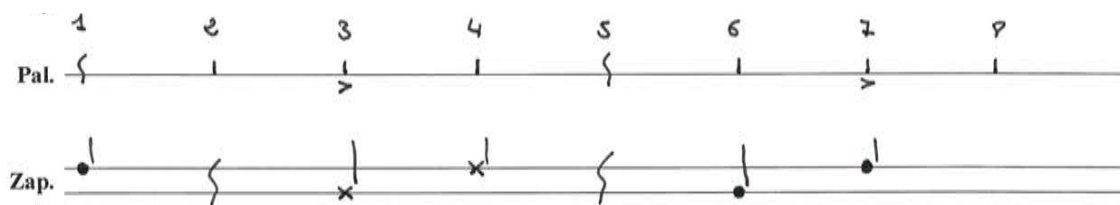
Este paradigma rítmico-tímbrico va a sufrir modificaciones consistentes en las variaciones que de él realicen los bailarines, pero los principios de acefalia y asimetría seguirán vigentes, como se mostrará en el análisis posterior del repertorio de *llamadas* y en la descripción de los modelos compositivos.

### **10.2.2 Modelo de *llamada por tangos***

Enmarcada en el compás de *tangos*, el modelo de MERT para la *llamada por tangos* se amolda al ciclo métrico de 8 pulsaciones. En él vuelven a aparecer los *golpes* con la planta completa como tónica en la melodía. Empieza en la pulsación que los bailarines establecen como 1 y los guitarristas como 4 y termina en una pulsación fuerte, la número 7 para los bailarines, dejando la número 8 “al aire”, en silencio musical y coreográfico.

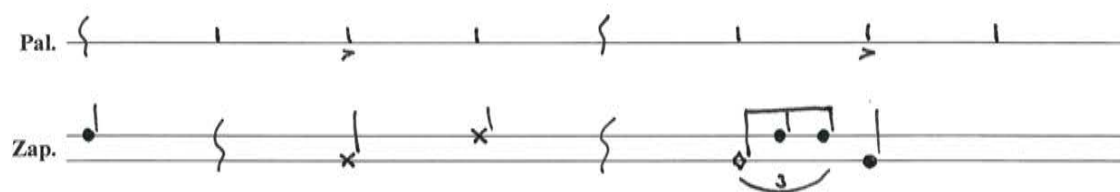
En este modelo de MERT es muy importante el primer *golpe* sobre el 1 y el silencio que le sigue en el 2. Es la parte mínima que “llama” al cantaor a bailar por

*tangos*. La exactitud de este primer golpe, y el dejar la segunda pulsación del ciclo métrico en silencio, invita a bailar por este *palo*:



**Modelo de llamada por tangos**

Pero toda MERT de baile flamenco debe concluir con un *remate*. En el caso de la llamada por *tangos*, este remate recae sobre las pulsaciones 6 y 7 del ciclo. Solo dos golpes serían suficientes, dejando el acento sobre el 7 para terminar la *llamada*, como se presenta en la transcripción anterior. Por eso la pulsación número 6 suele sufrir una variación. Suele tratarse de un tresillo de variedad tímbrica, calificado como *remate de la llamada*.



**Modelo de llamada por tangos con remate**

En los dos ejemplos se observa, tal y como ocurría en la *llamada por bulerías*, que solo hay sonido de zapateado. La percusión sobre el resto del cuerpo no interviene en el modelo de *llamada por tangos*.

Eso no significa que las variaciones sobre este modelo no hagan uso de la percusión corporal. La percusión sobre las distintas partes del cuerpo se van a realizar en combinación con los zapateados, siguiendo la misma línea de enriquecimiento tímbrico que elabora el tresillo del segundo ejemplo. Pero estas construcciones no son el modelo enunciado del que se parte.

El modelo enunciado de *llamada por tangos* vuelve a hacer uso del *golpe* con la planta completa con esta funcionalidad tónica, como lo hacía el modelo de *llamada por bulerías*. Se diferencia de este en los principios métricos y rítmicos que lo sustentan.

El primer *golpe* se realiza sobre una pulsación acentuada, a diferencia de la *llamada por bulerías*, y se acentúa tal cual. Esto se opone a la realización de las palmas, que dejan en silencio esta pulsación.

La idea de un único *golpe*, quizás se emparenta con el último *golpe* acentuado de los tres que realiza la *llamada por bulerías*.

Esta melodía modélica está plagada de silencios, pero en lugares diferentes a los momentos de silencio de palmas, salvo en la pulsación 5. El silencio de palmas sobre la número 5 y el comportamiento rítmico del modelo de *llamada por tangos* divide el ciclo de 8 de manera asimétrica, tal y como ocurría en el modelo de *llamada por bulerías*. En este caso:  $8 = 5 + 3$ .

La asimetría vuelve a estar presente en este modelo.

No aparece la acefalia, pero en contrapartida los desencuentros entre las pulsaciones en silencio del modelo de *llamada* y las pulsaciones en silencio de las palmas presentan el *contra* grosso modo, que se describió en torno a las palmas flamencas (cf. cap. 7.1).

Este *contra*, más que a la realidad de “doblar las palmas”, recuerda a la polirritmia propia de la música caribeña y brasilera, donde los distintos ostinati rítmicos realizan silencios en diferentes lugares, para reencontrarse en alguna parte del ciclo. (Sandroni 1997: 158).

Por supuesto, este hecho trasluce raíces africanas, pero ratifica la conexión histórica más directa con la música de la América latina y los ritmos binarios del *tango* flamenco y de todos los *palos* en compás de 8.

### 10.2.3 Modelo de *marcaje por bulerías*

El término *marcaje* ha aparecido en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo. De manera más concreta, se realizó una descripción de la palabra *marcaje* en el capítulo dedicado a las estructuras coreográficas (cf. cap. 6) y de ella se podría deducir que en el *marcaje* lo más importante no es lo sonoro. Pero eso no es exactamente así.

*Marcar* en baile flamenco implica no hacer demasiado “ruido”. Si existe sonido, es secundario y debe realizarse como acompañamiento al canto. En el momento de los *marcajes*, se está “diciendo la *letra*” y el baile no puede, bajo ningún concepto, “pisar el canto”.

En este instante, el baile adorna el canto visualmente, prima el juego de los brazos y la contorsión del cuerpo, pero si suena, debe hacerlo de una manera muy específica.

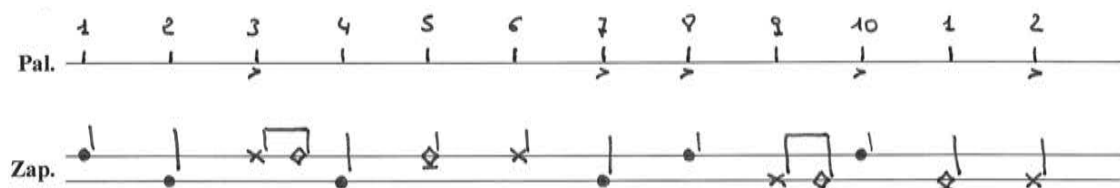
Los *marcajes* siempre se “tocan” piano o pianissimo. Su sonido es siempre sutil y subraya el canto, realiza ciertos acentos, en un acompañamiento sonoro y visual. Pero en lo sonoro el *marcaje por bulerías* obedece a un modelo enunciado concreto.

El propio bailar Fermín Calvo de Mora explica así los modelos del *marcaje por bulerías*:

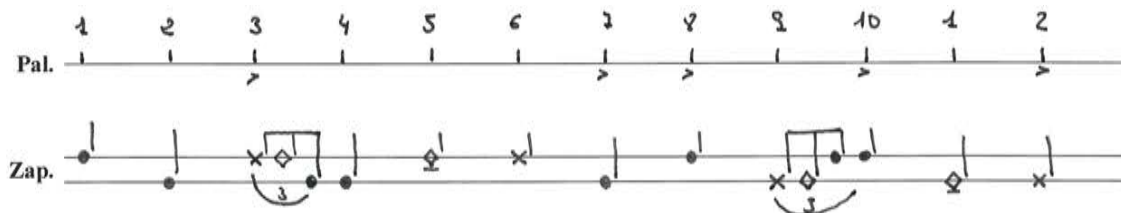
“Primero estaban los Antiguos que hacían:



luego llegó Antonio Gades:



y después vino Antonio Canales”:



En sí se trata de la evolución de un primer modelo que, a través de la variación, genera nuevos modelos. Estas tres MERTS son modelos enunciados de *marcaje por bulerías*, que se diferencian para los artistas en el grado de virtuosismo de los pies, materializado en los adornos rápidos. En ellos se observan principios musicales claros: modelos compositivos.

Para empezar, la fórmula rítmico-tímbrica con la que se construyen estas MERTS de *marcaje* se repite en ostinato, utilizando como base métrica 6 pulsaciones: cada 6 pulsaciones se repite la misma fórmula musical. Esto crea una división simétrica del ciclo de 12, al contrario de otros modelos de MERTS como los de *llamada*.

Se trata de simetría musical y simetría coreográfica, porque se realiza la fórmula sobre 6 pulsaciones primeras y después se repite en las otras 6, cambiando la lateralidad de los pies: todo lo que se hacía con el pie izquierdo pasa al derecho y todo lo que se hacía el derecho pasa al izquierdo.

La fórmula de 6 pulsaciones de duración queda distribuida de la pulsación 1 a la 6 y empieza a repetirse de la 7 a la 12. A este hecho hay que añadir que existe un lugar específico en el ciclo de 12 para cada timbre del zapato. Al repetirse la fórmula dentro del propio ciclo, se obtienen entonces dos posibles lugares para ciertos timbres. El lugar que ocupan son modelo, entendido como modelo “enunciado”.

Y este modelo también es exclusivo de zapateado. En él no hay percusión corporal.

En este zapateado el *golpe* con la planta completa forma parte de la melodía, pero no parece indispensable, a diferencia de las *llamadas*. Entre unos modelos y otros se ve el uso indistinto de *golpe* con la planta completa y *media planta*.

Lo que permanece en los distintos estadios de la evolución del modelo es que hay un *tacón*, de base o *raspado*, en las pulsaciones 5 y 11 (1 de enlace) y que la ornamentación recae sobre las pulsaciones 3 y 9, creando una especie de *remate* que cierra en las pulsaciones 4 y 10 respectivamente.

El *cierre* en el número 10 va a permitir que el marcaje por bulerías pueda enlazar con otro tipo de MERT, mientras que el cierre sobre el 4 parece establecerse por la simetría con el 10.

Esta forma de presentarse es diametralmente opuesta a las *llamadas*. Los modelos de MERTS de *llamada* y de *marcaje*, ambos por *bulerías*, difieren tanto en la estructura rítmica como en la métrica, estando ambos insertos en ciclos métricos iguales de 12 pulsaciones. No solo existe entre ellos una diferencia morfológica, sino además de concepción musical. Son modelos enunciados diferentes y, a la vez, obedecen a modelos compositivos muy distintos.

#### **10.2.4 Modelo de *marcaje por tangos***

El *marcaje por tangos* parte de otro concepto rítmico, que nada tiene que ver con el *marcaje por bulerías*.

En términos generales, participa del concepto de *marcaje* como acompañamiento del cante, que no debe oírse en exceso. Sin embargo, el modelo enunciado de *marcaje por tangos*, el *marcaje por tangos* “de toda la vida de Dios”, tiene una sonoridad muy contundente. Este modelo emerge en ocasiones en que el propio cante realiza melodías repetitivas de final de letra.

Sobre melodías como el estribillo “Yali-yali”, propio del final de los *tangos de Graná y de la Repompa*, que hoy día está en todos los medios de comunicación gracias a la cantante Rosalía y su disco *El malquerer* (Vila 2018: 8), se realiza este modelo enunciado de *marcaje por tangos*:



**Modelo de *Marcaje por tangos***

Hay muchas otras maneras de marcar *por tangos*, pero no son marcajes sonoros, es decir, no hay en ellos MERTS reconocidas como tal o concebidas desde el punto de vista musical.

El modelo de *marcaje por tangos* es un modelo musical que se basa en la combinación de la *media planta* y el *golpe* con la planta completa.

Se trata de una composición rítmica minimalista, que segmenta el ciclo de 8 pulsaciones en pequeñas porciones de compás binario, con una particularidad: la fórmula rítmica acentúa *a contra* con las palmas. Esto significa que el *golpe* con la planta completa aparece en las pulsaciones pares destacándolas especialmente en intensidad y altura. Así la MERT del zapateado destaca las pulsaciones pares y se opone a la fórmula de las palmas que subraya las impares.

Salvo en las pulsaciones 1 y 5, donde las palmas están en silencio, se crea una especie de contrapunto musical de acentos entre ambas melodías que caracteriza el modelo de *marcaje por tangos*, que se baila de oído y se reelabora en la parte coreográfica.

### **10.2.5 Modelo de *escobillas por alegrías***

La *escobilla* o *escobillas por alegrías* son la primera de las MERTS que se aprende en el flamenco y se aprende como un modelo enunciado invariable.

Las *escobillas* en general conforman la parte más virtuosística de la intervención sonora del bailar en un cante-baile flamenco, de manera que este modelo enunciado de MERT es piedra de toque de todos los bailarines desde su iniciación y base para todas las MERTS que se identifiquen como *escobillas*.

Su melodía es quizás la más expandida en el mundo del baile flamenco, entendida como modelo enunciado y está irremediabilmente unida a otro modelo enunciado: la melodía-armonía principal que realiza la guitarra.

No es azaroso que en el capítulo dedicado a la transcripción se encuentre esta misma MERT según sistemas de transcripción diferentes de varios de los autores mencionados: Teresa Martínez de la Peña, Eva Ordóñez Flores y Pedro Alarcón Aljaro (cf. cap. 9).

La *escobilla por alegrías* se ciñe a este único modelo enunciado, que se puede comparar con las transcripciones de los autores mencionados. Con algunas variaciones, se trata de la misma MERT:

The image displays two systems of musical notation for the 'Modelo escobillas por alegrías'. Each system consists of two staves. The top staff, labeled 'Pal.', represents the palm work and features a horizontal line with 12 vertical tick marks numbered 1 through 12. The bottom staff, labeled 'Zap.', represents the zapateado and contains rhythmic notation on a five-line staff. The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplets, with some notes marked with an 'x' and a diamond symbol. A double slash symbol is placed between the two systems.

**Modelo escobillas por alegrías**

Variaciones de este enunciado se encuentran en cualquier *escobilla por alegrías*, pero estas pueden desarrollarse dentro de una misma coreografía. En su realización, primero se interpreta el modelo y después sus diferentes variaciones, porque las *escobillas* son una sección virtuosística de zapateado flamenco basado en la forma musical tema con variaciones.

Posteriormente, cuando se analicen las *escobillas* en general, *por alegrías* o *por otros palos*, se desmenuzará este concepto de forma musical en las MERTS. Pero ciñéndose a este modelo transcrito, hay que destacar varios aspectos rítmicos y de desarrollo temático.

Abarca dos compases de 12, donde se acentúan las pulsaciones 3, 7, 8, 10 y 2 final de compás.

La melodía comienza sobre el 1 real, es decir, el 1 que los flamencos entienden como principio del ciclo de 12, y realiza una fórmula que dura 6 pulsaciones, de la 1 a la 6. Se trata de una fórmula acefálica, tanto en el concepto métrico que predeterminan las palmas, como en la elaboración rítmica. La repartición de la primera pulsación en tresillo diluye la posibilidad de acentuación sobre ella y desplaza el acento a la segunda pulsación y, ayudada por las palmas, a la tercera.

A continuación, esta misma melodía se repite cambiando la lateralidad, izquierda por derecha y viceversa. Habrá entonces una repetición musical simétrica, desde la pulsación 7 a la 2 final. También va a resultar un ritmo acefálico, aunque las palmas acentúen el 7.

Al igual que ocurre en el modelo del *marcaje por bulerías* y a diferencia del modelo de *llamada por bulerías*, las 12 pulsaciones del ciclo se dividen por la mitad, creando una simetría en la *escobilla* que no está en las palmas.

El segundo compás comienza como empezó el primero, con la misma fórmula rítmico-tímbrica sobre 6 pulsos y con la misma lateralidad del inicio, pero el desarrollo final del compás realiza una fórmula repetida de solo 3 pulsaciones de duración, que toma el final de la fórmula realizada 3 veces, en una especie de coda que alarga el final.

Si se desgrana aún más la propia fórmula, se descubre un esquema de pregunta-respuesta también simétrica, cada una de 3 pulsaciones de duración. De esta manera, existe también una simetría al interior de cada fórmula, que se rompe por la repetición

en bucle de la segunda parte de la respuesta, desde la pulsación número 4 del segundo compás hasta el final.

Los bailaores describen esta estructura como “dos cortos y un largo”: dos fórmulas de 6 pulsaciones cada una (“dos cortos”) y una última fórmula alargada en repetición de sus sonidos finales (el largo).

Esto abarca dos compases completos y es modelo enunciado, es decir, esta MERT transcrita estará en la base de todas las *escobillas por alegrías*.

Pero también es modelo compositivo en la medida en que las nuevas MERTS se desarrollen según esta premisa de “corto-corto-largo”: simetrías, dentro de otras, que se alargan para romper la simetría.

Un bucle pequeño parte de un bucle grande, que de pronto se independiza y lo sustituye.

#### **10.2.6 Modelo de *subida en compás de 12***

La palabra *subida* en flamenco está asociada al *acclerando*. *Subir* significa incrementar la velocidad, aumentar el tempo. No tiene acepción especial con respecto a la altura, como cabría pensar desde el punto de vista de la música occidental, aunque sí se asocia el *acclerando* al *crescendo*: se sube la velocidad a la vez que la intensidad.

Las MERTS identificadas como *subidas* son zapateados de secuencias repetitivas y en *acclerando*. Se suelen utilizar en los finales, para terminar la coreografía mucho más rápido y desembocar en una MERT de *cierre* en tempo vertiginoso, pero aparecen siempre unidas a otras MERTS para crear, aunque no lo hagan, sensación de incremento del tempo.

Se utilizan, por ejemplo, para cambiar la velocidad en diferentes momentos de la coreografía. Por ejemplo, en las *seguiriyas*, las *subidas* crean secuencias rítmicas entre letras a diferentes tempi.

Solo existe un modelo enunciado de *subida*, que a su vez es la única MERT utilizada con este nombre. Puede presentar cambio en la lateralidad de los pies y alguna

variación tímbrica, debido a una cuestión técnica que busca la ligereza y la limpieza de la interpretación musical de la melodía:



### *Subida*

Esta MERT parte de un único compás, que se repite en ostinato constante las veces necesarias hasta alcanzar un nuevo tempo.

Esta *subida* se usa para pasar de un *palo* más lento a otro más rápido, dentro de un mismo compás de 12 pulsaciones o para terminar una coreografía, justo antes de realizar una MERT de *remate final*. De una manera u otra, el incremento de la velocidad apunta hacia el final.

Cuando se pasa de un *palo* más lento a otro más rápido, este último es el que se utiliza como *macho*, *letra* final del encadenamiento de *letras* que se esté realizando (cf. cap. 6). Esto apunta a final.

Pero la *subida* justo antes de terminar alardea en ocasiones de una habilidad casi circense en un “más difícil todavía” o, mejor dicho, “más rápido todavía”. La *subida* es objeto de competición, en ocasiones por parte de los bailaores, sobre todo varones, que prefieren caer exhaustos a parar de demostrar su hombría en estos términos.

Una vez terminada este tipo de *subida* se realiza un *remate final*.

En el modelo de *subida* pueden existir variantes tímbricas (el *tacón* por el *golpe* con la planta completa) o cambios en la lateralidad de un pie por otro, pero hay que destacar en él varios principios rítmicos primordiales.

La *subida* se concibe con un comienzo sobre la pulsación 2 acentuada (pulsación 12). No se trata por tanto de un modelo melódico acefálico, como otros descritos anteriormente.

El desarrollo rítmico de la *subida* sigue el principio de “corto-corto-largo”, análogo al del modelo de *escobillas por alegrías*. En esta ocasión, no se despliega en dos compases, sino en uno. Las referencias métricas que para la *escobilla* eran de seis pulsaciones, para la *subida* se reducen a la mitad. Esto quiere decir que el primer ostinato rítmico repetido se presenta sobre tres pulsaciones, los dos cortos duran seis pulsaciones en total.

A diferencia del modelo de *escobillas*, no se puede afirmar exactamente que la primera fórmula realice una pregunta y una respuesta.

En este caso, se trata de dos fórmulas de tres pulsaciones cada una, los dos “cortos” y otras dos fórmulas de dos pulsaciones, el “largo”. La fórmula de dos pulsaciones no es más que la de tres acortada y ambas se insertan métricamente en un compás de amalgama: los dos cortos se amoldan a los dos compases ternarios que señalaría un 6/4 y el largo se basa en los tres compases binarios de un 3/2. Esta correspondencia en quebrados enlaza con la unidad de pulsación que se está usando: la negra.

La base métrica sobre la que se construye este ritmo sería:

**123123121212**

Esto contradice toda la oposición a la utilización de quebrados que desde las palmas se viene haciendo. Pero la rítmica de las melodías del baile vuelven y van de los principios flamencos. Aun con este ritmo tan claro sobre compás de amalgama, las palmas que lo sustentan siguen desplazando el acento del 6 al 7. Es conjuntamente con las palmas con lo que este modelo de MERT resulta flamenco.

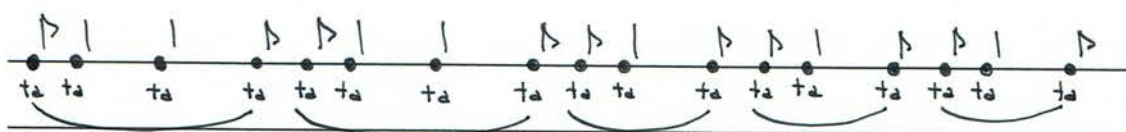
Pero hay en la MERT de *subida* otro rasgo muy flamenco: el *contra* del *tacón raspado*, que a veces se sustituye por *golpe* con la planta completa.

En la transcripción se muestra con un acento, pero en principio no parece que realice ningún *contra* y es que el *tacón* de base que aparece en el pie izquierdo debe ser tan piano que no se oiga o, incluso, no suene.

Este *tacón* de base se asemeja más a una manera de contar y no perderse en la vorágine del incremento de la velocidad y el contratiempo. Por ello se ha transcrito

entre paréntesis, porque suena a veces sí y a veces no, pero siempre por debajo de la intensidad del *paso* que realiza el *contra*.

Quizás la acentuación de este *contra* sea la manera más clara de traducir al papel todo el resultado sonoro del modelo MERT de *subida*, pero la sensación rítmica queda reflejada mejor en la siguiente transcripción:



Esta es la MERT que los bailaores verbalizan cuando canturrean la *subida* que realizan con los pies. En este canturreo no aparece el tacón de base, sino como alargamiento de la “a” de la sílaba “ta” o con otra vocal que alarga la sílaba “ta”, pero no la interrumpe.

Si este modelo se adapta al compás de 8, se convierte en modelo de *subida en compás de 8* (cf. Trans 23).

### 10.3 Modelos compositivos

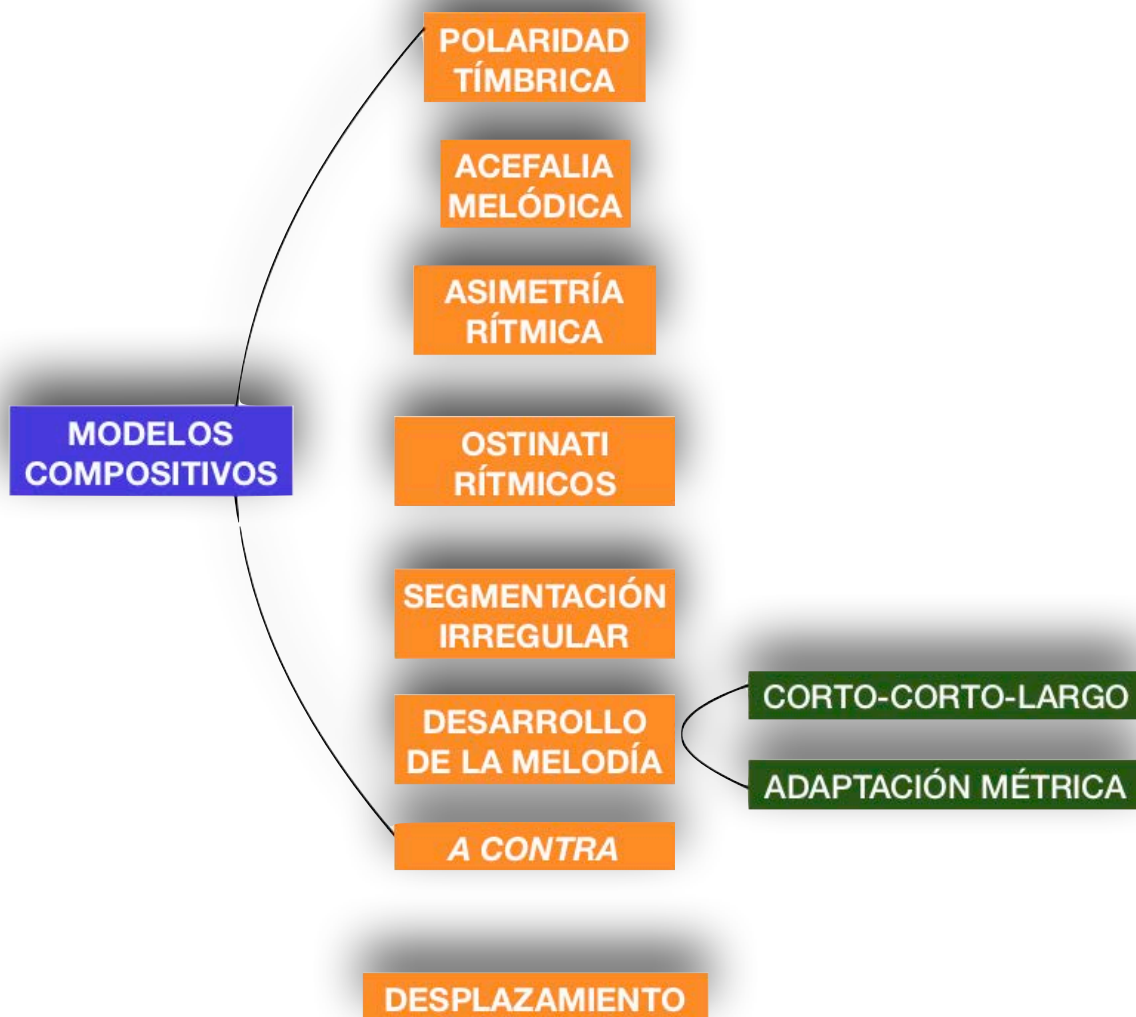
En toda la descripción de los *soniquetes* “clásicos” se ha concretado el modelo enunciado, pero en cada uno de ellos aparece un pequeño análisis de los procedimientos musicales utilizados.

Los análisis ratifican lo que he dado en nombrar **modelos compositivos**, a partir de los conceptos de modelo de Lortat-Jacob (Lortat-Jacob 1987: 48). Son maneras musicales de actuar sobre una música enunciada. Estos modelos compositivos pueden llegar a ser incluso fórmulas matemáticas de números enteros que, aplicadas sobre un contenido musical, dan lugar a piezas del repertorio.

En el caso del objeto de estudio de esta tesis, estas fórmulas matemáticas o modelos compositivos convierten enunciados musicales diversos en parte del repertorio de MERTS de baile.

Si se analizan los procedimientos musicales utilizados en el modelo enunciado de llamada por bulerías o escobillas por alegrías, por ejemplo, se podrían extraer algunos de los modelos compositivos del repertorio.

Porque en los *soniquetes* “clásicos” se manifiestan características musicales que dan cuenta de su desarrollo compositivo, trazando un camino en la composición y en la elaboración del repertorio.



En las *llamadas* “de toda la vida de Dios”, *por bulerías* y *por tangos*, se ha podido observar la **polaridad tímbrica**, marcada por el *golpe* con la planta completa, que ejerce un papel de tónica.

La **acefalia melódica** está en el modelo de *llamada por bulerías* y no en el de *llamada por tangos*. La **asimetría rítmica**, por su parte, se presenta en los dos modelos de *llamada*.

En los modelos de *marcajes por tangos* y de *llamada por tangos* el ciclo de 8 parece invitar a la utilización del **contra**, en el diálogo acentual entre palmas y MERTS.

Por otro lado, los modelos de *marcajes por bulerías* y de *marcajes por tangos* realizan una segmentación regular del ciclo con **ostinati rítmicos** rigurosos; mientras que los modelos de *llamadas*, de *escobillas por alegrías* o de *subida* en 12, realizan una **segmentación irregular** del compás o del conjunto de compases en que se desarrollan.

Para no dejar nada en el tintero, hay que destacar la manera en que se produce este **desarrollo de la melodía**. El modelo de *escobillas por alegrías* utiliza el **corto-corto-largo**, extrayendo la melodía final del corto y creando un ostinato sobre ella para componer el largo. La *subida*, por su parte, acorta la fórmula primera para **adaptarla a la acentuación métrica** de un compás de amalgama.

Se podría nombrar aquí un nuevo fenómeno, que estaba en las palmas, pero que en estos modelos no queda demasiado patente: el **desplazamiento**. Y es que estos modelos no aglutinan todos los modelos compositivos que usa el repertorio de MERTS del baile.

Los modelos compositivos parten de los *soniquetes* “clásicos” pero amplían el repertorio, son la base para la composición de las MERTS y a su vez son capaces de desarrollarse en nuevos modelos compositivos.

En el despliegue de los modelos compositivos radica la creación del repertorio total de las MERTS de baile flamenco.



## 11 LA CREACIÓN DEL REPERTORIO

Los modelos musicales de las MERTS del baile, ya sean los *soniquetes* “clásicos” o modelos compositivos que emanan de los propios *soniquetes*, anuncian el repertorio, pero no lo definen en su conjunto, solo una parte de él.

El repertorio de las MERTS de baile manifiesta una serie de modelos compositivos mucho más vasta y una gama tímbrica en desarrollo exponencial, con respecto a los modelos de los *soniquetes* “clásicos”, que quedaban restringidos a la utilización de los timbres del zapateado.

El repertorio se compone de una serie de tipos de melodías diferentes, emparentados con los modelos o *soniquetes* “clásicos”, pero su despliegue y su concepción musical es mucho mayor.

En la construcción de cada tipo de melodías interviene la idea de modelo entendido como manera de hacer, procedimientos de construcción, elaboración rítmica y timbres característicos: modelos compositivos más amplios que los aparecidos en los *soniquetes* “clásicos”, que encuadran los distintos tipos de MERTS.

Para ilustrar los modelos compositivos que inundan este repertorio, hay que partir de la clasificación del propio repertorio que realizan los bailaores.

Existe una catalogación e identificación de las melodías, que se clasifican con un nombre concreto: *llamadas, marcajes, contestaciones o respiraciones, escobillas, subidas y remates o cierres*.

Todo esta búsqueda de identidades habla de repertorio y repertorio musical. Pero antes de analizarlo y clasificarlo es necesario aclarar su origen. ¿De dónde emanan las melodías utilizadas por los bailaores a la hora de crear una coreografía?

El conocimiento del repertorio de MERTS, y de los modelos compositivos que los identifican y desarrollan, es una de las finalidades del aprendizaje del baile flamenco y el punto de partida para la interpretación y la creación coreográfica en general y musical en particular.

## 11.1 Aprendizaje, composición e interpretación coreográfico-musical

Como en todas las percusiones del mundo que conozco y de las que se podrían citar numerosos ejemplos (Doumon y Schwarz 1990:16), el flamenco se aprende ante todo “cantando los *pasos*” y no “contando los *pasos*”.

En la actualidad los bailaores cuentan el ciclo para poder estudiar melodías rítmicas y coreografías cada vez más complejas, pero el aprendizaje del baile flamenco se realiza por imitación, fundamentalmente sonora. Lo más importante del *paso* es su sincronización musical: “bailar a compás” y de ello se deriva que su aprendizaje se transmita realizando melodías onomatopéyicas vocales que imitan el sonido de las MERTS del baile.

No existe una correlación exacta entre la tímbrica de las MERTS y ciertas sílabas. Algunas construcciones silábicas como *pi-co* se corresponden con *media-tacón*, pero el resto de las sílabas empleadas son de lo más variopintas. Entre los distintos bailaores, incluso para un mismo bailaor, la verbalización de las melodías del baile se cantan unas veces de una manera y otras de otra.

Quizás se utilice en general una sílaba terminada en -n para señalar el *golpe* con la planta completa, con sílabas tipo *pan* o *tan* que sugieren su timbre y su intensidad, o el alargamiento de una vocal final de sílaba cuando esta se realiza *a contra* (cf. cap. 10.2.6), pero se trata de un solfeo vocal propio de cada bailaor, que obedece a su percepción personal y al instante de la MERT de baile que esté trabajando.

Nada tienen que ver las onomatopeyas usadas en el baile con métodos pedagógicos musicales como el de Zoltan Kodaly (Choksy 1999: 6), pero sí participan de la premisa postulada por Chomsky (2006) que sostiene que el lenguaje crea pensamiento, en este caso pensamiento melódico rítmico-tímbrico.

Más allá, la verbalización con sílabas participa en la identificación de las MERTS y en su creación. Estas sílabas también dan nombre a las melodías, identificándolas al menos onomatopéyicamente y la combinación silábica puede derivar en nuevos *pasos* y, por lo tanto, en nuevas MERTS.

Es a partir de esta forma de transmisión cuando los bailaores aprenden las melodías y, con ellas, los modelos compositivos que las sustentan.

A la hora de componer, en tiempo real si es improvisado (Canzio 1987: 68) (cf. cap. 5), los bailaores flamencos usan los modelos compositivos que se han descrito en el capítulo anterior (capítulo 10.3), que preconizan los *soniquetes* “clásicos”. También presentan una dimensión más amplia a través de todo el repertorio de MERTS.

No todos los bailaores componen. De hecho, adquirir el estatus de “bailaor” o “bailaora” pasa por la creación. Se trata de creación coreográfica y musical, que requiere unos conocimientos, entre otros, del repertorio de MERTS de baile.

Hay bailaores que “montan” coreografías, pero no las crean desde la base, no componen MERTS, simplemente yuxtaponen melodías compuestas por otros bailaores para realizar el montaje coreográfico.

Desde la invención de la grabación audiovisual, los bailaores reclaman su autoría para ciertas melodías. Se trata de una lucha por “derechos de autor” que tiene unas bases sólidas. Internet y particularmente Youtube han venido a confirmar con más firmeza los derechos de autor de los bailaores, que pueden demostrar su firma en las composiciones a través de los vídeos colgados en la red.

