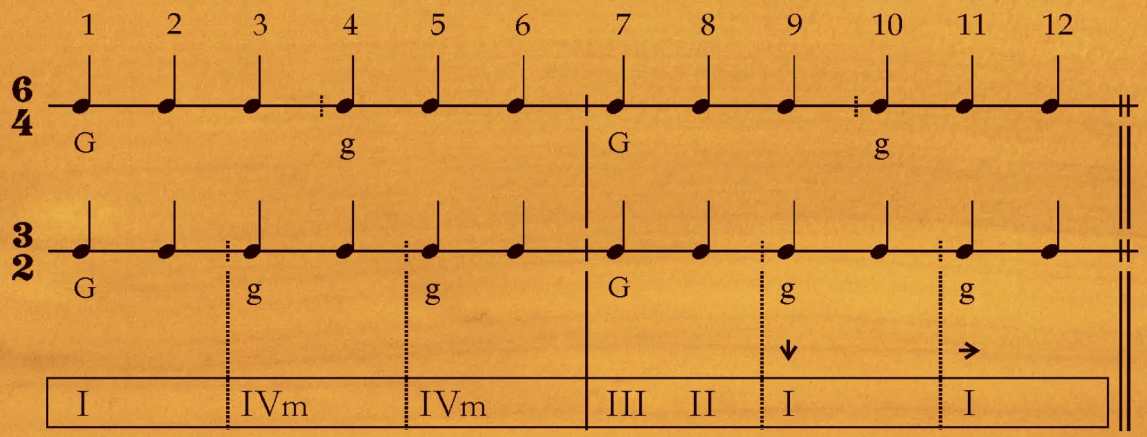
Bernat Jiménez de Cisneros Puig

RITMO y COMPÁS

ANÁLISIS MUSICAL DEL FLAMENCO

Estructura métrica y articulación rítmico-armónica
de los géneros flamencos acompasados

A TRAVÉS DE LA FONOGRAFÍA



ATRIL flamenco

Advertencia técnica

La correcta lectura de este archivo PDF, con ejemplos de audio agregados, requiere la instalación del programa **Adobe Reader** y el plugin **Adobe Flash Player**, ambos de descarga gratuita en *www.adobe.com*. Con este *software*, la lectura de los audios ha sido comprobada satisfactoriamente en ordenadores fijos y portátiles. En cambio, en *tablets* y móviles, el texto se lee correctamente, pero no siempre el audio; para estos casos, existe *software* alternativo.

Por otra parte, debido a las características de los archivos de audio didácticos que se adjuntan, recomendamos disponer de auriculares o altavoces **estereofónicos**.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Registro de la Propiedad Intelectual: B-2368-14.
Edición de 2020 armonizada con el segundo volumen de la colección.

Portada, ilustraciones, transcripciones y maquetación a cargo del autor.
Asesoría en diseño gráfico: Marc Herrando y Marc Mariné.
Asesoría legal: Voluntad Digital S.L.
Safe creative: 1504163860123.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida toda modificación del contenido textual, gráfico o sonoro de esta edición, así como la copia (digital o impresa) y su distribución con fines comerciales. La mención pública de la presente obra habrá de hacerse citando al autor y su web de distribución exclusiva www.atrilflamenco.com.

Con el fin de mejorar esta edición y las futuras, el autor agradecerá cualquier observación o sugerencia de los lectores, que pueden dirigirse al email info@atrilflamenco.com.

Los fragmentos de audio procedentes de grabaciones ajenas al autor de esta obra se incorporan al amparo del derecho de cita, previsto y regulado en el apartado primero del artículo 32 de la vigente Ley de Propiedad Intelectual Española, e indicando en todos los casos la fuente y el nombre del autor de la obra musical utilizada.

RITMO Y COMPÁS

ANÁLISIS MUSICAL DEL FLAMENCO

Estructura métrica y articulación rítmico-armónica
de los géneros flamencos acompasados

A través de la fonografía

Bernat Jiménez de Cisneros Puig

ATRILflamenco.com

MUSICOLOGÍA DEL FLAMENCO

A la memoria de Paco de Lucía,
que con su música tantos destinos cambió,
y seguirá cambiando para siempre,
haciéndonos sentir el confín de la vida,
donde ya más no alcanza.

Antes de empezar, quisiera acordarme de Isaac y Óscar,
que lo iluminan todo, y de mi querida Dominika,
verdaderos supervivientes de esta obsesión mía tanto tiempo enquistada.
Os pido perdón por el sufrimiento y desatención que os he causado
durante tantas horas, momentos e instantes puestos en unas páginas
que no serían como son sin vuestro amor y compañía.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Raúl Bernal, Juan Flores y Enric Folch,
por ser tan generosos con su tiempo cuando este libro no era más que un esbozo;
a Sergi Pérez y Xavi Morales, por brindarme su apoyo informático en momentos clave;
al doctor Víctor Guasch, por su atención y profesionalidad;
a Caridad Martínez, por aconsejarme desde su sabiduría filológica;
a Marc Herrando y Marc Mariné, por sus consejos en materia de diseño y maquetación;
a Begoña García Carterón, que me sugirió la edición digital;
a Carlos Martín Ballester y Ramón Soler Díaz, por su desinteresado rescate
de lagunas fonográficas que parecían insalvables;
a Marina Mir, David Ferrer, Juan Lucas Pons y, muy especialmente,
a Marc Mariné, cuya esmerada lectura y valiosos consejos han conseguido
que este volumen dejara de ser un monólogo impenetrable
para convertirse sencillamente en un libro.
Sin olvidarme, por supuesto, de los maravillosos alumnos
que me han acompañado durante esta larga travesía.

ATRILflamenco.com

MUSICOLOGÍA DEL FLAMENCO

El presente audiolibro es la primera entrega de un proyecto personal para la divulgación y enseñanza del flamenco a través de un análisis musical riguroso y sistemático, con el objetivo de reforzar la perspectiva musicológica en este ámbito. En esta colección en tres volúmenes se abordarán sucesivamente las principales vertientes musicales del flamenco: desde las estructuras métricas y su articulación rítmico-armónica en el toque, objeto del presente volumen, hasta la morfología del cante, pasando por una aproximación cultural y musicológica a las palmas flamencas. Todo ello en forma de audiolibros digitales, ilustrados con abundantes ejemplos sonoros y transcripciones de todos los géneros, épocas y artistas principales, para que el lector encuentre en esta colección una fuente de consulta y aprendizaje fiable, práctica y amena.

Índice general

Introducción 23

PRIMERA PARTE: RITMO Y MÉTRICA

I. Conceptos preliminares 29

I.1. Mínimo rítmico y mínimo métrico 30
I.2. Fórmula métrica: el quebrado 33
I.3. Compás simple y compás compuesto 35
I.4. Tipo rítmico 37
I.5. Polirritmia y polimetría 38

II. Criterios métricos 41

II.1. Los valores temporales como signos métricos 42
II.2. Acento rítmico y acento métrico 46
II.3. La subdivisión del compás 49
II.4. Niveles de pulso 54
II.5. Compás compuesto: el hipermetro 63
II.6. Ostinato armónico: el ciclo métrico 69

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

SEGUNDA PARTE: MÉTRICA FLAMENCA

III. Parámetros del análisis métrico **79**

III.1. Grupos métricos 80
III.2. Fórmula métrica y ostinatos armónicos: el *tema* 83
III.3. Movimiento y tempo 87
III.4. Principios de armonía flamenca 89

IV. Géneros de tactus variable **97**

IV.1. Fandango Abandolao 98
IV.2. Petenera 104
IV.3. Guajira 109
IV.4. Siguiriya y Cabal 113

V. Géneros de metro cruzado **123**

V.1. Sevillana 124
V.2. Fandango de Huelva 129

VI. Géneros de metro variable **133**

VI.1. Soleá y Alegría 134
VI.2. Bulería 149

VII. Géneros de subtactus variable **163**

VII.1. Tanguillo de Cádiz 164
VII.2. Zapateado (tradicional y moderno) 168
VII.3. Tanguillo Moderno 173
VII.4. Tiento 177

VIII. Géneros de métrica fija **185**

VIII.1. Tango Flamenco 186
VIII.2. Farruca y Garrotín 193
VIII.3. Colombiana y Rumba Flamenca 203

IX. Síntesis y recopilación **213**

IX.1. Unidades y matrices de la métrica flamenca 214
IX.2. Ciclo métrico: el nivel de pulso definitivo 216
IX.3. Movimiento y tempo: elementos transformadores 219
IX.4. Tabla de la métrica flamenca y clasificación modal 222

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

X. Polimetría flamenca **225**

X.1. Cruzamiento doble 226
X.1.1. *Metro cruzado* 229
X.1.2. *Tactus cruzado* 239
X.1.3. *Subtactus cruzado* 242

X.2. Cruzamiento triple 245
X.2.1. *Metro y tactus cruzados* 245
X.2.2. *Tactus y subtactus cruzados* 248

TERCERA PARTE: SINTAXIS FLAMENCA

XI. Sintaxis regular **253**

XI.1. La variación: la exposición del *tema* 254

XI.2. La falseta: el desarrollo temático 265
XI.2.1. *La falseta simple* 267
XI.2.2. *La falseta sesquiáltera* 278
XI.2.3. *La falseta doble* 281

XII. Sintaxis irregular **287**

XII.1. Frases irregulares 288
XII.1.1. *La variación extendida* 289
XII.1.2. *La falseta abreviada* 291

XII.2. Accidentes métricos 294
XII.2.1. *El «medio compás»* 294
XII.2.2. *La «bulería rota»* 298

XII.3. Conclusión 299

ANEXOS

Advertencias 305
Glosario 313
Referencias discográficas 323
Bibliografía citada 347

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Índice de figuras

En este índice se recopilan todos los elementos visuales (gráficos, tablas y transcripciones) que ilustran los conceptos desarrollados en el texto, ordenados por capítulos y con su título correspondiente (en mayúsculas los más relevantes y en negrita las transcripciones).

I. Conceptos preliminares

Fig.I.1. Mínimos rítmicos en valores isócronos 30
Fig.I.2. Mínimos rítmicos en valores no isócronos 31
Fig.I.3. Mínimos rítmicos en valores sesquiálteros 31
Fig.I.4. Mínimos métricos 32
Fig.I.5. Ejemplo de mínimo rítmico sobre mínimo métrico 33
Fig.I.6. Equivalencia temporal del denominador 34
Fig.I.7. Mínimos métricos: muestra de quebrados 34
Fig.I.8. Compás binario simple y compuesto: muestra de quebrados 35
Fig.I.9. Compás ternario simple y compuesto: muestra de quebrados 36
Fig.I.10. SEVILLANA: La Niña de los Peines, 1946 38

II. Criterios métricos

Fig.II.1. Connotación métrica de los valores de blanca, negra y corchea 43
Fig.II.2. Equivalencia métrica de los denominadores de blanca, negra y corchea 43
Fig.II.3. MÍNIMOS MÉTRICOS BINARIOS Y TERNARIOS 44
Fig.II.4. MÍNIMOS MÉTRICOS SESQUIÁLTEROS 45
Fig.II.5. Independencia entre acento rítmico y acento métrico 47
Fig.II.6. Ejemplo de escritura en 6/8 49