¿Y qué tienen de nuevo estas composiciones para defenderlas como propias, si se han descrito unos modelos “enunciados” muy restringidos? ¿Solo existen los seis *soniquetes* “clásicos” descritos y los modelos compositivos son la manera de intervenir en una melodía dada?

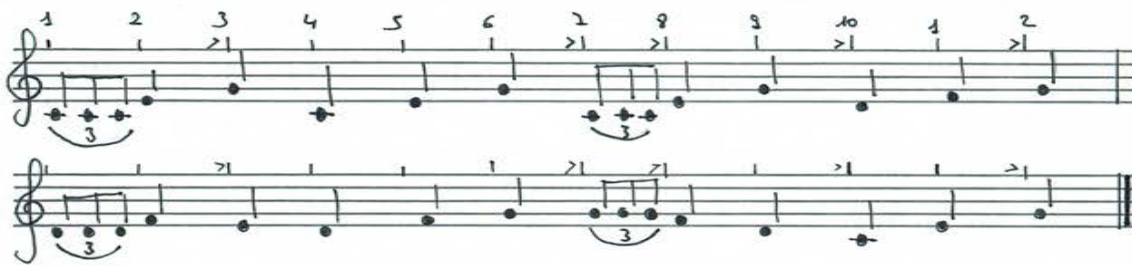
Ni que decir tiene que las melodías calificadas como “clásicas” se utilizan constantemente, literales o con variaciones. Sin embargo, en ocasiones la variación es tal, que reconocer estos modelos *soniquetes* “clásicos” representa un porcentaje muy pequeño del repertorio general.

Los bailaores reputados componen o deberían componer la mayor parte de sus propias MERTS. En la variación del repertorio “clásico” ya hay creación, composición, pero siempre aparecen nuevas melodías, procedentes de otras fuentes de inspiración.

Una nueva manera de crear nuevas MERTS viene con la imitación de melodías del canto o de la guitarra. Tanto si proviene de uno como de otro, la imitación puede darse de manera simultánea, es decir, la melodía del baile se limita a doblar la voz o la guitarra.

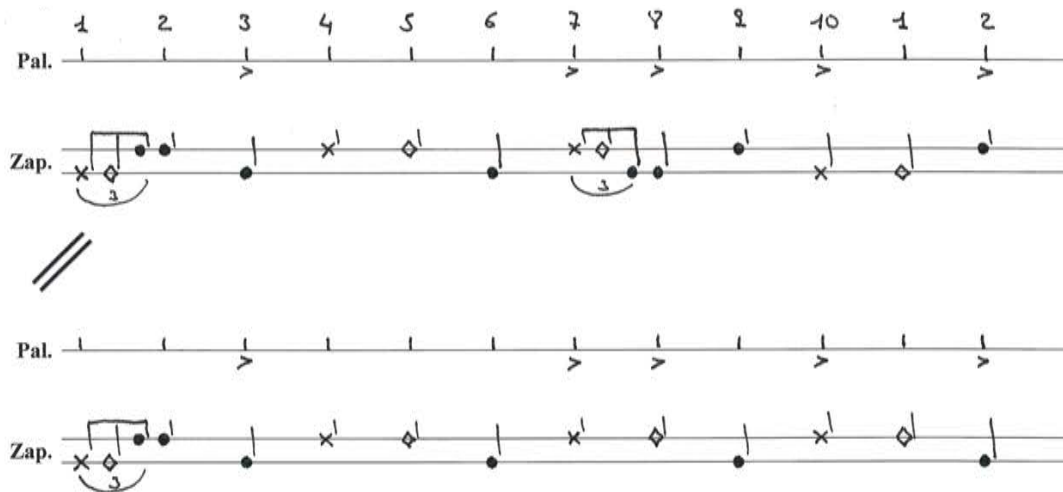
Es el caso del modelo de *escobillas de alegrías*, modelo que recibe el mismo nombre de *escobillas* para la guitarra y para el baile.

Se trata de una sección de guitarra especialmente diseñada para el lucimiento del bailar y que aquí se transcribe de forma esquemática, con el fin de poder visualizar el ritmo, las alturas de la melodía y, con ellas (simples arpeggios), la armonía de base de las *escobillas*. Sería muy aventurado, sin un estudio detallado, decir que la siguiente transcripción plasma el modelo enunciado de las *escobillas de alegrías* para guitarra, pero sí que refleja su esqueleto armónico-melódico.



Melodía esquemática de *escobillas por alegrías* para guitarra

Por su parte, las *escobillas* del baile resultan una MERT que funciona como modelo del tipo *soniquete* “clásico”.



Modelo de *escobillas por alegrías*

Superpuestas ambas este es el resultado:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of three staves: 'Pal.' (palm), 'Zap.' (zapata), and 'Guit.' (guitar). The 'Pal.' staff shows rhythmic patterns with numbers 1 through 12 above it. The 'Zap.' staff shows notes and rests with 'x' and 'l' symbols. The 'Guit.' staff shows notes and rests with 'x' and '3' symbols. A double slash // is placed between the two systems.

**MERT de escobillas de baile  
y melodía de escobillas de guitarra**

Toda la rítmica de la melodía de baile es prácticamente igual a la de la melodía de la guitarra. El caso es que no se sabe cuál de las melodías imita a cuál, si la guitarra al baile o el baile a la guitarra. Al menos, la simultaneidad rítmica indica una simbiosis musical entre ambas.

Solo las palabras de los bailaores, que siempre señalan que la melodía del baile de *escobillas por alegrías* es igual a la de la guitarra y no a la inversa, sugiere que hay una imitación de la guitarra por parte del baile. Al ser una imitación simultánea, el baile dobla la “voz” de la guitarra, reforzando la rítmica y enriqueciendo el timbre, con una especie de “timbre espeso” (Arom 2002).

En otras ocasiones la imitación puede realizarse en contrapunto imitativo, como aparece en el siguiente ejemplo en el que se superponen la partitura de voz y la partitura del baile:

The image shows a handwritten musical score for a tango piece. It consists of several staves. At the top, there are two staves: 'Pal.' (Percussion) and 'Voz' (Voice). The voice part has lyrics: 'li tos los pa li tos que me da ba ay que me'. Below this, there are five staves: 'Man.' (Manera), 'Tr.' (Trío), 'Pier.' (Pierrot), and 'Zap.' (Zapateado). The 'Zap.' staff shows rhythmic patterns. At the bottom, there are two more staves: 'Pal.' and 'Zap.'.

Trans 26. *Tangos del Chaqueta*  
(La Lupi, Torremolinos 2014)

Se puede observar el contrapunto canónico entre la frase del canto sobre la letra “Ay los pa li tos los pa li” y los 8 primeros timbres de la MERT del baile. La acefalia señalada con el silencio de corchea identifica el inicio de ambas melodías. El baile imita con un desfase de dos pulsaciones, realizando una especie de *estredo* entre ambas intervenciones del motivo, en el sentido ‘bachiano’ del término.

La elaboración tímbrica de la melodía del baile no parece traducir las alturas melódicas, pero sí realiza una cierta coordinación con la *letra*.

Por un lado hay, que destacar que la dicción de este texto realiza un acento sobre la sílaba “li”, donde está el momento de inflexión para la repetición rítmica y de la propia *letra*. Esta acentuación aparece en el cante de esta *letra* desde su inicio, donde las palabras primeras son una serie onomatopéyica con la misma fórmula rítmica de 8 notas que dice: “ta ra ta rá ta ra ta rá”. Este acento se realiza en la MERT del baile con un timbre de cierta intensidad: golpe sobre el cuádriceps y *golpe* con la planta completa. Estos dos timbres intervienen en otras partes de esta melodía, pero su intensidad durante la *performance* resulta destacable con respecto al resto de los timbres.

Otra vía para conectar con la *letra* es la escenificación de su significado. Estos *tangos del Chaqueta* hablan de “palitos”, de “palos”, de bofetadas. La percusión corporal en sí señala un maltrato del cuerpo, pero el golpe en la cabeza, apenas perceptible para el oyente y poco frecuente en las MERTS, escenifica este maltrato.

No se trata de una interpretación personal. Esta coreografía es creación de la bailaora La Lupi para su espectáculo *Cartas a Pastora*. En él realiza un recorrido sobre la vida de la bailaora Pastora Imperio, fijándose en un aspecto muy oscuro de su vida: fue una mujer maltratada. A lo largo de todo este espectáculo aparecen diferentes símbolos alrededor de la cabeza, diana de su maltrato físico y símbolo de su maltrato psicológico.

Estos *tangos* aparecen al principio, justo a los pocos minutos de levantarse el telón. La melodía en tempo rápido y la danza voluptuosa propia de los *tangos* parece quitarle hierro al asunto o, a la inversa, la anempatía entre música-danza y letra crea mayor desconcierto en el espectador (Chion 1995: 229), pero en su conjunto son el preludio de esta situación desgarradora que se desgrana a lo largo de todo el espectáculo.

Esta reflexión señala que nada es azaroso en la composición de las MERTS y que sonido e imagen forman parte de un todo estético y expresivo.

La conexión entre las diferentes melodías realizadas por voz, guitarra y baile queda patente a través de esta constante imitación.

Pero además de esta imitación endogámica, el flamenco no se puede nutrir solo de sí mismo, su riqueza musical radica en ser un repertorio increíblemente permeable. En el flamenco puede integrarse cualquier elemento externo, siempre y cuando establezca una relación con los esquemas de base preexistentes que no confunda su identificación como flamenco. Una fórmula melódica de cualquier canción puede funcionar como motivo. Eliminando la altura de la melodía, se puede elaborar a nivel rítmico-tímbrico e integrarse rápidamente en el discurso musical de las MERTS de baile.

Valga como ejemplo la elaboración de una sección melódica de la canción de Michael Jackson “Smooth criminal”, que Susana Lupiáñez, “La Lupi”, utiliza para “componer” una MERT dentro de una *soleá por bulerías*.

**Jackson 1987: B2 y**  
**Trans 35 Soleá por bulerías de La Lupi**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2014)**

Aunque hay analogías, la imitación no es literal. La base binaria de la canción de Michael Jackson debe adaptarse al compás de 12, sin que sufra la percepción melódica. También hay que tener en cuenta la percepción personal de la melodía por la bailaora, que, en un inglés fonético, realiza la verbalización de lo que ella entiende que es la letra de la canción mientras baila. Y es que realmente Michael Jackson resulta increíblemente flamenco (cf. cap. 8.4).

La similitud rítmica viene marcada por las 4 semicorcheas de inicio de melodía y, sobre todo, por los silencios. Se trata de silencios largos, dado el ciclo métrico que se trabaja, de un gran valor rítmico, porque seccionan la melodía en varias fórmulas. Con figuras diferentes, el silencio de corchea permite la identificación.

Estas incursiones ponen en entredicho la supuesta “pureza” de la que hace alarde el flamenco. Eso no significa que no se respete a raja tabla los modelos de MERTS para las *bulerías* (sus *llamadas*, sus *marcajes*...) pero en ciertas partes del discurso, partes donde los puntos de inflexión para reconocer el *soniquete* “clásico” no son determinantes, la permeabilidad es total. Por eso, La Lupi califica esta melodía como *soniquete*, con un nombre general que le permite desligarse de los *soniquetes* “clásicos”.

Con todo este conocimiento musical, de los *soniquetes* “clásicos”, de los modelos compositivos que ellos preconizan y de otras músicas que son puntos de “inspiración” dentro y fuera del flamenco, los bailaores componen las MERTS de baile, pero su manera de componer es muy diferente a la manera clásica occidental.

El músico occidental parte de una pulsación, con una cierta velocidad, agrupa las pulsaciones para construir compases y crea fórmulas rítmicas mínimas relacionadas con pulso y compás. Va de las pequeñas piezas a una construcción de mayor duración y más compleja.

El bailar flamenco construye a la inversa. Primero piensa en una *letra* del cante, a veces no completa, pero sí en una frase musical, que dure uno o dos compases. Esta frase musical la segmenta en partes más pequeñas con fórmulas melódicas rítmico-tímbricas.

Esta manera de construir en el tiempo, hace que cada línea melódica de una pieza flamenca (cante, guitarra, palmas y melodías del baile) segmenten ese ciclo métrico o *letra* de manera diferente, dando lugar a polirritmias constantes que van a jugar, fundamentalmente, con los dos primeros números primos: el 2 y el 3.

Los dos ciclos métricos clave en el flamenco, el ciclo de 12 y el de 8, también evidencian ese juego.

Se trata de una búsqueda continua de la hemiola, donde la relación 3:2 se extrapola a la relación 12:8. Donde la guitarra secciona en 12 partes una frase melódica de una *letra*, el baile puede hacerlo en 8 y en ese instante emerge la polirritmia.

No se trata de dos modos de construir, sino de dos maneras de desarmar la frase musical que conviven dentro de una misma pieza musical.

Los bailaores flamencos componen sus MERTS desarmando las frases musicales del cante, comprobando continuamente si aquellas “encajan” en estas. El bailar, sea compositor o simplemente intérprete, debe “encajar” sus *pasos* en la *letra*, porque tras la composición llega la interpretación.

Los bailaores pueden no componer, pero deben saber montar, como ellos dicen “encajar los *pasos* en una *letra*”, en este proceso de “deconstrucción-construcción”. Es una concepción enteramente musical en la realización de las MERTS, que resulta especialmente patente a través de la articulación y la dinámica.

Existe una búsqueda constante del legato entre los distintos timbres en una secuencia rítmica, sobre todo cuando se trata de tímbrica sutil, que no utiliza el *golpe* con la planta completa.

En la interpretación son muy importantes la acentuación, donde ciertos sonidos quedan destacados por una percusión más fuerte o un timbre resalta en intensidad, y el “fraseo” de las MERTS.

Se pueden realizar *pasos* como la designada *carretilla* (cf. cap. 11.2.2), que encadena *pasos* seguidos de *golpes* con la planta completa, en principio de igual intensidad, alternando ambos pies a gran velocidad, realizando con ellos un crescendo muy bien intencionado desde piano a forte en la búsqueda de esta sutileza dinámica.

Las variaciones se trabajan deliberadamente en el aprendizaje del baile. Una interpretación con control dinámico es una interpretación cuidada y con “concepto”, como diría la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”.

Otras bailaoras como Vanesa, “La India”, insisten en realizar las MERTS en piano y dejar los fortes para los finales. Por supuesto los términos piano y forte son ajenos al vocabulario de los bailaores, pero esta artista si usa términos como “pinceladas” para describir los pasajes en piano.

La creación del repertorio de MERTS está inspirada en:

1. Un aprendizaje minucioso de fórmulas verbalizadas y bailadas.
2. Un conocimiento de modelos “enunciados” y modelos compositivos.
3. Una sensibilidad hacia los motivos musicales del flamenco y extraflamencos.
4. Una interpretación, donde las sutilezas tímbricas destacan gracias a la riqueza dinámica.

### **11.2 Pasos compuestos: timbres compuestos**

Otro paso previo a la clasificación y descripción de las melodías que configuran el repertorio es la descripción de la articulación de los *pasos* de baile, pequeñas combinaciones con nombres propios y tímbrica particular. Se trata de asociaciones de *pasos* que dan lugar a una tímbrica conjunta, que he dado en llamar **timbres compuestos**.

Estos timbres compuestos o secuencia de *pasos* no son infinitos, como afirman algunos autores (Arranz del Barrio 1998: 49-50).

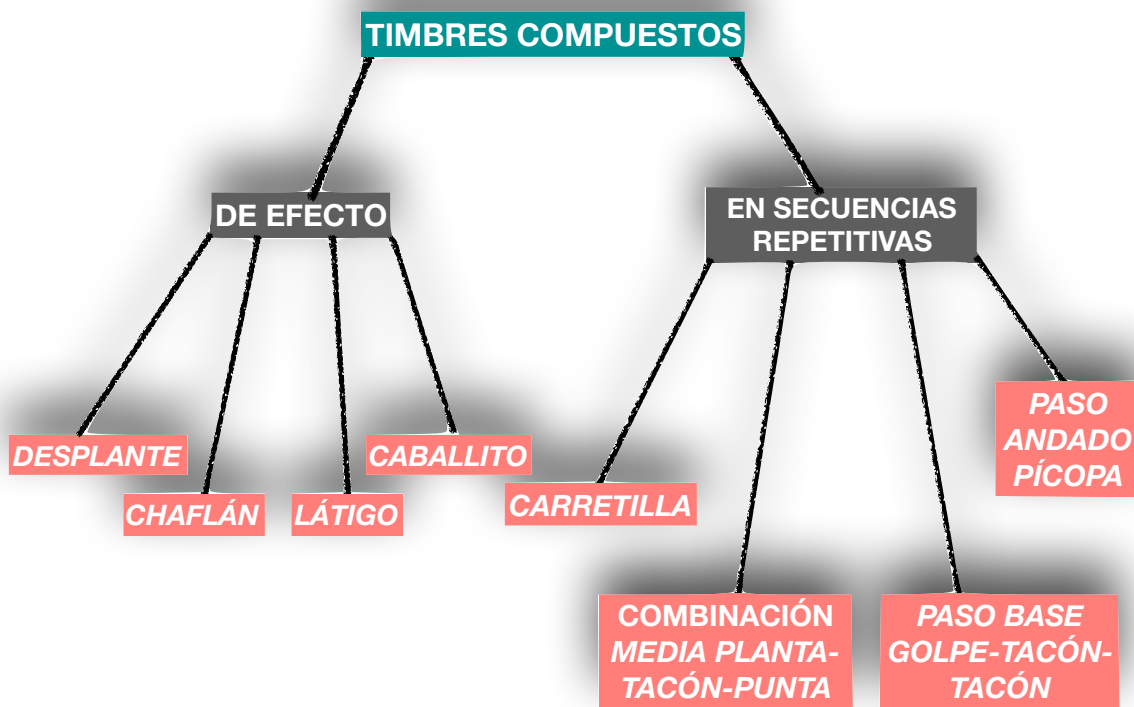
Tales sonoridades aparecen como *leitmotivs* constantes y quizás sean los signos más identitarios del zapateado flamenco o la percusión que surge del baile.

Muchos de estos timbres compuestos tienen nombres propios utilizados por los bailaores, que a veces parecen surgidos de la onomatopeya del solfeo vocal o directamente se trata de estas onomatopeyas.

En ocasiones, hay nombres diversos entre los bailaores para un mismo timbre compuesto, aunque la secuencia de *pasos* sea la misma y haya una identificación sonora bastante clara por su parte.

Pero hay que distinguir en un primer momento dos maneras diferentes de construir timbres compuestos.

Por un lado, se encuentran los timbres que crean un efecto concreto y aparecen de manera aislada, que designaré como **timbres compuestos de efecto**, y, por otro lado, los timbres compuestos que se realizan en bucle, que llamaré **timbres compuestos en secuencias repetitivas**.



### 11.2.1 Timbres compuestos de efecto

Estos timbres compuestos descritos a continuación se realizan a modo de efecto dentro de secuencias melódicas más elaboradas. Forman parte de una MERT y le aportan un timbre característico diferente a los descritos en el catálogo de timbres simples.

Para comenzar, se presenta el *desplante*. No es timbre compuesto exactamente. Sonoramente suele ser un *golpe* con la planta completa, pero resulta compuesto si se contempla el gesto coreográfico. Suele ser un golpe seco del zapato, precedido a veces de algún otro, que se acompaña de la parada en seco de todos los movimientos del cuerpo en una especie de *manequin challenge* (mundodeportivo.com 20/11/2016).



**Fermín Calvo de Mora  
(Benalmádena 2019)**

En la foto se ve al bailar quieto, después de haber realizado, entre otros, un *golpe* con la planta completa del pie izquierdo. Este *paso* parece derivar del denominado en la Escuela Bolera el *bien parao* (Navarro García y Pablo 2007: 129).

El sonido descrito y el gesto de todo el cuerpo definen el *desplante*. En él se contiene toda la energía del movimiento precedente y en esta contención radica su fuerza expresiva visual y sonora.

La importancia tímbrica del golpe o los golpes con todo el zapato que se realizan durante el *desplante* radica en la sintaxis musical, no en el timbre de los golpes en sí mismos. El *desplante* se realiza en momento de *cierre*, de finalización de una sección de

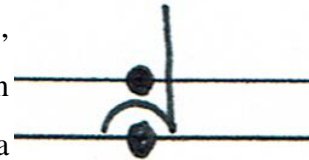
la forma musical-coreográfica, en torno a la pulsación 10 en el ciclo de 12 y en torno a la 7 en el ciclo de 8.

Su fuerza está realmente en su ubicación, como lo manifiesta la siguiente transcripción:

The image shows a musical transcription for two parts: Palillos (Pal.) and Zapatos (Zap.). The Palillos part is a single line with 8 pulses, numbered 1 to 8. Pulses 3 and 7 have an accent (>). The Zapatos part is a two-line staff with notes. It starts with a sequence of notes, followed by a triplet of notes (indicated by a bracket and the number 3), then another triplet (bracket and 3), and finally a note with a 'Desplante' mark (a red arrow pointing to the note) on the 7th pulse.

Trans 22 Final de llamada por tientos  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)

Para conseguir el efecto del *desplante*, existe un timbre compuesto que puede sustituir por este *golpe*. Es el *chaflán*, que presenta dos timbres simultáneos, donde un pie realiza un *golpe* con la planta completa, mientras que el otro pie realiza una planta deslizada completa.



*Chaflán*

Otro timbre compuesto lo presenta el *látigo*:



*Látigo*

Relacionado claramente con el *battement frappé* de la danza clásica (Lawson 1973: 98-99), el látigo se compone de dos movimientos rápidos que frotan el suelo con la *media planta*, lo que he llamado planta deslizada. En una ida y vuelta, la *media planta* resbala por el suelo en un movimiento hacia adelante, con el peso del descuelgue del pie desde la cadera, para replegarse justo después hacia atrás, no sin antes haber rozado de nuevo el suelo.



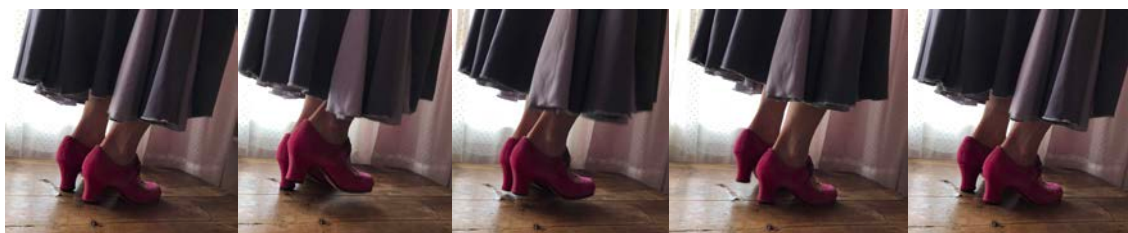
Pero el *látigo* suele ser objeto de una combinación mayor con un tercer *paso*: una percusión con el *tacón* del otro pie. Se trata entonces de tres *pasos*-timbres que se interpretan con tal rapidez, que el timbre compuesto resultante es un mordente de dos notas, fruto de la ida y vuelta del *battement frappé* que desemboca en el *tacón* como nota real.

Esta sonoridad compuesta es rápidamente perceptible, ante todo por el acento de la nota real, que es percutida, a diferencia de las dos primeras frotadas.

En las transcripciones del corpus analizado, este timbre aparece en ocasiones transcrito con dos semicorcheas para el *battement frappé*, en vez de notas de mordente.

Con la negra como unidad de pulsación, estas dos primeras notas ya presentan el carácter anacrúsico de esta fórmula compuesta o timbre compuesto.

Si en vez de haber un doble mordente, aparece uno solo, se obtiene el *caballito*, que en ocasiones resulta cuando el *chaflán* no se realiza correctamente y no se simultanean los pies correctamente.



*Caballito*

El *caballito* realiza un único mordente sobre un pie que recae en una nota real sobre el otro. Los dos timbres consecutivos se diferencian del *chaflán* justo en la sucesión, que el *chaflán* consigue simultanear gracias a la planta deslizada completa.

Es por esta sucesión deliberada que el *caballito* no es acorde, es mordente, pero uno solo. En este caso no se podría decir, como en el caso del *látigo*, que existe la posibilidad de escribir el mordente de otra manera, porque la rapidez en la sucesión sonora solo se puede traducir en la escritura rítmica como mordente.

El tercer fotograma de la secuencia de fotos revela como ambos pies pierden el contacto con el suelo, pero caen de manera sucesiva. Hay una especie de salto en despegue en ambos pies, que regresan al suelo con un desfase mínimo, el justo para que se escuchen dos sonidos por separado.

Estos cuatro timbres de efecto descritos (*desplante*, *chaflán*, *látigo* y *caballito*) se repiten rara vez, salvo en el caso del *látigo*, donde dos o tres *látigos* seguidos hacen alarde de virtuosismo. Se utilizan como parte de MERTS en combinación con otros *pasos*, otros timbres, pero siempre provocan algún tipo de ruptura melódica, incluso para *cerrar*.

Como ejemplo de elaboración aparece aquí la utilización del *látigo* y el *chaflán* dentro de un mismo compás en una combinación de timbres para obtener una MERT de *contestación por bulerías*.

The image displays two systems of musical notation for a flamenco piece. Each system consists of five staves labeled Pal., Man., Tr., Pier., and Zap. The first system shows rhythmic patterns in the Pal. staff and melodic lines in the Man., Tr., Pier., and Zap. staves. The second system is similar but includes red labels 'LÁTIGO' and 'CHAFLÁN' on the Zap. staff, indicating specific rhythmic or melodic elements. A double slash symbol is placed between the two systems.

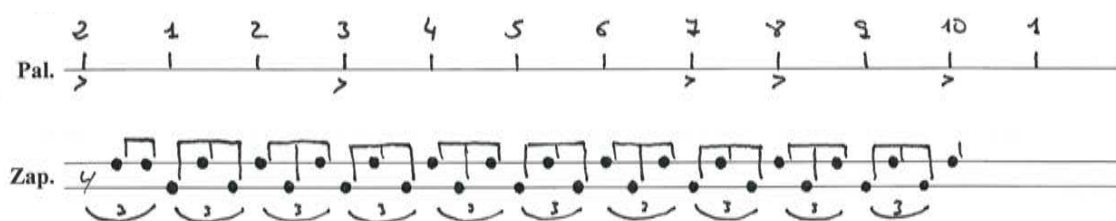
Trans 71. *Contestación por bulerías*  
(Rocío Portillo, Málaga 2017)

### 11.2.2 Timbres compuestos en secuencias repetitivas

Los timbres compuestos también pueden crear secciones mayores dentro de las MERTS e incluso formar MERTS completas. Es el caso de timbres compuestos que se desarrollan en secuencias repetitivas, en ocasiones sin límite de repetición, desgranando uno a uno cada *paso* y cada timbre derivado del *paso* en una continuidad que parece no tener ni principio ni fin.

El timbre compuesto en secuencia repetitiva más desarrollado es la *carretilla*.

En analogía con el redoble de un tambor, la *carretilla* suena como un redoble continuo, una especie de trino sobre un mismo timbre, porque se intercambian los pies, pero siempre con el *golpe* con la planta completa.



### *Carretilla*

La *carretilla* suele desarrollarse en tresillos para cada pulsación, ya sea sobre el ciclo de 8 o sobre el ciclo de 12, como aparece en el ejemplo, pero en ella es muy importante la manera de empezar y la de terminar.

Una MERT en *carretilla* suele ser acefálica. La comienzan dos golpes sobre un mismo pie en la segunda y tercera parte de un tresillo. La primera parte del tresillo suele ser silencio, si la *carretilla* comienza una nueva melodía, o puede ser otro tipo de timbre, final de una melodía anterior. Continúa en tresillos con intercambio constante de pies hasta caer en una pulsación fuerte de un ciclo, normalmente pulsación de *cierre* (la número 10 en el ciclo de 12 o la número 7 en el ciclo de 8).

Sus premisas de construcción son la isocronía de los *golpes*, la acefalia y el *desplante* final sobre una pulsación de *cierre*.

Son conocidas las *carretillas* de la bailaora Sara Baras, que hace alarde de su habilidad “en los pies”, en resistencia y precisión rítmica y dinámica en un más difícil todavía, donde priman la velocidad y la duración de melodía en *carretilla*.

Esto indica que pueden realizarse *carretillas* más rápidas y más lentas. Si es más lenta que la del ejemplo transcrito, se transcribiría en corcheas simples, y si es más

rápida que el ejemplo, lo haría en semicorcheas. Así que dividiendo la pulsación, la palma (en 2 partes con corcheas, en 3 partes con tresillo o 4 partes con semicorcheas) se interpretan *carretillas* a diferentes velocidades, siempre en relación al tempo del compás sobre el que se esté bailando y se obtiene un resultado más o menos brillante.

Los bailaores califican las diferentes velocidades con los términos *simple* y *doble*. Esta verbalización no significa que *simple* sea la subdivisión de la pulsación en 2 partes y *doble* la subdivisión en 4. No se doblan los golpes por cada parte ni se reducen a la mitad. Las proporciones que los bailaores designan como *simple* y *doble* juegan con las relaciones 2:3 y 3:4.

Esto significa que, aunque las palabras utilizadas hagan alusión a una proporción de números multiplicados, la proporción matemática entre las diferentes velocidades es sesquiáltera (cf. cap. 4), la que se establece entre aquellos números donde el resultado de restarlos es divisor de ambos (San Agustín 1988: 102).

Este juego de proporciones también está presente en otros timbres compuestos.

Es el caso del *paso base*, también conocido como *golpe-tacón-tacón*, que está compuesto, como indica este último nombre, de la combinación de *golpe* con la planta completa con un pie, *tacón* con el otro pie, seguido de *tacón* con el primer pie, todos ellos de igual duración.

*Golpe-tacón-tacón o paso base en compás de 12*

Esta secuencia de 3 timbres se completa con otros 3 simétricos. Si se empieza el *golpe* con pie derecho, continúa un *tacón* del izquierdo, después *tacón* derecho y los otros 3 los comienza el pie izquierdo con *golpe*, para seguir el derecho con *tacón* y terminar la secuencia con *tacón* del derecho y así cerrar el ciclo de 6 timbres. La acentuación tímbrica con el *golpe* de la planta completa cada tres sonidos establece una fórmula rítmica eminentemente ternaria.

En la siguiente transcripción se interpreta esta fórmula como la agrupación en tresillos para dividir en tres partes cada pulsación de un compás de 8:

*Paso base en compás de 8*

Pero resulta curioso que en el compás de 12 se suele organizar esta fórmula con un cambio de *simple* a *doble* dentro de un solo compás, en la proporción 2:3 dentro de la misma MERT.

*Paso base en compás de 12 simple-doble*

De hecho, la fórmula de la primera parte del compás “encaja” solo dos sonidos por cada pulsación y la segunda parte del compás tres.

Cada fórmula de tres timbres en la primera parte del compás rompe la división que la pulsación realiza de esa primera mitad. Cada fórmula origina una duración de una pulsación y media, creando una nueva pulsación al oyente que se cruza con la que manifiestan las palmas (Arom 1985: 98).

Esa parte de compás que debía llevar 6 pulsaciones aparenta llevar 4, aunque las palmas continúen con la división en 6 partes.

El resultado es una rítmica y una segmentación del ciclo igual a la que se establecía en el ciclo de 8 y es que esta fórmula simple de principio de compás crea compás de 8, aunque las palmas sigan en 12. La siguiente sección sí respeta una fórmula por cada pulsación del compás de 12.

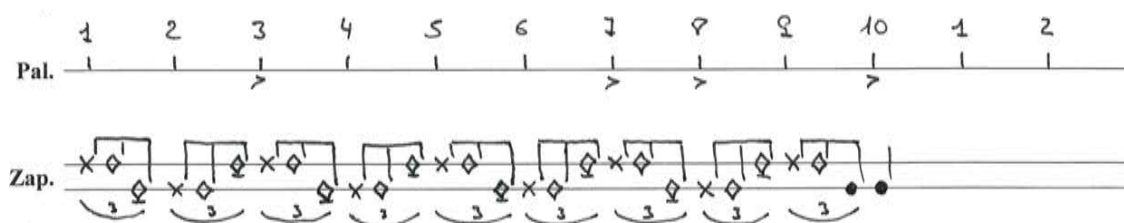
En esta primera parte del compás se produce “polipulsación”, dado que las palmas realizan una pulsación y la fórmula rítmica de base otra. Esta “polipulsación” introduce la polirritmia, dado que el ciclo de 12 de la palmas se encuentra con el ciclo de 8 de la MERT de este timbre compuesto. Se establece, sin lugar a dudas, una relación hemiólica entre el 12 y el 8.

Esta relación hemiólica de polirritmia es aún más evidente cuando la segunda mitad del compás vuelve al ciclo de 12. El momento de polirritmia contrasta con el de monorritmia, evidenciando aún más el fenómeno sesquiáltero 8:12.

La fórmula en repetición crea melodía y los cambios de velocidad y proporción subrayan especialmente el fenómeno polirrítmico. Luego el *paso base, golpe-tacón-tacón*, en su secuencia repetitiva, es uno de los elementos rítmico-tímbricos que construye polirritmias.

Este comportamiento también aparece en otros timbres compuestos en secuencias repetitivas.

Con una misma fórmula ternaria de tres timbres diferentes de igual duración, se encuentra el *pícopa* o *paso andado*.



*Pícopa o paso andado*

Su secuencia de timbres es *media planta-tacón* con un pie y *tacón raspado* con el otro, para repetir la secuencia de manera simétrica.

La secuencia repetitiva de este *paso* provoca el desplazamiento en el espacio, por eso utilizo el sobrenombre de *paso andado*, nombre que también he oído usar a algún bailar, aunque no se trate de una denominación común. Es más frecuente su identificación a través del solfeo vocal (cf capítulo 11.1).

Normalmente las sílabas *pi-co* unidas se identifican con la sucesión de *media planta-tacón*. Si a ellas se añade la sílaba *pa* para señalar el *tacón raspado*, se obtiene una secuencia de *pasos* que se enseñan con estas sílabas vocales *pícopa*.

Esta fórmula ternaria se desarrolla como un pequeño ostinato rítmico y tímbrico, una secuencia básica sonora que permite el desplazamiento en el espacio escénico.

La calidad de realización de este timbre compuesto se basa en una interpretación piano, incluso, con cierta fluctuación dinámica de crescendos y disminuidos, pero sin llegar nunca al forte.

El ostinato se consigue con el cambio de pie. En la transcripción se realiza *media planta-tacón* con el pie derecho, para ir al pie izquierdo en *tacón raspado*, seguir de nuevo *media planta-tacón* con el pie izquierdo, para concluir con el tacón raspado en el derecho y comenzar de nuevo el ciclo de 6 timbres, gracias a la repetición simétrica.

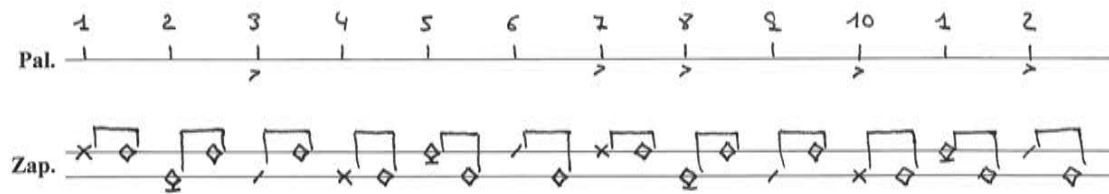
La transcripción revela un final especial. El ostinato con este *paso* puede durar varios compases, pero en compás de 12 llega a su fin en el 10, después de todos los compases realizados. Y termina con timbre diferente: el *golpe* con la planta completa. Es el timbre con mayor intensidad del catálogo de timbres descritos y el que identifica las MERTS de tipo *llamada*. Es una manera de destacar el final de la melodía: una manera rítmico-tímbrica de “cadenciar”. Este *paso* crea un fluir continuo de la melodía que solo puede *cerrarse* con una tímbrica contrastante.

En ese fluir también se desarrolla el último de los timbres compuestos en secuencia repetitiva que se describen: la combinación *media planta-tacón-punta*.

Es una combinación muy usitada en el flamenco, pero que no se identifica con ningún nombre concreto. Para su aprendizaje se recurre constantemente a la imitación corporal, pero sí se puede identificar a nivel musical y visual, tal como hacen los bailaores.

Su fórmula de base se compone de 6 timbres diferentes de igual duración. Aunque hay repeticiones tímbricas del *tacón* de base, se juega en alternancia con varios timbres.

La secuencia de los *pasos* enlaza *media planta-tacón* con pie izquierdo, *tacón raspado* con el pie derecho, *tacón* de base con el pie izquierdo, *punta* atrás con el pie derecho y *tacón* de base con el izquierdo.



### Combinación *media planta-tacón-punta*

Esta secuencia invita a la repetición simétrica, creando 12 timbres diferentes.

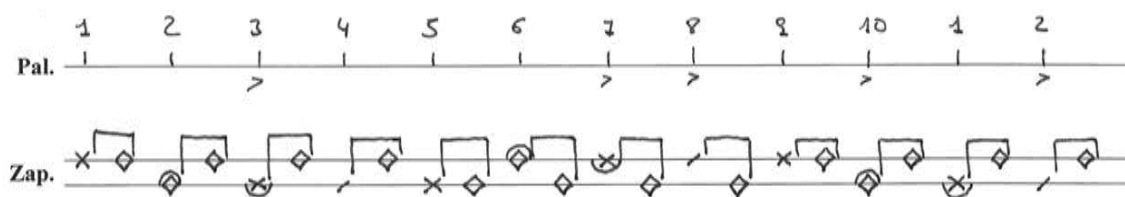
Se desarrolla agrupando dos timbres por cada pulsación, de manera que el carácter ternario de la secuencia rompe, por un lado, la sección de palmas en unidades de una pulsación y media con respecto a estas palmas, de la misma forma que lo hacía el *paso base* (*golpe-tacón-tacón*).

Por otro lado, el *tacón* de base marca lo binario de la fórmula.

La versatilidad del número 6, divisible entre los dos primeros números primos, 2 y 3, ofrece ambigüedad rítmica y métrica, a diferencia del efecto polirrítmico del *paso base*.

Pero, como ocurría en el *paso base* y también en la *carretilla*, esta secuencia de timbres invita a pasar de *simple* a *doble*, alterando la velocidad y el juego de proporciones con respecto a la pulsación.

Una variación de esta combinación aparece con timbres frotados, donde la secuencia pasa de 6 a 8 *pasos*.



### Combinación con *tacón raspado* y *planta deslizada*

Más allá de las secuencias de 6 u 8 timbres y del cambio de velocidad de todos los timbres compuestos isócronos en secuencias repetitivas, hay que hablar del cambio de *sentido*, como indican los bailaores.

Con los mismos *pasos*, con los mismos timbres, se pueden realizar otras proporciones rítmicas: otro *sentido*. Alterando los acentos y las duraciones se trastoca completamente una fórmula rítmica.

Prueba clara de ello es la diferencia entre la *carretilla* y el *caballito*. Ambos se componen de *golpes* con la planta completa. Mientras que la *carretilla* utiliza timbres isócronos en secuencia repetitiva, el *caballito*, que solo se compone de dos sonidos, realiza una sucesión rápida, en mordente. Es así como una misma secuencia de timbres se diversifica musicalmente en la búsqueda de nuevas combinaciones temporales: nuevos ritmos.

Para ilustrar este cambio de *sentido* de forma detallada, se transcribe una MERT de *escobillas* en compás de 12, donde se usa el *paso base* (*golpe-tacón-tacón*) en secuencia isócrona, para variarlo rítmicamente justo después. No solo se transforma la distribución rítmica, sino que también se añade un sonido más.

Con una ligadura azul se marca la fórmula rítmica isócrona del *paso base* y con la ligadura roja el cambio de *sentido* de la fórmula rítmica. Se añade una flecha verde para apuntar un sonido de *tacón* añadido a la fórmula que cambia. En esta última, se reconoce el “*paso de tanguillos*” o “*ritmo de tanguillos*” (cf. cap. 4.2.1).

The image displays musical notation for a 12-measure piece. It is organized into three systems, each separated by a double slash (//). Each system includes staves for Pal. (Palm), Zap. (Zapato), Man. (Mano), Tr. (Tambor), and Pier. (Pierrot). The first system shows a single measure with a '1' above the Pal. staff and a note on the Zap. staff. The second system shows measures 2-6, with notes on the Man., Tr., and Pier. staves, and rhythmic patterns on the Zap. staff. The third system shows measures 7-12, continuing the patterns. Colored arrows (blue, red, green) and brackets highlight specific rhythmic and melodic elements across the staves.

Trans 80b *Escobillas en compás de 12.*  
(Vanessa, “La India”, Málaga, 2018)

Todas estas fórmulas melódicas que se han designado con el término de timbres compuestos construyen las MERTS, pero siempre en ese proceso de “encajar”. La línea melódica de la letra del canto se fragmenta en fórmulas melódicas rítmico-tímbricas. Los timbres compuestos se despliegan y yuxtaponen como efectos o en desarrollo repetitivo y transformando el *sentido* de los ritmos para lograr MERTS con identidad determinada y características musicales propias para cada momento de la coreografía.



## 12 IDENTIDAD Y MORFOLOGÍA DE LAS MELODÍAS RÍTMICO-TÍMBRICAS DEL BAILE

Después de todo este recorrido, hay que abordar sin más dilación el repertorio, fruto del análisis musical detallado de un corpus de 83 piezas coreográficas.

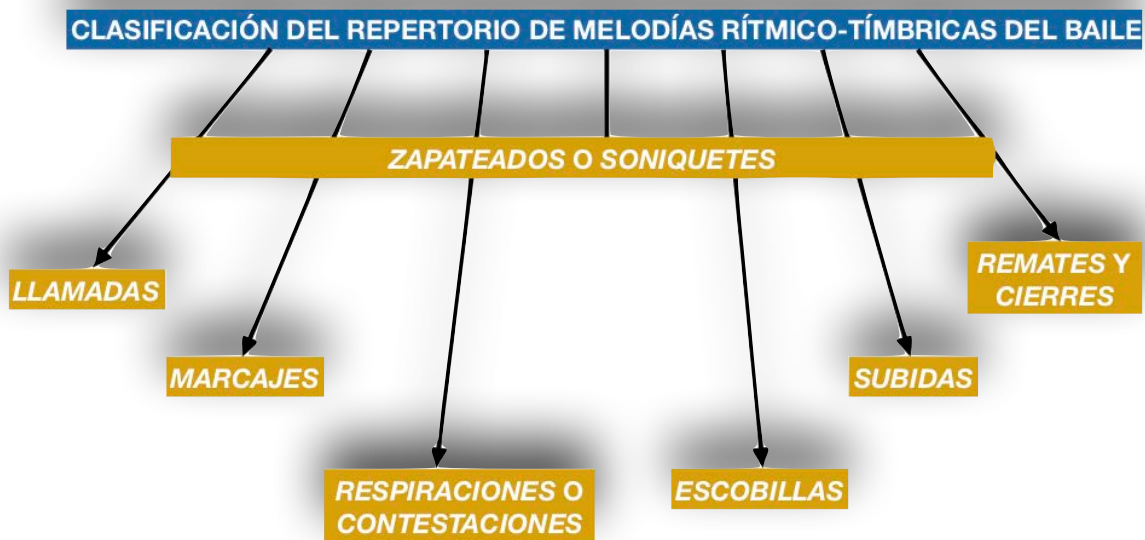
Este corpus, como se describió en la metodología, es enormemente diverso. Con el nombre de Trans, seguido de un número, se han clasificado las piezas coreográficas completas, con varias *letras* y estructura ortodoxa, o piezas con una sola MERT, pequeña sección coreográfica.

Esta variedad en la extensión de cada una de las piezas recogidas la genera el trabajo de campo, donde la recopilación sigue un orden cronológico y no se detiene en el análisis. Se ha catalogado cada una a partir del nombre genérico que le ha dado el bailaor que la presenta: “estos son unas *alegrías*” o “esto es una *patá por bulerías*”.

Pero esta verbalización de los bailaores a propósito de sus bailes es bastante escasa. Ha tenido que pasar mucho tiempo de análisis y maduración de los datos recogidos hasta conseguir comprender y dar identidad a cada una de las MERTS que componen los bailes.

Gracias a este trabajo madurativo, se ha podido seccionar cada transcripción e identificar las MERTS que la componían. Este proceso de identificación desemboca en la clasificación de las distintas MERTS de todo el repertorio, de acuerdo con la clasificación vernácula que, aunque posee una parte muy inconsciente, ha podido salir a la luz en continuo diálogo con los bailaores, para ratificar el encuadre de cada melodía.

Estos son los tipos diferentes de MERTS posibles en el baile flamenco, donde todos los nombres en *cursiva* son términos vernáculos:



Existen MERTS que no se pueden clasificar entre los tipos escritos tras una flecha, ya sea por el lugar que ocupan, su duración restringida que no le permite desplegar todo el desarrollo musical o, directamente, porque sus características musicales no se corresponden con ningún tipo. Para identificarlas los bailarines usan el nombre genérico de *zapateado* o *soniquete*. La palabra *zapateado* restringe su significado a “percusión exclusiva de pies”, por lo tanto, aparecerá con mayor asiduidad la palabra *soniquete*, designando estas melodías huérfanas de clasificación.

Dada la polisemia a la que se presta el término *soniquete*, en ocasiones la identificación de una MERT recibe el nombre de la sección musical que realiza otro instrumento perteneciente a la *performance* flamenca, como la guitarra.

Se puede encontrar una sección coreografiada sobre una parte de solo de guitarra melódico que se denomina *falseta*. La *falseta* guitarrística flamenca es análoga al *punteo* de los guitarristas de rock, un momento de virtuosismo y despliegue melódico (cf. cap. 6.1). A la sección del baile realizada sobre esta música de guitarra se la denomina también *falseta*. Es un momento donde la guitarra tiene el protagonismo y la percusión del baile no debe manifestarse con rotundidad, pero aún así existen ciertas MERTS para estas partes de la coreografía. A estas melodías también se las denomina *falseta* (cf. 6.1).

Pero en la mayor parte de los casos, las MERTS del baile se ordenan en el repertorio con una identidad concreta, que se muestra en el esquema precedente. Cada una de ellas se clasifica con un nombre, que coloca cada melodía en un lugar de la sintaxis coreográfica y le atribuye modelos compositivos propios.

### 12.1 *Llamadas*

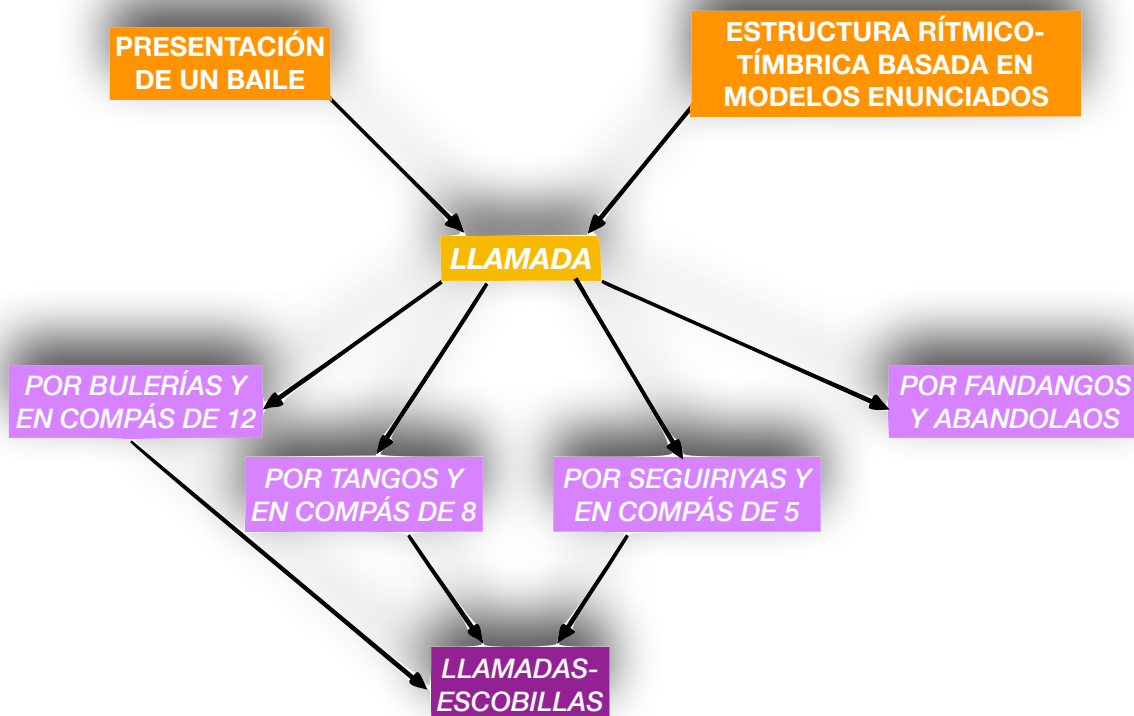
En el capítulo 6, dedicado a la estructura del baile, se explicaba que, para los bailaores, la *llamada* es la presentación de su baile (cf. pág. 107). La *llamada* para cualquier género de cante-baile flamenco presenta el baile, no toda la pieza musical. Anteriormente a ella hay palmas, cante y guitarra. Puede sonar incluso todo un despliegue de música instrumental introductoria, pero la *llamada* anuncia el baile.

Esto quiere decir que la palabra *llamada* identifica el comienzo de la coreografía. Al principio siempre hay una *llamada*, sonora o coreográfica sin sonido, porque el baile flamenco es “muy educado” (cf. pág. 107). En la *llamada* los bailaores se presentan como virtuosos de la danza que conocen y saben lo que están haciendo.

Cuando esta *llamada* es sonora, es decir, se realiza sobre una MERT de baile, presenta además unas características musicales concretas, unos modelos compositivos que ya se anuncian a través de los modelos enunciados de *soniquetes* “clásicos” de *llamada* que se describieron anteriormente (cf. cap. 10.2).

Pero la palabra *llamada*, ligada a lo sonoro, en esta polisemia continua del flamenco, tiene dos significados diferentes. Un significado referido a su ubicación en la sintaxis y otro referido a sus características musicales.

En la mayoría de los casos, ambos significados convergen en una misma MERT designada como *llamada*, pero a veces uno de estos dos es suficiente para identificarla con este nombre:



Por un lado, una *llamada* es la **presentación** de un baile, MERT de unos 3 compases ciclos-métricos que inicia la intervención del bailar.

Este tipo de *llamada* de inicio del baile sugiere una especie de obertura coreográfica y musical, sin que esto quiera decir que presente temas musicales que se desarrollen durante toda la coreografía a la manera de algunas óperas.

Esta acepción de *llamada* también se extiende a la presentación de una letra. La *llamada* primera del baile presenta la primera *letra*, pero si el baile se compone de varias *letras* puede existir una *llamada* para cada una de las ellas. En este caso, aparecerá una MERT que introduzca cada *letra* de cante.

Por otro lado, una *llamada* es una MERT con una estructura interna determinada, un modelo compositivo, donde priman, ante todo, los *golpes* con la planta completa.

La intensidad de estos *golpes* y su timbre característico atraen la atención del público y de todos los participantes en la *performance* flamenca.

Sujeta a los modelos enunciados de los *soniquetes* “clásicos” de *llamada por bulerías* y *llamada por tangos*, las MERTS que se identifican como *llamada* parten de una estructura básica de un compás, que se divide en partes desiguales en duración elaboradas cada una de ellas de diferente manera. Cada parte de la *llamada* desarrolla una función musical.

El inicio de las primeras pulsaciones es la *llamada*, en sí misma, con *golpes* con la planta completa como base de elaboración. Después hay una parte más libre de desarrollo, para llegar al *remate* o *cierre* de la propia *llamada*, que se caracteriza por una secuencia acéfala en tresillos o corcheas. Si el último golpe de la *llamada* es *desplante*, es decir, con el sonido final hay una parada coreográfica en seco, la *llamada* termina ahí.

Si no es así, la *llamada* puede llevar un enlace con las pulsaciones hacia la letra con *marcajes*, de *golpes* con la planta completa o *media planta*.

La *llamada*, identificada musicalmente según esta segunda acepción de tímbrica y estructura musical, se gestiona siempre de esta manera descrita, aunque hay un tipo de *llamada* paradigma de todas las *llamadas*.

### 12.1.1 Llamadas por bulerías y en compás de 12

La primera vez que se descubre en este trabajo las cuatro partes de una *llamada* es a través del modelo de *llamada por bulerías*:

**Modelo de llamada por bulerías**

Su análisis desentraña las cuatro partes en que se puede dividir una *llamada*. Sin embargo, los bailarines componen nuevas *llamadas* para cada una de sus coreografías.

En el caso de *llamadas* en compás de 12, los bailaroes van a realizar variaciones sobre este modelo de *llamada por bulerías*.

¿Y cuáles van a ser estas variaciones?

Para empezar, la *llamada* se puede alargar de 1 a 3 compases completos. Pero lo que identifica una MERT en compás de 12 como *llamada* son las 3 primeras pulsaciones 1-2-3, terminando justo al principio de la pulsación 3, que deben realizar figuras rítmicas en repetición. Esta primera parte puede presentar variaciones tímbricas de lo más diversas, pero siempre en rítmica repetitiva.

The image displays three musical examples of a 12-measure call (llamada) for palmas and zapatas. Each example consists of a palm line (Pal.) and a zapata line (Zap.).

- Example 1:** The palm line shows a sequence of 12 measures with accents on measures 3, 7, 9, 10, 11, and 12. The zapata line features a series of rhythmic patterns, including triplets and accents, with a blue bracket under the first three measures.
- Example 2:** The palm line shows a sequence of 12 measures with accents on measures 3, 7, 9, 10, 11, and 12. The zapata line features a series of rhythmic patterns, including triplets and accents.
- Example 3:** The palm line shows a sequence of 12 measures with accents on measures 3, 7, 9, 10, 11, and 12. The zapata line features a series of rhythmic patterns, including triplets and accents.

**Trans 43 Llamada de soleá por bulerías**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2015)**

En las tres primeras pulsaciones se encuentra la variación de los tres primeros golpes con la planta completa, propios del modelo de *llamada por bulerías*.

En este ejemplo, la *llamada* se alarga hasta realizar los tres compases. Una rítmica en tresillos barre la parte segunda y tercera del primer compás.

La segunda parte se basa en el modelo de *llamada por bulerías*, entre las pulsaciones 3 y 6, que suele ser más libre, para después *rematar* en las siguientes. Aquí resulta alargarse con la fórmula en tresillos hasta la pulsación “10 y” del primer compás, también llamado por los flamencos “el contra” de la pulsación 10. Su riqueza sonora viene dada por la variedad tímbrica, con *tacones*, *tacones deslizados* y *plantas deslizadas*. Todos son timbres sutiles, que vuelven a surgir a partir de la pulsación 1 final (11) de este mismo compás, para arrancar el siguiente compás con nuevos tresillos.

A partir de la pulsación 8 del segundo compás, la variación se realiza a base de *contras*, que usan *golpes* con la planta completa y *media planta*, hasta un *chaflán*, con timbre más contundente al final del segundo compás. Los *contras* se alargan hasta llegar a la pulsación 6 del tercer compás.

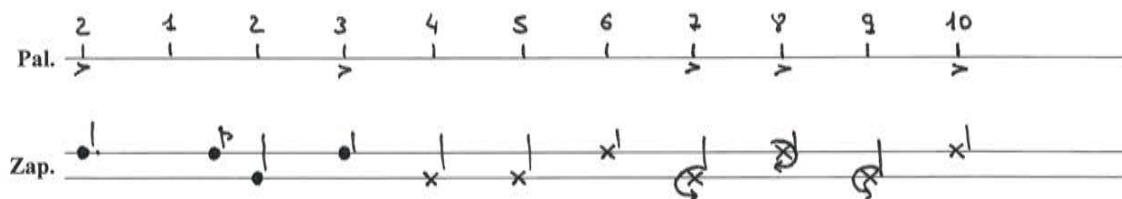
La *llamada* se remata desde la anacrusa de la pulsación 7, como un *remate* modélico en tresillos, *cerrando* en la pulsación 10 con un *desplante* y realizando un enlace con dos *chaflanes*.

Aquí el alargamiento y la variación de la *llamada* se realiza, ante todo, en su interior. Como diría Alfred Cortot “hay que empezar y terminar bien” (Cambier 2001), lo que ocurre en el interior no es relevante.

En la MERT conocida como *llamada*, el inicio con golpes y rítmica repetida en las tres primeras pulsaciones del primer compás, por un lado, y el remate en tresillos desde la anacrusa de la pulsación 7 del tercer compás, por otro, marcan la ortodoxia. En cierta medida se trata del modelo compositivo para construir una *llamada*.

La parte central, que realiza dos tipos de variaciones, las tímbricas sobre tresillos y las variaciones *a contra* con *golpes*, alargan por dentro, pero no adulteran las marcas del modelo de *llamada por bulerías* del principio y del final, donde la variación sigue unos procesos basados en modelos compositivos más restringidos.

Tanto es así, que los tres primeros *golpes* modélicos del principio pueden variarse con repetición rítmica, pero también existe la posibilidad de conservar los tres *golpes* cambiándoles la ubicación y así realizando una variación rítmica en cierta manera también regular. Los tres *golpes* primeros pueden usar el *contra*.



**Trans 21 Principio de *Patá por bulerías***  
(Rocío Portillo, Málaga 2012)

Los cuatro primeros sonidos conforman lo que la bailaora Susana Lupiáñez, “La Lupi”, ha bautizado como *la canastera*. La variación comienza con un primer *golpe* desde el 2 final del compás anterior.

Ser “canastero” es un adjetivo atribuido a los verdaderos gitanos (Pasqualino 1998: 62). Esta designación alude, por tanto, al grado de “gitanismo” de este *paso*, marcado musicalmente con el *contra* sobre la pulsación 1, aunque no se puede obviar que coreográficamente es un *paso* de movimiento de caderas muy pronunciado, con las rodillas bastante flexionadas.

La interpretación de este *paso* tiene que ver con la idea de gordura (cf. cap. 8.1). Esas mujeres gitanas (el calificativo de *canastera* está en femenino), llenas de peso por la maternidad y la edad, se mueven aquí dando importancia al gesto y al sonido derivado de tener mucho peso: los *golpes* con la planta completa.

Todos estos son los principios de la identificación de la *llamada* en compás de 12, que la convierte en la “madre de las llamadas” y de las MERTS de baile.

Tanto es así, que las MERTS en compás de 12 que se designan como *llamadas* van a pasar la frontera de lugar inicial en la sintaxis coreográfica y se van a colocar en otros lugares.

En la polisemia continua propia del flamenco, la MERT de *llamada* está presente en otras MERTS de la sintaxis flamenca como la *contestación* o *respiración* y el *remate* o *cierre*.

Desde un punto de vista musical, estas melodías se trabajan como *llamadas*, aunque desde una perspectiva sintáctica no estén en el lugar propio.

Esto indica que no todo lo que musicalmente tenga estructura interna de *llamada* va a ser inicio.

Este es el caso de la *patá por bulerías*. Esta pequeña miniatura flamenca (cf. cap. 6.2) no es más que la interpretación coreográfica de una *letra por bulerías*.

En ella no es el bailar el que *llama*, es decir, el inicio coreográfico no lo realiza él. Es el cantaor quien alza su voz al aire para que el bailar le *conteste*. La *patá* es el todo y la parte, es decir, toda la coreografía sobre la *letra por bulerías* se denomina *patá* y, a su vez, *patá* es esta pequeña parte de *contestación* con MERT a la primera frase de la *letra* del cantaor.

Esta MERT de *contestación* o *patá por bulerías* suele presentar estructura de *llamada*. Para empezar, las tres primeras pulsaciones de la melodía se desarrollan en variación de los tres primeros *golpes* con la planta completa, propios de los modelos de *llamada por bulerías*.

Además suele rematarse alrededor de la pulsación 7, bien con una secuencia de tresillos acéfala, bien con una secuencia de corcheas hasta llegar al 10.

Sirva como ejemplo esta *patá por bulerías*. Aunque la transcripción procede de una interpretación de la bailaora Rocío Portillo, se trata de una “composición” original del bailar Jesús Carmona:

The image displays musical notation for a piece titled 'Trans 54 Patá por bulerías' by Jesús Carmona. It is organized into three systems, each separated by a double slash (//).  
 - The first system shows a 'Pal.' (palm) staff with 12 vertical strokes numbered 1 through 12. Strokes 3, 7, 8, 9, and 12 have a right-pointing arrow below them. The 'Zap.' (shoes) staff shows a single rhythmic figure consisting of two eighth notes.  
 - The second system shows a 'Pal.' staff with 12 vertical strokes, with arrows under strokes 3, 7, 8, 9, and 12. The 'Zap.' staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' and diamond symbols.  
 - The third system shows a 'Pal.' staff with 12 vertical strokes and arrows under strokes 3, 7, 8, 9, and 12. Below it are three empty staves labeled 'Man.' (Mano), 'Tr.' (Tambor), and 'Pier.' (Pie). The 'Zap.' staff features a rhythmic pattern with eighth notes, some marked with 'x' and diamond symbols, and includes triplet markings (3) under groups of notes.

**Trans 54 Patá por bulerías**  
**(Jesús Carmona, Málaga 2016)**

En este ejemplo aparecen dos primeros *golpes* sobre el 2 final del compás que precede lo que se consideraría *llamada*. Se trata de una *entrada* muy usitada, donde esta introducción sobre la pulsación fuerte da pie al comienzo de la *llamada*, aunque formen parte también de ella.

Pero lo que más destaca es la repetición de la rítmica en las pulsaciones 1 y 2 del primer compás para caer sobre el 3. Con esta reiteración y la utilización del *golpe* con la planta, se utiliza el modelo compositivo reconocido como procedimiento de variación

de los tres *golpes* iniciales que aparecen en el modelo enunciado de *llamada por bulerías*.

Esto quiere decir que esta melodía de *patá por bulerías* tiene estructura de *llamada*, por lo cual, también recibirá el calificativo de *llamada* por parte de los bailarines. Es una catalogación que se origina en una concepción musical, aunque a nivel de la sintaxis coreográfica no quepa el concepto *llamada*.

Destaca la presencia del modelo completo de *llamada por bulerías*, que se manifiesta en el *remate* del primer compás para llegar al 10 y que se transforma en *tresillos* para alcanzar el 10 en el segundo compás.

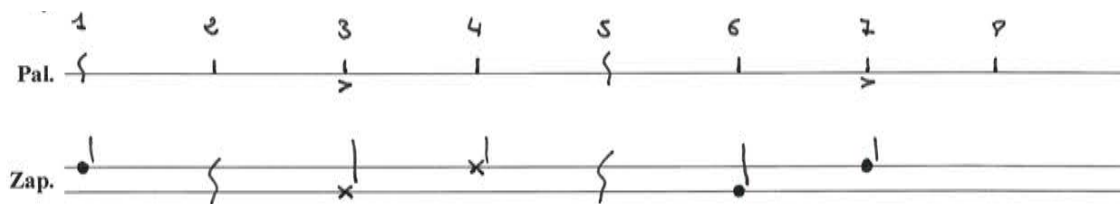
Dado que se trata de una *llamada-patá por bulerías* de dos compases y un inicio, el alargamiento no se produce en la parte interior de la llamada, desde las pulsaciones 3-6, como hacía el ejemplo de llamada de *soleá por bulerías* de la Trans 43. En este caso, se alarga desde el enlace. El primer compás ya es una *llamada*, pero las variaciones *a contra* desde las pulsaciones 1 y 2 finales del segundo compás se alargan hasta la mitad del siguiente compás, eso sí, para rematar desde la pulsación 8 acéfala hasta la 10.

Todos estos procedimientos musicales alargan las melodías con estructura de *llamada* desde el interior, es decir, se debe empezar y concluir de una manera determinada para que una MERT sea calificada musicalmente como *llamada* en compás de 12.

### **12.1.2 Llamadas por tangos y en compás de 8**

Un proceso análogo de elaboración aparece en las *llamadas por tangos* y en el resto de las llamadas en compás de 8.

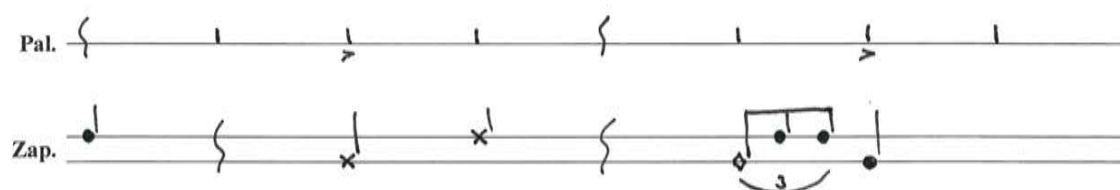
La *llamada por tangos*, entendida como estructura musical de *llamada* y no simple presentación del baile por *tangos*, podrá alcanzar 3 compases, pero en su base siempre subyace el modelo enunciado de *llamada por tangos* más simple.



**Modelo de llamada por tangos**

El primer proceso de variación que puede sufrir este modelo en la composición de nuevas *llamadas* aparece con la ornamentación rítmica de ciertas partes. Es el caso del modelo de *llamada por tangos con remate* (capítulo 10.2.2).

La ornamentación consiste en desglosar uno de los golpes en un tresillo, cambiando el primer timbre por un sonido con menos fuerza y más agudo como el *tacón*. Esto va a generar la sensación de acefalia de la fórmula final de la *llamada*, de su *remate*. Esta ornamentación se produce además justo antes del *desplante*.



**Modelo de llamada por tangos con remate**

La acefalia de la fórmula que se diferencia del primer modelo y su situación en la propia sintaxis son en sí modelos compositivos paradigmáticos, que se encuentran con asiduidad en la composición de *llamadas por tangos*.

En una *llamada por tangos* de tres compases, se encuentran de nuevo estas fórmulas de ornamentación justo antes de las pulsaciones acentuadas, en ocasiones de *desplante*:

The image displays three systems of handwritten musical notation for a piece titled 'Trans 24 Llamada por tangos entre letras'. Each system includes staves for Pal. (Percussion), Man. (Hand), Tr. (Triangle), Pier. (Foot), and Zap. (Zapato). The notation is divided into measures numbered 1 through 8. The first system shows rhythmic patterns with accents and slurs. The second system features a triplet of notes in the Man. part and a slur in the Zap. part. The third system includes a handwritten note 'Gesto de desplante sin sonido' with a downward arrow pointing to a specific measure in the Man. part.

**Trans 24 Llamada por tangos entre letras**  
 (Cristina Martínez, Coín 2013)

El inicio de la llamada es absolutamente modélico, en lo que al modelo enunciado de *llamada por tangos* se refiere.

La segunda parte del primer compás empieza la variación con una nueva fórmula rítmico-tímbrica de dos semicorcheas más tres corcheas. Hay que destacar la acefalia

real de esta fórmula, a diferencia de lo que ocurría en el modelo de *llamada por tangos con remate*, y el desarrollo tímbrico, que recurre a los *tacones* y a las *palmas*.

Pero esta fórmula no sirve para rematar. Tal como ocurría en las *llamadas por bulerías*, crea un bucle en repetición para alargarse desde el interior del modelo enunciado. No se termina la recreación del modelo y se alarga, sino que aparece el principio de este y de pronto se insertan nuevas fórmulas melódico-rítmicas en ostinato que alcanzan la primera mitad del segundo compás, en este caso rematada con un tresillo lento de *palmas* (tresillo de negras).

Sin embargo, al final del segundo compás parece que la *llamada* termina, porque se realiza una fórmula acefálica de remate anterior a la pulsación acentuada de desplante: la número 7.

El tercer compás alarga la *llamada* con un enlace, no desde dentro. Parece una especie de coda, que en realidad no resulta sino de una nueva variación del modelo de *llamada por tangos*. Hay cambios tímbricos, en la pulsación 1 y 4, con un timbre compuesto y una variación del final, acéfala y *a contra*, que realiza el desplante con un gesto no sonoro.

Se observa un alargamiento-repetición del final del modelo, pero en la mayoría de los casos las *llamadas por tangos* con estructura de *llamadas*, es decir, sujetas al modelo enunciado, se agrandan desde el interior. Se realiza la primera parte del compás sobre el modelo, después se suceden partes más o menos libres de variación con un tipo de procedimiento o más (tresillos, contratiempos...), para retomar el modelo de *llamada por tangos* con las 4 últimas pulsaciones del compás final de la *llamada*.

Este agrandamiento desde el interior es común a las *llamadas por bulerías* y en compás de 12. Ambas son MERTS basadas en modelos enunciados específicos. Es más fácil reconocer estas *llamadas*, elaborarlas e interpretarlas, porque el modelo enunciado y el modelo compositivo son conocidos por los bailarines.

También en la estructura interna resalta la asimetría del compás, como en el modelo *llamada por tangos* y en las *llamadas por bulerías*.

En el ejemplo anterior de *llamada por tangos* de la Trans 24, se descubre que todos los compases se dividen en dos fórmulas desiguales. Las fórmulas de inicio de compás duran 4 pulsaciones “y pico”, mientras que las fórmulas finales (de *remate*)

duran menos de 4. Las 8 pulsaciones del compás quedan siempre desiguales, gracias a las fórmulas acefálicas del *remate* y al desplazamiento de la primera fórmula.