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.7. Escritura en 2/4 con tresillos 50
Fig.II.8. Juan Parga, «Guajira de mediana dificultad» (1893) 51
Fig.II.9. Rafael Marín, «Güajiras» (1902) 51
Fig.II.10. Indicación de cambio de movimiento 52
Fig.II.11. Niveles de pulso en las palmas flamencas (Fandango de Huelva) 56
Fig.II.12. FANDANGO DE HUELVA: Rosario la Mejorana, Adela la Chaqueta y Sabicas, 1972 57
Fig.II.13. NIVELES DE PULSO EN EL TOQUE FLAMENCO (Fandango de Huelva) 57
Fig.II.14. Transcripción métrica integral (seis niveles de pulso) 58
Fig.II.15. FANDANGO DE HUELVA: Paco de Lucía, 1967 59
Fig.II.16. Transcripción en metro binario (2/4) 59
Fig.II.17. Transcripción en metro ternario (3/4) 60
Fig.II.18. Transcripción en 3/4 con ajuste al golpeado 60
Fig.II.19. Transcripción en hipermetros de acentuación ternaria (6/4) 60
Fig.II.20. Transcripción métrica integral (Fandango de Huelva) 61
Fig.II.21. Transcripción hipermétrica del ritmo armónico (3/2) 62
Fig.II.22. Jerarquía acentual en los hipermetros 4/4 y 6/4 64
Fig.II.23. HIPERMETROS SIMÉTRICOS 65
Fig.II.24. HIPERMETROS ASIMÉTRICOS (compases de amalgama) 65
Fig.II.25. Mínimo hipermétrico de tactus no isócrono 67
Fig.II.26. 12/8 como hipermetro de tactus no isócrono 67
Fig.II.27. Ostinato percutido (clave del Son) 69
Fig.II.28. Ostinato rasgueado (Rumba Flamenca) 70
Fig.II.29. Bajo ostinato: «Entre dos aguas», 1973 70
Fig.II.30. Ostinato armónico (Blues) 71
Fig.II.31. OSTINATO ARMÓNICO (Fandango de Huelva) 72
Fig.II.32. FANDANGO DE HUELVA: Sabicas y Diego Castellón (2.ª guitarra), 1972 73
Fig.II.33. OSTINATO ARMÓNICO MÍNIMO (Fandango de Huelva) 74

III. Parámetros del análisis métrico

Fig.III.1. GRUPOS MÉTRICOS 80
Fig.III.2. FÓRMULA MÉTRICA Y OSTINATOS ARMÓNICOS (Fandango de Huelva) 84
Fig.III.3. TÉRMINOS DE MOVIMIENTO Y SUS FRANJAS DE TEMPO 88
Fig.III.4. CADENCIA FLAMENCA 90
Fig.III.5. Sensaciones armónicas (cadencia flamenca) 91
Fig.III.6. Cadencias equivalentes en modo mayor y modo menor 91
Fig.III.7. FUNCIONES ARMÓNICAS 92
Fig.III.8. Cadencia auténtica 93
Fig.III.9. MODO FLAMENCO: grados y funciones armónicas 94
Fig.III.10. Cadencias alternativas (modo flamenco) 94
Fig.III.11. Cadencia rota + cadencia auténtica (modo flamenco) 95

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV. Géneros de tactus variable

Fig.IV.1. Niveles de pulso en los géneros de tactus variable 97
Fig.IV.2. FANDANGO ABANDOLAO: fórmula métrica y ostinatos armónicos 98
Fig.IV.3. Ritmo abandolao 99
Fig.IV.4. PETENERA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 104
Fig.IV.5. Bajo ostinato mínimo y paradigmático (Petenera) 105
Fig.IV.6. Variaciones de bajo ostinato (Petenera) 106
Fig.IV.7. GUAJIRA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 109
Fig.IV.8. SIGUIRIYA / CABAL: fórmula métrica y ostinatos armónicos 113
Fig.IV.9. SIGUIRIYA: variación sobre el ostinato paradigmático 115
Fig.IV.10. SIGUIRIYA: síntesis del ostinato paradigmático 115
Fig.IV.11. Ramón Sezac, «Seguidillas gitanas» (ca. 1880) 117
Fig.IV.12. Juan Parga, «Idilio andaluz» (1893) 118
Fig.IV.13. Rafael Marín, «Siguirillas gitanas» (1902) 118

V. Géneros de metro cruzado

Fig.V.1. Niveles de pulso en los géneros de metro cruzado 123
Fig.V.2. SEVILLANA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 124
Fig.V.3. SEVILLANA: primitiva plantilla armónica del acompañamiento al cante 125
Fig.V.4. SEVILLANA: La Niña de los Peines y Ramón Montoya, 1910 126
Fig.V.5. FANDANGO DE HUELVA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 129

VI. Géneros de metro variable

Fig.VI.1. Niveles de pulso en los géneros de metro variable 133
Fig.VI.2. SOLEÁ / ALEGRÍA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 134
Fig.VI.3. Variantes del ostinato mínimo de Soleá (Alegría) 136
Fig.VI.4. Variantes melódicas del ostinato mínimo (Soleá) 137
Fig.VI.5. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1936 138
Fig.VI.6. Rafael Marín, «Soleares », 1902 139
Fig.VI.7. Eduardo Ocón, «Polo gitano ó flamenco» (1874) 140
Fig.VI.8. Julián Arcas, «Jaleo por punto de fandango» (1874-79) 140
Fig.VI.9. Juan Parga, «Polo gitano y panaderos» (1893) 140
Fig.VI.10. Variantes de ostinato complementario (Soleá) 141
Fig.VI.11. Correlación métrica entre la Siguiriya y la Soleá 142
Fig.VI.12. BULERÍA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 149
Fig.VI.13. Ritmo abandolao y percusión «al golpe» en compás duplo 150
Fig.VI.14. «BULERÍA AL GOLPE»: Miguel Borrull, 1921 151
Fig.VI.15. «BULERÍA AL GOLPE»: Ramón Montoya, 1910 152
Fig.VI.16. «BULERÍA AL GOLPE»: Luis Molina, 1913 152
Fig.VI.17. «BULERÍA AL GOLPE»: Ramón Montoya, 1910 (2) 153

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VI.18. «Bulería al golpe»: Luis Molina, 1913 (2) 153
Fig.VI.19. Ostinato en 6/4 de la «bulería al golpe» 154
Fig.VI.20. «Bulería al golpe»: El Niño Pérez, 1934 155
Fig.VI.21. Ostinatos y golpeado de la «bulería al 12» 157
Fig.VI.22. «Bulería al 12»: Paco de Lucía, 1977 157
Fig.VI.23. Bulería «en compás partío»: Moraíto Chico, 1998 158
Fig.VI.24. Base de palmas «en compás *partío*» 158
Fig.VI.25. Variantes de ostinato complementario en metro binario (remates) 159

VII. Géneros de subtactus variable

Fig.VII.1. Niveles de pulso en los géneros de subtactus variable 163
Fig.VII.2. TANGUILLO DE CÁDIZ: fórmula métrica y ostinatos armónicos 164
Fig.VII.3. Tanguillo de Cádiz: Manolo Vargas, ca. 1962 165
Fig.VII.4. ZAPATEADO (TRADICIONAL Y MODERNO): fórmula métrica y ostinatos armónicos 168
Fig.VII.5. TANGUILLO MODERNO: fórmula métrica y ostinatos armónicos 173
Fig.VII.6. TIENTO: fórmula métrica y ostinatos armónicos 177
Fig.VII.7. Tiento: Paco de Lucía, 1969 178

VIII. Géneros de métrica fija

Fig.VIII.1. Niveles de pulso en los géneros de métrica fija 185
Fig.VIII.2. TANGO FLAMENCO: fórmula métrica y ostinatos armónicos 186
Fig.VIII.3. Tango Flamenco: Melchor de Marchena, 1949 187
Fig.VIII.4. Tango Flamenco: Sabicas, 1956 187
Fig.VIII.5. Zambra: Pepe Hurtado (y José Amaya, el Chino), ca. 1932 188
Fig.VIII.6. FARRUCA / GARROTÍN: fórmula métrica y ostinatos armónicos 193
Fig.VIII.7. Versiones del ostinato de cuatro tiempos de la Farruca 195
Fig.VIII.8. Farruca: Luis Molina, 1914 196
Fig.VIII.9. Garrotín: Perico el del Lunar, padre, 1957 197
Fig.VIII.10. COLOMBIANA / RUMBA FLAMENCA: fórmula métrica y ostinatos armónicos 202
Fig.VIII.11. Colombiana: Ramón Montoya, 1932 203
Fig.VIII.12. Colombiana: El Niño Ricardo y La Niña de los Peines, 1932 204
Fig.VIII.13. Rumba flamenca: El Niño Ricardo, ca. 1942 204
Fig.VIII.14. Rumba flamenca: Antonio Arenas, 1968 205

IX. Síntesis y recopilación

Fig.IX.1. Unidades métricas flamencas: simples y compuestas 214
Fig.IX.2. PRIMERA MATRIZ DEL FLAMENCO ACOMPASADO 215
Fig.IX.3. SEGUNDA MATRIZ DEL FLAMENCO ACOMPASADO 216
Fig.IX.4. CLASIFICACIÓN CÍCLICA DEL FLAMENCO ACOMPASADO 217
Fig.IX.5. GRÁFICA DE LA EVOLUCIÓN DEL MOVIMIENTO 221

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IX.6. TABLA GENERAL DE LA MÉTRICA FLAMENCA 223
Fig.IX.7. CLASIFICACIÓN MODAL 224

X. Polimetría flamenca

Fig.X.1. FÓRMULA DE METRO CRUZADO 227
Fig.X.2. FÓRMULA DE TACTUS CRUZADO 228
Fig.X.3. FÓRMULA DE SUBTACTUS CRUZADO 228
Fig.X.4. Sevillana: La Niña de los Peines, 1910 229
Fig.X.5. Sevillana: Sabicas, 1973 230
Fig.X.6. Jota: rondalla, 1959 232
Fig.X.7. Fandango de Huelva: Mario Escudero, 1962 233
Fig.X.8. Base de palmas de Sevillana y Fandango de Huelva 234
Fig.X.9. Bulería: Ramón Montoya, 1910 235
Fig.X.10. Base de palmas «al golpe» en 6/4 y 3/2 236
Fig.X.11. Bulería: Luis Molina, 1913 237
Fig.X.12. Bulería: Sabicas, 1972 238
Fig.X.13. Zapateado: Perico el del Lunar, padre, 1959 239
Fig.X.14. Cruzamiento de tactus y subtactus atresillados 240
Fig.X.15. Tanguillo Moderno: Paco de Lucía y Tomatito, 1983 240
Fig.X.16. Tanguillo Moderno: *coros* de palmas 241
Fig.X.17. Tanguillo de Cádiz: variación rasgueada característica 242
Fig.X.18. Combinación de subdivisiones en el Tanguillo de Cádiz 243
Fig.X.19. Tanguillo de Cádiz: Paco de Lucía y Ricardo Modrego, 1965 244
Fig.X.20. FÓRMULA DE METRO Y TACTUS CRUZADO 245
Fig.X.21. Bulería: Antonio Carmona (cajón), 1988 246
Fig.X.22. Bulería: base de cajón 247
Fig.X.23. Fandango de Huelva: base de cajón 247
Fig.X.24. FÓRMULA DE TACTUS Y SUBTACTUS CRUZADO 248

XI. Sintaxis regular

Fig.XI.1. Articulación primaria del Fandango Abandolao y el Fandango de Huelva 255
Fig.XI.2. Articulación primaria de la Soleá y la Alegría 257
Fig.XI.3. Articulación primaria y secundaria del Fandango Abandolao 258
Fig.XI.4. Articulación primaria y secundaria del Fandango de Huelva 258
Fig.XI.5. Articulación primaria y secundaria de la Soleá y la Alegría 260
Fig.XI.6. Articulación de la Sevillana en ciclo corto 261
Fig.XI.7. Articulación de la Sevillana en ciclo largo 262
Fig.XI.8. Articulación de la Guajira en ciclo corto 262
Fig.XI.9. Articulación de la Siguiriya en ciclo corto 263
Fig.XI.10. Articulación de la Guajira en ciclo largo 264