Así las MERT de *llamadas por tangos* y *por bulerías*, basadas en los modelos enunciados, proponen modelos compositivos parecidos de asimetría, acefalia y agrandamiento desde el interior de la melodía, relegando las fórmulas melódicas más arraigadas en los modelos enunciados al principio y al final.

Resulta mucho más complicado establecer premisas de desarrollo musical y modelos compositivos en otro tipo de *llamadas*, sobre otros compases diferentes y sobre aquellas MERTS que se denominan *llamadas*, simplemente por su situación sintáctica de presentación del baile.

### **12.1.3 Llamadas-escobillas**

Hasta el momento se han descrito *llamadas* con estructuras internas concretas de timbre y ritmo. Salvo en las excepciones de *contestaciones* y *patás por bulerías*, todas las *llamadas* enumeradas se situaban en el principio de la sintaxis flamenca. Esto quiere decir que las dos características definitorias de la *llamada*, presentación del baile y estructura rítmico-tímbrica sobre el modelo enunciado de *llamada*, donde destacan los *golpes* sobre la planta completa, convergían en una misma melodía designada *llamada*.

De la misma manera que *contestaciones* y *patás por bulerías* se designaban como *llamadas*, solo por su estructura interna, únicamente por los significados atribuidos al concepto de *llamada*, no todas las MERTS que inician *letras* o bailes van a tener estructura musical de *llamada*, aunque se denominen así, es decir, no todas están basadas en los modelos enunciados de *llamadas*.

A día de hoy, la presentación que realizan los artistas de sus bailes son momentos coreográficos virtuosísticos y muy elaborados. Esto quiere decir que las *llamadas* entendidas como MERTS, presentaciones de un baile, van a ser siempre más largas de tres compases.

En un principio, estas MERTS se denominan también *llamadas*, pero musicalmente son muy diferentes a las estructuras rítmico-tímbricas basadas en los modelos enunciados.

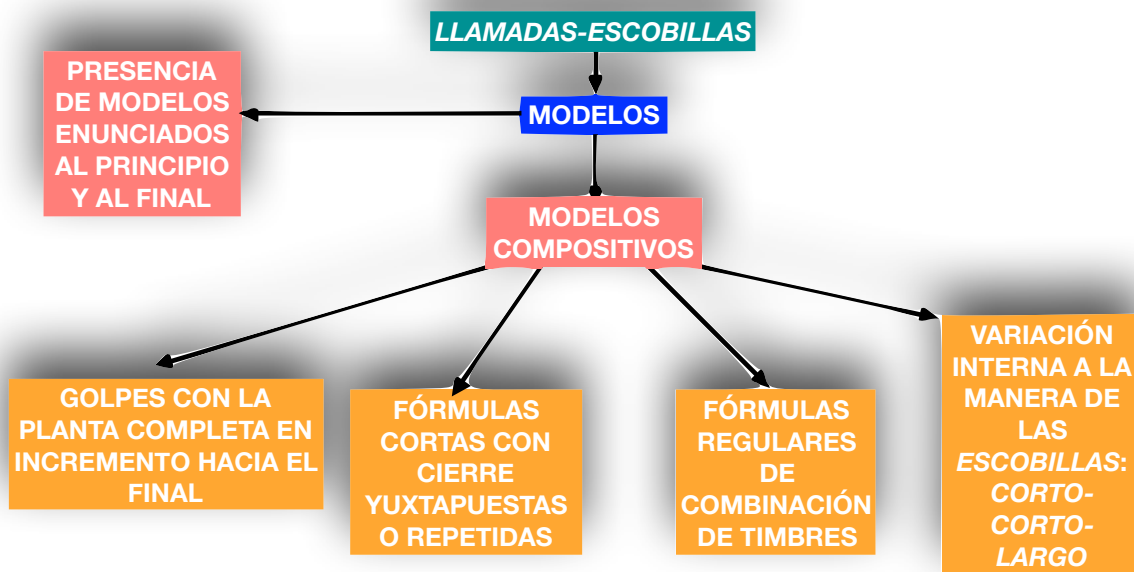
En estos casos, ni siquiera se las designa como *llamadas*, sino como *escobillas*. El propio proceso de variación y desarrollo musical de estas melodías se encuentra más cercano a los modelos melódicos enunciados y compositivos propios de las *escobillas* que a los de la *llamada*.

Este tipo de *llamada-escobilla* suele presentar bailes de estructura coreográfica más ortodoxa, coreografías extensas y bien estructuradas, propias de la escena y de los concursos de baile (cf. cap. 6.1). Las encontraremos en *cantiñas*, *soleás*, *tarantos*, *tientos*, *seguiriyas*... donde la rigidez de la sintaxis coreográfica se contrarresta con momentos como esta *llamada* primera de presentación del baile, cuya extensión es enorme y el proceso de variación es muy diverso.

No se puede afirmar que estas *llamadas* estén tan alejadas de los modelos enunciados de *llamadas por bulerías* y por *tangos* que se han descrito en el capítulo 10, pero su presencia está muy diluida y el procedimiento de variación propio de las *escobillas* es dominante en muchos de los desarrollos de estas MERTS, sobre todo en las más extensas.

En *palos* en compás de 12 y en compás de 8 se encuentran los modelos enunciados de *llamada por bulerías* y *llamada por tangos* muy diluidos en la variación. En el caso del compás de 16 del *taranto*, no se vislumbra el modelo enunciado de *llamada por tangos*, que sería el más cercano métricamente. Tampoco hay modelo enunciado de *llamada* en compás de 5, ni siquiera las *llamadas por seguiriyas* poseen uno.

Pero en estas *llamadas-escobillas*, MERTS de presentación de los bailes, emergen varios modelos compositivos o procedimientos musicales de composición y variación que se han podido analizar como propios de estas *llamadas*. En cierta medida, estos recursos las emparenta con los modelos enunciados de *llamada por bulerías* y *llamada por tangos* y con las *llamadas* estructuras rítmico-tímbricas de 3 compases o menos.



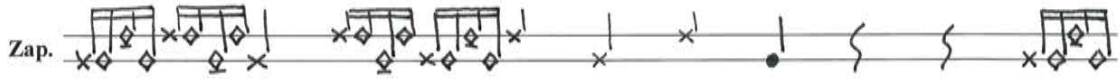
No obstante, existe la leve presencia del modelo enunciado, que se suele presentar al principio y al final de la *llamada*, dure 4 o 13 compases. Esto excluye directamente de este grupo las *llamadas por tarantos*, *por seguriyas* y toda la familia de la *seguriya*, de los que no se conoce modelo enunciado.

Por regla general, el principio del modelo está presente al comienzo del primer compás de *llamada-escobilla* y la última parte del modelo aparece al final del último compás de *llamada-escobilla*.

Aquí se muestra un ejemplo de *llamada-escobilla por cantiñas* de 4 compases.


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

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. 


///

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. 


///


Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|


Zap. 

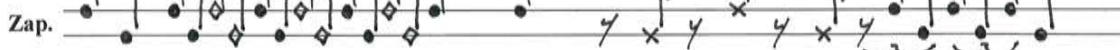
///

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Man. 

Tr. 

Pier. 

Zap. 

Trans 34 *Llamada-escobilla por cantiñas*  
(Rocío Portillo, Málaga 2014)

En él aparece la variación de las 2 primeras pulsaciones del primer compás, para caer en la pulsación número 3. La importancia de estas 3 primeras pulsaciones y el proceso compositivo de variación pertinente, para poder calificarlo como estructura de *llamada por bulerías* o en compás de 12, está presente.

Sin embargo, el final se asemeja al *remate* del modelo de *llamada por bulerías*, pero lleva un desplazamiento en el *cierre*. No realiza el *desplante* alrededor del 10, sino que lo desplaza hasta el 2 final. El *remate* en tresillo acefálico está emparentado con el modelo enunciado y el modelo compositivo propio de la estructura de *llamada por bulerías*, pero hay un desplazamiento sintáctico.

Este cambio sintáctico aleja este tipo de *llamadas-escobillas* de la estructura de *llamada* emparentada con el modelo, no obstante, sigue habiendo otros modelos compositivos que lo relacionan con el *soniquete* “clásico”.

En segundo lugar, se puede destacar la utilización como timbre dominante de los *golpes* con la planta completa, cuya aparición se incrementa a medida que se acerca el final de la *llamada*, timbre que ejerce un papel de tónica.

Un tercer lugar, se descubre un modelo compositivo: la yuxtaposición de fórmulas cortas de una pulsación o dos, que presentan un *cierre*, es decir, fórmulas rítmicas donde aparece una serie de sonidos cortos que recaen sobre uno largo acentuado. El acento en ellas surge siempre al final. Se interpretan sueltas, como un timbre compuesto, yuxtapuestas con otras de la misma naturaleza. Otras veces, como en el ejemplo al final del tercer compás y al principio del cuarto, se repiten a modo de pequeño ostinato, no muy duradero. La variedad tímbrica prima en estas fórmulas.

Un cuarto modelo compositivo es el desarrollo de fórmulas rítmicas regulares, con sonidos de igual duración, pero diferente timbre. Suelen realizarse al estilo del timbre compuesto combinación *media planta-tacón-punta*, como aparece en la Trans 34, en tresillos regulares entre la pulsación 8 del segundo compás y la 7 del tercero.

Para finalizar esta serie de timbres de igual duración, se utiliza una fórmula de las que se han descrito como tercer modelo compositivo para las *escobillas-llamadas*: una fórmula corta con cierre, que se observa en el ejemplo entre las pulsaciones 8 y 9 del tercer compás.

Este cuarto modelo compositivo para las *llamadas-escobillas* vuelve a aparecer en este ejemplo de *llamada por tarantos*:

The musical score is divided into four systems, each separated by a double slash (//). Each system consists of a Palanca (Pal.) part and a Zapata (Zap.) part.

- System 1:**
  - Palanca: Measures 1-16. Measure 1 has a half note with an accent (>). Measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 have vertical stems.
  - Zapata: Measures 1-16. Measure 1 has a half note with an accent (>). Measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 have vertical stems.
- System 2:**
  - Palanca: Measures 1-8. Measure 1 has a half note with an accent (>). Measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 have vertical stems.
  - Zapata: Measures 1-8. Each measure contains a triplet of eighth notes with an accent (>) on the first note.
- System 3:**
  - Palanca: Measures 9-16. Measure 9 has a half note with an accent (>). Measures 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 have vertical stems.
  - Zapata: Measures 9-16. Each measure contains a triplet of eighth notes with an accent (>) on the first note.
- System 4:**
  - Palanca: Measures 1-16. Measure 1 has a half note with an accent (>). Measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 have vertical stems.
  - Zapata: Measures 1-16. Each measure contains a triplet of eighth notes with an accent (>) on the first note.

The fourth system includes the instruction *Accelerando* written above the Palanca staff, followed by a dashed line indicating the end of the piece.

Sensación de Rittardando

Pal. >

Zap. 3 3 3 3 3 3 3 3

///

Pal. - - - - - A tempo

Zap. 3 3 3 3

///

Pal. >

Zap. 3 3 3 3 3 3 3 3

**Trans 23 Llamada-escobilla por tarantos.**  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)

En él se desarrolla el timbre compuesto de combinación *media planta-tacón-punta* en rítmica de sonidos regulares y también lo hace en tresillos. Sin embargo, se trata de una *llamada* más larga, propia de un compás de 16 pulsaciones como el del *taranto*.

Esta razón permite que la variación pueda ampliarse y variarse. Es por ello que la combinación de timbres se varía en una segunda versión con *golpes* con la planta completa, en la segunda parte del segundo y tercer compás.

En este último ejemplo de Trans 23, aparece también el incremento de estos *golpes* con la planta completa, que al final se vuelven el único timbre.

La genialidad de esta MERT concreta reside en el juego rítmico del último compás con este único timbre de *golpes*. Los cambios rítmicos dan sensación de ritardando y después de volver a tempo. A través del ritmo se juega con la velocidad.

Este tipo de innovaciones rítmicas las encontramos en géneros como el *taranto* o la *seguriya*, donde no hay unos modelos enunciados claros.

Queda entonces describir un último y quinto modelo compositivo presente en las *llamadas-escobillas*, que quizás pudiese ser el responsable de encontrar el nombre de *escobillas* o *llamadas-escobillas* para estas MERTS.

The image displays five distinct rhythmic models, each consisting of two staves: 'Pal.' (top) and 'Zap.' (bottom). The notation is handwritten and includes various rhythmic symbols such as vertical lines, beams, and diamond shapes. The first model is numbered 1 through 7. The second and fourth models are marked with 'Repetición simétrica'. The fifth model includes a flat symbol (b) on the Zap. staff.

The image shows three musical systems, each consisting of two staves: 'Pal.' (top) and 'Zap.' (bottom). Each system begins with a double slash symbol (//).  
 - The first system: The 'Pal.' staff has vertical tick marks and accents. The 'Zap.' staff has notes, rests, and 'x' marks. A handwritten note above the 'Pal.' staff reads: "Repetición simétrica x 3 (última acelerando)".  
 - The second system: The 'Pal.' staff has vertical tick marks and accents. The 'Zap.' staff has notes and rests.  
 - The third system: The 'Pal.' staff has vertical tick marks and accents. The 'Zap.' staff has notes and rests.

**Trans 57 Llamada-escobilla por garrotín.  
(Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)**

Sin embargo, la presencia de este modelo compositivo es bastante reducida. En ninguno de los ejemplos anteriores aparece. Realmente suele darse en *llamadas-escobillas* muy largas.

En el capítulo dedicado a las MERTS de *escobillas*, se analizarán exhaustivamente estos modelos compositivos, pero se muestra aquí una *llamada-escobilla por garrotín*, presentación de un baile para destacar algunos rasgos fundamentales.

En este ejemplo, aunque el compás y medio de remate y cierre son diferentes, toda la *llamada* se desarrolla exactamente como las MERTS de *escobillas*. Para explicar el modelo compositivo por excelencia dentro de las *escobillas*, hay que tomar como ejemplo los 4 primeros compases.

El primer compás se divide en dos fórmulas rítmico-tímbricas simétricas. La simetría es el primer rasgo característico de las *escobillas*, que las diferencian rápidamente de las *llamadas*. La primera parte en corcheas de timbres *media plantación* y la segunda parte en *golpes* con la planta completa, quizás dando el toque característico de las MERTS de tipo *llamadas*.

Este compás se repite simétricamente, para desembocar en un tercer compás donde esta misma fórmula se acorta. Las corcheas se reducen a un cuarto de compás y las negras igual. El compás tercero se compone de dos versiones cortas de la fórmula del primero.

En el cuarto compás se vuelve a la fórmula original.

El proceso de elaboración de *escobillas* se basa en esta secuencia *largo-largo-corto*. Una gran fórmula melódica que se va reduciendo. En ocasiones la fórmula reducida se repite hasta hacerse más larga que la de inicio. Por esto los bailaores designan a las primeras fórmulas como *el corto*, que se repite de manera simétrica, y a la última, fruto de la repetición de una fórmula reducida, *el largo*. De esta manera los bailaores hablan de “un *paso de escobillas*” y estructuran sus partes en *corto-corto-largo*.

En el ejemplo anterior de Trans 57, la repetición del *corto* no es mayor que la del *largo*, pero si se establece esta fórmula de variación y repetición propia de las *escobillas*.

En todo el corpus esta es la única *llamada-escobilla* que presenta este procedimiento.

Esto quiere decir que el nombre de *escobillas* para este tipo de *llamadas*-presentaciones de los bailes, que duran más de 3 compases, no viene dado exactamente por los modelos compositivos utilizados. Se trata de una designación que tiene que ver con el tamaño de la MERT.

En los ejemplos descritos se encuentran modelos enunciados de *llamadas* diluidos y modelos compositivos diferentes de los utilizados en las *llamadas* más pequeñas y más unidas a los modelos enunciados. La utilización de los procedimientos compositivos propios de las *escobillas* son puntuales y no son siquiera significativos.

En estas MERTS de *llamadas-escobillas*, la novedad con respecto a las *llamadas* con estructura rítmico-tímbrica más ortodoxa reside ante todo en un modelo compositivo concreto: las fórmulas cortas con cierre en yuxtaposición y repetición.

Quizás estas MERTS sean más permeables a este proceso compositivo, dada su duración, o quizás este tipo de *llamada-escobilla* de presentación del baile esté marcando la trayectoria de evolución del baile flamenco y los nuevos procesos compositivos para la elaboración de las Melodías Rítmico-Tímbricas que lo sustentan.

#### **12.1.4 Llamadas por seguiriyas y en compás de 5**

Se han excluido las *llamadas por seguiriyas* de todos los capítulos anteriores referidos a las *llamadas* y hay razones para ello.

Por un lado, durante el trabajo de campo y en el proceso de transcripción y análisis del corpus, no se ha podido establecer modelos enunciados para las *llamadas por seguiriyas* y en compás de 5.

Por otro lado, las *llamadas por seguiriyas* recogidas son lo suficientemente amplias para considerarlas *llamadas-escobillas* y los modelos compositivos que se manifiestan en ellas difieren enormemente de los utilizados en el resto de *llamadas-escobillas* descritas, analizadas en el capítulo anterior.

Según esta lógica, las *llamadas por seguiriyas*, comunes a todos los *palos* en compás de 5 derivados de la *seguiriya*, merece un capítulo aparte.

El propio compás por *seguiriyas* ofrece como referencia métrica un falso *aksak* con esta estructura 22332. Esto quiere decir que la *llamada por seguiriyas* presenta ya desde su métrica las constantes de desigualdad y asimetría presentes en todas las MERTS de tipo *llamada*.

En su elaboración rítmico-tímbrica se encuentran varios modelos compositivos que subrayan o rompen esta referencia métrica.



Lo primero a destacar en ellas son los *golpes* con la planta completa, que se incrementan conforme avanza la melodía y en el final se vuelven imprescindibles. También en esta *llamada* este rasgo tímbrico vuelve a ser el principal identificador. Pero en este caso hay que destacar el juego que se establece con la métrica especial del compás de 5, del compás por *seguiriyas*.

Ciertas MERTS de *llamada* van a subrayar, ante todo con esta tímbrica contundente del *golpe* con la planta completa, los “tiempos negros” (cf. cap. 3.1.2) o pulsaciones acentuadas del compás por *seguiriyas*. Esta búsqueda de la acentuación la enfatiza algún timbre en anticipación sobre una pulsación no acentuada para caer con mayor contundencia sobre las pulsaciones acentuadas. Se puede observar este modelo compositivo en esta *llamada por seguiriyas* de 11 compases.

Pal. 1 2 3 4 5

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

1 2 3 4 5

Pal.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

The image shows musical notation for a flamenco piece. The first system includes staves for Palm (Pal.), Mano (Man.), Tambor (Tr.), Pierro (Pier.), and Zapata (Zap.). The second system includes staves for Palm (Pal.) and Zapata (Zap.). The notation features rhythmic patterns, accents, and specific symbols like 'x' and 'y'.

**Trans 37 Entrada y llamada por seguriyas  
(Málaga, La Lupi 2014)**

Desde el segundo pulso del 5 del primer compás hasta el final del compás 7, los golpes con la planta completa y chaflanes marcan estos “tiempos negros”, esas pulsaciones acentuadas que marcan los números 1.2.3..4..5. (los puntos señalan pulsaciones no acentuadas).

La anticipación de timbres en la segunda pulsación del 5 resaltan la entrada del compás en el 1 y la fuerza del acento en ese 1.

En el mismo ejemplo aparecen además otros modelos compositivos.

Existen fórmulas cortas repetidas que se unen a la métrica para subrayar el ritmo *aksak*. El adjetivo de cortas viene dado porque su modelo para la repetición dura una o dos pulsaciones a lo sumo. Son fórmulas cuyos timbres tienen diferente duración y de ellas aparecen dos tipos:

1. Fórmulas cortas en repetición: aquellas de sonidos largos primero y cortos después, que van a ser fórmulas repetidas a modo de ostinato.
2. Fórmulas cortas con *cierre*: aquella donde los sonidos cortos preceden a uno largo que funciona como *cierre* de la fórmula. Estas fórmulas pueden repetirse, pero

lo más significativo es su singularidad como efecto aislado, yuxtapuesta a otro tipo de fórmula con otra estructura rítmica.

Del 1 al 3 del compás 8 aparecen fórmulas cortas en repetición, que se transforman en fórmulas rítmicas regulares, modelo compositivo descrito para las *escobillas*, que se compone de sonido de igual duración y timbre diferente.

Este procedimiento se encuentra en la segunda parte del compás 9 y el principio del 10. En este caso, las fórmulas llevan la regularidad rítmica gracias a un timbre compuesto: el *paso andado (media planta-tacón-tacón raspado)*.

También en este ejemplo, al principio del compás, aparecen fórmulas cortas con cierre repetidas.

Todos estos modelos compositivos se circunscriben en la métrica del compás por *seguiriyas*. Se trata de procedimientos que están con la métrica *aksak* y la subrayan.

Pero hay que destacar otros modelos compositivos interesantes dentro de las *llamadas por seguiriyas*. Son modelos compositivos que, en el mapa conceptual sobre las *llamadas por seguiriyas* se designan como contramétricos. Señalan una rítmica ajena a los acentos del *aksak* de la *seguiriya*.

Por una lado, suenan de nuevo los *contras*, que se observan en el décimo y onceavo compás de este mismo ejemplo. Pero por otro lado, pueden darse ostinati rítmicos ternarios que rompen el *aksak* del compás por *seguiriyas*.

Es el caso de esta *serrana*:

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. Each system includes a tablature line for the left hand (Zap.) and a staff line for the right hand (Pal.).

- System 1:** The tablature line (Zap.) features a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating fretted notes. The staff line (Pal.) shows rhythmic notation with vertical stems and flags, and is numbered 1 through 5 above the staff.
- System 2:** This system includes additional staves for 'Man.' (Mandolin), 'Tr.' (Trombone), and 'Pier.' (Piercing). The tablature line (Zap.) continues with notes and 'x' marks. The staff line (Pal.) has rhythmic notation. The 'Man.' and 'Tr.' staves are empty, while the 'Pier.' staff has a single note with a stem.
- System 3:** Similar to the second system, it includes 'Man.', 'Tr.', and 'Pier.' staves. The tablature line (Zap.) has notes and 'x' marks. The staff line (Pal.) has rhythmic notation. The 'Man.' and 'Tr.' staves are empty, while the 'Pier.' staff has a note with a stem and a '\*' symbol above it.

Double slashes (//) are used as section dividers between the systems.

The image displays a musical score for five measures, labeled 1 through 5. The score is organized into two systems. The first system contains measures 1, 2, 3, 4, and 5. The second system contains measures 6, 7, 8, 9, and 10. The staves are labeled as follows: Pal. (Palms), Man. (Manos), Tr. (Triangles), Pier. (Pipers), and Zap. (Zaps). The notation includes vertical lines for palms, dots for zaps, and horizontal lines with vertical stems for triangles and pipes. A double slash (//) is placed between the two systems, indicating a break in the score.

**Trans 15. *Llamada por serrana***  
**(Rocío Portillo, Málaga 2012)**

En el compás 2 la sucesión negra-corchea rompe la irregularidad del *aksak* con la regularidad ternaria. De la misma manera, en los compases 5 y 6, la sucesión *golpe-dos palmas* en tres corcheas rompe la naturaleza del *aksak*.

Estos modelos compositivos métricos y contramétricos identifican las MERTS de *llamada por seguiriyas* y al propio género de las *seguiriyas*. Señalan su singularidad métrica, pero también los procedimientos rítmicos y tímbricos comunes con el resto de las *llamadas*.

### 12.1.5 Llamadas en compás de 6: *por fandangos y abandolaos*

Dentro del corpus se encuentran pocas piezas en compás de 6, tan solo una coreografía *por abandolaos*, la Trans 51, una *escobilla* que podría servir tanto para *soleá* como para *rondeña* en la Trans 30 y tres *fandangos* en las Trans 33, 67 y 68.

En ellas no se puede distinguir un modelo enunciado subyacente para las MERTS de *llamada*. Algunos bailaores hablan incluso de la improvisación de esta MERT.

Pero sí se puede hablar de dos modelos compositivos propios de las *llamadas* en compás de 6, sobre la que se sustenta quizás esta improvisación.

Porque una *llamada por fandangos y abandolaos* está plagada de *golpes* con la planta completa, como ocurría en el resto de las *llamadas*.

La *llamada* debe desempeñar su papel comunicativo con el resto de los actores de la *performance* flamenca. La presencia de esta MERT permite la coordinación con un guitarrista y un cantaor. Las *llamadas* piden con sus pies al cantaor: “hazme una letra” y para ello se hacen necesarios los *golpes* contundentes con la planta completa. Este timbre va estar presente en TODAS las *llamadas* y es su rasgo identificativo, pidiendo de por sí cante, pero no exactamente qué cante.

Para que guitarrista y cantaor sepan que el bailar quiere un cante *por fandangos* o *por abandolaos*, la MERT debe ser completa métricamente (un compás completo como mínimo) y ofrecer rasgos significativos de estos géneros. Para ello el bailar se ciñe a la métrica del compás de 6, pero con una referencia rítmica: los ostinati de palmas propios del género o, incluso, algún motivo rítmico de los rasgueos de la guitarra. La *llamada por fandangos y abandolaos* imita el *compás*, entendido en este caso como ostinato rítmico.

Pal. > | | | > > } > | | | > > }

Zap. • ◊ ◊ ◊ ◊ | x | x | ◊ ◊ ◊ ◊ | x ◊ ◊ ◊ ◊ | x ◊ ◊ ◊ ◊ | x ◊ ◊ ◊ ◊ |

//

Pal. > | | | > > } > | | | > > }

Zap. x ◊ ◊ ◊ ◊ | • • | x ◊ ◊ ◊ ◊ | x ◊ ◊ ◊ ◊ | • • | x ◊ ◊ ◊ ◊ | • • | x ◊ ◊ ◊ ◊ | • • |

**Trans 68. *Llamada por fandangos***  
**(Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2019)**

En esta imitación endogámica la tímbrica de los zapateados enriquecen y transforman los motivos rítmicos ya existentes y conocidos por todos, como ya se ha comprobado en la descripción del proceso de composición y aprendizaje en general de las MERTS de baile flamenco (cf. cap. 11.1).

## **12.2 *Contestaciones o respiraciones***

A lo largo del capítulo dedicado a las *llamadas* se ha explicado someramente qué son las *respiraciones* o *contestaciones* al cante, aunque quizás sea necesaria una descripción más detallada de este tipo de MERTS.

Las *contestaciones* o también llamadas *respiraciones* son MERTS ejecutadas por el bailar y que, en general, “contestan” a la primera frase musical del cante, denominado por los bailaros y cantaores *primer tercio de la letra*. Se trata de una MERT de uno o dos compases de duración a lo sumo, que establece un diálogo que inicia una relación *concertante* con la melodía del cante.

El carácter responsorial de las MERTS de baile de *contestación* o *respiración* son quizás el mayor exponente de la interacción entre todos los actores musicales de la *performance* flamenca.

Su inserción en la estructura sintáctica le otorga su identidad, pero se pueden caracterizar estas MERTS de tipo *contestación* gracias a modelos enunciados y compositivos.

La MERT de *contestación* está emparentada directamente con la *llamada*, aunque sigue modelos compositivos propios, empezando por la utilización del *golpe* con la planta completa como timbre con función tónica. Aunque este timbre aparece sin duda en las *contestaciones*, su función tónica es más leve en este tipo de MERT y los finales melódicos no usan con tanta asiduidad esta tímbrica, tal y como lo hacen las *llamadas*.

Por supuesto, cada género flamenco, cada *palo*, posee sus propios modelos de *contestación*.

### **12.2.1 Patás por bulerías y contestaciones en compás de 12**

Cuando se definió la *patá por bulerías* se decía que se trataba de *llamada* y *contestación*, porque la *contestación* es una *llamada* minimalista, en lo que a la estructura musical se refiere, es una “minillamada”.

La *contestación* está sujeta a los modelos enunciados de *llamada*, es decir, las *contestaciones por bulerías* y *por tangos*, en compás de 12 y en compás de 8, son variaciones del modelo enunciado de *llamada*.

Aquí se muestra como ejemplo una *contestación por bamberas*. La *bambera* es un cante que se considera creado por Pastora Pavón, Niña de los Peines (1890-1969) (<http://www.flamencopolis.com/archives/5>). Es un *palo* y a la vez un *estilo*, es decir, un género con un único modelo melódico (cf. cap. 3.3). Situada sobre el compás de 12 y en una velocidad análoga a la *soleá por bulerías*, se trabaja a nivel rítmico sobre la métrica de este último *palo*.

Pero la *contestación* debe siempre ser respuesta a la primera frase musical del cantante: el primer *tercio*. En el caso concreto de la *bambera*, esta primera frase comienza en el 1 del compás y termina en el 10.

La estructura modelo enunciado de *llamada por bulerías*, utilizada aquí porque se trata de un compás de 12, se ve desplazada. En este caso, está adelantada dos pulsaciones, o en anacrusa más una pulsación, para contestar justo al final de la *letra*, adaptándose a esta *letra de bamberas*.

The image displays a musical score for a 12-measure piece. The top staff, labeled 'Pal.', shows a sequence of 12 measures with vertical tick marks and accents (>) above measures 3, 7, 8, 10, and 12. Above the staff, the numbers 1 through 12 are written, with '9y' above measure 9. The second staff, labeled 'Zap.', shows rhythmic patterns with curly braces for measures 1-10 and a specific rhythmic notation for measures 11 and 12. Below this is a double slash symbol. The lower section of the score includes staves for 'Pal.', 'Man.', 'Tr.', 'Pier.', and 'Zap.'. The 'Man.' staff has two asterisks (\*) above measures 6 and 7. The 'Zap.' staff at the bottom shows a melodic line with notes and stems across the 12 measures.

**Trans 28 Contestación por bamberas.**  
(La Lupi, Málaga 2014)

Sin embargo, se reconoce el modelo enunciado de *llamada por bulerías* en el inicio de 1-2-3, sin ningún tipo de ornamento, aunque el final de remate esté variado y desplazado, terminando en el “9y” con *contras*. Aquí es la percusión corporal la que varía la parte central más libre de la estructura-modelo enunciado *llamada por bulerías*.

### 12.2.2 *Contestaciones por tangos y en compás de 8*

El mismo modelo compositivo que en las *contestaciones* en compás de 12 aparece en las *contestaciones por tangos y en compás de 8*.

The image displays musical notation for a piece in 8/8 time. It consists of two systems of staves. The first system features a vocal line (labeled 'Pal.') with notes on beats 1, 3, 5, and 7, and a zapateado line (labeled 'Zap.') with triplets on beats 6 and 7. The second system features a vocal line (labeled 'Pal.') with notes on beats 1, 3, 5, and 7, and a zapateado line (labeled 'Zap.') with notes on beats 1, 3, 5, and 7, marked with 'x' on beats 2 and 6. A double slash indicates a break between the systems.

**Trans 22** *Contestación por tientos*  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)

El modelo enunciado de *llamada por tangos* está presente, pero la pequeña fórmula acefálica de tresillos se adelanta. De la misma manera que ocurría en la *contestación por bamblera* del ejemplo anterior, la *contestación* se anticipa para llegar justo después de la primera frase del cante.

Tanto en el ejemplo de *bamblera* como en este de *tientos*, estas MERTS resaltan el carácter responsorial de la *contestación*. Este carácter responsorial está presente en el discurso de los bailaores.

La *contestación* siempre es a continuación y nunca antes. Una incursión de la MERT de *contestación* del bailar en la sonoridad de la *letra* se interpreta como “pisar la *letra*”, una falta imperdonable, dada la prioridad del cante y de las palabras que “nos dice” (cf. cap. 3.2.3).

Pero en el caso de los *tangos* y de los géneros en compás de 8, se escuchan otro tipo de *contestaciones* alejadas del modelo enunciado de *llamada por tangos*.

La variación que ahora se explica es un tipo de rítmica recurrente, que no se ha descrito hasta ahora, porque no aparece especialmente en las *llamadas*. Es un recurso rítmico constante en todas las MERTS del baile y que aquí rompen especialmente la métrica del compás de *tangos*. Son los que llamaré fórmulas en falsos *aksak*.

Se trata de fórmulas rítmicas en combinación construidas sobre tres y dos unidades mínimas de subdivisión. Con los mismos recursos tímbricos y rítmicos, se elaboran fórmulas ternarias y binarias, que sumadas se corresponden con los valores métricos pares, pero rompen las referencias acentuales de la métrica que ofrece el compás.

Se trataría de un recurso que funciona a la inversa de las fórmulas regulares que aparecían en las *llamadas por seguiriyas*. En este caso el *aksak* rompe la regularidad.

**Trans 57 Contestación por garrotín**  
(Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)

El modelo enunciado de *llamada por tangos* está solo presente en el lugar sintáctico dentro del compás y en el timbre para comenzar y para terminar, pero la variación de corcheas 33222, que combina *golpe* con la planta completa y *palma*, ofrece un *aksak*-“compás de amalgama” en este caso, que introduce la rítmica ternaria dentro de la base binaria que ofrece el compás de 8.

El cambio tímbrico crea un acento sobre la *palma* y no sobre el *golpe*. Aunque la fórmula rítmica se puede establecer desde el primer *golpe*, va a añadir una sensación de *contra* al *aksak*.

Esta fórmula en falso *aksak* está en la base de todo el juego binario-ternario 2:3, que inunda el repertorio de MERTS y la propia concepción hemiólica de la métrica entre los ciclo de 12 y los ciclos de 8.

El juego hemiólico 3:2 y su consecuencia en 12:8 es el ADN de la rítmica flamenca y en especial del repertorio de las MERTS del baile. Superpuestas o yuxtapuestas, las fórmulas rítmicas en combinación binaria y ternaria están ya en las *palmas* de base y los ciclos métricos de 12 y 8 (cf. cap. 4), en la realización de timbres compuestos como la combinación *golpe-tacón-tacón* (cf. cap. 12.2.2) y en las fórmulas en falsos *aksak* como la que hemos visto en esta *contestación*, que también aparecen en las MERTS de *escobillas* y de *marcajes*.

La fuerte sujeción de las *llamadas* a los modelos enunciados no ha permitido encontrar este tipo de fórmulas, aunque en las *llamadas por seguiriyas* estas fórmulas seguían el propio *aksak* de la métrica, en este caso sin establecer relaciones hemiólicas y polirrítmicas con el ciclo métrico.