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.11. Articulación de la Siguiriya en ciclo largo 264
Fig.XI.12. Soleá: Ramón Montoya, 1936 (falseta simple a-a + B) **268**
Fig.XI.13. Siguiriya: Sabicas, 1959 (falseta simple a-a + B) **269**
Fig.XI.14. Alegría: Ramón Montoya, 1936 (falseta simple A + B) **274**
Fig.XI.15. Soleá: Ramón Montoya, 1936 (falseta simple A + B) **276**
Fig.XI.16. Alegría: Manolo de Badajoz, 1929 (falseta sesquiáltera A + A' + B) **279**
Fig.XI.17. Alegría: Manolo de Huelva, 1935 (falseta doble A + B + A' + B') **282**

XII. Sintaxis irregular

Fig.XII.1. Soleá: Ramón Montoya, 1936 (variación extendida) **289**
Fig.XII.2. Soleá: Luis Molina, 1913 (falseta abreviada) **291**
Fig.XII.3. Alegría: Ramón Montoya, 1928 (falseta abreviada) **291**
Fig.XII.4. Soleá: Ramón Montoya, 1929 («medio compás») **295**
Fig.XII.5. Soleá: Paco Aguilera, 1949 («medio compás») **296**
Fig.XII.6. Bulería: Moraíto Chico, 1998 («bulería rota») **299**

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Introducción

El azar genera inseguridad y obstaculiza el desarrollo humano: de forma instintiva, buscamos orden en la naturaleza, patrones fiables que nos hagan sentir menos vulnerables. Esta búsqueda –el empeño fundamental de la ciencia– responde a la necesidad innata del ser humano de prever y controlar su entorno. Ciertos elementos de la naturaleza, como el aire, pueden parecer aleatorios, imprevisibles; sin embargo, nuestra percepción es distinta cuando aparece cierto grado de proporción o periodicidad. Así, la incesante llegada de olas a la playa, si bien no sigue un patrón descifrable a simple vista, inspira una sensación armoniosa. Cuando apreciamos esta *música* en nuestro entorno pensamos en la existencia de un diseño o patrón. En este sentido, la métrica musical, con la cual medimos y organizamos el ritmo, a medio camino entre el sistema horario –basado en la observación del entorno– y el sistema métrico decimal –una convención abstracta– es también una forma de interpretar el mundo y recrearlo a pequeña escala.

> Las diferentes culturas generan diferentes sistemas musicales, al igual que producen distintos idiomas y sistemas políticos. El lenguaje es un medio para ordenar las palabras, los sistemas políticos son medios para poner orden en la sociedad y los sistemas musicales son el medio de ordenar los sonidos (Storr: 114).

Los distintos parámetros que caracterizan al sonido –duración, intensidad, entonación y timbre– son conjugados en nuestro cerebro para determinar en el menor tiempo posible su origen o causa y, si es necesario, generar una reacción adecuada. Se trata de un acto reflejo: por defecto, oímos los sonidos de nuestro entorno, y sólo cuando son inesperados o extraordinarios activamos la escucha. Normalmente, pues, adoptamos una actitud pasiva, receptora a un primer nivel –origen o causa– pero negligente o despreocupada en cuanto a la estructura y la organización del sonido. En cambio, en la percepción de los sonidos musicales sucede lo contrario: los oímos, pero sobre todo los escuchamos; incluso los oyentes menos instruidos

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

asumen que la música se genera de forma voluntaria, centrándose así en observar su organización. La orquesta sinfónica, por ejemplo, reúne una serie predeterminada de instrumentos, colocados en el escenario siempre de la misma forma, para que el único objeto de la audición sea el sonido en sí mismo.

> El hombre, con misteriosa intuición, ha seleccionado determinados sonidos para crear un orden especial, en el cual el sonido [...] pasa a ser el elemento sustancial valedero por sí mismo, como ente independiente del factor que lo produce. Esta elucubración mental estructurada con el sonido y en torno al sonido es la música (VALLS GORINA: 22).

Conviene obviar el origen o causa de una serie de sonidos para captar su musicalidad. De este modo, se potencia un segundo nivel en la percepción sonora, el cual –ahora sí– implica una actitud deliberada. Nos referimos a la percepción de aspectos como la interrelación de los estímulos, la estructura del discurso sonoro o la elaboración de asociaciones por similitud y contraste. La métrica musical, aquello que popularmente llamamos compás, es quizá el resultado más universal de esta aproximación consciente al sonido. La música requiere un sistema métrico, como los idiomas necesitan una gramática; análogamente, todo idioma tiene una *música,* como toda música una *gramática*. Lengua y música, como formas que son de entender y reflejar el mundo, comparten pautas, modelos y estrategias, organizándose por medio de unidades y fórmulas: en lengua, la sílaba, la palabra, la frase; en música, el tiempo, el compás, el período. Asimismo, comparten la misma interacción entre el lado normativo del lenguaje, que hace comprensible aquello que expresamos, y el discursivo, es decir, la frase concreta, aquello que dota al mensaje de contenido. Así, la métrica musical forma parte del conjunto de normas o pautas que gobiernan la música acompasada, mientras que el ritmo es la forma concreta que adoptan nuestras ideas musicales.

En el flamenco, la gran libertad del intérprete a la hora de elaborar variaciones rítmicas, melódicas, incluso poéticas, provoca que el aspecto normativo tienda a quedar oculto, esto es, que el flamenco no se perciba de buenas a primeras como una música organizada, sino como un devenir impulsivo y anárquico; a todo esto, hay que sumar el uso de ciertas fórmulas como la alternancia o la superposición de compases distintos, que le confieren una apariencia aún más críptica. No obstante, ésta es precisamente una de las mayores virtudes del intérprete flamenco: la habilidad para dar la impresión de estar improvisando cuando, en realidad, emplea reglas y patrones en todas las vertientes (ritmo, compás, melodía, verso, armonía, forma…). La mayoría de estas normas o pautas son tácitas: se conocen, pero no se transmiten por escrito, y quizás por ello haya existido tanta disparidad de criterios a la hora de transcribir el compás de un mismo género flamenco, cual idioma cuya ortografía dependiera del criterio personal de cada escritor. Y sin embargo, la métrica musical es una de las vertientes del flamenco en las que la libertad del intérprete se encuentra más acotada. Por tanto, un análisis pertinente de este lenguaje musical debe pasar necesariamente por una clara distinción entre estructura métrica y lo que, en verdad, son meras variaciones rítmicas, poniendo especial cuidado en la transcripción razonada y coherente de todo ello.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

> La gramática no es, como se ha dicho muchas veces, *el arte de hablar y escribir correctamente un idioma*. El idioma es un hecho natural, un instrumento de expresión que los hombres no necesitan aprender en ningún libro. [...] Se puede hablar correctamente y escribir con la mayor elegancia sin ningún conocimiento doctrinal de gramática. [...] La gramática no es ni debe ser sino *la teoría del lenguaje*, la teoría de cada lengua, construida sobre la observación y la experimentación de los usos normales del idioma (SECO, 1989: 3).

Tampoco la mayor parte de intérpretes flamencos ha necesitado un conocimiento explícito de la *gramática* flamenca para cantar, tocar o bailar con toda «corrección y elegancia». En este sentido, la obra que presentamos no pretende enseñar cómo llevar a la práctica el flamenco, sino explicar a través de qué pautas y formas se ha hecho a lo largo de su historia. Tómese el presente volumen, por tanto, como una mera construcción teórica, resultado de observar una práctica musical llamada flamenco.

A continuación, se expone sumariamente el recorrido que proponemos al lector, dividido en tres grandes partes con un total de doce capítulos:

PRIMERA PARTE: RITMO Y MÉTRICA

Esta primera parte, en dos capítulos, tiene como principal objetivo la preparación ante el análisis y clasificación de los géneros flamencos acompasados, reto que se abordará en la segunda parte del libro. Con tal fin, expondremos una serie de **conceptos preliminares** en torno a ritmo y métrica desarrollados por la teoría musical académica, convenciones de la música de transmisión escrita que presentan algunas limitaciones cuando se aplican a repertorios de tradición oral como el flamenco. Por ello, desarrollaremos seguidamente unos **criterios métricos** que nos servirán de base para el posterior análisis del flamenco acompasado, los cuales, en efecto, habrán de matizar –incluso contradecir– algunos de los postulados académicos expuestos previamente. Para facilitar la comprensión de todo ello, incluiremos numerosos gráficos y transcripciones.

SEGUNDA PARTE: MÉTRICA FLAMENCA

Una vez expuesta y razonada esta nueva perspectiva en torno a ritmo y métrica, entraremos en el núcleo del libro: el análisis y clasificación del flamenco acompasado. Como arranque de esta segunda parte, integrada por ocho capítulos, explicaremos los **parámetros** que sistemáticamente guiarán nuestro análisis, a saber: el grupo métrico, la fórmula métrica, el ostinato armónico y el movimiento, añadiendo, para su mejor comprensión, unos **principios de armonía flamenca.** A continuación, abordaremos el análisis propiamente dicho, clasificando los géneros en **cinco grupos métricos** e ilustrándolos mediante gráficos, muestras de audio y una selección fonográfica de cada uno. Tras este análisis, dedicaremos un capítulo a la **síntesis y recopilación** de las principales características de la métrica flamenca, así como un análisis más específico de la **polimetría flamenca**, esto es, las fórmulas métricas que implican la combinación de dos o tres compases distintos a

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

la vez, materia que merece un estudio aparte, pues, a pesar de su escaso desarrollo en el ámbito de la Flamencología, es idiosincrásica del lenguaje rítmico flamenco.

TERCERA PARTE: SINTAXIS FLAMENCA

En esta última parte, dividida en dos capítulos, analizaremos de qué modo concreto el toque flamenco dota de sentido a la fórmula métrica de cada género, esto es, cómo articula ritmo y armonía para formar las oraciones flamencas. De una parte, analizaremos las **frases regulares**, esto es, la *variación* y la *falseta;* de otra, las **frases irregulares** más comunes en el pasado, así como ciertos **accidentes métricos** conocidos como «medio compás» y «bulería rota».

Con este recorrido, queremos ofrecer al lector la posibilidad de adentrarse en un lenguaje musical cuyos principios, en efecto, se sienten más que se explican, se respiran más que se piensan, pero sin los cuales no sería hoy ese manantial de emociones que nos embargan con tanta fuerza. Por lo que a nosotros respecta, será nuestra mayor recompensa que el esfuerzo y desvelo exigidos por un trabajo de vocación científica como éste, se tornen, para el lector, en fuente de conocimiento y satisfacciones.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

PRIMERA PARTE

RITMO y MÉTRICA

I. Conceptos preliminares

> Un conocimiento adecuado del *ritmo* es tan importante para el intérprete como lo es para el compositor y para el teórico. En efecto, [...] una gran parte de lo que normalmente se llama interpretación depende de la sensibilidad del intérprete hacia la estructura rítmica y de su conciencia de la misma (Cooper y Meyer, 2000 [1960]: 9).