Es quizás el intercambio de fórmulas rítmicas entre los géneros, en ciclos de 8 y 12, la que permite este diálogo continuo entre el 2 y 3, el 12 y el 8.

Esta riqueza rítmica que aparece en el corpus ya en las *contestaciones* habla ya de la singularidad de este tipo de MERTS con respecto a las MERTS de *llamadas*. Aunque el modelo enunciado de *llamada* está presente en ellas, su desarrollo rítmico y tímbrico sigue otras directrices.

### **12.2.3 Las *contestaciones por tarantos***

Prueba de la singularidad de las MERTS de *contestación* es la *contestación por taranto*. Este género de cante reconocido y creado como género bailable en un momento determinado de la historia del flamenco, único en un principio dentro del grupo de *cantes de Levante* (cf. capítulos. 4.2.2 y 5.6), se caracteriza principalmente por la

*contestación* a la primera frase de cante que realiza la guitarra, con un toque específico (cf. cap. 5.6). El baile crea una MERT elaborada sobre esa base, que resulta para los bailaores la característica total de loailable.

Si el baile suena en responsorio con el cante, ayudado por la guitarra, están realizando una música conjunta, luego el *taranto* funde cante y baile. De hecho, si otro *cante de Levante* como la *levantica* que baila La Lupi, quiere bailarse, se le añade esta *contestación* para “abailarlo”, convertirlo en canteailable.

Además hay que tener en cuenta que el *taranto* se *contesta* dos veces, según la bailaora La Lupi, es el único cante que se *contesta* dos veces con el baile y la guitarra. La primera *contestación* aparece justo después de la primera frase de cante, el primer tercio, que se corresponde con la letra del primer verso de la estrofa de cuatro versos sobre la que se sustenta. La segunda *contestación* viene después de la segunda frase musical del cante, segundo tercio, que literariamente se corresponde con dos versos: el segundo verso y la repetición del primer. Esta repetición tiene que ver con las combinaciones de estructura literaria que realiza el cante del *fandango*. No solo el flamenco, sino el *fandango* peninsular comienza el canto sobre el segundo verso de una estrofa literaria, después vuelve al primer verso para repetir el segundo. En realidad, esto es lo que ocurre en el *taranto* cuando se comprende el sentido de la *letra*.

Esta doble *contestación* a nivel guitarrístico es una repetición musical, es decir, la guitarra sigue un modelo melódico-armónico fijo, que puede realizar algunos ornamentos o variaciones mínimas, pero las dos veces va a contestar con la misma melodía-armonía.

Sin embargo, el baile realiza dos MERTS diferentes para ambas *contestaciones*, aunque las dos obedezcan a modelos compositivos comunes, pero no a modelos enunciados.

De hecho, la *contestación* del *taranto*, aunque sujeta al compás de 16 y emparentada con el ciclo de 8, nada tiene que ver con la *contestación* del *tango* y, menos aún, con el modelo enunciado de *llamada por tangos*.

La *contestación por tarantos* sigue el esquema métrico-rítmico que marca el modelo enunciado de *contestación* de la guitarra: se realiza sobre único compás de 16

pulsaciones, empieza en anacrusa, sobre la pulsación 16 del compás anterior y termina sobre la pulsación 1 del compás siguiente.

Pal.  $\frac{1}{2}$  { | | | } > | P | | |

Zap. { { { { { { { { } } } } } } } } } x

Ajuste métrico con respecto a la grabación

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal.  $\frac{1}{2}$  { | | | } > { | | | } | | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  { } { } { } { } { } { } { } { } x

9 10 11 12 13 14 15 16

Pal.  $\frac{1}{2}$  { | | | } > | P | | |

Zap. { } { } { } { } { } { } { } { } x

1

Pal.  $\frac{1}{2}$  { | | | } > { | | | }

Zap. x { } { } { } { } x { } { } { } x

Trans 23 Primera contestación por taranto  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)

Este ejemplo de *contestación por tarantos* da una idea de los modelos compositivos que actúan en el desarrollo de este tipo de MERT.

De la misma manera que la guitarra, el ciclo métrico se divide simétricamente, tanto si segmenta en dos partes de 8 pulsaciones como si se segmenta en cuatro parte de 4 pulsaciones, solo la anacrusa del principio y el final sobre la pulsación siguiente rompen esta regularidad.

Esto produce que la MERT esté dividida en dos partes. La primera se desarrolla en fórmulas regulares, en tresillos de corcheas, y la segunda utiliza la subdivisión binaria, en corcheas con un *contra* a mitad de esta segunda parte. Los tresillos imitan la rítmica del modelo de la guitarra de la primera parte, donde se marcan bien las pulsaciones, mientras que la segunda parte marca el pulso y regula el tempo, donde el rasgueo largo en trémolos de la guitarra parece suspender la pulsación.

Esta MERT habla de modelos compositivos tomados del modelo enunciado de la *contestación* de la guitarra y también de modelos compositivos que rompen su rítmica, creando sensaciones rítmicas diferentes a la vez: un principio de polirritmia.

En el siguiente ejemplo, la segunda *contestación* de la misma coreografía, se ratifican estos modelos compositivos, aunque se añaden otros.

The image displays a musical score for a piece titled 'Segunda contestación al taranto'. The score is organized into four systems, each separated by a double slash (//). Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Pal.' (Palm) and the bottom staff is labeled 'Zap.' (Zapato). The first system shows rhythmic notation with rests and accents. The second system introduces melodic lines for the Zapato part, featuring eighth and sixteenth notes. The third system continues the melodic development with triplets and slurs. The fourth system includes additional staves for 'Man.' (Mano), 'Tr.' (Tambor), and 'Pier.' (Pierrot), along with a final 'Zap.' staff. The 'Man.' and 'Pier.' staves show specific rhythmic patterns, while the 'Tr.' staff is mostly empty. The 'Zap.' staff in the fourth system includes 'x' marks and a circled 'x' with a slash, indicating specific performance techniques or accents.

**Trans 23 Segunda contestación al taranto  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)**

En él aparece de nuevo la anacrusa inicial y el final sobre la primera pulsación del siguiente compás. Aunque se alarga sobre la *letra* con la percusión corporal y las *medias* plantas, estos timbres más sutiles y de menor intensidad indican que el cantaor ha comenzado y que el baile está acompañando, no “pisando la letra”. En todo caso, el carácter responsorial de la MERT de *contestación* se transforma en un encabalgamiento o entretejido, pero se trata de un hecho puntual en las contestaciones.

Sigue siendo una MERT unida al modelo enunciado de la guitarra en estructura y simetría, pero se deben puntualizar dos procedimientos nuevos.

En primer lugar, el final de la *contestación*, las cuatro últimas pulsaciones antes del compás de 16, realiza tresillos de negras. La polirritmia con la guitarra es clara y minimalista: la hemiola 3:2, en este caso 6:4, entre el baile, por un lado, y los acordes de guitarra unida a las palmas, por otro.

En segundo lugar, la fórmula inicial en anacrusa realiza un desarrollo para cubrir simétricamente un compás y medio. La fórmula se repite simétricamente, cambiando la lateralidad corporal, para después transformarse de *simple* a *doble*, que como se ha explicado no se trata de simple y doble sino del cambio de proporción 2:3. (cf. cap. 11.2.2).

Todo esto da una idea de cómo las proporciones sesquiálteras o hemiólicas inundan el repertorio de MERTS, en la polirritmia resultante con palmas y guitarra y en el desarrollo de las fórmulas rítmicas que yuxtaponen constantemente el 2 y el 3.

En este último ejemplo de *contestación por tarantos*, parece que las MERTS buscan incluso la sensación falsa de aceleración o de ritardando a través de estos procedimientos de proporciones sesquiálteras.

#### **12.2.4 Contestaciones por seguiriyas**

La interpretación del cante *por seguiriyas* y de todos los géneros emparentados con ella, como la *serrana* que se encuentra en el corpus con la catalogación Trans 15, no establece silencios específicos entre sus frases musicales. De hecho, se decía anteriormente que bailaores y cantaores entienden la estructura de la *seguiriya* de manera diferente (cf. cap. 5).

Cada frase musical o *tercio* de la *letra* puede alargarse o no y puede enlazarse directamente o no con otra frase o *tercio*. Dependiendo del discurso musical del cante, puede abrirse un espacio para la *contestación* al cante.

En el caso de la *serrana*, Trans 15, no aparece *contestación* clara a la *letra*.

Sin embargo, otras *seguiriyas* del corpus presentan una clara MERT de *contestación* de uno o dos compases, que merecen un pequeño análisis.

The image displays musical notation for five measures of a 'contestación' sequence. The notation is organized into five systems, each corresponding to a different instrument or part: Pal. (Palm), Man. (Mano), Tr. (Tambor), Pier. (Pierro), and Zap. (Zapata). The Pal. staff shows rhythmic patterns with accents and slurs. The Man. staff is empty. The Tr. staff is empty. The Pier. staff shows rhythmic patterns with accents and slurs. The Zap. staff shows complex rhythmic patterns with triplets and accents. A double slash indicates a break in the notation between the first and second systems.

**Trans 38** *Contestación por seguiriyas*  
(Rocío Portillo, Málaga 2014)

Las fórmulas regulares que paran en el tres y el remate acéfalo en tresillos sobre el 5 con *golpes* con la planta completa del primer compás remiten a las *llamadas por seguiriyas*, pero también a las *llamadas por bulerías* o en compás de 12.

Tal y como lo hacen estas últimas, esta *contestación por seguiriyas* parece agrandarse desde dentro y no perder de vista el modelo enunciado de la *llamada por bulerías*.

En el enlace entre compases aparece una pequeña incursión a la rítmica de la guitarra *por fandangos* y *por abandolaos*. Esta incursión la reconoce la propia bailaora

y es prueba de la permeabilidad entre los géneros, que deliberadamente fomentan los bailaores.

El resto de la *contestación* se dedica a señalar los “tiempos negros”, pero llama la atención, y esto parece ser el distintivo de la *contestación por seguiriyas* con respecto a las *llamadas*, el cierre en silencio. La corchea anterior al 5 realiza un timbre de planta semicírculo, donde solo hay un sonido frotado, piano y sutil, que deja de sonar justo en el 5. La parada del movimiento indica el final de la *contestación*.

Esto difiere enormemente de la tímbrica de la *llamada*, como se ha ido describiendo en todas las MERTS de *contestación*. El timbre de *golpe* con la planta completa hace su aparición, pero no cierra la *contestación*.

Quizás se deba a la intención de no “pisar el cante”, que puede solaparse con la siguiente frase musical de la *letra* o simplemente se pretenda no romper la dinámica, el juego de intensidades del discurso de la voz. Los *golpes* contundentes con toda la planta podrían dar sensación de ruptura en un discurso musical ya comenzado.

Esto no son más que conjeturas, el hecho en sí es que las *contestaciones por seguiriyas* siguen la estructura de métrica *aksak* y la división asimétrica del compás, como lo hacían las *llamadas por seguiriyas*, pero utilizan timbres más sutiles que las MERTS de *llamada* para *rematar* o *cerrar*.

El carácter responsorial de la *contestación por seguiriyas* se presta a una tímbrica menos contundente y a realizar MERTS de dimensiones más reducidas con timbres compuestos de efecto, como los *látigos*, y agrandamientos por dentro con incursiones rítmicas venidas de otros géneros y otros instrumentos.

### **12.2.5 Contestaciones por fandangos y abandolaos**

La sintaxis de los bailes en compás de 6, como *fandangos* y *abandolaos*, establece una relación diferente a las observadas hasta el momento entre *letra* del cante y *contestación*.

El cante de *fandangos* y *abandolaos* se realiza en frases regulares de igual duración, quizás por su origen y relación con músicas tradicionales no flamencas como el verdial (Berlangu Fernández 2000: 143)

En esta regularidad y simetría parece que la *contestación* no tuviese lugar.

Estos cantes-bailes, que se realizan minoritariamente entre los bailaores, aparecen en el corpus de manera testimonial, como pequeña incursión en la vorágine de *tangos* y *bulerías*.

A raíz de la transcripción de estos pocos ejemplos, se distinguen dos posibilidades de *contestación* en los cantes en compás de 6.

Por un lado, en el caso de los *fandangos* Trans 33 y Trans 67 no aparecen MERTS de *contestación* en sí mismas. Algunas frases de la *letra* llevan más sonoridad que otras, pero no se da en ella la *contestación* a la primera frase musical del cante aparecida hasta ahora en el resto de los géneros.

Por otro lado, la única coreografía por *abandolaos* del corpus, la Trans 51, realiza incursiones de MERTS a modo de *contestación* para cada una de las frases musicales de sus dos letras completas. Da la sensación de escuchar 2 compases (2 compases de 6 o 1 de 12) de cante más dos compases de MERT durante todo el desarrollo de la *letra*.

Entre estas dos posibilidades parece que no existiese un término medio. La intervención de una MERT de *contestación*, o la sola intervención de la sonoridad del baile, aporta “flamencura” a estos cantes-bailes, que sin dejar de ser flamencos, se encuentran como puente con otras músicas-danzas tradicionales no flamencas.

A modo de ejemplo, se muestran los 4 primeros compases de la MERT por *rondeña chica*, que aparece en el corpus, donde el tercero y el cuarto compás, el segundo sistema, se podría interpretar como *contestación por abandolaos*.

The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Primer marcaje y contestación por rondeña chica'. Each system consists of five staves: Pal. (Palm), Man. (Mano), Tr. (Tambor), Pier. (Pierro), and Zap. (Zapato).

The first system shows a 6-beat cycle. The Palm staff has vertical lines with accents and some are bracketed. The Man. staff has asterisks and vertical lines. The Zap. staff has 'x' marks. The Tr. and Pier. staves are empty.

The second system shows a similar 6-beat cycle. The Palm staff has vertical lines with accents. The Man. staff has an asterisk. The Zap. staff has a sequence of notes and rests. The Tr. and Pier. staves are empty.

**Trans 51 Primer marcaje y contestación por rondeña chica  
(Rocío Portillo, Málaga 2015)**

Esta *contestación* se separa enormemente de la tímbrica sutil relatada para el resto de las *contestaciones*. Salvo la primera pulsación del tercer compás, toda la MERT se compone con el timbre de *golpe* con la planta completa, sin fórmulas rítmicas regulares o repetidas, simplemente marcando pulsos y acentos y con una pequeña parte *a contra* entre las pulsaciones 3 y 6.

Sus modelos compositivos comunes, con el resto de las MERTS de *contestación*, son los mismos que pueden mantener con el resto de las MERTS de *llamada*: *golpes* con la planta completa y asimetría en la construcción rítmica del ciclo métrico.

Pero hay que resaltar algo importante. Aunque están concebidos en ciclos métricos de 6 pulsos, lo que se ha dado en llamar compás de 6, las frases musicales del cante, cubre dos compases, es decir, un ciclo métrico de 12 pulsaciones.

Es por ello que, desde la propia concepción coreográfica, los bailaroes cuentan la realización de los *abandolaos* y en ocasiones también de los *fandangos* con el compás de 12, como aparece en la transcripción.

Esta concepción de base establece una MERT de *contestación* ligada especialmente al compás de 12. No es azaroso que el *cierre* se realice sobre la pulsación 10.

Se puede augurar, que no afirmar porque hay suficientes datos para ello, que la MERT de *contestación por abandolaos* se encuentra más cercana a las *llamadas* y *contestaciones* por bulerías y en compás de 12 que a las *llamadas por fandangos* o *abandolaos*, donde la musicalidad imitaba el ostinato de palmas o la rítmica de la guitarra propia exactamente de estos géneros.

La *llamada* necesita presentar el género, mientras que la *contestación* es un enriquecimiento musical que debe estar en consonancia con el resto de la música que se oye. Solo crea responsorio y toma los modelos enunciados de *llamada*, pero realiza su camino en relación a modelos compositivos propios, nutriéndose en ocasiones de fórmulas rítmico-tímbricas de otros tipos de MERTS y de diferente género al que esté *contestando*.

### **12.3 Escobillas**

La *escobilla* o *escobillas*, dichas quizás en plural para señalar su extensión o la variedad de partes que la componen, es una MEloDía Rítmico-Tímbrica de más de tres compases de duración y que sintácticamente se realiza tras el cante de todas las *letras* principales, sirviendo de enlace con la *letra* final o *macho* de la coreografía. Esto quiere decir que las *escobillas* aparecen en coreografías ortodoxas de estructura muy cuadrada, como es el caso de las *cantiñas* (cf. cap. 6.1).

Aunque existen *escobillas por tangos*, “las bulerías no tienen escobilla”, como afirma en tono de regaño la bailaora Vanesa, “La India”. El propio concepto de baile por *bulerías* admite MERTS virtuosísticas y pequeños solos de pies, *soniquetes por bulerías*, pero no *escobillas*.

Las *escobillas* son el momento solístico sonoro del bailar por excelencia y en él luce “sus pies”. Se trata de una especie de *cadenza* dentro de esta música *concertante* entre cante y sonoridad del baile. Con ella el bailar hace alarde de su técnica de zapateado, de su conocimiento del repertorio de MERTS y de su sintaxis, de su capacidad para la composición de nuevas MERTS de baile, pero, ante todo, de su dominio del “compás”.

¿Y cómo son las MERTS de *escobillas*?, ¿qué tienen de peculiar, no solo a nivel de la sintaxis coreográfica, sino a nivel musical?, ¿qué modelos enunciados y compositivos las rigen?

Durante toda la descripción de las MERTS anteriores de *llamada* y de *contestación* han salido a relucir las *escobillas*. Incluso se han descrito las *llamadas-escobillas*, melodías de presentación del baile que por sus dimensiones y ciertos modelos compositivos utilizados se pueden emparentar con las *escobillas*.

Estas MERTS quizás sean el reducto más clásico de la percusión en el baile flamenco y el paso y puente con la Escuela Bolera (Navarro y Pablo 2007: 127).

Pero lo primero que se observa en las *escobillas* es que abarcan numerosos compases. Es una MERT extensa, que tiene espacio. Ocupa un lugar específico en la sintaxis de una coreografía ortodoxa y tiene tiempo para desarrollarse.

Con estas dimensiones, las *escobillas* van a partir de los principios musicales de variación y repetición en su sentido más amplio, pero tanto la variación como la repetición vienen marcadas por la “escobilla de las escobillas”: el modelo enunciado de las *escobillas por alegrías*.

Este modelo enunciado se describió ampliamente dentro de los *soniquetes* “clásicos” (cf. cap. 10.2.5).

En él se vislumbran todos los modelos compositivos presentes en todas *escobillas* de todos los géneros flamencos bailables con MERTS de *escobillas*, en ciclo de 12 y de 8. Pero para comprender este tipo de MERTS primero hay que entender su composición completa.

Las *escobillas* se articulan con un mínimo de tres secuencias melódicas distintas, diferenciables unas de otras e identificadas por cada bailar como “un *paso de escobillas*”. Esto quiere decir que una MERT de *escobillas* se compone de “tres *pasos*”.

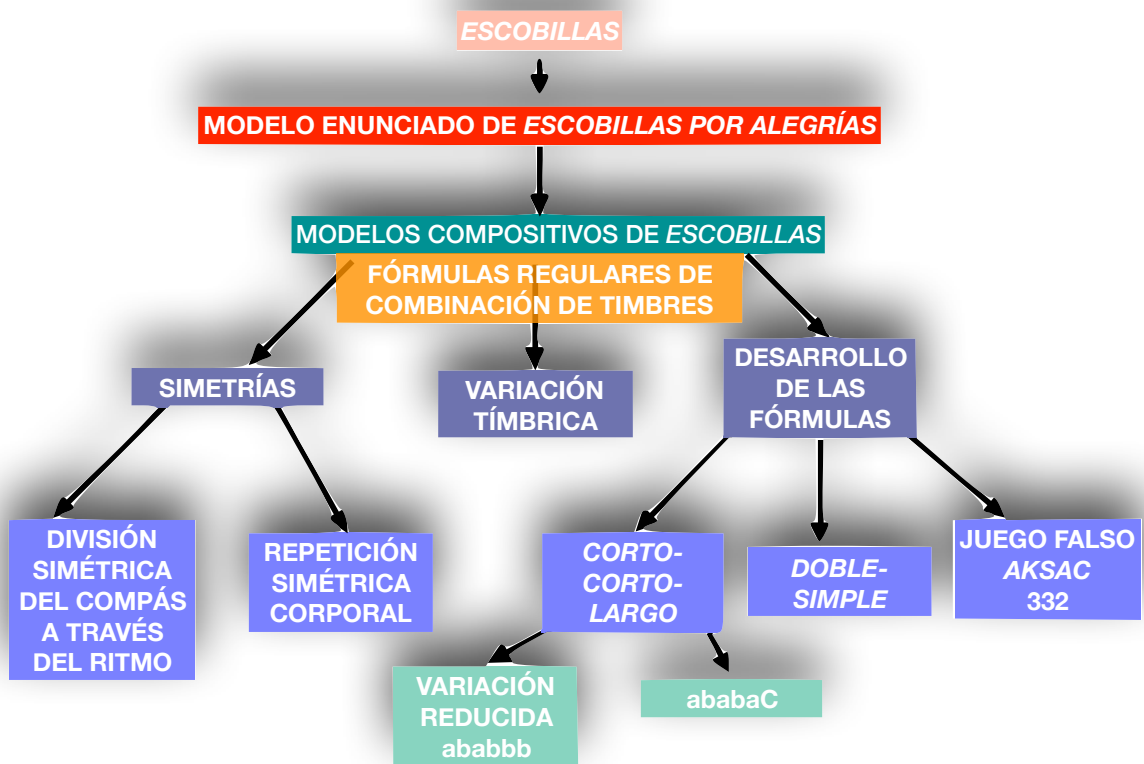
diferentes de *escobillas*”. Con estas palabras los bailaores establecen un significado diferente a la palabra *paso*, que con anterioridad se ha asociado al concepto de timbre.

Un “*paso de escobillas*” sigue estando relacionado con el timbre, pero en este caso su significado se acerca más al de fórmula melódica rítmico-tímbrica, sección de una MERT de *escobilla* completa o *escobillas*. El modelo enunciado de *escobillas por alegrías* del capítulo 10 no es más que una de estas secciones, un único *paso* o fórmula melódica.

Además de estas tres fórmulas rítmico-tímbricas diferenciadas, relacionadas o no entre sí, las *escobillas* terminan con un *cierre* o *remate*, sección de la melodía para finalizar.

Si se analiza una MERT completa de *escobillas* perteneciente a una coreografía real del corpus, se puede entender esta estructura en secciones y los modelos compositivos que la identifican como tal melodía de *escobillas*.

La mayoría de estos modelos compositivos aparecían en el modelo enunciado de *escobillas por alegrías*, pero el siguiente mapa conceptual los encuadra con más exactitud.



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

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Repetición simétrica

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Repetición simétrica

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

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

Trans 80c *Escobillas* en compás de 12.  
(Vanessa, "La India", Málaga 2018)

Esta MERT de *escobillas* se compone de cinco secciones, la primera y la segunda con 4 compases cada una, la tercera y la cuarta con 2 compases cada una y la quinta con un compás y medio, parte que, como se verá más adelante, es el *cierre* de la *escobilla* y utiliza sus propios modelos compositivos.

Lo primero que destaca en los dos primeros compases son las fórmulas regulares elaboradas con timbres compuestos (del tipo combinación de timbres *media planta-tacón-punta* o *paso andado (media planta-tacón-tacón raspado)*), descritas para otras MERTS. Este modelo compositivo está presente en toda la melodía, salvo en el final.

Son fórmulas regulares que se articulan a través de la simetría. Estos dos primeros compases se repiten simétricamente con el otro lado del cuerpo, cambiando la lateralidad en espejo, para convertirse en 4 compases. Pero dentro del primer compás ya existe una repetición simétrica de cambio de lateralidad. La fórmula rítmico-tímbrica de partida dura seis pulsaciones, entre la 12 del compás hasta la 5, y después se repite simétricamente entre las pulsaciones 6 y 11.

Esto significa que no solo hay una simetría corporal, es decir, una repetición de la misma tímbrica cambiando la lateralidad corporal, sino una simetría musical donde el compás de 12 se divide en dos mitades exactas para desarrollar la misma melodía.

Las *escobillas* proponen así simetría musical y corporal al mismo tiempo, dando pie a comprender la unidad de música-danza que suponen las MERTS del baile. Esto diferencia diametralmente las MERTS de *llamada* que dividían el ciclo de manera asimétrica de estas MERTS de *escobillas*, con simetría constante.

Sin embargo, el segundo compás se inicia igual que el primero, con la misma fórmula rítmico-tímbrica, pero en vez de repetirse de forma simétrica a partir de la pulsación 6, inicia un ostinato rítmico-tímbrico basado en la mitad final de la fórmula de 6 pulsaciones.

Si se divide la fórmula inicial en dos mitades a y b, pregunta y respuesta, la forma musical de desarrollo de esta sección de *escobillas*, teniendo en cuenta solo los dos primeros compases sin repetición, sería: abababbb.

Esta repetición de b, segunda parte de la fórmula de inicio, es lo que se ha dado en llamar variación reducida y lo que los bailaores flamencos identifican como *largo* después de *dos cortos*: modelo compositivo por excelencia en el diseño de una

secuencia de *escobillas*. Musicalmente los dos primeros son más reducidos y el último crea una sensación de continuidad sin fin con una fórmula más corta, pero que se repite muchas veces cambiando y jugando con la simetría corporal y con “el dibujo de los pies”, como los propios bailaores explican.

Por esta razón se identifica este tipo de secuencia como *corto-corto-largo*, donde los *cortos* son la fórmula con pregunta-respuesta de seis pulsaciones ab y el largo es esta primera fórmula seguida de la parte b realizada dos veces más, que da sensación de bucle continuo y alargamiento del tema musical de base.

Estos tres procedimientos de simetría rítmica con respecto a la métrica, de simetría corporal y de variación reducida, aparecen en las siguientes secciones segunda, tercera y cuarta del ejemplo, dado que además cada una de ellas es una variación de la primera sección.

Estas variaciones son ante todo tímbricas. La segunda sección cambia la *media planta* de inicio por *golpe* con la planta completa y eso modifica no solo este timbre, sino también la colocación de las fórmulas rítmicas en el ciclo métrico. La fórmula b sufre un desplazamiento sobre el ciclo métrico que cambia su percepción, porque técnicamente no se puede simplemente sustituir *media planta* por *golpe*, hay que realizar algunos ajustes para que la realización de la fórmula rítmica sea posible técnicamente hablando.

En la tercera y la cuarta sección de la *escobilla* se utilizan los mismos modelos compositivos y el desarrollo de la melodía en abababbb, pero su duración de dos compases no permite la repetición simétrica de toda la sección.

En la tercera, más que cambios tímbricos, se realizan *contras* con *golpe* para la parte b, a diferencia de la segunda sección. En la cuarta sección, la parte b se acelera en tresillos, creando la sensación de *simple-doble* de la que se ha hablado en diferentes ocasiones; sin embargo, se queda en la repetición *corto-corto*, dejando que el largo sea la última sección de *remate* o *cierre* de las *escobillas*.

Cada una de las cuatro primeras secciones usan los mismos modelos compositivos y a su vez son variaciones de la primera sección. Esto no sucede siempre así. Aunque cada sección de *escobillas* use los modelos compositivos de simetrías y variación reducida *corto-corto-largo*, las diferentes secciones de una *escobilla* no tienen por qué

ser variación de la primera o simplemente parecerse unas a otras, como ocurre en la Trans 80 c y como se realiza en general con las *escobillas de alegrías*, tomando como base y primera sección el modelo enunciado analizado.

Pero antes de ver otras posibilidades de composición de las diferentes secciones de unas MERTS de *escobillas*, hay que finalizar el análisis de los dos últimos compases del ejemplo. Estos dos compases se han calificado de *remate* o *cierre*, que aunque ambos términos identifican un tipo específico de MERT, en la polisemia constante en la que se mueven los términos flamencos, también designan cualquier final: final de una *llamada*, final de una *contestación*, final de una *escobilla*, final de una *letra* o final de un baile entero y, en este último caso, sería una MERT completa en sí misma con estructura propia.

Pero todas las fórmulas melódicas calificadas de *remate* o *cierre*, ya sean la parte o el todo de una MERT, deben transmitir un carácter conclusivo y eso se traduce musicalmente de muchas maneras.

En este ejemplo de *escobillas*, el único modelo compositivo que se puede destacar propio de un *remate* o *cierre* son los *golpes* con la planta completa que se realizan al final, que crean un cierre atípico sobre la pulsación 3 del segundo compás y la utilización del modelo enunciado de *subida*. En el próximo capítulo se describirán con detalle los modelos compositivos que permiten identificar los *remates* o *cierres* entendidos como MERTS completas, pero ahora se puede simplemente analizar este *remate* para encontrar modelos compositivos presentes en las *escobillas* y otras MERTS ya analizadas.

El inicio del penúltimo compás es el mismo del compás anterior, sección cuarta de las *escobillas*. No pasa a utilizar la parte b, que en su caso era una sección de tresillos, sino que usa una nueva fórmula rítmico-tímbrica, que se podría identificar como c y que se basa en el modelo enunciado de *subida*.

Aunque se ha señalado que la MERT de *subida* es única y sujeta a un modelo enunciado y variado mínimamente, tomando la polisemia constante del flamenco, que usa un mismo nombre para el todo y la parte, se podría afirmar que esta fórmula c no es una MERT de *subida* en sí, pero sí una fórmula de *subida*, que aparece entre las pulsaciones 3 y 9, es decir, con un periodo de 7 pulsaciones. Una primera fórmula de 3

pulsaciones se reproduce reducida después a dos fórmulas, que cubren 1 pulsación y media, para terminar con dos golpes sobre la última pulsación.

Es el procedimiento de variación reducida que crea fórmulas de duración diferente, como ocurría en las secciones anteriores de las *escobillas*. Estas fórmulas se enfrentan a la métrica creando sensaciones de polirritmia y *aksak*.

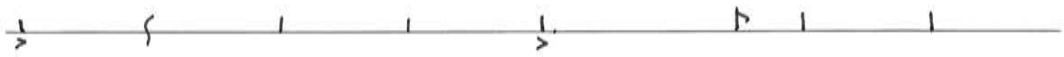
Con otros compases se encuentran algunas diferencias.

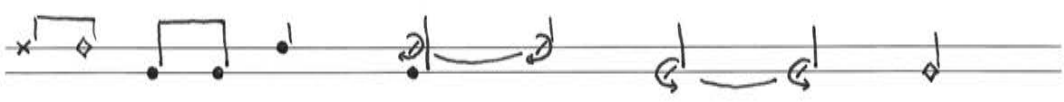
Estas *escobillas por tarantos*, en ciclo de 8 y compás de 16, también reproducen los mismos modelos compositivos utilizados en las *escobillas* anteriores, pero adaptándose a este compás de base binaria.

En esta MERT aparecen varias secciones, cuatro diferentes, dado que una sección que continuaba la propia MERT no se muestra en el ejemplo. Se trata de una *llamada*, que también podría interpretarse como *remate* de las *escobillas*, pero que se presta a equívocos interpretativos y se ha eliminado de la transcripción, aunque es posible revisarla detenidamente en los anexos (cf. Trans 23).


Las cuatro secciones se encuadran en 10 compases: cada una de las secciones dura 2, salvo la cuarta sección que se realiza en 4 compases en repetición simétrica.

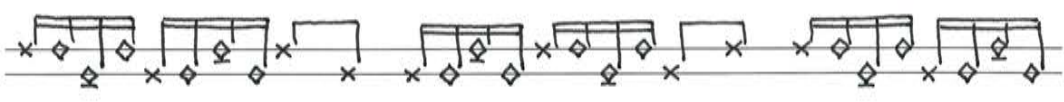


Pal. 

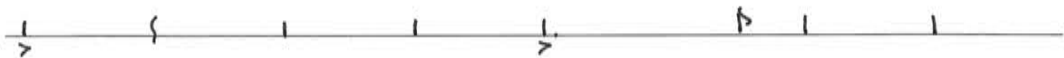
Zap. 

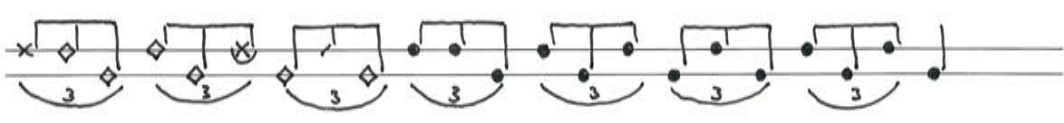


Pal. 


Zap. 




Pal. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 

The image displays three sections of musical notation for 'Escobillas por taranto'. Each section consists of five staves: Pal. (Palm), Man. (Mano), Tr. (Tambor), Pier. (Percusión), and Zap. (Zapata). The notation includes rhythmic patterns, rests, and specific symbols like diamonds and crosses. The sections are separated by double slash marks (//).

**Trans 23 Escobillas por taranto  
(Rocío Portillo, Málaga 2013)**

Desde el principio se manifiesta la idea de simetría corporal que aparecía en las *escobillas* anteriores, pero hay una gran diferencia con las *escobillas* en compás de 12: la sección primera no es modelo para el resto o, dicho de otro modo, las secciones 2, 3 y 4 no son variaciones de la primera. Se trata de diferentes secciones yuxtapuestas, sin relación aparente.

Hay subrayar además que la sección número 3 es una MERT de *subida*, que sigue a raja tabla el modelo enunciado de *subida* que en su momento se describió como invariable (cf. cap. 10.2.6). En este caso, el ciclo de 8 transforma la *subida* en dos

fórmulas simétricas, cada una compuesta de 4 pulsaciones y 3 fórmulas reducidas a partir de la primera, cada una de 2 pulsaciones, con un golpe final de cierre.

Esta secuenciación de la *subida* obedece al modelo compositivo propio de las *escobillas* que se había bautizado como variación reducida *corto-corto-largo*. Pero aun siendo una *subida* a nivel estructural y de modelo enunciado, no existe aceleración del tempo. Inserta dentro de la MERT de *escobillas*, se trata de una sección más, cuyas fórmulas rítmico-tímbricas coinciden con las de la *subida*, aunque no pueda identificarse como MERT de *subida*.

Esto contrasta con el resto de las secciones, donde existe forma de variación *corto-corto-largo*, pero a diferencia de la sección tercera y de las *escobillas* en compás de 12 del ejemplo anterior la forma musical no queda como ababbb, sino que el final del *largo* aporta nuevo material, quedando algo así como ababaC, donde C es un nuevo material yuxtapuesto, quizás con carácter de *remate*, carácter de final. No se trataría entonces de una variación reducida.

No solo eso, cada una de las secciones realiza el *corto-corto-largo* de manera diferente.