En este primer capítulo expondremos una serie de conceptos sobre ritmo y métrica, tales como *mínimo rítmico, mínimo métrico*, *compás simple, compás compuesto*, *tipo rítmico, polirritmia*…, de uso común en la enseñanza musical académica y que nos servirán de punto de partida para el análisis métrico del repertorio flamenco. Especialmente orientado al lector sin formación musical, este capítulo no tiene una intención crítica, sino meramente expositiva: será en el siguiente capítulo cuando revisemos el significado de algunos de estos conceptos, para compensar ciertas limitaciones de la teoría académica a la hora de enfrentarse a músicas de tradición oral como el flamenco. En este sentido, recordamos al lector que tiene a su disposición un glosario al final del presente volumen, donde podrá revisar el significado de los términos musicales que irán surgiendo en sucesivos capítulos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

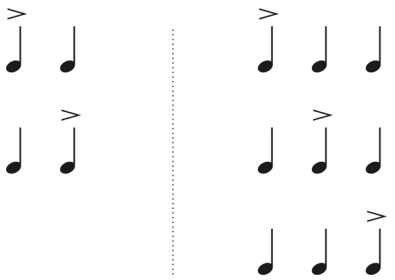
I.1. Mínimo rítmico y mínimo métrico

Una serie de estímulos sonoros constituye una fórmula o motivo rítmico siempre y cuando uno de ellos, por lo menos, destaque sobre los demás. Este sonido de mayor relieve, también llamado *punto saliente*, puede diferenciarse en virtud de cuatro parámetros:[1]

1) La **duración:** un sonido largo en una serie de sonidos cortos.
2) La **intensidad:** un sonido fuerte en una serie de sonidos suaves.
3) La **entonación:** un sonido agudo en una serie de sonidos graves.
4) El **timbre:** el sonido de una trompeta en un cuarteto de cuerda.[2]

El ritmo existe aunque no haya diferencia en ninguno de estos parámetros, pero careceremos de puntos de referencia con los que identificar una fórmula o motivo; es el caso del «tic-tac» de un reloj, que no es una fórmula objetiva, sino una creación espontánea de nuestro cerebro. Las fórmulas rítmicas más simples, los *mínimos rítmicos,* resultan de combinar dos o tres valores de igual o distinta duración (corchea, negra, blanca…). Cuando los valores son isócronos (de igual duración), los mínimos se reconocen por la diferencia de timbre, entonación o intensidad que exista entre dichos valores; en cambio, los mínimos rítmicos formados por valores de distinta duración se diferencian por sí solos:

Fig.I.1. Mínimos rítmicos en valores isócronos

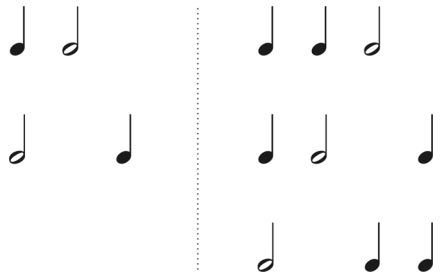


[1] «Sólo la primera de estas causas es de carácter *rítmico*; las otras tres corresponden a las propiedades que distinguen a los sonidos entre sí. Es por ello que [la intensidad, la entonación y el timbre] se consideran como *coeficientes del ritmo*» (ZAMACOIS, 1994: 103).

[2] Es decir, el tipo de fuente sonora: «si la altura del sonido está determinada por la frecuencia, el timbre se genera por la riqueza en *armónicos* o sonidos secundarios que acompañan a un sonido fundamental» (VALLS GORINA, 1978: 17). Estos armónicos están directamente relacionados con el tipo de instrumento, y explican por qué diferenciamos de oído una misma nota tocada por una trompeta o por un violín.

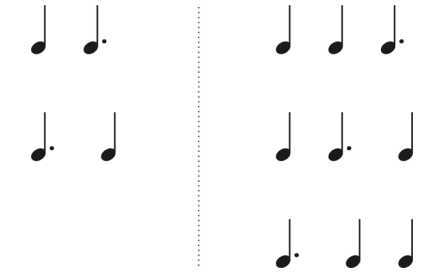
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.I.2. Mínimos rítmicos en valores no isócronos



Los primeros mínimos rítmicos, formados por dos o tres valores de negra, se distinguen por el énfasis en uno de ellos, esto es, por su mayor intensidad. En cambio, los mínimos en valores de negra y blanca (no isócronos) no se distinguen por la intensidad, sino por la duración de cada valor. En este caso, la duración del valor largo (blanca) es dos veces la del breve, proporción que regula por defecto nuestra escala de valores rítmicos: 1 redonda = 2 blancas = 4 negras = 8 corcheas… Con todo, existen otras equivalencias, entre ellas, el ritmo llamado *sesquiáltero*, que mezcla valores en relación 3 a 2 (tres breves equivalen a dos largos), donde la duración del largo es una vez y media la del breve. Veamos los mínimos rítmicos en esta clase de ritmo:[3]

Fig.I.3. Mínimos rítmicos en valores sesquiálteros



La rítmica sesquiáltera o *de pie cojo* (pruébese de andar marcando cada valor con un pie distinto y se apreciará la *cojera* de este ritmo) se encuentra todavía en ciertas músicas de tradición oral, entre ellas el flamenco.[4]

[3] El puntillo añade a la nota la mitad de su valor (e.g. negra con puntillo = negra + corchea).

[4] También ha sido descrita como *rítmica balcánica* por ser la tradición musical de esta región la más reconocida entre las que emplean esta rítmica de forma sistemática (Malbrán, 2007: 37), o como «tipos rítmicos del género *aksak*», que en turco significa «cojo» (García Matos, 1984 [1958-1974]: 120).

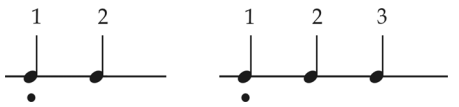
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En paralelo al mínimo rítmico, la teoría académica ha planteado el concepto de *mínimo métrico.* A diferencia del primero no es una entidad sonora perceptible, sino el modo más elemental de medir el ritmo. Al escuchar música, solemos percibir espontáneamente un latido o pulso con el que los sonidos parecen coordinarse. La percepción de este latido nos incita a seguir la música con el pie, algo que hacemos sólo cuando el ritmo guarda una proporción temporal regular. Y es gracias a este latido o pulso constante que podemos establecer una medida en el ritmo.

> El ritmo existe por sí mismo. La métrica, en cambio, es una creación del cerebro humano, y todo cuanto con ella se relaciona ha sido ideado para servir al ritmo (ZAMACOIS, 1994 [1954]: 101).

En efecto, los mínimos métricos son medidas artificiales creadas por el hombre con el fin de ordenar el discurso rítmico de la música y hacer más sencilla su transmisión. Usadas en el momento de componer una obra nueva o al transcribir una pieza ya existente, son herramientas de expresión musical, pero no la expresión en sí misma. Los mínimos métricos son de dos tipos según agrupen las pulsaciones de dicho latido de dos en dos o de tres en tres. Así, los mínimos métricos binario y ternario son los compases formados respectivamente por dos y tres tiempos o unidades temporales:

Fig.I.4. Mínimos métricos



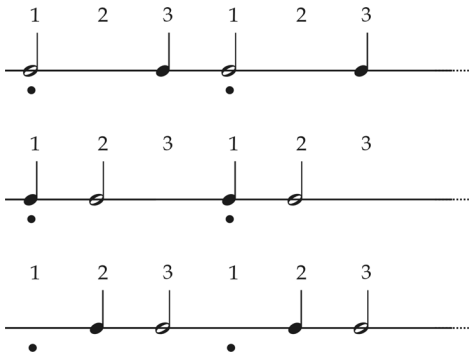
El elemento que permite distinguir el compás binario del ternario se denomina acento métrico, que coincide con el tiempo o pulsación que marcamos instintivamente con el pie (•); en el compás binario, el acento aparece cada dos tiempos; en el ternario, cada tres. Obsérvese que, en el primer caso, el pie desciende y asciende dividiendo el compás en dos partes isócronas (dos tiempos); en cambio, en el compás ternario, la división es asimétrica, pues el pie no se alza en el segundo, sino en el tercer tiempo. Por ello, este último compás se ha descrito en ocasiones como un derivado del binario cuyo primer tiempo ha sido prolongado.[5]

Como forma de medir el pulso musical, ningún mínimo métrico implica por sí solo un ritmo concreto, como tampoco ninguna fórmula rítmica conlleva necesariamente un compás determinado. Por definición, ritmo y compás son aspectos musicales independientes, luego un mínimo rítmico puede dar sensaciones muy distintas según su colocación en el compás. Compruébese percutiendo o vocalizando las tres disposiciones distintas del siguiente mínimo rítmico en compás ternario, marcando el pie siempre en el tiempo 1, tal y como se indica:

[5] «El compás ternario tiene su origen en una demora en la primera nota, que resulta ampliada en el doble de su valor» (GRABNER, 2001 [1959]: 40).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.I.5. Ejemplo de mínimo rítmico sobre mínimo métrico



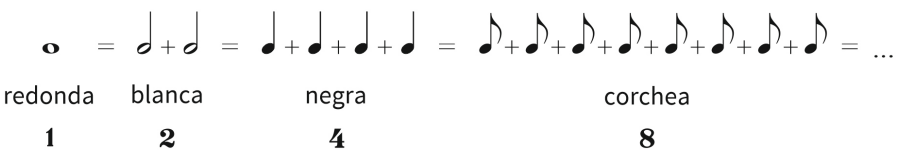
La importancia rítmica del valor largo (blanca), que por sí solo parece someter al valor corto (negra), se percibe distinta según se coloque en el primer, segundo o tercer tiempo de este compás ternario. Tradicionalmente, la teoría académica describe como *fuerte* el acento métrico (el tiempo marcado con el pie), considerando *débiles* los restantes, criterio rebatido no obstante por varios teóricos. El análisis de la música popular requiere una revisión de esta dicotomía *fuerte-débil*, tarea que abordaremos en el siguiente capítulo. Por ahora, mencionemos que es precisamente sobre la base de estos dos mínimos métricos que se estructura toda música acompasada. En el flamenco, sin ir más lejos, los géneros o palos con arreglo a compás, por complejos que puedan parecer, se reducen todos a la mera combinación de mínimos métricos binarios, ternarios o ambos a la vez.

I.2. Fórmula métrica: el quebrado

En la transcripción de música acompasada, se emplean distintos códigos para indicar al intérprete en qué tipo de compás se articula el ritmo, es decir, el valor de la unidad temporal (el tiempo) y su agrupación (binaria o ternaria). El quebrado, situado siempre al principio de la partitura, es el principal de estos códigos. Su numerador (la cifra en la parte superior) indica la cantidad de tiempos que contiene el compás; el denominador, en cambio, la cualidad, es decir, el valor temporal de cada uno de ellos. Así, los mínimos métricos binario y ternario se expresan mediante un quebrado cuyo numerador corresponde a las cifras 2 y 3 respectivamente. Para determinar la cifra del denominador, la teoría académica toma de referencia su propia escala de valores temporales:

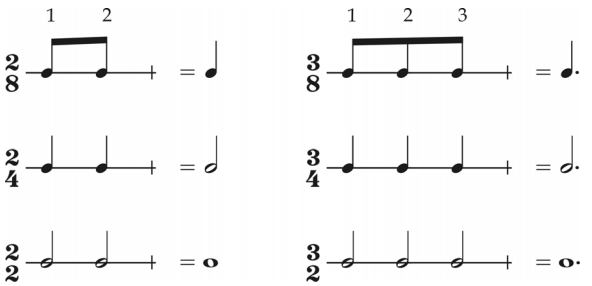
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.I.6. Equivalencia temporal del denominador



Así, la cifra 1 en el denominador indica que el tiempo es de redonda, el ítem más inclusivo. Los demás ítems (blanca, negra, corchea…) son fracciones de éste y, por tanto, cuando el denominador corresponde a la blanca, se anota un 2, pues dos de ellas equivalen a una redonda; cuando el denominador es de negra, un 4 (una cuarta parte de redonda); cuando es de corchea, un 8 (un octavo de redonda); y así sucesivamente. Acorde con este código, la teoría académica representa los mínimos binario y ternario con los siguientes quebrados (mostramos los más habituales) según su unidad temporal se considere de corchea (8), de negra (4) o de blanca (2):

Fig.I.7. Mínimos métricos: muestra de quebrados



El resultado del quebrado indica siempre la duración completa del compás: el primero de los binarios (2/8) dura una cuarta parte de redonda (2:8 = 0,25), que es el valor de referencia; el segundo, la mitad (0,5); el tercero, una entera. Los compases ternarios (de numerador 3) duran respectivamente 0,375; 0,75 y 1,5 veces la redonda. Así pues, el compás en tiempo de corchea sugiere una interpretación aparentemente más veloz que el de negra o blanca. Ahora bien, el valor de referencia (la redonda) no corresponde a una duración absoluta: la velocidad viene determinada por el compositor o, en el caso de músicas de tradición oral, por el propio intérprete. Por ello, no es raro encontrar piezas en tiempo de corchea cuyo movimiento es más lento que el de otras escritas en tiempo de negra. En este sentido, la teoría académica considera todos estos compases como unidades métricas equivalentes, es decir, formadas igualmente por dos tiempos los de la primera columna y por tres los de la segunda. Por consiguiente, la unidad que expresa el denominador (corchea, negra…) resulta, en términos mé-