La primera sección guarda la simetría del compás con la repetición de la fórmula, mientras que el segundo compás no la repite completamente, quebrada con el nuevo final de *punta* semicírculo: sonidos frotados.

La segunda sección no guarda la simetría con el compás, dado que la fórmula de base, identificada con un *corto*, dura 3 pulsaciones en vez de cuatro. Este hecho ternariza el ciclo de 8, introduce una doble métrica, de nuevo en la relación polirrítmica hemiólica 3:2. El *largo* comienza en la pulsación 7 y se diversifica en tresillos que finalizan con *golpe* con la planta completa, que dan sensación de *remate* o *cierre* y cubren todo el segundo compás de la sección.

Y para terminar se presenta la cuarta sección con un nuevo *corto-corto-largo*, donde los *cortos* dan simetría al primer compás y el *largo* realiza una nueva fórmula para todo el compás, que cierra en la pulsación 15, añadiendo una novedad musical. Rocío Portillo, la bailaora que realiza esta MERT, reconoce esta sección como obra del mismísimo Antonio Canales y la identifica como “ritmo de *tanguillos*”.

El ritmo de los *tanguillos*, que como se vio anteriormente surge de un polirritmo en falso *aksak* y de la hemiola 3:2, cubre el primer compás rompiéndolo de manera simétrica, pero el segundo compás cambia el *sentido* del ritmo. Con los mismos timbres, el segundo compás transforma la fórmula de corchea y dos semicorcheas del primer compás en tresillos. En cierta medida, el *largo* hace variación de los *cortos*, pero una variación rítmica, más que de desarrollo.

Estas *escobillas de tarantos*, donde no parece existir relación entre las secciones, se opone a las *escobillas* en compás de 12 del ejemplo anterior, donde unas secciones eran variaciones de otras. Sin embargo, cada sección usa procesos de desarrollo análogos, creando cierta conexión musical, aunque aparentemente se trate de una yuxtaposición de secciones melódicas diferentes.

Pero aún hay más modelos compositivos en las MERTS de *escobillas*, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo musical de las fórmulas, que se repiten con algún tipo de variación.

La siguiente transcripción presenta un recurso de variación descrito para otras MERTS y para la descripción de ciertos timbres compuestos.

Es la transformación rítmica que los bailaroes reconocen como *simple* y *doble*.

The image displays two musical staves for each section. The top staff is labeled 'Pal.' and contains a series of vertical tick marks with accents, representing the palm rhythm. The bottom staff is labeled 'Zap.' and contains a sequence of notes, including eighth and sixteenth notes, with accents and triplets indicated by a '3' in a circle. A double slash symbol is placed between the two sections, indicating a transformation or variation in the rhythm.

Trans 2 *Escobillas de soleá por bulerías*  
(Rocío Portillo, Málaga 2010)

En esta caso, el timbre compuesto de *paso andado media planta-tacón-tacón raspado*, que comienza al final del segundo compás, cuyas fórmulas primeras se desarrollan en una pulsación y media, dando lugar a sensación de 4 en vez de 6, mientras que la segunda parte del compás realiza la misma fórmula, pero inserta en una sola pulsación. Desarrolla la idea de *corto-corto-largo*, a la vez que crea la sensación de falso *aksak*. En este caso se trataría de la oposición entre las proporciones 4 y 6.

Esta hemiola continua no queda ahí, la sensación de *aksak* es mucho más acentuada en otras *escobillas*.

En las únicas *escobillas por seguiriyas* del corpus, esto quiere decir en compás de 5, dado que el *aksak* ya está en la métrica, parece cambiarse la idea de *simple* a *doble* por *doble* a *simple*. El desarrollo rítmico *aksak* provoca sensación de ralentización de las fórmulas rítmicas.

El *aksak* en las *escobillas* incluso toma pequeños reductos del compás para establecer las relaciones de yuxtaposición entre el 3 y el 2. Esta sensación de doble pulsación aparece como recurso constante en las *escobillas*, pero inunda todo el repertorio.

The image shows two musical examples of 'escobillas de tientos' for tango. Each example consists of five staves: Pal. (Palm), Man. (Mano), Tr. (Tambor), Pier. (Pierrot), and Zap. (Zapato). The first example is a 5-measure phrase with a double bar line after the second measure. The second example is a 5-measure phrase with a double bar line after the fourth measure. The notation includes rhythmic markings such as accents and slurs, and a double bar line symbol at the beginning of the second example.

Trans 39 Sección de *escobillas de tientos*, para ir a *tangos*.  
(Rocío Portillo, Málaga 2015)

Las fórmulas rítmicas juegan con *golpes* con la planta completa y *palmas*, pero los dos compases juegan con el 3 y el 2, tomando como unidad la corchea para esta construcción, y el resultado es un *aksak* con la secuencia 332332332222.

En esta secuencia también se descubre la idea de desarrollo de fórmulas melódicas *corto-corto-largo*, donde se repite la fórmula final, pero este juego constante entre el 2 y el 3 parece una forma permanente de dinamización de la musicalidad de las MERTS. Desubica con respecto al compás, a la vez que crea la idea de ritmo asimétrico y la sensación constante de la polirritmia.

Todos estos modelos compositivos caracterizan las MERTS de *escobillas*, que con sus simetrías, sus desarrollos *corto-corto-largo* y la poca aparición en ellas de otros timbres de zapateado diferentes de los corporales, quizás están hablando de principios musicales más antiguos y procedentes de músicas y bailes preflamencos, como la Escuela Bolera.

Las *escobillas* deben ser entonces las MERTS más clásicas o antiguas. De hecho, cada vez más se utilizan más otro tipo de MERTS para reemplazar las amplias *escobillas*. En ocasiones, varias pequeñas MERTS se intercalan entre las letras o entre otras secciones y con ellas se cubre el vacío de *escobillas* que presentan algunas coreografías más modernas.

#### **12.4 “Pisando la letra”: *cierres* y *remates***

El *remate* o *cierre* es la MERT final de la *letra* que estructura la coreografía, aunque como se ha comprobado, también se denomina *remate* o *cierre* a todas las partes finales de *llamadas*, *contestaciones* y *escobillas*.

No existen modelos enunciados de las MERTS de *cierre* o *remate*, pero se pueden analizar modelos compositivos comunes a todas ellas que permiten reconocerlas como tal.

Con la analogía descrita entre el significado de la palabra *cierre* en flamenco y de *break* en el Jazz, la primera característica del *cierre* es el *desplante* final, ese timbre compuesto, sonido y parada en seco de todos los músculos del cuerpo.

Rara vez una pieza flamenca terminará en una especie de *fade-out* coreográfico o sonido alargado en las MERTS de baile. La *letra*, la guitarra y, por supuesto, los sonidos del baile, e incluso los movimientos de todo el cuerpo *cierran* de golpe, con un sonido corto en lo sonoro y con una parada seca de todo el cuerpo.

Pero la MERT de remate que termina con un *desplante* empieza de alguna manera y suele hacerlo “pisando la *letra*”, dado que es el *remate de la letra*.

El *remate* al igual que la *llamada* usa el timbre tónico de *golpe de planta completa*, pero suele empezar su MERT con el final de la *letra*, de manera que el baile, que no es muy sonoro durante el cante, se empieza a escuchar, en principio sobre la *letra*, “pisando la letra”, pero sin “machacarla”. Se debe oír el cante y también el baile, luego la MERT de *remate* se introduce paulatinamente subrayando la *letra* con timbres sutiles o timbres compuestos de efectos, como *látigos* o *caballitos*, para incrementar la utilización del *golpe* con la planta completa a la vez que la velocidad, con fórmulas rítmicas rápidas y regulares, la mayor parte de las veces en tresillos acefálicos que desembocan en el *desplante* final.

El *cierre* del *remate* o final del *remate* suele romper la simetría del compás, bien por la utilización de la acefalia de tresillos o bien porque dichos tresillos comiencen en el 7 del compás, por ejemplo, cuando se trabaja el de 12.

Dependiendo de las letras, los *remates* pueden durar uno o dos compases a lo sumo y lo que es interesante es su inicio, que suele ser en cualquier parte del compás, realizando una especie de encabalgamiento con la *letra* del cante, para finalizar con ella o justo después, pero subrayando el final de la *letra*.

Se puede observar aquí un *remate* para las *cantiñas del Pinini*.

**Trans 4. Remate de cantiñas del Pinini.  
(Rocío Portillo, Málaga 2011)**

Los dos *golpes* finales indican un enlace con una parte de cante que se conoce como coetilla, pero esta MERT cierra la *letra* en sí. Los *golpes* con la planta completa comienzan en el 10 del primer compás. Es ahí el comienzo de la MERT de *remate*, que finaliza con los tresillos acéfalos con *golpe* con la planta completa, que se han señalado como modelo compositivo principal, modelo que ya estaba presente en todos los *remates* de las otras MERTS.

En este caso, el final de tresillos más que acéfalo es anacrúsico, aumentado la sensación de asimetría y la búsqueda del acento en el desplante. El desplazamiento constante de la fórmulas crea pertinencia flamenca.

Con un único compás se presenta esta otra MERT de remate, donde la percusión corporal no deja de lado ni los timbres tónicos con la planta completa, ni el tresillo acéfalo.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.

Trans 35 *Remate de soleá por bulerías.*  
(Rocío Portillo, Málaga 2014)

En compás diferente se descubre el mismo recurso de final en tresillos:

The image displays three systems of musical notation for piano (Pal.) and zapien (Zap.).

- System 1:** The piano part has a staff with measures 1 through 8 marked above. The zapien part consists of a sequence of eighth-note chords, each marked with a diamond symbol.
- System 2:** The piano part continues with measures 1 through 8. The zapien part includes eighth-note chords, followed by two measures with triplets of eighth notes, and ends with a cross symbol.
- System 3:** The piano part continues with measures 1 through 8. The zapien part includes eighth-note chords, followed by a triplet of eighth notes, and ends with a quarter note.

**Trans 81. Remate por tangos de la Repompa**  
(Miguel Cañas, Madrid 2019)

Pero en este *remate*, además del tresillo y la adaptación al compás, existen más modelos compositivos propios, descritos anteriormente para otras MERTS.

En principio hay que explicar que la melodía del cante realiza un estribillo sobre las sílabas “yali-yali”, que empieza en anacrusa un poco antes del inicio de esta melodía

de *remate* y termina justo en la pulsación 5 del segundo compás de esta MERT transcrita.

Esto quiere decir, en primer lugar, que este *remate* comienza “pisando la letra”. Aunque utiliza golpes con la planta *completa*, la glosolalia del “yali-yali” no revela contenido semántico, luego no tiene la importancia comunicativa que el resto de la *letra*.

Esta parte utiliza los modelos de *aksak* descritos para las *escobillas*. La fórmula de base, que se realiza 3 veces durante un compás y medio, resuelve las 8 corcheas de 4 pulsaciones en la siguiente suma 3+3+2, que alargan con el modelo compositivo por excelencia del *remate*: los tresillos, en este caso, con el timbre compuesto de *carretilla*.

Pero este es un *remate* largo, que continúa después de finalizar la *letra* y lo hace sobre la base del modelo enunciado de *llamada por tangos*. Aun tratándose de una melodía final de letra, que simplemente por su sintaxis ya es *remate*, podría valer como puente: MERT de *llamada* para realizar una segunda *letra*.

Todo esto hace pensar en cierta ambigüedad en los modelos enunciados y compositivos que identifican los dos tipos de MERTS. Quizás se trate de una MERT híbrida o la yuxtaposición de dos MERTS, dadas las dimensiones, donde el lugar sintáctico en la coreografía y los modelos compositivos la sitúan a medio camino entre el *remate* y la *llamada*, de manera que también podría interpretarse como un *remate* seguido de una *llamada*.

Si esta *letra* se bailase sola, se trataría de una *llamada* entendida como estructura rítmico-tímbrica, no como presentación. De nuevo, la estructura de *llamada* inunda todo el repertorio de MERTS.

Solo quedan claros en estos tres ejemplos de *remates* dos modelos compositivos propios: el tresillo acefálico y los *golpes* con la planta completa al finalizar. El resto son modelos compositivos comunes al resto del repertorio de MERTS. Por estas razones hay que tener en cuenta que el *remate* se identifica ante todo sintácticamente.

Su relación con la métrica también es de asimetría, al igual que la *llamada*, pero a diferencia de ella no le da importancia al inicio del compás, sino al final. Incluso el *remate* no empieza a principio de compás, es una especie de encabalgamiento sobre la

*letra*, que tiene mucho que ver con su contenido semántico. El *remate* se reconoce ante todo al *pisar la letra* y al finalizar en el *desplante*.

“Lo flamenco” se presenta en los *remates* y *cierres* como superpuesto a la *letra*, acefálico, anacrúsico, asimétrico; para finalizar de forma contundente sobre el acento más claro de todos: en el 10 en el ciclo de 12 y el 7 en el de 8.

Algunos bailaores juegan con el 10 o el 7 y cierran a mitad del 9 o el 6, para dejar la pulsación de *cierre* esperado sin sonido o con un movimiento del cuerpo en silencio.

Otras veces los bailaores *cierran* un poco después, creando una especie de eco tras la pulsación propia del *cierre*.

Este juego participa de la búsqueda de desplazamiento, de la que se ha hablado para las palmas y para las MERTS en general.

Pero queda hablar de un *remate*. Entre los *remates* existe un *remate final*, que se ejecuta al final de la coreografía. Esta MERT manifiesta los modelos compositivos que se han mencionado para los *remates* de la *letra*, pero se amplía algo más.

Esta MERT, en simetría sintáctica con la *llamada* inicial del baile, es la despedida del bailar y discurre sola o con guitarra. Cuando aparece, ya no hay *letra*.

Esto da pie a un desarrollo mucho más amplio y a una búsqueda de nuevos recursos tímbricos.

En el *remate* final aparecen timbres compuestos de efecto, timbres de fuerte intensidad *a contra* e incursiones de otras músicas, a veces muy alejadas del flamenco. cuya estructura pueda encajar en el marco métrico del compás flamenco y en los modelos compositivos propios de las MERTS en general y del *remate* en particular.

Sirva de ejemplo este *remate final*, que La Lupi utiliza para *soleá por bulerías* en 2010 y recicla para unos *abandolaos* de 2015 (Trans 51).

The image displays musical notation for a flamenco piece. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'Pal.' (palm) and 'Zap.' (zapateado). The 'Pal.' staff shows a sequence of 12 vertical strokes with accents, corresponding to the 12 beats of the compás. The 'Zap.' staff shows a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The second system also has two staves: 'Pal.' and 'Zap.'. The 'Pal.' staff is numbered 1 through 12 above the strokes. The 'Zap.' staff shows a melodic line with eighth notes, a triplet of eighth notes, and a quarter note. Above the second system, there are three empty staves labeled 'Man.', 'Tr.', and 'Pier.', and a double slash symbol indicating a break or end of a section.

Trans 2 *Remate final por bulerías (Soleá por bulerías)*  
Rocío Portillo, Málaga 2010

Este *remate* juega con figuras y fórmulas ternarias y binarias. Parece una especie de *aksak* desordenado, que no es más que la imitación de la melodía de la trompetería de un mambo cubano.

El número 12 del compás flamenco, número versátil donde los haya, es divisible entre 2 y 3. En todas las MERTS estudiadas se ha comprobado el juego constante entre el 2 y el 3 en yuxtaposición y superposición, pero esta incursión del 4 acerca “lo flamenco” a la música cubana, nada más y nada menos que introduciendo un mambo como colofón de *soleá por bulerías* y no es la única incursión de la música caribeña en el corpus.

## 12.5 *Marcajes*

El *marcaje* no es en sí una MERT, sino el grueso del baile, la parte coreográfica visual. Eso sí, ciertos *marcajes* conforman MERTS específicas, como se ha ido viendo desde los modelos enunciados de *marcajes por bulerías* y *marcajes por tangos* y su sonoridad se identifica como *marcaje*.

Pero su composición comienza en los brazos y en el movimiento del cuerpo. En el *marcaje*, los sonidos de los zapatos o cualquier otro propio del baile deben adornar la *letra*, nunca suplantarla o “pisarla”.

El sonido de la percusión corporal parece una simple consecuencia del movimiento de los brazos y el cuerpo en general.

Es así como entre los movimientos del cuerpo y los modelos enunciados de *marcajes* se configuran MERTS de lo más elaborado y de lo más rico musicalmente hablando.

En un principio se puede *marcar* sin realizar ningún tipo de sonido con el cuerpo o, a lo sumo, *marcar* los acentos métricos del compás o realizar otro tipo de marca con un sonido de *media planta* muy piano, que no ofrezca relevancia musical. Eso sí, el movimiento debe ir “a compás”, debe manifestar de alguna manera y, ante todo, la pulsación, en este caso, el concepto de compás como pulsación isócrona: *tactus*.

Ejemplo de ello es este *marcaje por bulerías*, creación del bailar Pol Vaquero, que se transcribe a partir de una interpretación de la bailaora Rocío Portillo.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |

*Repetición simétrica en los zapatos*

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |

The musical score is organized into three systems, each separated by a double slash (//). Each system contains five staves: Palms (Pal.), Hands (Man.), Trunk (Tr.), Feet (Pier.), and Zaps (Zap.).

- Palms (Pal.):** A single staff with 12 measures. Above the staff, numbers 1 through 12 are placed above the first measure of each system. Vertical tick marks indicate the timing of palm strikes, with some measures having an accent (>) below the line.
- Hands (Man.):** A five-line staff showing hand positions. Solid black ovals represent hand strikes, with some measures having an accent (>) below the line.
- Trunk (Tr.):** A five-line staff that is currently empty.
- Feet (Pier.):** A five-line staff that is currently empty.
- Zaps (Zap.):** A single staff with 12 measures. It features a variety of rhythmic symbols: a circled 'X' at the start of the first measure, solid black dots, 'X' marks with horizontal lines, and 'X' marks with curved lines.

**Trans 44 Marcaje por bulerías.**  
 (Pol Vaquero, Málaga 2015)

La importancia de las manos en el marcaje queda aquí manifiesta en toda las *palmas* y los *pitos* de esta MERT, además de las percusiones sobre el tórax y los cuádriceps. Pero llaman la atención especialmente los timbres que comienzan los compases, que en vez de *marcar* los tiempos negros, realizan una rítmica de figuras irregulares que recuerdan a la clave del son cubano.

Esta incursión de lo cubano o lo caribeño se descubrió en el capítulo anterior a través del *remate final*.

Tanto en el *remate* analizado, como en este *marcaje*, no se trata de incursiones que sean modelos compositivos cristalizados, porque no tienen nada que ver con los llamados géneros de ida y vuelta flamencos y que viajaron a América y después volvieron transformados.

Otros son los modelos compositivos que se trajeron históricamente desde América al flamenco, más cercanos al compás de *tango* y al *tanguillo*. Estas incursiones caribeñas en las MERTS de baile son actuales, recursos nuevos quizás motivados por la inundación global del mercado musical por “lo latino”.

Se trata de nuevos procedimientos musicales que quizás se queden en estas anécdotas o tracen caminos nuevos para la composición de las MERTS de baile flamenco.

#### **12.5.1 MERTS de *marcajes por bulerías***

Aunque se ha descrito un *marcaje por bulerías* donde lo sonoro parte de lo visual y el compás encuadra la rítmica de la MERT, sigue proliferando en el baile el *marcaje por bulerías* como una sonoridad clara: una MERT específica de baile.

Este *marcaje por bulerías* va a estar sujeto al modelo enunciado de *marcaje por bulerías*, que, de hecho, ya se encuentra en un proceso de variación y evolución (cf. cap. 10.2.3).

Pero según este modelo o modelos, se siguen realizando nuevas MERTS.

En el ejemplo transcrito a continuación se observa la variación sobre el modelo enunciado de *marcaje*, a la vez que la sonoridad de los *pitos* marcan tactus o subtactus, realizando polirritmia corporal entre los pitos y el tresillo de la fórmula de *marcaje*.

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

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Trans 82 *Marcaje y remate por bulerías.*  
(Isabel Triviño, Madrid 2019)

A imagen y semejanza del modelo enunciado, este *marcaje* segmenta simétricamente el compás y se repite en el cambio de lateralidad del cuerpo creando también simetría corporal.

Finaliza con un *remate*, que aunque en sí es una MERT independiente de *cierre* de la *letra por bulerías*, ayuda a ver la inserción del *marcaje* en la sintaxis.

Con el mismo grado de evolución que se describía con los *soniquetes* “clásicos”, el *golpe* con la planta completa y la *media planta* pueden intercambiarse. Pero la

variación y la composición surgen en pulsaciones concretas: el 3 y el 9 del ciclo, según la repetición simétrica de los pies, donde el *marcaje por bulerías* es una fórmula en ostinato sobre medio compás de 12, es decir, hay una repetición en bucle durante 6 pulsaciones.

La composición musical de una MERT de *marcaje* varía la fórmula rítmico-tímbrica modelo desde un principio. Crea una nueva fórmula sobre estas 6 pulsaciones y la mantiene. No existe proceso de variación continua de las fórmulas rítmico-tímbricas de un *marcaje por bulerías*.

Es un acompañamiento en ostinato de la *letra* y, como tal, no se despliega en variaciones, sino que es una base fija que sostiene el cante.

Todo esto muestra que el *marcaje por bulerías* sigue identificándose como MERT sujeta a los *soniquetes* “clásicos”: a los modelos enunciados.

### 12.5.2 MERTS de *marcajes por tangos*

Si se contemplan las MERTS de *marcaje por tangos* en la misma línea que las MERTS de *marcaje por bulerías*, se vuelve a tropezar con el modelo enunciado de *marcaje por tangos*.

El *marcaje por tangos* también puede realizarse en la línea del *marcaje* analizado *por bulerías* en la Trans 44, al principio de este apartado dedicado al análisis de los *marcajes*. Se puede realizar una elaboración sonora que destaque los “tiempos negro”s del *tango* o realice sonoridades sutiles en ostinato que cree simetría del compás y no suplante o *pise la letra*, solo subraye ciertas cadencias de la propia *letra*.

Pero el *marcaje por tangos* por excelencia siempre respeta el modelo enunciado, el “soniquete clásico”, el *marcaje por tangos* “de toda la vida de Dios”, que destaca las pulsaciones pares del compás enfrentándose en algún momento al acento de las palmas.

Este es un ejemplo de *marcaje por tangos* con abanico, donde las pulsaciones pares se destacan con una tímbrica diferente del abanico: el timbre de abrir y de cerrar.



**Trans 39** *Marcaje por tangos con abanico.*  
(Rocío Portillo, Málaga 2015)

Se trata de tímbricas de idiófono sacudido, frente al idiófono percutido de las plantas de los zapatos e incluso del abanico contra el cuádriceps que aparece en la primera pulsación de la fórmula.

El acento sobre las pulsaciones pares lo procura aquí la singularidad tímbrica, a la vez que el impacto visual del movimiento del abanico de abrir y cerrar.

Aunque en el *marcaje por tangos* lo sonoro se impone a lo coreográfico, aquí hay una muestra del todo que conforman una MERT y la imagen del baile, donde el abanico crea nuevas dimensiones tímbricas y nuevas dimensiones visuales de despliegue del movimiento de los brazos y las manos flamencas.

### **12.6 Subidas y soniquetes**

Para finalizar este recorrido analítico, no se pueden dejar de lado las *subidas*. No se analizan aparte como MERT del repertorio porque no hay mucho más que añadir con respecto al modelo.

Las *subidas* obedecen a un solo modelo, adaptado al compás en el que se desenvuelve el baile y se caracterizan por el *accelerando* y su lugar en la sintaxis. Se colocan entre dos MERTS o dos partes de la sintaxis coreográfica para pasar de un tempo más lento a otro más rápido, pero la *subida* es una melodía invariable.

Incluso se ha encontrado como sección de unas *escobillas* sin hacer uso del acelerando, pero su melodía está intacta, desarrollada siempre desde una fórmula que se repite y después se vuelve a repetir minimizada, creando sensaciones de amalgamas y de ritmo *aksak*.

Es la MERT más clásica del repertorio, porque se utiliza sin ningún tipo de variación, siempre invariable.

Pero en la otra cara de la moneda surgen MERTS no identificadas con ninguna nomenclatura y que algunos bailaores designan con el nombre genérico de *soniquetes*.

¿Es entonces este tipo de MERT la más contemporánea de todo el repertorio?

Con el compás-ciclo métrico como único modelo o con la referencia del ostinato de palmas que también es compás, los bailaores dan rienda suelta a su creatividad y experimentan con timbres y ritmos en estos *soniquetes*.

Sintácticamente no tienen siquiera un lugar fijo, sino que se colocan entre *letra* y *letra*, antes de la *llamada* o se realizan sobre una *falseta* de guitarra, tomando el nombre identitario de *falseta*.

Se vio en la descripción de las *escobillas* cómo esta MERT clásica de sonoridad larga y continua empieza a retirarse poco a poco para dar paso a pequeñas secciones de MERTS (cf. cap. 12.3), a pequeños *soniquetes* como el que se muestra a continuación.

En él los timbres de efecto como los *látigos*, la rítmica de sonidos binarios y ternarios yuxtapuestos y la profusión de la percusión sobre todas las partes del cuerpo hablan de contemporaneidad, de música nueva en el repertorio de las MERTS.

Quizás sea el camino trazado de la modernidad de las MERTS de baile, que tanto tienen que ver incluso con las danza contemporánea y sus movimientos.

Puede ser la trayectoria más criticada por la ortodoxia flamenca, que algunos bailaores profundamente escolásticos, a los que he podido escuchar opinar, califican de “espasmos”. Otros muchos mayores intentan usar el calificativo de “contemporáneo” con un sentido peyorativo y dicen “testenteráneo”.

Pal. \_\_\_\_\_ 2

Zap. \_\_\_\_\_



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

Man. \_\_\_\_\_  
Tr. \_\_\_\_\_  
Pier. \_\_\_\_\_  
Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Man. \_\_\_\_\_  
Tr. \_\_\_\_\_  
Pier. \_\_\_\_\_  
Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

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

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

**Trans 70 *Soniquete por bulerías.***  
**(Rocío Portillo, Málaga 2017)**

Criticado o alabado, esto son los senderos que está trazando el flamenco para seguir creciendo como arte, camino que las MELodías Rítmico-Tímbricas de baile evidencian con su sistema musical.



### 13 Y BAILAR PARA CONTARLO

Porque este trabajo debe *cerrar* de alguna manera, contaré **7 8 9 10**.

En el 7, que es un roto, empezaré pidiendo disculpas por dos ausentes: la guitarra y la historia.

La guitarra, punto de inspiración incesante para las MERTS de baile, hubiera merecido todo un capítulo dentro de este estudio. Pero su enorme complejidad rítmica y su amplio repertorio me han impedido abordar la guitarra de una manera especial. Quizás pueda ser el punto de partida de una nueva investigación el análisis guitarrístico desde la perspectiva del baile, siguiendo las líneas trazadas en el capítulo 11.1, donde se cotejaban transcripciones guitarrísticas con transcripciones de MERTS. Continuado este tipo de procedimiento se podría llegar quizás a un repertorio rítmico común entre guitarra y baile.

De forma análoga, la historia del flamenco no aparece aquí particularmente atendida. De hecho los trabajos sobre historia, que actualmente conforman la gran parte de la investigación flamenca, no se encuentran en la bibliografía citada o en el estado de la cuestión, como tampoco la génesis del baile y su recorrido histórico en cuanto a la formación y a la cristalización. Salvo en contadas ocasiones, como fue el caso del *taranto* en las que la explicación del género exigía una mínima ubicación en el tiempo y en el espacio, las menciones históricas son mínimas.

Pero puedo excusarme siguiendo al estudioso Marc Bloch cuando dice que “jamás, con una sola palabra, puede explicarse de forma plena un fenómeno histórico, sin atender el estudio de su momento...El proverbio árabe lo dijo antes que nosotros: ‘Los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres.’”<sup>20</sup> (Bloch 1952: 23).

Así que, si la historia, además de pasado es también presente, este estudio no la deja de lado; quizás solo sea una pequeña parte de ella “porque en el inmenso entramado de hechos, gestos y palabras que componen el destino de un grupo humano, el individuo no percibe más que una pequeña parte, al estar estrechamente limitado por sus sentidos y su facultad de atención.” (Bloch 1952 : 322).

---

<sup>20</sup> “Jamais, en un mot, un phénomène historique ne s’explique pleinement en dehors de l’étude de son moment... Le proverbe arabe l’a dit avant nous: «Les hommes ressemblent plus à leur temps qu’à leurs pères.» “

Y por este motivo, con el **8**, símbolo del infinito, me sumerjo en lo finito, el pequeño rincón de conocimiento que esta tesis ha pretendido sacar a la luz.

En primera instancia debo retomar el concepto de compás flamenco, cuyo significado multidimensional construye y articula todo el repertorio.

Este repertorio, el repertorio flamenco en general, se construye a base de *palos*, *estilos* y *letras* que no son más que modelos armónicos, melódicos y literarios.

Así los *cantes*, las piezas musicales que conforman el repertorio flamenco se ordenan en base a estos modelos, pero sobre todo obedecen al compás, exteriorizado a través de las palmas flamencas.

Estas palmas de base son la batuta flamenca, el “motor” del flamenco que tiene el poder de generarlo y destruirlo al mismo tiempo.

Así, el compás, como batuta flamenca y como primer criterio de clasificación del repertorio en *palos*, *estilos* y *letra* ratifican la hipótesis de partida: toda la sonoridad del zapateado y de la percusión corporal presentes en el baile flamenco conforman un repertorio musical independiente y plenamente flamenco.

Esta afirmación categórica la corroboran los diversos aspectos que detallan el sistema musical que lo sustenta.

El repertorio musical del baile se compone de diversas Melodías Rítmico-Tímbricas (MERTS), que poseen una identidad particular dentro de un sistema de clasificación propio y están sujetas a modelos musicales.

Estos modelos se manifiestan bajo dos naturalezas:

1 ‘Modelos enunciados’, que son referencias estáticas, como una especie de “partituras mentales”.

2 ‘Modelos compositivos’, que hacen alusión a los procedimientos empleados sobre el repertorio de las MERTS o sobre otro tipo de repertorio musical, para anexarlo a este: fórmulas matemático-musicales aplicadas sobre los modelos enunciados.

La naturaleza de estos modelos compositivos es el pilar sobre el que se apoya la gramática musical del repertorio de las MERTS de baile flamenco y sobre el que se sostiene su “flamencura”. En ellos se revelan los rasgos fundamentales del repertorio que lo convierten en flamenco.

No queda más remedio entonces que enumerar estos rasgos que inundan el repertorio y, por extensión, este trabajo de investigación.

Así que cuento **9**, que son los rasgos musicales destacables en los modelos compositivos propios de las MERTS de baile flamenco, para empezar por lo más evidente: las MERTS de baile suenan *a contra*.

Es el gusto de contradecir al pulso, el *out of the beat* de los músicos de Jazz, que los flamencos describen como “hacer contra”. Dentro del corpus, hay incluso secuencias de MERTS que los bailaores identifican como “contras”, con un criterio evidentemente musical y no coreográfico. Y el “contra” resulta ser una manera de variar la rítmica de las MERTS del repertorio. Existe porque contradice las palmas de base. El *contra* se opone exactamente a la batuta flamenca y se cruza con ella, pero en algún momento este cruce entre ambas rítmicas se une y coincide en los momentos de *cierre*.

Y es que este repertorio de MERTS de baile se caracteriza también por un punto de encuentro: el *cierre*. Ese instante de parada en seco de todo el sonido flamenco, del baile y del resto de las sonoridades presentes en la *performance*, hace que las MERTS se resuelvan en un punto concreto, haciendo que esta tímbrica compuesta y denominada *desplante* sea la ocasión privilegiada en la que se agolpa toda la energía musical acumulada en el transcurso del movimiento rítmico.

Cada línea sonora, que a través de los *contras* y otros rasgos rítmicos, se encuentra caminando por los ‘tejados métricos’ y muy alejada del suelo de la pulsación que le ofrece las palmas, cae -como bien decía La Lupi- “de pie como los gatos” en el momento del *cierre*. Esto significa que, en los *desplantes*, las MERTS evidencian con el *cierre* la “flamencura” musical que poseen. Y es que el *cierre* procura unión entre palmas y MERTS, en contraposición con otros muchos procedimientos musicales que generan un desencuentro entre ambos.

Por ello debo hablar de otro rasgo propio del repertorio de las MERTS de baile: el **desplazamiento**.

El marco métrico que propone el compás flamenco no solo se ve vulnerado por los *contras*. En términos generales, las MERTS desplazan los acentos desde el marco de referencia, es decir, desde el ostinato acentual que ofrece el ciclo métrico del compás.

Esta propensión a desplazar los acentos, se encontraba ya en las palmas y en la propia concepción métrica del compás de 12, pero las MERTS tienden a utilizar este procedimiento como un modelo compositivo flamenco por excelencia.

Y del desplazamiento a la **asimetría** hay un solo paso. Hay MERTS evidentemente asimétricas y otras MERTS evidentemente simétricas: las MERTS de *llamada* buscan la asimetría, mientras que las MERTS de *escobilla* buscan la simetría.

Pero incluso estas últimas, siendo simétricas con respecto al ciclo métrico, buscan otros puntos de asimetría cuando se desarrollan en un número impar de compases. Porque todas las MERTS de baile se dividen de manera desigual, apoyándose constantemente sobre el número 3.

Y la manifestación más asimétrica de este repertorio la expresan las construcciones rítmicas en **aksak**, ‘cojeo’ que en el caso de las *seguiriyas* viene dado por las palmas, pero en otros casos son incursiones rítmicas de las MERTS que chocan diametralmente con los ostinati de palmas de referencia.

Porque las MERTS se enfrentan a la batuta flamenca de las palmas creando **polimetrías y polirritmos**.

Con un fundamento de metro y ritmo eminentemente hemiólico, las MERTS del baile flamenco se desenvuelven en un juego constante entre el 12 y el 8. Las MERTS conciben el compás (entendido como ciclo métrico), como un todo, que dividen en diferentes fórmulas rítmico-tímbricas. Y en esta división, desigual y asimétrica, surgen nuevos metros y nuevos ritmos.

Pero más allá del compás, para que se dé la relación polirrítmica y polimétrica, un ritmo y una métrica en las palmas y otro ritmo y otra métrica en las MERTS, la base métrica se encuentra en la *letra* del cante.

La *letra*, dividida en frases musicales o *tercios*, alberga en sí la esencia de la base métrica y evidencia un último rasgo de las MERTS de baile en los modelos compositivos: las MERTS de baile son, en su mayoría, **acefálicas**.

En ellas se repite una y otra vez el gusto por empezar en el aire y caer después ‘a tierra’, con el acento, pero con acefalia, no con anacrusa.

Rara vez una frase flamenca, de cante o de MERT de baile, empezará con un acento. Tampoco se trata de frases anacrúsicas, donde el acento aparece justo a las pocas

notas del comienzo. En las MERTS, como en todo el flamenco en general, los acentos aparecen al final, con los *cierres*.

Así que *cerrando* con el **10**, queda hablar de lo que pudo ser y no fue, pero que puede dar lugar a muchos otros trabajos al respecto.

Las transcripciones artesanales que inundan estas páginas están pidiendo ser transcritas en algún programa informático adecuado. Los programas informáticos actuales no cubren de manera precisa aquellas músicas organizadas al margen del compás en forma de quebrados. Las músicas de tradición oral, entre ellas el flamenco, necesitan de programas específicos y accesibles al investigador para la edición de sus partituras y con formatos adaptados a los diferentes tipos de transcripciones.

Tomando como referencia los programas para la edición de vídeo o de audio, donde la línea de tiempo está más acorde con el diagrama cartesiano, se podrían crear nuevos recursos para la transcripción musical de repertorios diferentes a la música clásica occidental.

Quizás con ese tipo de programas se puedan cotejar las diferentes líneas melódicas que aparecen en la música flamenca y que afectan al cante, a las palmas, a la guitarra, al baile,... pero sin dejar jamás de lado el tamiz humano de este arte.

Porque el flamenco no deja de ser un arte humano y, como el gran Erasmo nos quería hacer entender, las máquinas solo ayudan al hombre, pero no son el hombre (Erasmo de Rotterdam 1998: 99).

La complejidad del repertorio flamenco y de las Melodías Rítmico-Tímbricas del baile flamenco, de las MERTS, no se entenderá mejor a través de una máquina si el hombre no la controla.

Porque la compleja matemática que alberga el flamenco no deja de ser una matemática de números enteros, la matemática del ábaco, el contar con los dedos, la matemática que cabe en la memoria finita del ser humano.

Y por eso he de seguir bailando para contarlo con los dedos, con los pies, con la palabra... con el corazón.



## 14 GLOSARIO

***Alargar el cante, alargar un tercio:*** desarrollo melódico de una frase musical de cante flamenco, en ocasiones a través de la ornamentación.

***Abandolao:*** Calificativo usado para todos los cantes-bailes flamencos cuya denominación de origen se sitúa en la provincia de Málaga. El nombre procede del término *bandola*, grupo instrumental que acompaña un tipo de pieza musical de tradición oral malagueña denominada *verdiales*, que parece ser deja su impronta en los *palos* designados como *abandolaos* (Donnier 1996: 127). Sin embargo, musicalmente, el *abandolao* es un tipo de acompañamiento a la guitarra de rítmica y armonía característica que algunos autores ligan directamente a la Escuela Bolera (Núñez Núñez 1998c).

***Cante:*** nombre de cada una de las piezas musicales-coreográficas que conforman el repertorio flamenco.

***Cerrar y Cierre:*** es finalizar y final respectivamente. El cierre puede ser el final de una pieza musical, de cante, de baile, pero también de una sección, de una parte concreta de un cante-baile flamenco. En el caso concreto de las MERTS de baile, todas ellas deben *cerrarse*, con unos efectos tímbricos concretos. Parece un término análogo a *remate*, pero el *cierre* tiene una connotación de punto concreto de finalización.

***Compás:*** el término más usado y más polisémico del flamenco. Significa pulsación, ciclo-métrico, ostinato rítmico y tempo. Además de todas estas acepciones, el *compás* es el criterio de clasificación principal para la clasificación de los géneros o *palos* flamencos.

**Contra:** abreviatura de contratiempo. Los *contras* o realizar algo *a contra* significa estar a mitad entre una pulsación y otra, *out off beat* que dicen los músicos de Jazz.

Los *contras*, por extensión, son secuencias musicales que marcan acentos a la mitad de la palma, es decir a la mitad del pulso. Esta visión del contratiempo, denominado “contra” abarca lo que la música clásica también llama síncopa. La Lupi habla de “síncopa” para referirse a una realidad que nada tiene que ver con su significado en la música clásica. Se trata de frases musicales del cante que las palmas dividen en 8 partes, mientras que el zapateado lo hace en 7 partes. La música clásica interpreta esto como grupo de valoración especial.

**De toda la vida de Dios:** sean cuales sean las creencias religiosas de los flamencos, se usa esta expresión para hablar de la tradición. Toda ella conforma un calificativo que se puede traducir por “tradicional”. En ese aura de anacronismo en que se desenvuelve el flamenco, esto quiere decir “lo clásico”.

**Desplante:** timbre de baile y gesto simultáneos de parada de todos los movimientos del cuerpo. En el desplante se contiene toda la vorágine de la *Performance* flamenca y en esa contención reside su fuerza.

**Encajar:** término usado especialmente cuando se trasvasan fórmulas rítmico-tímbricas de unos *palos* a otros o de unas letras a otras, aun dentro de un mismo *palo*. Encajar tiene que ver con la métrica y con la dimensión temporal de la letra.

**Escobilla o escobillas:** zapateado flamenco por excelencia, momento privilegiado del bailar como solista musical. Es el nombre de una MERT de baile y el uso de plural o singular suele hacer de manera aleatoria, aunque en el flamenco el plural se refiera a secciones dilatadas en el tiempo o compuesta de muchas partes diferenciadas.

**Látigo:** paso de baile flamenco relacionado con el *battement frappé* del ballet clásico. Musicalmente, dentro de las MERTS de baile, se traduce en un timbre

compuesto de un doble mordente de timbre frotado, que normalmente resuelve sobre la percusión sobre un tacón.

**Llamada:** presentación de un baile. Dentro del repertorio de MERTS de baile es aquella que inicia la letra.

**Letra:** texto literaria que encierra la unidad mínima con entidad propia en la forma musical de un *cante* flamenco.

**Pico:** Onomatopeyas que señalan el gesto y la secuencia de timbres *planta-tacón*.

**Rematar:** finalizar. Se puede *rematar* una *performance* completa, una *letra* de cante, una MERT de baile.

**Remate:** sección que finaliza cualquier parte de la *performance*, un todo o una parte. Dentro del repertorio de MERTS se considera *remate* un tipo de MERT y también cualquier parte final dentro de otra MERT. Análogo al término *cierre*, el *remate* es todo un proceso de final, no el punto concreto de finalización.

**Sentido:** vocablo donde coinciden dos etimologías. Por un lado, *sentido* viene de *sentir*; con una gran carga emocional, y por otro lado, *sentido* quiere decir esquema rítmico de un *paso*. Una misma secuencia de *pasos*, una misma secuencia de timbres, se puede realizar según varios *sentidos*, sobre esquemas rítmicos diferentes.

**Soniquete:** nombre genérico para designar las MERTS de baile. Es un término relacionado con el compás flamenco, entendido como pulsación. Se dice que alguien “tiene soniquete” cuando su sentido del pulso es muy exacto.

**Subida:** *subir* en flamenco tiene que ver con la velocidad, es un calificativo agógico que, en principio está desligado de la altura y la intensidad. La *subida* es concretamente una MERT de baile en acelerando.

***Tiempos negros:*** pulsaciones acentuadas en la concepción del compás flamenco.  
Son los acentos que jalonan el compás entendido como ciclo métrico.

***Tercio:*** frase musical-literaria en una *letra* de baile flamenco.

## 15 BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALARCÓN ALJARO, Pedro R.

- 2004 *Método pedagógico de interacción música-danza*. Málaga, Flamenco Escrito Editores.

APEL, Willi

- 1998 *La notation de la musique polyphonique*. Sprimont, Mardaga (tr, del original por Jean-Philippe Navarre de *The notation of polyphonic music* de 1942).

AROM, Simha

- 1985 *Polyphonies y polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure y méthodologie Vol I*. Paris, Selaf
- 1992 “À la recherche du *Temps perdu*”: métrique et rythme en musique” dans Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Les rythmes. Lectures et théories. Actes du Colloque sur le rythme*, Cerisy-la-Salle 1989, Paris, L'Harmattan, p. 195-205.
- 2005 “L'aksak. Principes et typologie” en *Cahiers de musiques traditionnelles 17. Formes musicales*. Genève, AIMP, p.p. 11- 48.

ARRANZ DEL BARRIO, Ángeles

- 1998 *El baile flamenco*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel

- 2000 *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, CEDMA.

BLAS VEGA, José

- 1983 *El baile del Taranto*. Madrid, Hidalgo.

BLOCH, Marc

- 1952 “Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien” Cahier des Annales, 3.  
Librairie Armand Colin, Paris, 2e édition, 1952, 112 pages. (1e éd. 1949).

BRAILOU, Constantin

- 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, Minkoff Reprint.

CABALLERO BONALD, José Manuel

- 1988 *Luces y sombras del cante flamenco*. Madrid, Algaida (1ª ed. Barcelona 1975).

CABRAL, Miguelina

- 2008 *La identidad de la mujer en el flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.

CAIRÓN, Antonio

- 1820 *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid.

CANZIO, Ricardo

- 1987 “Improvisation: quatorze définitions” in Lortat-Jacob (ed.) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, p.p. 67-70.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo

- 2014 “Música e historia del Zapateado” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. Cádiz.  
2018 “Del cómo, cuándo y por qué del toque del Taranto” en *Sinfonía Virtual* nº 35, julio 2018. [www.sinfoniavirtual.com](http://www.sinfoniavirtual.com)

CHALLET-HAAS, Jacqueline

- 1999 *Grammaire de la Notation Laban. Cinétophographie Laban, Volume I*. Cahiers de la Pédagogie, décembre 1999. Pantin, Centre Nationale de la Danse.

CHION, Michel

1995 *La musique au cinema*. Paris, Fayard.

CHOKSY, Lois.

1999 *The Kodály Method I*, 3rd ed. New Jersey, Prentice-Hall.

CHOMSKY, Noam

2006 *Language and mind*. (3th edition) New York, Cambridge University Press.

COENEN-HUTHER, Jacques

2006 "Compréhension sociologique et démarches typologiques" en *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLIV-135, 194-205.

COOK, Nicholas

2005 *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza Editorial (tr. del original *Musik: A Very Short Introduction*. Oxford University Press 1998)

COOPER, Grosvenor y MEYER, Leonard

2000 *Estructura rítmica de la música* Barcelona, IdeaBooks (tr. española del original *The rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago 1960).

COROMINAS, Joan

2006 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

CRUCES ROLDÁN, Cristina

2002 *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla, Signatura.

DE LAS HERAS, Rosa

- 2011 *Propuesta pedagógica de interacción música-danza, para la formación del bailarín: Notación del Zapateado flamenco (Recursos electrónicos)*. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, tesis doctoral dirigida por Eduardo Blázquez Mateos.

DE LA TORRE JIMÉNEZ, Sandra

- 2001 *La saeta d'Antonio de Canillas*. París. Maîtrise à l'Université de Paris VIII.  
2006 *La saeta de Antonio de Canillas: el sonido de la palabra*. Málaga, Tesina en la Universidad de Málaga.

DELOFFRE, Frédéric

- 1973 *Le vers français*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

DESAIN, Peter, HONING, Henkjan

- 2003 “The formation of rhythmic categories and metric priming” in *Perception*, Amsterdam, volume 32, págs. 341-365

DE PEDRO CURSÁ, Dionisio y MAYOR IBÁÑEZ, Armando

- 1999 *Cuadernos de teoría. Grado medio I*. Madrid: Real Musical.

DÍAZ-BÁÑEZ, José Miguel, FARIGU, Giovanna, GÓMEZ, Francisco, RAPPAPORT, David y TOUSSAINT, Godfried T.

- 2005 “Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco, una incursión en la matemática computacional” en la *GACETA RSME*, Vol 8.2 pp. 489-509 [gaceta.rsme.es/abrir.php?id=487](http://gaceta.rsme.es/abrir.php?id=487) 14/10/2018 , consulta 14/10/2018

DONNIER, Philippe

- 1996 *Flamenco, relations temporelles et processus d'improvisation* Nanterre, Thèse à Paris X. UMR 9957 Laboratoire d'ethnomusicologie.

ERASMO DE ROTTERDAM

1998 *Elogio de la locura*. Madrid, Albor. (1º impresión 1511)

ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, Serafín

2006 “Un baile en Triana” en *Escenas Andaluzas*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara. (reed. del original de 1847).

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola

2004 *Teoría musical del flamenco: ritmo, armonía, melodía y forma*. Madrid, Acordes concert.

FRAISSE, Paul

1967 *Psychologie du temps*. Paris, PUF.

FRAYSSINET-SAVY, Corinne

1994 *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique*. Nice, Nouveau doctorat de philosophie, Université de Nice Sophia Antipolis.

FUBINI, Enrico

1993 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música (tr. española del original *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi* de 1976)).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

2002 *Vivir para contarla*. Barcelona, Mondadori.

GARCÍA MATOS, Manuel

1984 *Sobre el flamenco, estudios y notas*. Madrid, Cincero.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo

1955 *Flamencología. Toros, cante y baile*. Madrid, Escélicer.

GROUT Donald J. y PALISCA, Claude V.

- 1993 *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial (tr. de la 4ª edición *A History of Western Music*, W.W. Norton & Company 1988).

HILL, Constance Valis

- 2010 *Tap dancing America: a culturel history*. University Press

KUBIK, Gehard

- 1962 “The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music” in *African Music*, Vol. 3, nº 1, pp. 33-42. International Library of African Music <http://www.jstor.org/stable/30250157> Page Count: 10.

LAWSON Joan

- 1973 *The teaching of classical ballet. Common faults in young dancers and their training*. London, A&C Black Limited.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1962 *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

LINARES, María Teresa y NÚÑEZ, Faustino

- 1998 *La música entre Cuba y España*. Madrid, Fundación Autor.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando

- 2015 *Mâl(e) d'archive : vers une histoire queer de la farruca*. Saint-Denis, Thèse à Paris VIII.

LORTAT-JACOB, Bernard

- 1987 “Improvisation: le modèle y ses réalisations” in Lortat-Jacob (ed.) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, p.p. 45-59.

MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo

1963 *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid, Revista de Occidente.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa

1969 *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, Aguilar.

MOLINER, María

2006 *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.

MORA MERCHÁN, Javier María

2018 *Análisis de cadenas derivadas de modelos desconocidos. Aplicación al análisis del cante flamenco*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

MORENO SÁENZ, Antonio

2015 *Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Tesis Doctoral dirigida por Francisco Javier Escobar Borrego.

NATTIEZ, Jean-Jacques

1975 *Fondaments d'une semiologie de la musique*. Paris UGE

NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO, Eulalia,

2007 *Figuras, pasos y mudanzas : claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba, Almuzara.

NIETO MANJÓN, Luis

1987 *Diccionario ilustrado de términos taurinos* Madrid, Espasa-Calpe (1ª ed. 1982).

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino

- 1998a *Todo el flamenco de la A a la Z*. Madrid, Club Internacional del Libro.
- 1998b "El cante de Camarón. Guía de audición" en *Todo el flamenco de la A a la Z*. Madrid, Club Internacional del Libro.
- 2008 *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona, Ediciones Carena.

ORDÓÑEZ FLORES, Eva

- 2001 *La danse flamenco: étude de son rythme et son esthétique*. París, Université Paris IV, tesis doctoral inédita bajo la dirección de Louis Jambou.

PASQUALINO, Caterina

- 1998 *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*. Paris, CNRS Editions.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio

- 1986 *La binarización de los ritmos ternarios africanos en la América latina*. La Habana, Casa de las Américas.

ROPERO NÚÑEZ, Miguel

- 1984 *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla, Alfar-Universidad.

ROSSY, Hipólito

- 1966 *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa.

ROUGET, Gilbert

- 1970 "Transcrire ou décrire? Chant et chant fuégien" en *Echanges et communications: melanges offerts à Claude Lévi-Strauss. (Studies in general anthropology, 5)*. Paris, Mouton p.p. 667-706, 2 vol (XXXI 1452 p).
- 1980 *La musique et la transe*. Saint Amand, Gallimard.

SACHS, Curt

1953 *Rhythm and tempo. A study in Music History*. New York: W.W. Norton & Cie.

SAN AGUSTÍN DE HIPONA

1988 *Seis libros de Música en Obras completas de San Agustín XXXIX*.  
Madrid. La Editorial Católica.

SANDRONI, Carlos

1997 “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estácio” en en *Cahiers de musiques traditionnelles 10. Rythmes*. Genève, AIMP, p.p. 154- 168.

SAUSSURE, Ferdinand

1916 *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot

SCHAEFFNER, André

1994 *Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. París, École de Hautes Études( reedición del original: París, Payot 1936).

SCHNAPPER, Dominique,

2005 *La compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, édition revue et augmentée, Paris, PUF, Quadrige,..

SHILOAH, Amnon

1991 “La voix et les techniques vocales chez les Arabes” en *Cahiers de musiques traditionnelles 4. Paroles de musiciens*. Genève, AIMP, p.p. 85-101.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1577>

(consultado el 07 octobre 2018).

SIRON, Jacques

2002 *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris, Outre Mesure.

STRAWINSKY, Igor

- 1986 *Poética musical*. Madrid, Taurus Humanidades (1ª ed. traducida por Eduardo Grau en 1977 del original de Harvard University Press de 1942).

TORRENTE, Álvaro

- 2014 “¿Cómo se cantaba el tono de jácara?” en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.) *Literatura y música del hampa en los siglos de Oro*. Madrid, Visor Libros.

TORRES CORTÉS, Norberto

- 2004 *La guitarra flamenca I, Lo Clásico*. Sevilla, Signatura.  
2005 *La guitarra flamenca II, Volumen II, Lo Contemporáneo y otros escritos*. Sevilla Signatura

TOURNY, Olivier

- 1999 “Le vertige de la page blanche” en *Cahiers de musiques traditionnelles 12*. *Noter la musique*. Genève, AIMP, p.p. 3-8.

VALLEJO, Polo

- 2004 *Mbudi Mbudi Na Mhanga*. Madrid, Ed. de autor y Banco de Sonido.  
2016 *Acaba cuando llego...* Madrid, Swanu Books.

WILL, Udo

- 1998 “Et quand ils n’en disent rien?...” En *Cahiers de musiques traditionnelles 11*. *Paroles de musiciens*. Genève, AIMP, p.p. 175-185.  
1999 “La baguette magique de l’ethnomusicologue. Repenser la notation et l’analyse de la musique” En *Cahiers de musiques traditionnelles 12*. *Noter la musique*. Genève, AIMP, p.p. 9-32.

ZAMACOIS, Joaquín

- 1952 *Teoría de la Música. Dividida en cursos. Libro I*. Barcelona: Labor.

ZEMP, Hugo

- 1978 “Are’are classification of musical types and instruments” in *Society for Ethnomusicology*, Saint Louis (Missouri), University of Missouri, January, p.p. 37-67.

## 16 BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALCALÁ VENCESLADA, Antonio

- 1951 *Vocabulario andaluz*. Madrid. Real Academia Española.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel

- 1981 *Historia del cante flamenco*. Madrid, Alianza.  
1994 *El cante flamenco*. Madrid, Alianza.  
1998 *El baile flamenco*. Madrid, Alianza.

ARBEAU, Thoinot (pseud. de Jean TABOUROT)

- 1596 *Orchésographie*. Langres, Jehan des Preyz (facsimil : Genève, Minkoff 1972).

BARRIO PERALBO, María Jesús

- 2010 *La Escuela Bolera : método y análisis*. Málaga, Bryal.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Miguel

- 1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* Madrid. Ed. Cincero.

BORRUL, Trini

- 1965 *La Danza Española*. Barcelona, Meseguer

BOÜET, Jacques

- 1997 “Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome” en *Cahiers de musiques traditionnelles 10. Rythmes*. Genève, AIMP, p.p. 107-125.

CARRILLO ALONSO, Antonio

- 1978 *El Cante Flamenco como expresión y liberación: la copla gitano - andaluza, una biografía colectiva*. Almería, Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

DE FALLA, Manuel

- 1950 “El cante jondo” in *Escritos sobre música y músicos*. Buenos Aires, Espasa Calpe, p.p. 138-162.

DONNIER, Philippe

- 1987 “El Duende tiene que ser matemático”. Córdoba, Virgilio Márquez

ESPADA, Rocío

- 1997 *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid, Librerías Deportivas Estéban Sanz.

ESCUADERO, Vicente

- 1947 *Mi baile*. Barcelona, Montaner y Simón

FEUILLET, Raoul-Auger

- 1659 ? *Choreographie : ou l'art de de'crire la dance, par caracteres, figures et signes de`monstratifs*. Paris.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Mónica

- 2011 “ Estructura básica del baile flamenco” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* nº4 , vol.4, pp. 25-31.

GUILCHER, Yves

- 1998 *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Courlay, FAMDT Éditions.

LAVOUR, Luis

- 1976 *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*.

MARTÍN FRANCO, Fátima

- 2007 *La indumentaria en el baile flamenco: un recorrido histórico*. Sevilla, Giralda.

NAVARRO GARCÍA, José Luis

- 1998 *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Mairena del Alcor, Portada Editorial.
- 2002 *De Theletusa a la Macarrona: bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas, Portada Editorial.
- 2004 *Paso a dos, Terpsícore y Talía: la danza-teatro flamenca*. Dos Hermanas, Portada Editorial.
- 2008-2010 *Historia del baile flamenco*. Sevilla, Signatura

ORTIZ FERNÁNDEZ, Fernando

- 1951 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana, Letras Cubanas. (ed. de 1981).

OTERO ARANDA, José

- 1912 *Tratado de bailes*. Sevilla. (ed. de Sevilla, Asociación Manuel Pareja Obregón 1987.)

QURESHI, Regula Burckhardt

- 1987 "Musical sound and Contextual Input: A Performance". Model For Musical Analysis" *Ethnomusicology* Winter, p.p. 56-85

SALAS, Roger (ed.)

1992 *La escuela bolera. Encuentro Internacional*. Madrid, Ministerio de Cultura.

SERRANO LÓPEZ, María Victoria

2003 *La escuela bolera: la danza española : conocimiento y aprendizaje. Primera parte*. Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz.

STEINGRESS, Gerhard

2006 *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco*. Córdoba, Almuzara,

TOUMA, Habib Hassan

1977 *La musique arabe*. Buchet/Chastel, Paris (ed. de 1996).

VARGAS MACÍAS, Alfonso

2009 *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física*. Cádiz, Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

## 17 DISCOGRAFÍA CITADA

CAMARÓN DE LA ISLA

1983 *Calle Real*, dirigida por Ricardo Pachón. Madrid, Poligram Ibérica.

1998a “De la Alboreá a la Caña” en Núñez Núñez, Faustino (ed.) en *Todo el flamenco de la A a la Z*. Madrid, Club Internacional del Libro.

1998b “De la Seguiriya a la Soleá” en Núñez Núñez, Faustino (ed.) en *Todo el flamenco de la A a la Z*. Madrid, Club Internacional del Libro.

DOUMON, Geneviève, SCHWARZ, Jean

1990 *Instruments de musique du monde*. Les chants du monde. CNRS. 2746/ 75.

LINARES, Carmen

1996 *Carmen Linares. Su Cante*. Hispavox 7243 8 53402 2 2

LITERES, Antoni

2001 *Acis y Galatea*. Deutsche Harmonia Mundi (1 CD 05472 7752 2)

JACKSON, Michael

1987 “Smooth criminal”, en *Bad*. Epic EPC 450290 1 (B 5)

MAIRENA, Antonio

1976 *Esquema histórico del cante por Seguiriyas y por Soleares*. Zafiro. ZND-805.

NÚÑEZ, Carlos

2003 *Almas de Fisterra*. Sony Music. SM 5110229

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino

1998c “Claves para entender el compás flamenco” en *Todo el flamenco de la A a la Z*. Madrid, Club Internacional del Libro.

POVEDA, Miguel

2012 *Artesano*. Universal Music Spain 0602527957517

VILA, Rosalía

2018 *El malquerer*. España, Sony Music 190758879710

## 18 PARTITURAS CITADAS

ABRIL, Tomás

1779 *La anónima*. Tonadilla escénica. Madrid, Manuscrito de los Fondos de Teatro y Música del Centro Conde Duque de Olivares. Archivo Histórico Municipal de Madrid: MUS7 6-11 y TEA219- 67.

DEBUSSY, Claude

1910 “La Cathédrale Engloutie” en *Preludes*.

## 19 PÁGINAS WEB CITADAS

<https://www.castano-flamenco.com/es/cursos/zapateado-notacion/>

(consultado 16 de febrero de 2019)

<https://www.cofla-project.com>

<http://www.flamencopolis.com/archives/5>

<http://www.mundodeportivo.com>, 20 de noviembre de 2016

<http://www.tapdancenow.com>

## 20 VÍDEOS DE YOUTUBE CITADOS

ALTOZANO, Jaime

2018 <https://youtu.be/ImzvrrFgz4>

LOBATO, Chano

1980? <https://youtu.be/AzvKavPKrXw>

PAQUERA DE JEREZ

1989 <https://youtu.be/lb5ooM27GQk>

## 21 ESPECTÁCULOS CITADOS

CHANO DOMÍNGUEZ

2002 *Chano Domínguez Sexteto*. Málaga, XVII Festival Internacional de Jazz de Málaga. Teatro Cervantes (16 de noviembre).

LA LUPI

2014 *Cartas a Pastora*. Málaga, Teatro Echegaray.

## 22 CONFERENCIAS Y CLASES MAGISTRALES CITADAS

AROM, Simha

2002 “El papel de la experimentación interactiva en el estudio de las músicas tradicionales de África Central” en *Los últimos diez años*, Cursos de Invierno. Valladolid, Universidad de Valladolid.

CAMBIER, Stéphanie

2001 *Master class de piano*. Benalmádena.

FURNISS, Susanne

1998 Clases de *Musique Africaine*. Paris 8.



**ANEXO I**  
**ARTISTAS FLAMENCOS**  
**PARTICIPANTES<sup>21</sup>**

---

<sup>21</sup> Los artistas se ordenan alfabéticamente a partir de su nombre artístico en primer lugar, y después, con su nombre de pila, cuando lo utilizan como nombre artístico.

Alba González (bailaora)  
Andrés Cansino (guitarrista)  
Ángel Rojas (bailaor)  
“Antonio de Canillas” (cantaor)  
“Antonio el Gato” (guitarrista)  
“Carrete de Málaga” (bailaor)  
Cristina Gallo Márquez (bailaora)  
Cristina Martínez (bailaora)  
“Curro de María” (guitarrista)  
“El Patilla” (cantaor)  
Eva Ordóñez Flores (bailaora)  
Fabiola Santiago (cantaora)  
Fermín Calvo de Mora (bailaor)  
Isabel Triviño (bailaora)  
*Jenny* (bailaora)  
Jesús Martínez (guitarrista)  
Joaquín Lucas (guitarrista)  
José Galván de Málaga (bailaor)  
“La Lupi”, Susana Lupiáñez (bailaora)  
“Luci Montes” (bailaora)  
María Almendro (cantaora)  
“Matt” (guitarrista)  
Manuela Núñez (bailaora)  
María Oliva (bailaora)  
Miguel Ángel Laguna Carpio (guitarrista)  
Miguel Cañas (bailaor)  
Montse Naranjo (bailaora)

Pastora Galván (bailaora)  
Pilar Soto (bailaora)  
Pol Vaquero (bailaor)  
Rocío Portillo (bailaora)  
“Rocío de Chele” (bailaora)  
Saray Paso (bailaora)  
Vanesa Fernández (cantaora)  
Vanesa, “La India” (bailaora)  
Vicente Renero (bailaor)  
Virginia Gámez (cantaora)

**ANEXO II**  
**CATÁLOGO DE**  
**TRANSCRIPCIONES**  
**DEL CORPUS**

Trans 1. <i>Soleá por bulerías, rematada por bulerías</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2010)
Trans 2. <i>Soleá por bulerías, rematada por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2010)
Trans 3. <i>Marcaje y patá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2010)
Trans 4. <i>Una letra de cantiñas del Pinini</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 5. <i>Bulerías de Cádiz</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 6. <i>Llamada por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 7. <i>Seguiriyas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 8. <i>Patá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 9. <i>Tangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 10. <i>Alegrías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 11. <i>Bulerías de Cádiz</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 12a. <i>Soleá por bulerías, rematada por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 12b. <i>Llamada de soleá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 12c. <i>Bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)
Trans 13. <i>Llamada por tangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2011)

Trans 14. <i>Guajira</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 15. <i>Serrana</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 16. <i>Alegrías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 17. <i>Tangos de Triana</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 18. <i>Bulerías de Morón-Lebrija-Utrera</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 19. <i>Bulerías de Jerez</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2012)
Trans 20. <i>Bulerías de Jerez</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2012)
Trans 21. <i>Cantiñas, rematadas por bulerías de Cádiz</i> (Rocío Portillo, Málaga 2012)
Trans 22. <i>Tientos-tangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2013)
Trans 23. <i>Taranto, rematado por tangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2013)
Trans 24. <i>Tangos extremeños</i> (Cristina Martínez, Coín 2013)
Trans 25. <i>Caña</i> (Rocío Portillo, Málaga 2013)
Trans 26. <i>Tangos del Chaqueta de Cádiz</i> (La Lupi, Torremolinos 2014)
Trans 27. <i>Llamada por seguiriyas de Jerez</i> (La Lupi, Torremolinos 2014)
Trans 28. <i>Bamberas</i> (La Lupi, Málaga 2014)
Trans 29. <i>Seguiriyas</i> (La Lupi, Málaga 2014)

Trans 30. <i>Escobillas para soleá por bulerías o rondeña</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 31. <i>Bulerías de Cádiz</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 32. <i>Soniquete con cierre para soleá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 33. <i>Fandangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 34. <i>Cantiñas, rematadas por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 35. <i>Soleá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 36. <i>Patá por bulerías por romances</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 37. <i>Seguiriyas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 38. <i>Seguiriyas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2014)
Trans 39. <i>Tientos-tangos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 40. <i>Patá por bulerías</i> (La Lupi, Málaga 2015)
Trans 41. <i>Bulerías</i> (Pol Vaquero, Málaga 2015)
Trans 42. <i>Seguiriyas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 43. <i>Llamada de soleá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 44. <i>Marcaje por bulerías</i> (Pol Vaquero, Málaga 2015)
Trans 45. <i>Soniquete por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)

Trans 46. <i>Falseta</i> en compás de 12 (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 47. <i>Soniquete por bulerías</i> (Juan de Juan, Málaga 2015)
Trans 48. <i>Soniquete por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 49. <i>Soniquete por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 50. <i>Soniquete por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 51. <i>Abandolaos</i> (Rocío Portillo, Málaga 2015)
Trans 52. <i>Contestación por soleá</i> (Rocío Portillo, Málaga 2016)
Trans 53. <i>Patá por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2016)
Trans 54. <i>Patá por bulerías</i> (Jesús Carmona, Málaga 2016)
Trans 55. <i>Llamada por seguiriyas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2016)
Trans 56. <i>Soleá</i> (Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2016)
Trans 57. <i>Garrotín</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)
Trans 58. <i>Taranto</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2016)
Trans 59. <i>Bulerías</i> (José Galván de Málaga, Benalmádena 2016)
Trans 60. <i>Alegrías</i> (José Galván de Málaga, Benalmádena 2016)
Trans 61. <i>Tangos</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)

Trans 62. <i>Taranto</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2016)
Trans 63. <i>Alegrías de Córdoba</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)
Trans 64. <i>Entrada por seguiriyas</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)
Trans 65. <i>Llamada por cantiñas</i> (Rocío Portillo, Fuengirola 2016)
Trans 66. <i>Tientos</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2016)
Trans 67. <i>Fandango</i> (Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2017)
Trans 68. <i>Llamada por fandangos</i> (Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2019)
Trans 69 <i>Caña</i> (Fermín Calvo de Mora, Alhaurín de la Torre 2017)
Trans 70. <i>Soniquete por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2017)
Trans 71. <i>Marcaje y contestaciones por bulerías</i> (Rocío Portillo, Málaga 2017)
Trans 72. <i>Soniquete por bulerías para escobillas</i> (Rocío Portillo, Málaga 2017)
Trans 73. <i>Soleá por bulerías, rematada por bulerías</i> (La Lupi, Alhaurín el Grande 2017)
Trans 74. <i>Bulerías</i> (Pastora Galván, San Pedro de Alcántara 2018)
Trans 75. <i>Tangos de Graná</i> (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)
Trans 76. <i>Calentamiento-escobillas en compás de 12</i> (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)
Trans 77. <i>Calentamiento-escobillas en compás de 12</i> (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)

Trans 78. <i>Alegrías</i> (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)
Trans 79. <i>Bulerías</i> (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)
Trans 80. <i>Escobillas</i> en compás de 12 (Vanesa, “La India”, Málaga 2018)
Trans 81. <i>Tangos de la Repompa</i> (Miguel Cañas, Madrid 2019)
Trans 82. <i>Bulerías</i> (Isabel Triviño, Madrid 2019)
Trans 83. <i>Alegrías de Córdoba</i> (Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2019)

**ANEXO III**  
**ALGUNAS**  
**TRANSCRIPCIONES**  
**COMPLETAS**



Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap. { { { { { { { { x | { x | { y •



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. ◊ ◊ ◊ { { y • | { | { x |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. y \* y \* y \* y \* y \* y \*

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. x | x | x | x | x |

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. x x x x x x x x x x x x



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. x x x x x x x x x x x x



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. ● ●

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. x x x x x x x x x x x x



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. x x x x x x x x x x x x

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



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

Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Pal. |

Pal. |

Repetición simétrica

Pal. |

Man. |

Tr. |

Pier. |

Zap. |

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. y \* | \* | \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. x | ⊗ ⊗ ⊗ ⊗ ⊗ | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. y \* | \* | y \* | \* | \* |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | ⊗ ⊗ ⊗ ⊗ ⊗ | } } } } } |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. y | | ⊗ | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. } | x | } ⊗ | x | | } x | } ⊗ | x | |

Pal. 4 2 3 4 5 6 7 8 9 10 4 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.  
Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2  
Acœlervando ..

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

Detailed description of the musical notation: The image shows four staves of music. The top staff, labeled 'Pal.', has ten vertical tick marks with fingerings 1 through 10 above them. The second staff, 'Man.', has a single note on the first line. The third staff, 'Tr.', has a single note on the first line. The fourth staff, 'Zap.', has ten notes: the first two are quarter notes, the third is a quarter note with a 'y' below it, the fourth is a quarter note with a 'p' above it, the fifth is a quarter note, the sixth is a quarter note with a 'p' above it, the seventh is a quarter note with a 'p' above it, the eighth is a quarter note with a 'p' above it, the ninth is a quarter note with a 'p' above it, and the tenth is a quarter note. A bracket under the last three notes (7, 8, 9) is labeled with a '3', indicating a triplet.