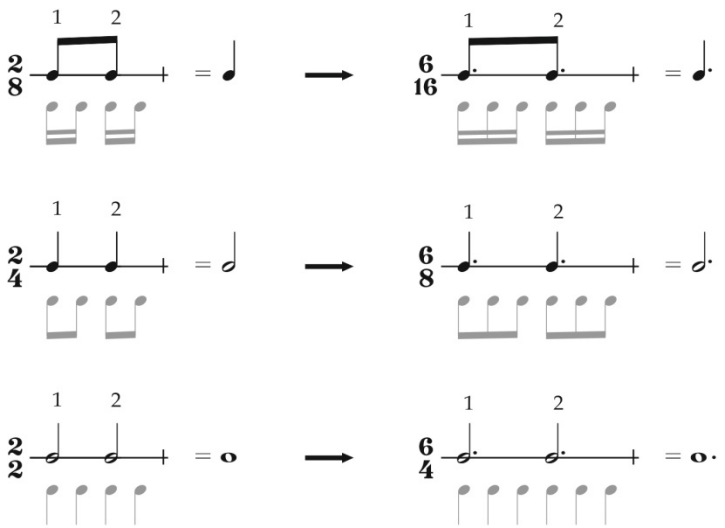
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

tricos, aparentemente irrelevante.[6] En el próximo capítulo, donde trataremos de nuevo este asunto, fijaremos un criterio distinto en cuanto a la elección del quebrado para la transcripción de música acompasada.

I.3. Compás simple y compás compuesto

Así como los mínimos métricos se han establecido según el modo binario o ternario de agrupar los tiempos, la teoría musical académica considera dos tipos o clases de compás según la constitución de sus tiempos. De esta forma, se distinguen el *compás simple* o *de subdivisión binaria* del *compás compuesto* o *de subdivisión ternaria*: en el primero, los tiempos se dividen en mitades; en el segundo, en tercios.[7] La subdivisión binaria se considera matriz de la ternaria, otorgando a todo compás simple su relativo compuesto. Así, se entiende que los compases compuestos binarios y ternarios que vienen a continuación, emergen de los compases (simples) de la página anterior:

Fig.I.8. Compás binario simple y compuesto: muestra de quebrados

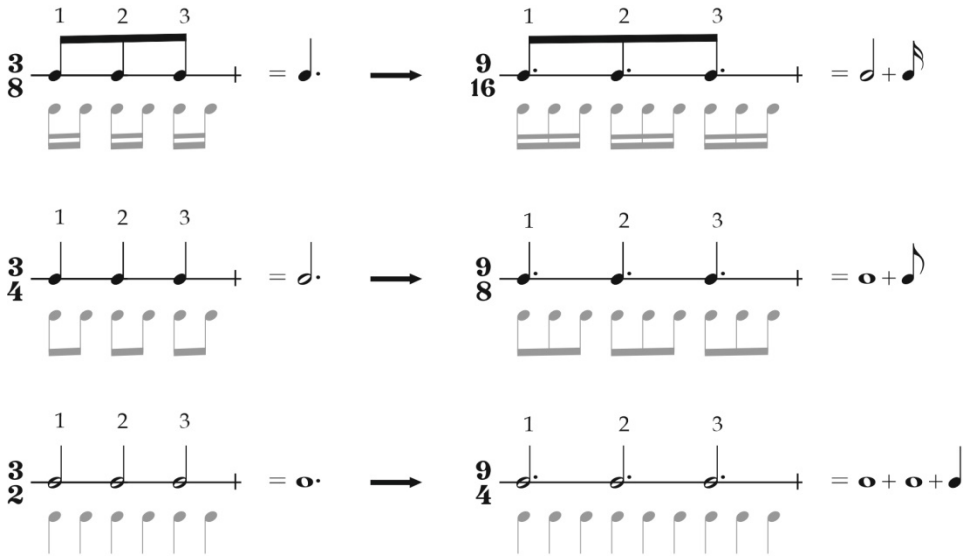


[6] «La existencia de compases con igual numerador y distinto denominador se debe a que antiguamente no se empleaban indicaciones de movimiento [...]. Así, el 4/2 era doblemente lento que el 4/4 y el 4/8 doblemente rápido» (ZAMACOIS, 1990 [1949]: 138).

[7] Obsérvese que el término *subdivisión* se aplica al compás, pues expresa literalmente que se divide primero en tiempos y luego éstos en mitades o tercios. Por tanto, diremos *compás de subdivisión ternaria,* pero *tiempo de división ternaria*.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.I.9. Compás ternario simple y compuesto: muestra de quebrados



La cifra que resulta del quebrado sigue representando la duración total del compás: por ejemplo, el compás de 6/4 dura efectivamente 1,5 veces el valor de redonda. Sin embargo, en los compuestos, el denominador deja de indicar el valor relativo del tiempo y pasa a indicar el de su fracción, en este caso, un tercio del tiempo: semicorchea (16), corchea (8) y negra (4). Tampoco el numerador indica ya la cantidad de tiempos por compás, sino la suma de todas estas fracciones (seis o nueve). Desde este punto de vista, la teoría académica parece descartar la posibilidad de reunir seis o nueve tiempos en un solo quebrado, cuando, en verdad, tanto la música culta como la de tradición oral raramente tratan los mínimos métricos como entidades sueltas o independientes, sino que tienden a agruparse de dos en dos.[8] De hecho, como veremos a lo largo de este libro, la unidad métrica formada por seis tiempos es precisamente una de las más frecuentes en el flamenco. Por ello, es necesario revisar la definición de *compás simple* y *compás compuesto*, así como los quebrados que los representan, tarea que abordaremos en el próximo capítulo, con ejemplos del repertorio flamenco.

[8] Miguel Manzano Alonso, en su análisis rítmico de la Jota, género paradigmático del folklore bailable español junto al Fandango, afirma que «el ritmo básico de la jota es un ritmo *ternario rápido*», pero advirtiendo que «se agrupa siempre en bloques binarios: 3+3 / 3+3 /, etc.». Y concluye que «este esquema rítmico tiene una representación convencional que, de hacerse correctamente, se ha de indicar en el compás con una numeración de 6, no de 3» (MANZANO ALONSO: 49).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

I.4. Tipos rítmicos

Dentro del discurso musical, ritmo y compás son elementos independientes. Como se ha visto, un mínimo rítmico puede producir una sensación distinta según la ubicación de sus notas en el compás. Sin embargo, ambos términos suelen confundirse, creyendo que un determinado compás implica por sí solo un diseño rítmico, o que a este diseño le corresponde necesariamente dicho compás. En este sentido, conviene incorporar al análisis musical todos aquellos aspectos que puedan poner de relieve la independencia entre ambos aspectos. Uno de ellos es el *tipo rítmico*, que depende de la relación que se establece entre las notas primera y última de un motivo rítmico acompasado con respecto de los acentos métricos. La teoría «clásica» fija tres tipos rítmicos *iniciales*, según la ubicación de la primera nota del motivo con respecto del primer acento métrico de los que abarque:[9]

1) **Anacrúsico:** cuando es anterior al acento métrico;
2) **Tético:** cuando coincide con el acento métrico;
3) **Acéfalo:** cuando es posterior al acento métrico.

El tipo anacrúsico, más frecuente que los otros dos, tiene su origen en la danza: interpretar una o varias notas antes del primer acento métrico, facilita la coordinación de los pasos, es decir, su acompasamiento.[10] Es por ello que, en las músicas emancipadas de la danza o aparentemente ajenas al repertorio bailable, el uso de la anacrusa suele ser indicio de un origen danzario más o menos remoto. Cabe decir que los tipos rítmicos anacrúsico y acéfalo suelen confundirse, pues, en ambos casos, el inicio del motivo no coincide con el acento métrico.[11] En nuestra opinión, son tipos distintos y compatibles, como se verá más adelante.

Además de los tipos que describen el inicio rítmico, también se contemplan unos tipos rítmicos finales, según la relación entre la última nota del motivo y el último acento métrico:[12]

1) **Masculino:** cuando coincide con el acento métrico;
2) **Femenino:** cuando es posterior al acento métrico.

[9] Zamacois, 1994: 112-113.

[10] «Tal vez por razones de origen coreográfico, en ciertos tipos de música es frecuente encontrar anacrusas reiteradas» (Abromont y de Montalembert, 2005 [2001]: 144).

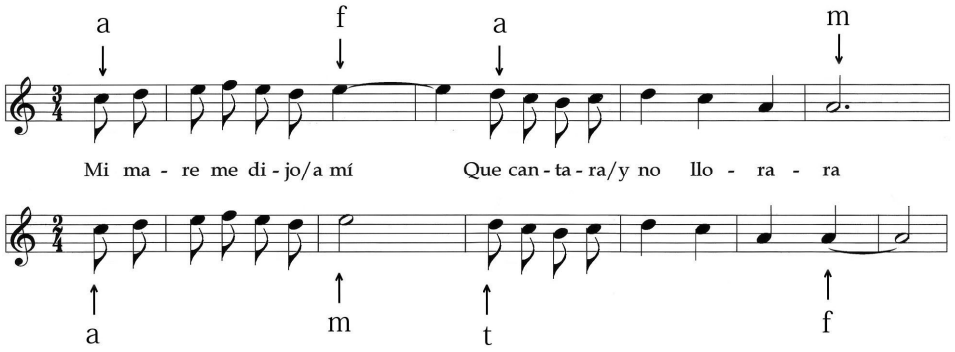
[11] Algunos teóricos incluso ponen en duda la existencia del tipo rítmico acéfalo (v. Zamacois, 1994: 182, nota C^2).

[12] En métrica poética, estos finales se denominan *oxítono* y *paroxítono*: el primero corresponde al verso terminado en palabra aguda, el segundo, en llana; el final en palabra esdrújula (igualmente femenino) se denomina *proparoxítono* (Quilis, 2006 [1984]: 27).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

A diferencia de los tipos relativos al inicio rítmico, se distingue un solo tipo rítmico final cuando no hay coincidencia entre nota y acento (femenino). Por tanto, si bien se contempla la posibilidad de que el motivo termine después del último acento métrico, no se valora la opción de que termine antes del acento. Veamos como resumen una muestra de todos los tipos rítmicos mediante un fragmento de Sevillana:[13]

Fig.I.10. SEVILLANA: La Niña de los Peines, 1946 [179/1'19"]



Cuando se escriben en compás ternario (3/4), ambos versos son de inicio anacrúsico (a); en cambio, en compás binario (2/4), que se acomoda mejor a las sílabas tónicas del texto, el segundo verso resulta tético (t). En cuanto a los finales rítmicos, la elección de compás binario o ternario también condiciona el resultado: en 3/4, el final es masculino (m); en 2/4, pasa a ser femenino (f).

I.5. Polirritmia y polimetría

En términos generales, podemos definir como polirrítmica toda simultaneidad de ritmos distintos. Ahora bien, conviene diferenciar aquellas combinaciones que sólo implican una disparidad rítmica de aquéllas que realmente entrañan compases distintos. En esta materia, la teoría musical académica distingue dos modalidades, la polirritmia complementaria y la polirritmia contradictoria:[14]

[13] La melodía está originalmente en Do, esto es, un tono y medio por encima de la altura transcrita.

[14] Véase ZAMACOIS, 1994: 100.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

1) **Polirritmia complementaria**

   Se considera complementaria toda simultaneidad de ritmos distintos que, no obstante, comparten el mismo compás. Las palmas flamencas son un buen ejemplo, pues se basan en patrones deliberadamente distintos, pero articulados sobre la misma pauta métrica.

2) **Polirritmia contradictoria (polimetría)**

   Es contradictoria toda simultaneidad de ritmos distintos que, además, siguen diferente compás (binario y ternario); como tal, también se denomina *polimetría*.[15] Esta modalidad, poco frecuente en el repertorio culto o de transmisión escrita, es en cambio abundante en la música popular, hallándose en muchas de sus formas tradicionales, incluso como recurso sistemático. En este sentido, la polimetría es uno de los rasgos musicales del flamenco que manifiestan con mayor claridad su parentesco con las músicas del folclore danzario. Dada su relevancia, dedicaremos un capítulo exclusivamente al análisis de la polimetría en el flamenco. Por ahora, sirva de muestra el anterior fragmento por sevillana, donde puede verse cómo la distribución binaria (2/4) de las sílabas tónicas del verso contradice el compás ternario tradicionalmente establecido.

La polirritmia adquiere mayor relieve cuando cada ritmo guarda cierto grado de proporción, sea a través de un latido común o del propio acompasamiento. En este sentido, los tipos contradictorio y complementario son los que ofrecen mayor potencial dinámico. Con todo, como decíamos, toda simultaneidad de ritmos distintos es por definición polirrítmica; de hecho, el trinar de dos pájaros al mismo tiempo también puede considerarse como tal. Desde esta perspectiva, pues, cabría añadir otras dos modalidades de polirritmia, cuya principal característica sería la ausencia parcial o total de organización métrica:

3) **Polirritmia libre parcial**

   Consiste en la simultaneidad de ritmos distintos sin organización métrica en uno de ellos. Esta modalidad está presente en géneros flamencos como la Siguiriya o la Soleá, cuyos to-

[15] La superposición de diseños rítmicos de métrica contradictoria ha recibido distintos nombres, entre ellos el término *hemiola* o *hemiolia*. Silvia Malbrán lo define como «una articulación del fraseo en motivos melódicos de dos tactus dentro de una estructura que venía articulándose en tres» (Malbrán, 2007: 26), y pone de ejemplo un fragmento del oratorio *Susana* de G. F. Haendel en compás de 3/8 cuyo ritmo une transitoriamente las corcheas de dos en dos. Lola Fernández define hemiolia como «escritura musical cuya acentuación simula o emula un compás diferente del que está escrito», poniendo como ejemplo un patrón rítmico de ocho corcheas (3+3+2) sobre compás 4/4 (Fernández, 2004: 120, nota al pie). Para Guillermo Castro, «hemiolia o ritmo sesquiáltero» es «aquél que está en razón de tres a dos: 3:2, siendo posible presentar subdivisión binaria en un compás de escritura ternaria: 6/8:3/4, o al contrario: 3/4:6/8» (Castro, 2014: 18, nota al pie 6).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ques son acompasados, pero no el cante, cuyas melodías apenas se ajustan por sí mismas a la escala proporcional de valores rítmicos (blanca, negra, corchea…).[16]

4) Polirritmia libre total

Corresponde a la simultaneidad de ritmos distintos sin organización métrica en ninguno de ellos. Esta modalidad, relativamente inusual en el repertorio culto, tiene una importante presencia en el flamenco, en el que se hallan varios géneros de cante y toque llamados «libres», entre los que destacan la Malagueña, la Granaína y la Taranta.[17] La presencia de este dialogo rítmico sin sujeción a compás implica un alto grado de sofisticación musical; en el caso de los géneros citados, procedentes de formas originalmente acompasadas, es fruto de un largo proceso de *liberalización* del ritmo.

La música llamada «a ritmo libre» no carece de ritmo, sino que solamente se ha liberado de la métrica. Por tanto, no se basa en tiempos proporcionales ni en compases o períodos regulares, sino que fluye según el criterio subjetivo del intérprete. En este caso, los referentes temporales son de otra clase, por ejemplo, la versificación del texto, léase la métrica poética.

[16] Hipólito Rossy, autor del primer análisis propiamente musical del flamenco, publicado en 1966, distingue dos categorías en esta modalidad: «melodías libres con acompañamiento acompasado» y «melodías métricas deformadas con acompañamiento acompasado» (Rossy, 1998 [1966]: 102 y 103).

[17] En esta modalidad, Rossy distingue entre «melodías libres acompañadas a la guitarra sin sujeción a compás» y «melodías métricas deformadas acompañadas a la guitarra sin sujeción a compás» (Rossy, 1998 [1966]: 102 y 104).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II. Criterios métricos

En este capítulo trataremos de exponer de forma razonada los criterios en los que se basará el posterior análisis métrico de los géneros flamencos acompasados, poniendo de relieve aquellos aspectos musicales que más los distinguen de la música de transmisión escrita, y en los que reside precisamente su formidable potencial como medio de expresión artística. Todo ello nos llevará a revisar conceptos de la teoría musical académica como *tiempo fuerte* o *compás compuesto,* o a introducir otros de más reciente aparición, como *nivel de pulso* o *hipermetro.* Conscientes de que algunos criterios del presente capítulo transgreden convenciones teóricas muy arraigadas, trataremos de exponerlos con la mayor claridad posible, incluyendo numerosas ilustraciones de modo que el lector pueda explorar una perspectiva distinta en torno a la métrica musical, no sólo con respecto del repertorio que nos ocupa, sino también más allá del flamenco. En este sentido, recordamos al lector que tiene a su disposición al final del libro un glosario en el que podrá revisar el significado de los términos musicales empleados en el libro, en particular, aquéllos cuya acepción no coincida con la académica.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.1. Los valores temporales como signos métricos

En la música de transmisión escrita han existido siempre notables discrepancias en la forma de plasmar la estructura métrica de una pieza, polémicas acerca del quebrado, incluso de aquél escogido por el propio compositor de la obra.[1] Prueba de ello es la variedad de compases empleados a lo largo del siglo XX en la transcripción de determinados toques flamencos. Quizás la complejidad rítmica del flamenco y su transmisión oral puedan explicar por qué un mismo género musical, incluso el mismo motivo musical, se han transcrito en quebrados distintos, a veces contradictorios. Seguramente, la necesidad cada vez más imperiosa de transcribir y academizar una música tan rica en formas y matices esté detrás de la falta de un análisis métrico profundo, imprescindible antes de toda transcripción.

En la transcripción de músicas de tradición oral, la perspectiva de los intérpretes debe quedar bien reflejada, pues ellos son en gran medida los compositores. En este ámbito, el repertorio no lo conforman piezas cerradas sino obras en permanente recreación. El tempo, por ejemplo, juega en el flamenco un papel destacado, pues representa uno de los parámetros que, junto al ritmo y la armonía, permite diferenciar un género de otro. De hecho, cada palo no sólo se configura a partir de una estructura métrica, definida a través de ciertos patrones rítmicos y cadencias armónicas, sino también según la velocidad mínima y máxima a la que puede interpretarse sin alterar su identidad. Por lo tanto, si la velocidad de una pieza viene determinada por el intérprete o el compositor, la connotación temporal del denominador no parece relevante. Es decir, el hecho de que un determinado género flamenco como la Bulería se interprete rápido, no justifica que se transcriba en quebrados con denominador corchea (8), aunque ésta sugiera un latido aparentemente más veloz que el de negra, como tampoco la velocidad moderada de la Soleá implica necesariamente el uso del denominador de negra (4) o de blanca (2). En verdad, la elección del denominador debe tener en cuenta otro tipo de factores, como por ejemplo las connotaciones visuales que los valores temporales (las notas) tienen en nuestro sistema de notación musical.

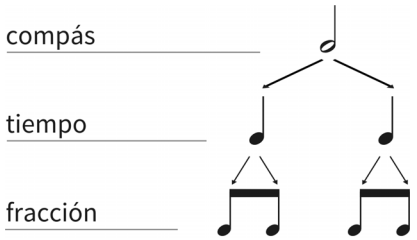
La negra se presenta como un ítem independiente (sin plica), mientras que la corchea (que sí lleva plica) se agrupa sistemáticamente, sea de dos en dos o de tres en tres.[2] Por tanto, la corchea no aparece como valor independiente, sino como la fracción de un grupo. Desde este punto de vista, la plica de la corchea no sería la representación del valor temporal de la nota (siempre relativo), sino del rol o categoría que ostentaría en el contexto métrico. De facto, la plica está visualizando el estatus dependiente o subordinado de dicha nota en cuanto que fracción de un tiempo. En cambio, la blanca, que es la suma de dos negras, corresponde a la reunión de dos tiempos independientes (dos ítems separados); de hecho, la blanca es la representación de un compás entero, obviamente binario:

[1] «En verdad, la distinción entre tiempo y compás es simplemente convencional –un asunto de pura conveniencia–» (SCHOLES, 1984: 1119).

[2] Se llama plica a la barra horizontal que une varias notas; llevan plica la corchea y sus fracciones menores (semicorchea, fusa, semifusa...).

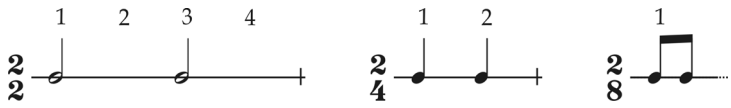
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.1. Connotación métrica de los valores de blanca, negra y corchea



Siguiendo el mismo criterio, en los mínimos métricos de numerador 2 ó 3, pero denominador 8, los tiempos (de corchea) no parecen unidades autónomas, pues se escriben atados por una plica horizontal. Por tanto, los quebrados 2/8 y 3/8 no estarían representando compases, sino tiempos.[3] En cambio, el denominador 4 (negra), debajo de estos mismos numeradores, representa mejor la independencia de los tiempos gracias a la ausencia de plica entre ellos. En nuestra opinión, por tanto, el denominador 4 indicará la unidad temporal (el tiempo), mientras que el 2 (blanca), su agrupación binaria:

Fig.II.2. Equivalencia métrica de los denominadores de blanca, negra y corchea



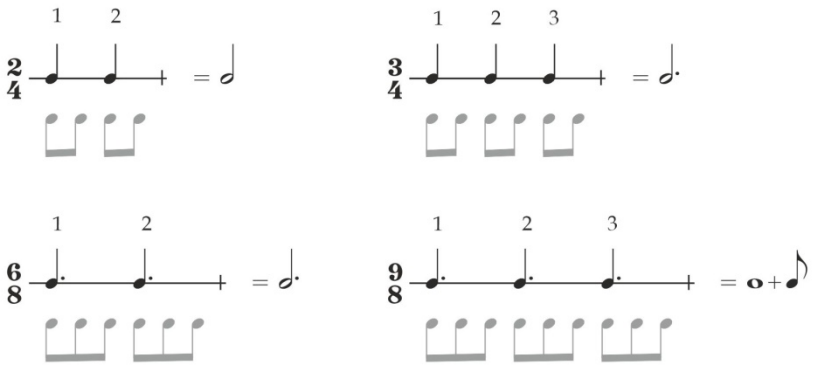
Aunque el compás de 3/8 haya sido muy empleado en la transcripción de aires populares, debido seguramente al tempo vivo con que solían interpretarse, el efecto visual es confuso. En cambio, la lectura de un fragmento musical en tiempo de negra resulta siempre más sencilla. Por ello, respetar la connotación métrica de cada ítem, además de coherencia métrica, aporta claridad visual a la transcripción.[4] Así pues, si asumimos todos estos criterios gráficos, la nómina de quebrados que expresan de forma adecuada la noción de mínimo métrico es muy inferior a la ristra que contempla la teoría académica. En nuestra opinión, pues, los mínimos basados en tiempos isócronos corresponden realmente a estos cuatro quebrados:

[3] Hugo Riemann los describe como «compases de un solo tiempo» (RIEMANN, 2004 [¿1882?]: 131). Desde esta perspectiva, el denominador 8 (corchea) tan sólo será apropiado en la transcripción de músicas que discurran en tiempos de división ternaria o que combinen de forma sistemática tiempos de división binaria y ternaria, como en la rítmica balcánica.