**Trans 4. Una letra de cantiñas del Pinini**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2011)**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2  
 Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. { { x | { { { | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. { x | | { x | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. x | x | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. { x | | { x | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. { { | { { x | | { | { x | |

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

**Trans 15. Serrana**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2012)**

The musical score is divided into four systems, each separated by a double slash (//). Each system includes staves for Palanca (Pal.), Manzanera (Man.), Tronco (Tr.), Pierola (Pier.), and Zapata (Zap.).

- System 1:** The Palanca staff has five measures with rhythmic markings labeled 1, 2, 3, 4, and 5. The Zapata staff contains a complex rhythmic pattern with many 'x' marks and diamond symbols.
- System 2:** The Manzanera, Tronco, and Pierola staves are mostly empty, with a single note on the Pierola staff in the final measure. The Zapata staff continues with rhythmic notation.
- System 3:** The Manzanera staff has a specific rhythmic marking in the final measure. The Zapata staff continues with rhythmic notation.
- System 4:** The Manzanera staff has a specific rhythmic marking in the second measure. The Zapata staff continues with rhythmic notation.

1 2 3 4 5

Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.

1 2 3 4 5

Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

The image shows a musical score for five instruments: Pal., Man., Tr., Pier., and Zap. The score is organized into five horizontal staves. Above the top staff (Pal.), there are five measures marked with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The Pal. staff contains rhythmic notation with vertical stems and flags. The Man. staff has a single note with a stem. The Tr. staff is empty. The Pier. staff features a complex figure with a circled section containing notes and stems. The Zap. staff contains a sequence of notes and rests, including some notes with stems pointing downwards.

**Trans 21. Cantiñas, rematadas por bulerías de Cádiz**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2012)**

1 2 3 4 5 6 4 2 8 10 1 2

Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. *y* | | | | | | | | | | | |

///

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |

///

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. *y* | \* | \* | *y* | \* \* \* |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. *y* | | | | | | | | | | | |

Zap. { } | | | | | | | | | | | |

///

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. *y* | \* \* \* | \* \* \* | *y* | \* \* \* | \* \* \* |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. y | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

Pal. 4 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. x | | x | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | x | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | x | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | x | | | | | | | | | |

Pal. 4 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. x | | x | | x | | x | | x | | x | | x | | x | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | | |

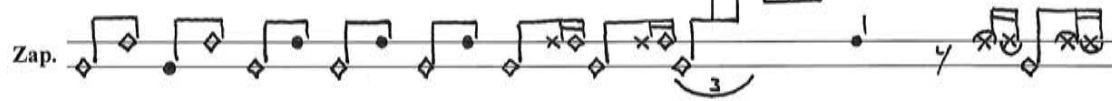
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 




Pal. | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 



Pal. | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 



Pal. | | | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. y y y y y y y y y y y y



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. ( y y y y y y y y y y )



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. y y y y y y y y y y y y

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. y y y y y y y y y y y y



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. y y y y y y y y y y y y

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. y y y y y y y y y y y y

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. ● ● ●

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. x x x x { { { { { { { { { { { { }



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. x x ● x x ● x x ● x x ●



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. x x ● ● ● ● { { { { { { { { { { { { }

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.

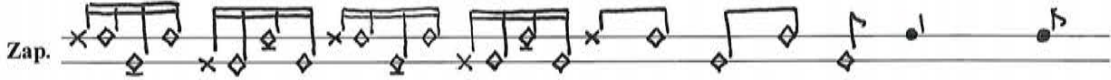
Pier.

Zap.

**Trans 22. Tientos-tangos**  
**(Rocío Portillo, Málaga 2013)**

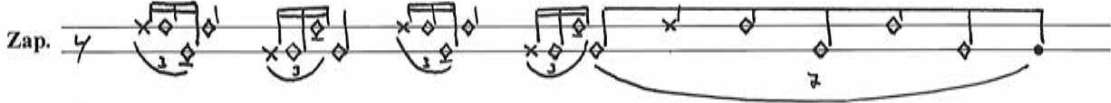
1            2            3            4            5            6            7            8

Pal. { ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— }

Zap. 

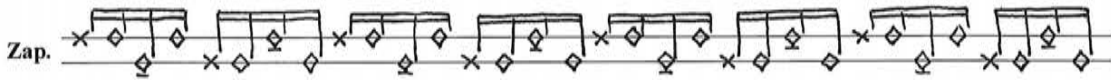


Pal. { ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— }

Zap. 

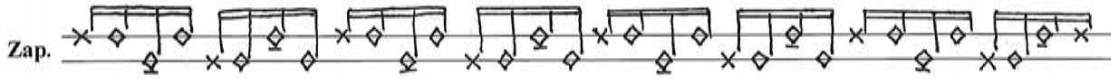


Pal. { ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— }

Zap. 

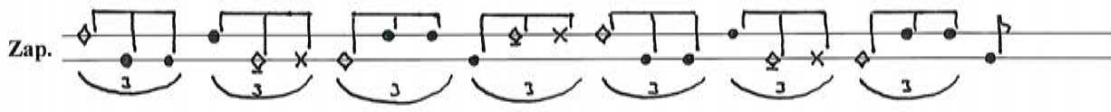


Pal. { ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— }

Zap. 



Pal. { ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— | ——— }

Zap. 

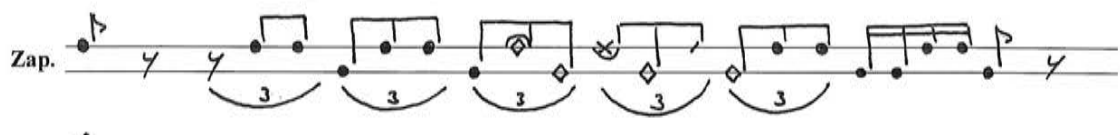
4 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Zap. 

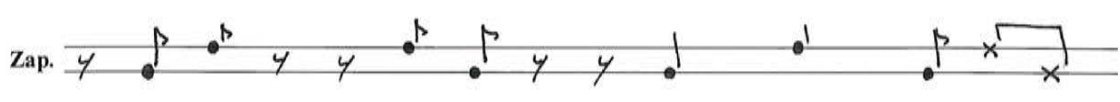


Pal. { | | | | | | | }

Zap. 



Pal. { | | | | | | | }

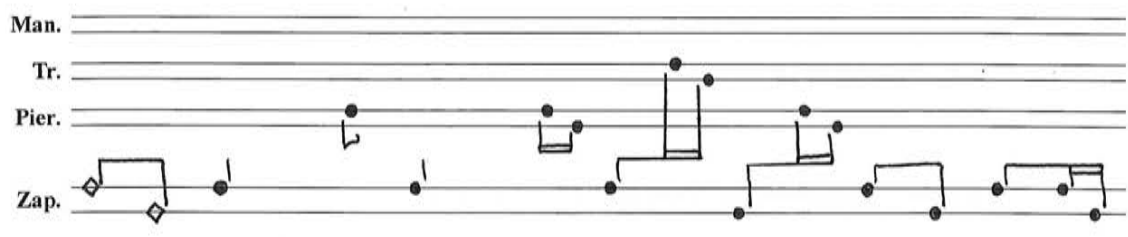
Zap. 

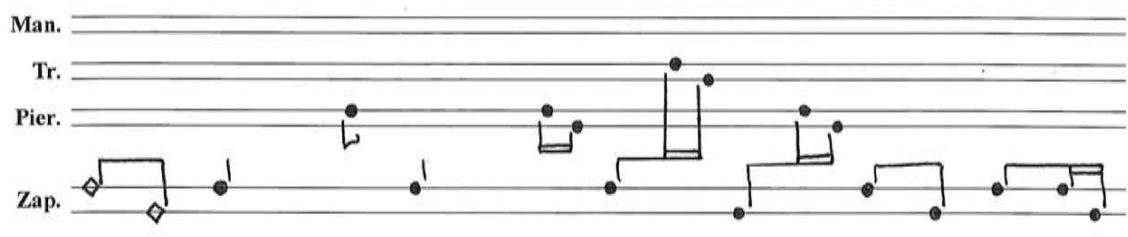


Pal. { | | | | | | | }

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. 

Zap. 

Pal. 4 2 3 4 5 6 4 8

Zap.



Pal. 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

Pal. 4 2 3 4 5 6 4 8

Zap.



Pal. 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

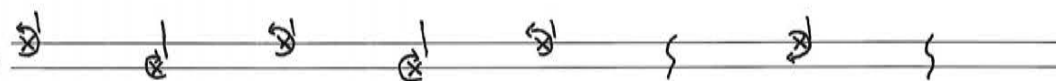



Pal.

Zap.

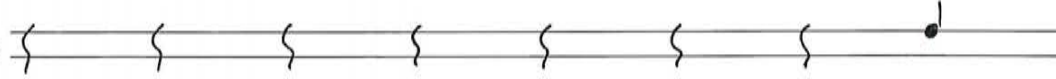
1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | } | | }

Zap. 

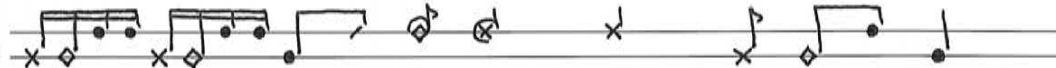
  
Giros (1 compás)

Pal. { | | } | | } | | }

Zap. { | | } | | } | | } 

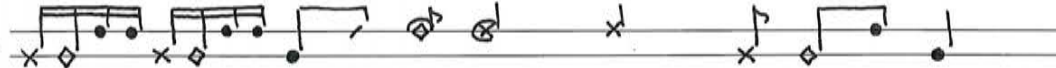


Pal. { | | } | | } | | }

Zap. 

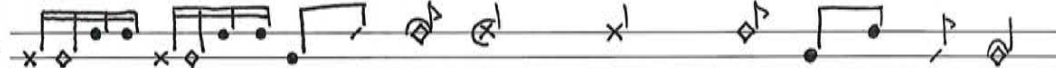


Pal. { | | } | | } | | }

Zap. 



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. 

Pal. 4 2 3 4 5 6 7 8

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Zap.

**//**  
4 compás sin MERT

Pal.

Zap.

**//**

Pal.

Zap.

**//**

Pal.

Zap.

**//**

Pal.

Zap.

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | | x | | x | | x | |



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | | x | | • | | • | |



Pal. { | | } | | } | | }

Man. y \* \* \* \*

Tr.

Pier.

Zap. • | | ⊗ | | ⊗ | | x | | • | | x | | x | |



Pal. { | | } | | } | | }

Man. y \* \* \* \* y \* \* \* \*

Tr.

Pier.

Zap. • | | x | | x | | • | | x | | x | |

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

Zap. | | | | | | | |

///

Pal. { | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

Zap. | | | | | | | |

///

Pal. { | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. { | x | x | | x | x | |

///

Pal. { | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. x | x | x | | x | x | |

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Man. 7 \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Tr. [Diagram of trill-like patterns]

Pier. [Empty staff]

Zap. [Diagram of notes with stems and beams]



Pal. { | | | | | | | }

Man. \* 7 \* \* \* \* \* \* \* \*

Tr. [Diagram of trill-like patterns]

Pier. [Empty staff]

Zap. [Diagram of notes with stems and beams]



Pal. { | | | | | | | }

Zap. [Diagram of triplets with '3' and 'x' marks]



Pal. { | | | | | | | }

Zap. [Diagram of triplets with '3' and 'x' marks]

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x x x x x x

3 3 3 3 3 3 3 3



Pal. { | | | | | | | }

Zap. y x y x y x y x

3 3



Pal. { | | | | | | | }

Man. 1

Tr.

Pier.

Zap. x y y y y y y



Pal. { | | | | | | | }

Man. y y y

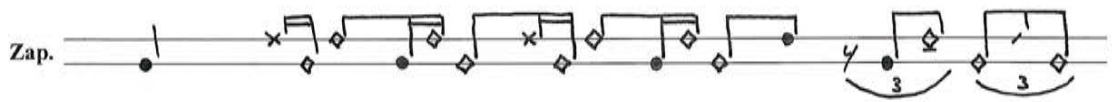
Tr.

Pier.

Zap. { { { { y y y }

4 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | | }

Zap. 

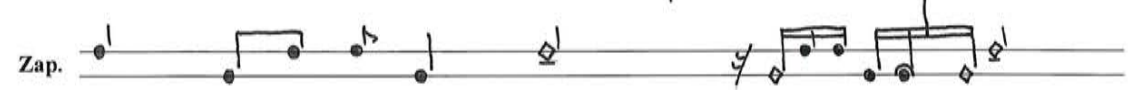


Pal. { | | | | | | | | }

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 




Pal. { | | | | | | | | }

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 




Pal. { | | | | | | | | }

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. 

4 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | |

Zap. | x | x | x | x | x | x | x | x |



Pal. { | | | | | | | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | |



Pal. { | | | | | | | |

Man. | | | |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | |



Pal. { | | | | | | | |

Man. | | | |

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | | | | |

4 2 3 4 5 6 4 6

Pal. { | | } | | } | | }

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. { | | } | | } | | }



Pal. { | | } | | } | | }

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | |



Pal. { | | } | | } | | }

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | |



Pal. { | | } | | } | | }

Man. | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | |

1 2 3 4 5 6 7 8  
Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x y x x x y x x



Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x y x x x y x x



Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x y x x x y x x



Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x y x x x y x x



Pal. { | | | | | | | }

Zap. x x x y x x x y x x

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | } | |

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. | | | | / | |

Trans 23. *Taranto, rematado por tangos*  
 (Rocío Portillo, Málaga 2013)

1 10 11 12 13 14 15 16

Pal.  $\frac{1}{2}$   $\{$  | | | |  $\}$  | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal.  $\frac{1}{2}$   $\{$  | | | |  $\}$  | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

9 10 11 12 13 14 15 16

Pal.  $\frac{1}{2}$   $\{$  | | | |  $\}$  | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

Pal.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

Accelerando - - - - -

Pal.  $\frac{1}{2}$   $\{$  | | | |  $\}$  | |

Zap.  $\frac{1}{2}$  | | | | | | | |

Sensación de  
Ritardando

Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Handwritten notation for palm rests on a single staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with a greater-than sign (>) below it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.

Zap.

Handwritten notation for Zap on a double staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with an 'x' above it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.



Pal. 9 10 11 12 13 14 15 16

Handwritten notation for palm rests on a single staff. Measures 9, 11, 13, 15, and 16 have a vertical line with a greater-than sign (>) below it. Measures 10, 12, 14, and 16 have a curly brace below them.

Zap.

Handwritten notation for Zap on a double staff. Measures 9, 11, 13, 15, and 16 have a vertical line with an 'x' above it. Measures 10, 12, 14, and 16 have a curly brace below them.



Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Handwritten notation for palm rests on a single staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with a greater-than sign (>) below it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.

Zap.

Handwritten notation for Zap on a double staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with an 'x' above it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.



Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Handwritten notation for palm rests on a single staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with a greater-than sign (>) below it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.

Zap.

Handwritten notation for Zap on a double staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with an 'x' above it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them. At the end of measure 8, there is a musical notation for a triplet of eighth notes with an 'x' above the first note.

Ajuste métrico  
con respecto a  
la grabación

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Handwritten notation for palm rests on a single staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with a greater-than sign (>) below it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them.

Zap.

Handwritten notation for Zap on a double staff. Measures 1, 3, 5, 7, and 8 have a vertical line with an 'x' above it. Measures 2, 4, 6, and 8 have a curly brace below them. Below the staff, there are musical notations for triplets of eighth notes, each with a '3' underneath.

9 10 11 12 13 14 15 16

Pal.

Zap.



1

Pal.

Zap.



Pal.

Zap.




Pal.


Zap.




Pal.


Zap.

Pal. 


Zap. 




Pal. 


Zap. 

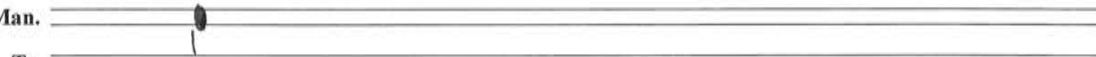


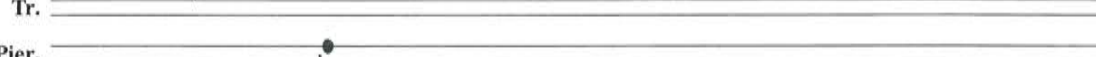
Pal. 


Zap. 




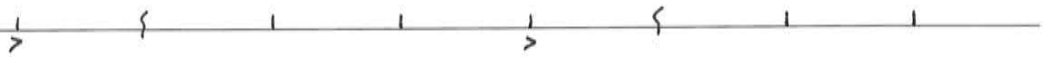
Pal. 

Man. 

Tr. 

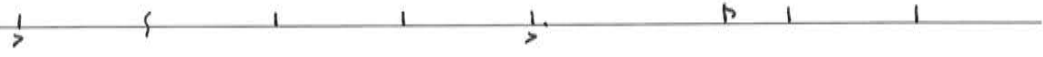
Pier. 


Zap. 


Pal. 


Zap. 

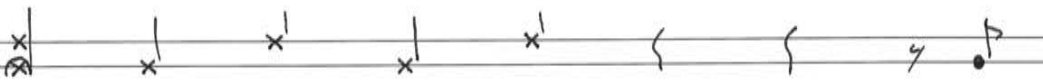


Pal. 

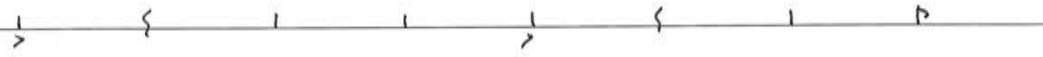
Man. 


Tr. 

Pier. 

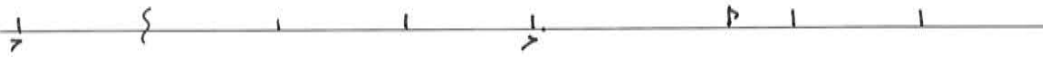
Zap. 

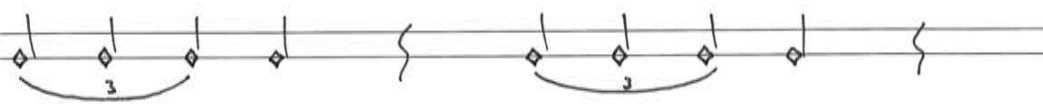


Pal. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 

Pal.  $\frac{1}{2}$

Zap.



Pal.  $\frac{1}{2}$

Zap.



Pal.  $\frac{1}{2}$

Zap.



Pal.  $\frac{1}{2}$

Zap.



Pal.  $\frac{1}{2}$


Zap.

Pal. 

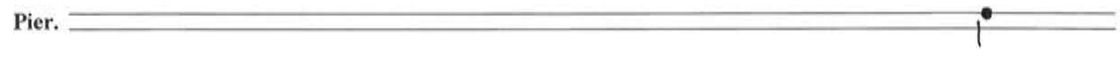
Zap. 

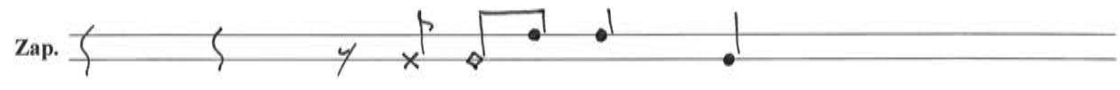


Pal. 

Man. 

Tr. 


Pier. 

Zap. 

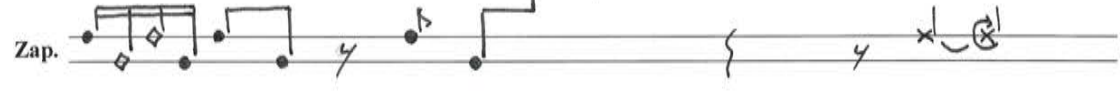


Pal. 

Man. 

Tr. 

Pier. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 

Pal.

Man.

Tr.

Pier.

Zap.

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal.

Zap.

3<sup>d</sup> 2 3 4 5 6 7 8

Pal.

Man.

Tr.


Pier.


Zap.


9 10 11 12 13 14 15 16 *Repetición simétrica*


Pal.


Zap.

Pal. 


Man. 

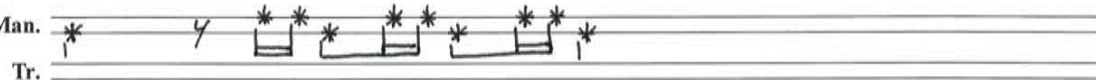
Tr. 


Pier. 


Zap. 

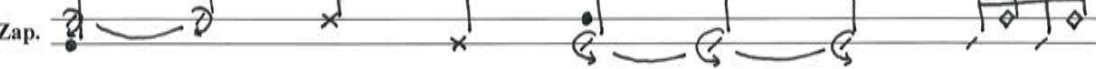


Pal. 

Man. 

Tr. 

Pier. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 



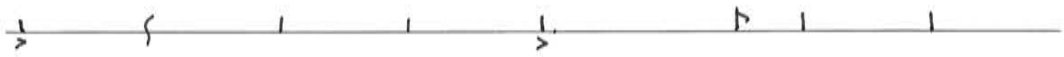
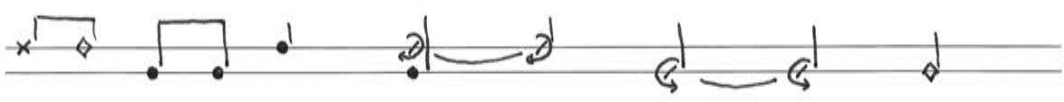
Pal. 

Man. 


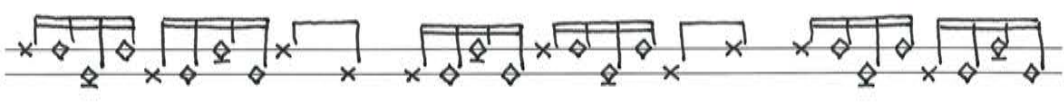
Tr. 

Pier. 

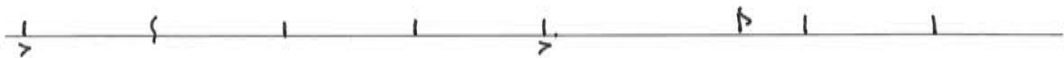
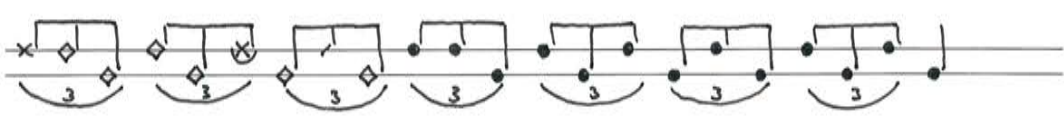
Zap. 

Pal.    
Zap. 






Pal.    
Zap. 




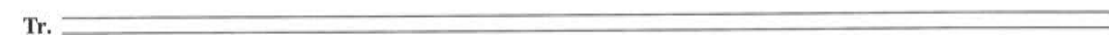
Pal.    
Zap. 





Pal.    
Zap. 

Pal. 

Man. 

Tr. 

Pier. 


Zap. 

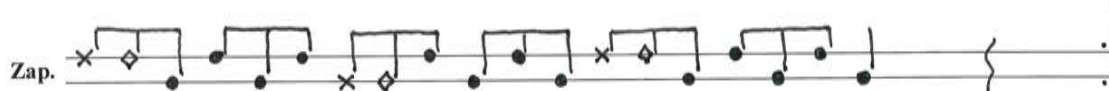


Pal. 


Zap. 

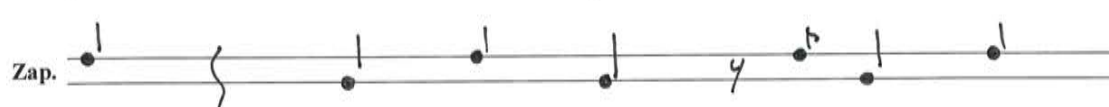



Pal. 

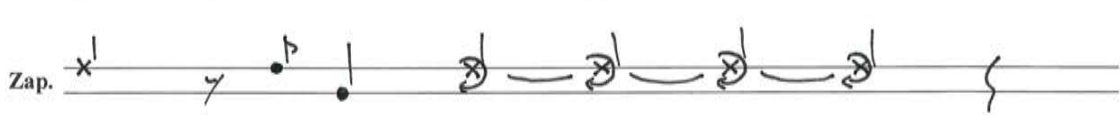
Zap. 



Pal. 

Zap. 


Pal. 

Zap. 



Pal. 


Man. 

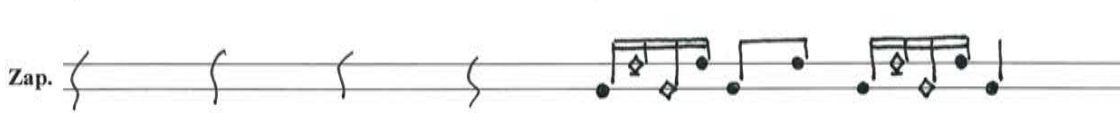
Tr. 

Pier. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Zap. { | | | | } { } { } { }



Pal. { | | | | | | | }

Man. ●

Tr. |

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. { } { } { } { } { } { } { } { }



2 compases sin MERT

Pal. { | | | | | | | }

Man. \_\_\_\_\_ ●

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Lat. \_\_\_\_\_

Zap. ● { } { } { } { } { } { } { } { }



Pal. { | | | | | | | }

Zap. { } { } { } { } { } { } { } { }

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | y x | x | { | x | y x | }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | y x | x | y • | • | { | • | }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | { | } | • | x x | x | }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | y x | x | { | x | y x | }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | y x | x | { | x | x | • | }



Motivo rítmico también  
en la voz

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Zap. x | { x | { x | { x | { x | x }



Pal. { | | | | | | | }

Zap. • | x | x | x | x | x | x | •



Pal. { | | | | | | | }

Zap. x | • | x | • | x | • | x | { }



Pal. { | | | | | | | }

Zap. • | • | • | • | x | x | x | { }

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Man. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Tr. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Pier. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Zap. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]



Pal. { | | | | | | | }

Man. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Tr. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Pier. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Zap. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]



Pal. { | | | | | | | }

Man. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Tr. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Pier. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Zap. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]



Pal. { | | | | | | | }

Man. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Tr. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Pier. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

Zap. [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ] [ ]

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | | | | | | }

Zap.



Pal. { | | | | | | | }

Zap.



Pal. { | | | | | | | }

Zap.

**Trans 40. Patá por bulerías**  
**(La Lupi, Málaga 2015)**

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap.



Pal. | | | | | | | |

Man.

Tr.

Pier.

Zap.

Trans 43 *Llamada de soleá por bulerías*

(Rocío Portillo , Málaga 2015)

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

**Trans 67. Fandango**  
**(Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2017)**

Pal. 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1





Repetición  
simétrica



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

Pal. > | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. > | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | |



Pal. > | | | | | | | | | |

Man. | | | |

Tr. | | | |

Pier. | | | |

Zap. | | | | | | | |



Pal. > | | | | | | | | | | x4

Zap. | | | | | | | | | |



Pal. 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Zap. x | ⊗ | ⊗ | x | ⊗ | ⊗ | x | } | x | } | x | }



Pal. | | | | | } | | | | | }

Zap. | ⊗ | ⊗ | x | ⊗ | ⊗ | • | • | x | • | • | }



Pal. | | | | | } | | | | | }

Zap. | • | ⊗ | ⊗ | • | ⊗ | ⊗ | x | x | x | } | • | ⊗ | • | }



Pal. | | | | | } | | | | | }

Zap. | • | ⊗ | ⊗ | • | ⊗ | ⊗ | x | } | x | } | x | }



Pal. | | | | | } | | | | | }

Zap. | x | } | } | x | } | } | x | } | }

Repetición  
simétrica

Pal. 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

**Trans 68 Llamada por fandangos  
(Fermín Calvo de Mora, Benalmádena 2019)**

Trans 70. *Soniquete por bulerías*  
 (Rocío Portillo, Málaga 2017)

Pal. \_\_\_\_\_ 8

Zap. \_\_\_\_\_



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

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_



Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

Pal. 4 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.  
Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.  
Zap.



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

Pal. | | | | | | | | | | | |


Zap. 




Pal. | | | | | | | |

Man. 

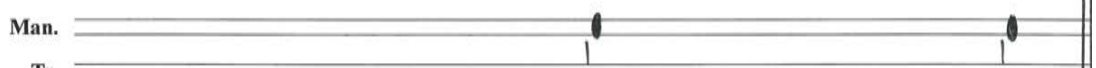
Tr. 

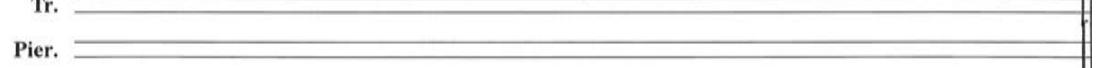
Pier. 


Zap. 

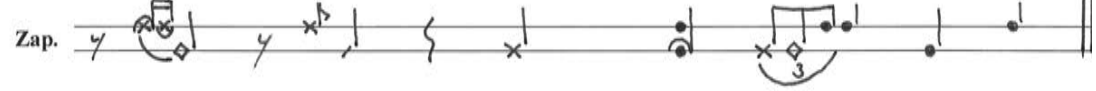


Pal. | | | | | | | |

Man. 

Tr. 


Pier. 

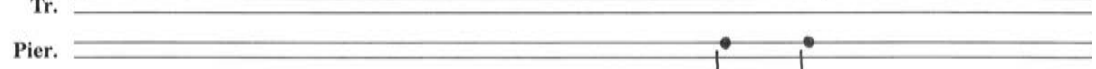
Zap. 

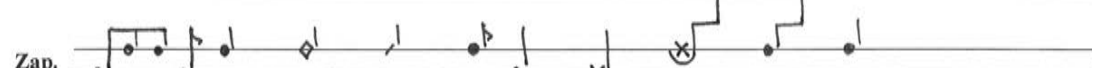


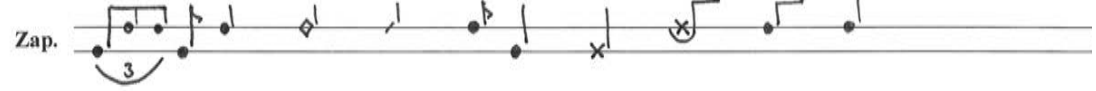
Contestación 7 1 b

Pal. | | | | | | | |

Man. 

Tr. 

Pier. 

Zap. 

**Trans 74 Bulerías**  
**(Pastora Galván, San Pedro de Alcántara 2018)**

Pal. \_\_\_\_\_

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Man. \_\_\_\_\_

Tr. \_\_\_\_\_

Pier. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

↑  
1/2 compás en silencio

Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

Pal. \_\_\_\_\_

Zap. \_\_\_\_\_

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

Zap.



Pal.

Man. Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man. Tr.

Pier.

Zap.



Pal.

Man. Tr.

Pier.

Zap.

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

Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Man. | | | | | | | | | | | |

Tr. | | | | | | | | | | | |

Pier. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |



Pal. | | | | | | | | | | | |

Zap. | | | | | | | | | | | |

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 4 2

Zap. 4



Pal.

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.  
Pier.

Zap.



Pal.

Man.  
Tr.

Pier.

Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

↑  
Concebido como inicio de compás



Pal.

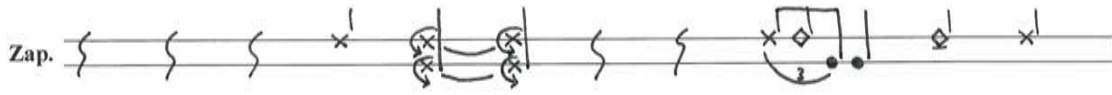
Man.

Tr.

Pier.

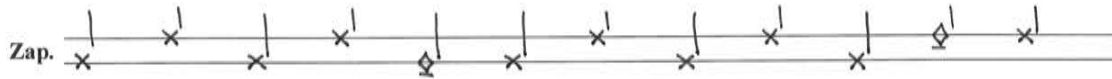
Zap.

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap. 

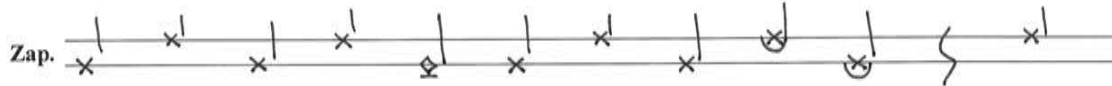


Pal. 

Zap. 



Pal. 

Zap. 



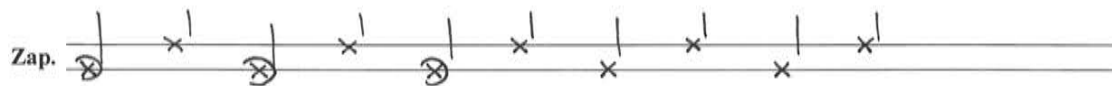
Pal. 

Zap. 



Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Man.   
Tr.   
Pier. 

Zap. 

Trans 80c *Escobillas* en compás de 12  
(Vanessa, "La India", Málaga 2018)

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

Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|



Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|



Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Repetición simétrica



Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|



Pal. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Zap. |-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|

Repetición simétrica

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.

**Trans 81 *Tangos de la Repompa*  
(Miguel Cañas, Madrid 2019)**

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | > |

Man. Palmas  
sordas | | | | | | |

Tr. | | | | | | |

Pier. | | | | | | |

Zap. x | | | | | | |

Pal. { | | } | | > | |

Man. | | | | | | ( | )

Tr. | | | | | | |

Pier. | | | | | | |

Zap. x | | | | | | |

Pal. { | | } | | > | |

Zap. x | | x | | x | | x | |

Pal. { | | } | | > | |

Zap. x | | x | | x | | x | |

1 2 3 4 5 6 7 8

Pal. { | | } | | } | | } | | }

Zap. x | { } x | { } x | { }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | { } x | { } x | { }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. • | { } • | { } x | { } x | { }



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | • | x | • | x | • | x | • |



Pal. { | | } | | } | | }

Zap. x | • | x | • | x | • | x | { }

Pal. 1 2 3 4 5 6 7 8

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



Pal.

Zap.



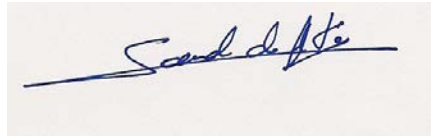
**MADRID, 15 DE JULIO DE 2019**

EL DIRECTOR DE TESIS

Handwritten signature of Polo Vallejo in blue ink.

Firmado: Dr. POLO VALLEJO

LA DOCTORANDA

Handwritten signature of Sandra de la Torre in blue ink.

Firmado: SANDRA DE LA TORRE