[4] «Preferimos adoptar la correspondencia de una negra por percusión, siempre por el mismo afán de claridad» (DONNIER, 1987: 36, nota al pie 8).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.3. MÍNIMOS MÉTRICOS BINARIOS y TERNARIOS



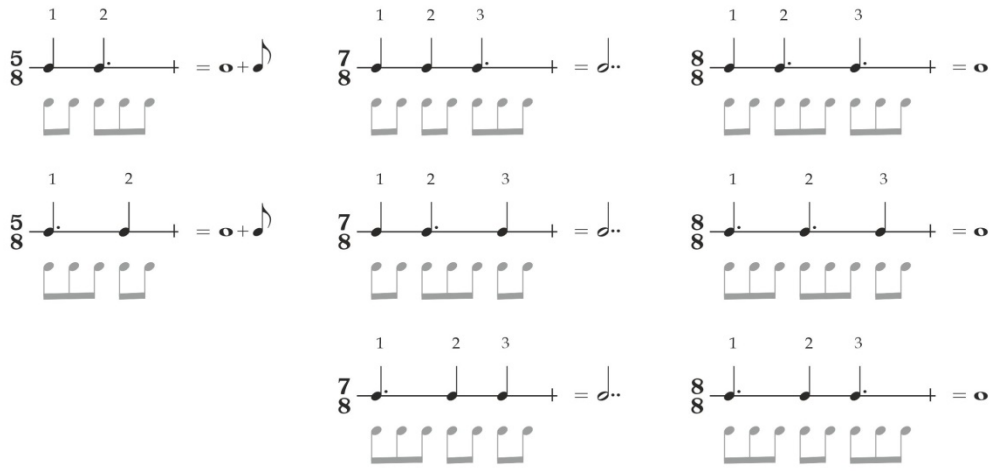
Como puede verse, no interpretamos necesariamente los quebrados 6/8 y 9/8 como derivados de los compases de 2/4 y 3/4, sino también como unidades métricas autónomas, en concreto, la reunión de dos y tres tiempos de tres fracciones cada uno. Igualmente, obsérvese que, a diferencia de la teoría académica, no hemos incluido el compás de 4/4, llamado *cuaternario*, ya que al estar constituido por cuatro tiempos (2+2), no constituye estrictamente un mínimo métrico. Asimismo, tampoco consideramos que los quebrados 2/2 ó 3/2 puedan representar mínimos métricos: a nuestro juicio, son compases de cuatro y seis tiempos respectivamente, agrupados de dos en dos, que, por tanto, reúnen varios mínimos métricos cada uno. Retomaremos este asunto más adelante.

Si los quebrados del cuadro anterior son los mínimos métricos formados por tiempos isócronos, también deberán entrar en la categoría de *mínimos* aquellos compases, binarios o ternarios, cuyas unidades temporales no sean de igual duración, por ejemplo, los que mezclen tiempos desiguales en relación sesquiáltera (3:2), que no por inusuales merecen menos consideración. En este caso, el denominador de corchea (8) sí nos parece adecuado:[5]

[5] Las unidades métricas de este tipo se conocen como *compases aditivos* o *dispares* (v. MALBRÁN, 2007: 37). También se han considerado *compases de amalgama*, si bien, como explicaremos más adelante, no consisten realmente en la reunión de mínimos métricos binarios y ternarios en un solo compás, sino de tiempos de distinta duración.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.4. MÍNIMOS MÉTRICOS SESQUIÁLTEROS



Como vemos, el quebrado 8/8, aunque contenga la misma cantidad de corcheas que el compás de 4/4, está formado por tres tiempos. En este caso, el denominador 8 nos advierte implícitamente que la duración de los tiempos es variable, es decir, que no estamos ante un compás cuaternario (ni siquiera binario) equivalente al de 4/4.[6]

RESUMEN DE CRITERIOS

- El ítem **negra** representa siempre la **unidad temporal o tiempo**;
- El ítem **corchea** representa siempre la **fracción de un tiempo**;
- El ítem **blanca** representa siempre la **reunión de dos tiempos**.

- En los quebrados con **denominador 4**, la cifra del **numerador** indica **la cantidad de tiempos** contenidos en un compás;
- En los quebrados con **denominador 8**, la cifra del **numerador** indica **la cantidad de fracciones de tiempo** contenidas en un compás;
- En los quebrados con **denominador 2**, la cifra del **numerador** indica **la cantidad de mínimos métricos binarios** contenidos en un compás.

[6] Existe la posibilidad de especificar en el numerador la distribución concreta de los tiempos, de modo que el quebrado 5/8, por ejemplo, puede escribirse como $^{3+2}/8$ ó $^{2+3}/8$, lo que, en nuestra opinión, corrobora que los quebrados 2/8 y 3/8 no son compases sino tiempos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.2. Acento rítmico y acento métrico

La teoría académica fundamenta la métrica musical en la distinción entre tiempo *fuerte* y tiempo *débil:* todo compás empieza en tiempo fuerte y termina en débil. Por tanto, desde este punto de vista, el primer tiempo de un compás, esto es, el acento métrico, implica por defecto mayor intensidad.[7] No obstante, al tratar los mínimos rítmicos y métricos, vimos la independencia que existe entre ritmo y compás, el primero como un hecho físico y el segundo como una construcción mental. Así, una determinada fórmula rítmica no implica por definición ningún compás, como tampoco éste conlleva necesariamente un ritmo determinado. Por extensión, un aumento de intensidad no es sinónimo de acento métrico, como tampoco las notas que en él descansen han de articularse con mayor intensidad. En este aspecto, es oportuno recuperar la etimología del término *compás*, que procede del binomio latín *cum passus*, o sea, «con paso». Por lo tanto, acompasar un ritmo es equivalente a darle un paso, darle un caminar. En efecto, la distinción entre tiempo métricamente acentuado o no acentuado se entenderá mejor desde la perspectiva de una sucesión de apoyos e impulsos, a imagen y semejanza de nuestro andar: así, el primer tiempo de todo compás, que llamaremos *grave*, representa un punto de apoyo, mientras que los demás tiempos quedan «en el aire» y, por tanto, son *leves*.[8]

> Las expresiones *tiempo ligero* y *tiempo pesado* de que intencionadamente nos servimos, no son, de ningún modo, equivalentes a las de *tiempo débil* y *tiempo fuerte* que emplean todos los métodos de solfeo. […] El primer tiempo, denominado dar, tiene absoluta independencia de la acentuación rítmica.[9] Incluso puede decirse que, la *mayoría de veces*, el primer tiempo del compás es, rítmicamente, un *tiempo débil*. La adopción de este principio evitaría muchos errores y faltas de interpretación (Vincent d'Indy, en ZAMACOIS, 1994: 182).[10]

En efecto, la métrica musical actúa como la fuerza de la gravedad, que no depende del tamaño de cada cuerpo u objeto, sino de la densidad. Por tanto, el compás no otorga distinta intensidad a cada tiempo, sino diferente densidad, haciendo que los sintamos pesados o lige-

---

[7] Antiguamente, el quebrado era un indicador de movimiento (velocidad), no de acentuación (v. ZAMACOIS, 1990 [1949]: 138). «A partir de 1600 la línea divisoria de los compases comienza a cobrar un significado nuevo: se convierte en un *signo de acentuación* por conferir a la unidad métrica que le sigue un carácter fuerte» (GRABNER, 2001 [1959]: 45).

[8] «Metro quiere decir diferencia de *peso* o *gravedad*»; por extensión, el acento métrico es «el punto principal de descanso» (RIEMANN, 2004 [¿1882?]: 110 y 121).

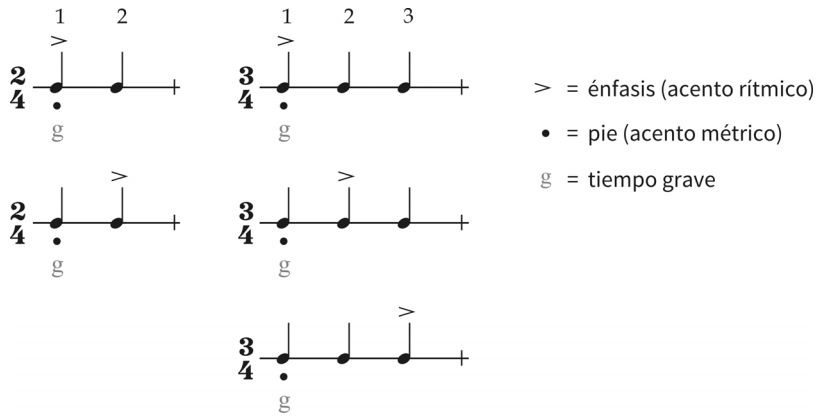
[9] El término *dar* se emplea en contraposición a *alzar*, traducción de los vocablos griegos *tesis* y *arsis* respectivamente.

[10] «El punto de apoyo que representa el acento métrico no necesita de una mayor intensidad de ataque constante para servir de guía al ejecutante, ni tampoco señalarse en todos los ritmos que se producen simultáneamente. El tocar siempre a *favor del compás* resulta tan cómodo como andar a favor del viento y nadar a favor de la corriente, pero hay que saber hacerlo *en contra* cuando es necesario» (ZAMACOIS, 1994: 105, nota al pie 1).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ros. En conclusión, la acentuación musical puede ser rítmica o métrica: en el primer caso, es siempre explícita y dependerá, entre otros factores, de la intensidad; la acentuación métrica, en cambio, es implícita, no depende de la ejecución más o menos fuerte de una determinada nota, sino de la ubicación de ésta en el compás. Por consiguiente, los acentos métricos y rítmicos no tienen por qué coincidir en el discurso musical: son de índole distinta, luego pueden influirse mutuamente, pero no confundirse. Y es para facilitar esta distinción que llamaremos *acento* al propiamente métrico, mientras que *énfasis* al acento rítmico.[11] Veamos una primera muestra de esta independencia, tomando de ejemplo los mínimos rítmicos binario y ternario en valores iguales (expuestos en el capítulo primero), que producen, en efecto, sensaciones distintas según su disposición en el compás (elegimos los mínimos métricos 2/4 y 3/4):

Fig.II.5. Independencia entre acento rítmico y acento métrico



Cuando ambos acentos coinciden (pie y énfasis), se genera sensación de pesadez o gravedad, mientras que la divergencia entre acento métrico y rítmico comporta dinamismo: el énfasis (mayor intensidad), al recaer en tiempo leve, infunde movimiento, impulso. Además, la sensación que produce este acento rítmico toma matices distintos según se encuentre en el segundo o en el tercer tiempo del compás. En ningún caso, no obstante, la presencia de un énfasis convierte en leve el tiempo grave, o viceversa.

> Estas vitales notas melódicas no son acentos. Son partes débiles que aspiran a convertirse en acentos. Y la sensación de tensión contenida que comunica la melodía es el resultado de que unos acentos potenciales se vean forzados a actuar como partes débiles (COOPER Y MEYER: 130).

[11] En cierto modo, estamos ante una dicotomía entre elementos empíricos y elementos conceptuales; de ahí que los acentos rítmicos se describan también como acentos *fenomenológicos* (v. MALBRÁN: 45).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En el flamenco, si nos guiamos exclusivamente por las notas enfatizadas –las que, por ejemplo, suenen más fuertes– confundiremos fácilmente el acento rítmico con el métrico. El intérprete flamenco goza de una libertad casi absoluta para enfatizar cualquier tiempo o fracción del compás; es más, sin ser necesariamente consciente de ello, suele emplear contradicciones sistemáticas entre ritmo y compás. No nos referimos a la mera presencia de un énfasis en tiempo leve, como ocurre en numerosos patrones del toque o las palmas, sino a la superposición deliberada de compases distintos en un mismo discurso rítmico, dando lugar a una ambigüedad métrica que suele desconcertar al músico de formación académica que se acerca por primera vez al flamenco. Asimismo, la confusión entre acento métrico y rítmico puede provocar la elección de un quebrado inapropiado en la transcripción de un fragmento musical o la interpretación equivocada del mismo. Análogamente, en ciertos patrones rítmicos, la movilidad de los énfasis puede sugerirnos un cambio de compás inexistente, incluso hacernos pensar en un «error» del intérprete. Téngase en cuenta que la acentuación rítmica suele ser más relevante en la música popular o de tradición oral que en la música culta o «clásica»: en la primera, la identificación del género musical suele apoyarse en una distribución predeterminada de los énfasis, a veces contradictoria con la acentuación métrica, lo que hace aún más necesario una clara diferenciación entre ritmo y métrica.[12]

RESUMEN DE CRITERIOS

- A diferencia del acento rítmico, **el acento métrico** no realza el sonido, sino que le **otorga *gravedad*.** Por tanto, **la nota situada en un acento métrico** (en tiempo *grave)*, no sonará necesariamente más fuerte que las demás, sino que **se sentirá más pesada**, en tanto constituye un punto de apoyo.

- **La distribución de los acentos métricos es** necesariamente **fija y regular;** en cambio, la de los acentos rítmicos dependerá del intérprete.

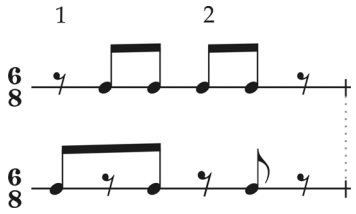
[12] Cuando hablamos, por ejemplo, de Rock o Bossa Nova, nos estamos refiriendo a una determinada acentuación rítmica, esto es, a una serie de énfasis, más que a un compás o estructura métrica (que en ambos casos es el mismo).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.3. La subdivisión del compás

Como vimos en el primer capítulo, la teoría académica distingue entre compás simple y compás compuesto a partir de la división de sus tiempos: en mitades, el simple; en tercios, el compuesto. Por ello, este último suele llamarse también *de subdivisión ternaria*, frente al compás simple o de *subdivisión binaria*. El compás compuesto se considera derivado del simple, de modo que, por ejemplo, los quebrados 2/4 y 6/8 están formados igualmente por dos tiempos. En ambos, las normas de escritura obligan a unir las corcheas en grupos de dos o de tres, representando así su adscripción a un mismo tiempo. Veámoslo mediante la transcripción de un dúo de palmas característico del Tanguillo Moderno:[13]

Fig.II.6. Ejemplo de escritura en 6/8



Ahora bien, en un quebrado como el de 6/4 ¿cómo quedará representado el vínculo entre las fracciones de un mismo tiempo? En este compás, formado teóricamente por dos tiempos de blanca con puntillo, la notación no resulta tan coherente, pues la ausencia de plica entre las divisiones de cada tiempo (negras) impide visualizar su pertenencia a la misma unidad temporal. En efecto, la notación en 6/8 es la única que evidencia la constitución binaria del compás (formado por dos tiempos) y su subdivisión ternaria (tres partes por cada tiempo). Desde esta perspectiva, los quebrados 6/8 y 6/4 no expresan compases equivalentes.

Por otra parte, ¿qué implica en la práctica la «subdivisión ternaria»? ¿Acaso significa que los tiempos del compás de 6/8, formados por tres corcheas, son más largos que los de su relativo simple 2/4, de dos corcheas? ¿O que tienen los tiempos la misma duración en ambos compases, diferenciándose tan sólo en la forma de dividirlos, en mitades el de 2/4, en tercios el de 6/8? En la música de transmisión escrita, aquello que distingue el compás compuesto de su relativo simple no suelen ser factores de tipo métrico, sino rítmico, es decir, relativos al tratamiento individual de cada tiempo, y no a la interrelación de éstos dentro del compás.[14]

[13] La notación en corcheas sueltas, que no refleja a qué tiempo pertenece cada nota, es admitida tan sólo cuando corresponde a una voz cantada, cuyas notas corresponden a sendas sílabas del texto (v. ZAMACOIS, 1990 [1949]: 98); sirva de muestra el fragmento de sevillana transcrito en la p. 38.

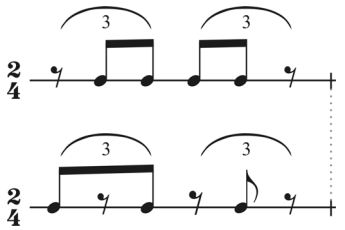
[14] Un ejemplo de ello es la *Sarabande et Double* de J. S. Bach (de la Partita para violín solo nº 1 en Si menor, BVW 1002): el diseño armónico de la primera parte, en 3/4, se mantiene intacto en el *Double*, si bien desarrollado en tresillos. Para facilitar la notación y manifestar explícitamente la preponderancia rítmica del tresillo, Bach elige para esta segunda parte el quebrado 9/8 [467/3'39"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

> Entre la división *ternaria* de los tiempos del compás compuesto y la que proporciona el *tresillo de un tiempo* de su compás simple correspondiente, no existe diferencia. Pero aquél permite evitar la escritura de los tresillos (ZAMACOIS, 1990 [1949]: 42, nota al pie 1).[15]

Por tanto, la duración del tiempo en el compás compuesto no difiere de la duración en su compás simple relativo: aunque el compás de 2/4 abarque teóricamente una blanca y el de 6/8 una blanca con puntillo, en la práctica, ambos compases son isócronos, es decir, están integrados por tiempos de igual duración. Efectivamente, el compás compuesto no es, en este caso, una unidad métrica autónoma, sino subsidiaria de otra simple, pues los aspectos métricos más importantes –la duración del tiempo y la acentuación– se mantienen inalterados. De esta forma, la única aportación del compás compuesto en relación al simple es el tratamiento del tiempo sistemáticamente atresillado, lo que explicaría por qué ciertas músicas con iguales características se han escrito unas veces en 6/8 y otras en 2/4. En el flamenco, esta acepción del compás compuesto se halla en géneros como el Zapateado o el Tanguillo Moderno, cuyos diseños rítmicos se distinguen de los de su matriz, el Tanguillo de Cádiz, precisamente por el atresillado sistemático de los tiempos. Así, el ejemplo anterior también podría transcribirse como sigue:

Fig.II.7. Escritura en 2/4 con tresillos



Ahora bien, la notación en 6/8 no corresponde necesariamente a una música en compás binario de tiempos atresillados. Este compás también existe como unidad métrica autónoma, no derivada de una supuesta matriz de subdivisión binaria. En la música de tradición oral, los ejemplos son numerosos. Si nos fijamos en composiciones del siglo XIX basadas en aires populares, pero a cargo de músicos académicos, no es raro encontrar fórmulas métricas del tipo 3/8 + 3/8 + 3/4, formando un discurso en tiempos no isócronos. Se trata del llamado *compás alterno*, empleado en varios géneros preflamencos, que consiste en la alternancia entre un primer compás formado por dos tiempos de división ternaria y un segundo formado por tres tiempos de división binaria, es decir, la fórmula 6/8 + 3/4, que en Cuba se conoce de forma genérica como Punto, del cual procede la Guajira, el más conocido de los géneros flamencos que emplean esta fórmula.[16] En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, se

[15] Véanse también las pp. 110 y 111 de la misma obra.

[16] «Los teóricos españoles que han publicado tratados de música o métodos de solfeo siguen servilmente a los teóricos extranjeros y consideran *compases de amalgama* el del zortzico, la petenera, la

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

publicaron varias guajiras para guitarra sola inspiradas en el modelo popular. Veamos dos fragmentos de estas piezas, uno de los cuales todavía presenta el compás de 6/8 dividido en dos quebrados 3/8:

Fig.II.8. Juan Parga, «Guajira de mediana dificultad» (1893)[17]

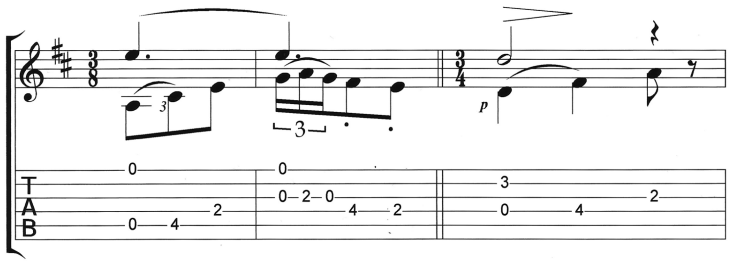
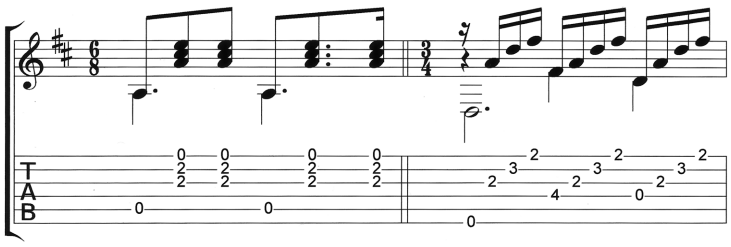


Fig.II.9. Rafael Marín, «Güajiras» (1902) [6ª en *re*][18]



La teoría musical académica usa el término movimiento para referirse a la velocidad a que debe interpretarse el tiempo indicado por el quebrado; así, en una pieza musical escrita en 3/4, el movimiento *moderato* se refiere a la velocidad del valor de negra. En la mayoría de

guajira, etc. Esto es comprensible en autores extranjeros, en cuyo folklore no hay tales compases, que consideran simple capricho o alarde de algún compositor de música; pero es imperdonable en autores españoles, que conocen la variedad y riqueza métrica del folklore vasco y el andaluz. De aquí que la denominación de compás alterno o semi alterno haya tenido que inventarla yo mismo» (ROSSY, 1998 [1966]: 116, nota al pie). Manuel García Matos utiliza otro término análogo: «la métrica verdadera que realmente a los tres corresponde, sin dejar lugar a dudas, es la del compás mixto de 6 × 8 + 3 × 4» (GARCÍA MATOS: 107). Antonio y David Hurtado lo definen como «metro o patrón rítmico de *Hemiolia*» añadiendo que «este concepto rítmico surge en la Antigua Grecia; de hecho, el término proviene del griego *Hemiolios* (uno y la mitad) y se refiere a la proporción 3:2» (HURTADO TORRES, 2009: 120). Ricardo Sanz y Tur y Francisco Gómez concluyen que «en aras de la coherencia, la hemiolia sucesiva [6/8 + 3/4] debe analizarse como otra cosa, o bien las explicaciones de los compases de amalgama han de ser revisadas» (SANZ Y TUR y GÓMEZ MARTÍN, 2012: apartado 1.1, párrafo 2.º).

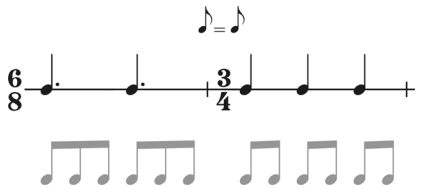
17 PARGA, 1893: 6, compás 26 a 28.

18 MARÍN, 1902: 136, compases 9 y 10.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

composiciones, el quebrado se mantiene a lo largo de toda la partitura, luego el movimiento es constante. No obstante, en piezas como éstas existen cambios de compás, esto es, la sustitución definitiva o transitoria del quebrado inicial por otro distinto. Si el nuevo quebrado implica tiempos de valor distinto (en 6/8, negra con puntillo; en 3/4, negra simple), la escritura académica obliga a especificar si hay también un *cambio de movimiento*, es decir, si el tiempo del nuevo compás (negra) conserva la velocidad del anterior (negra con puntillo) o la reduce en un tercio. En la Guajira, por ejemplo, ocurre este cambio, pues el tiempo varía en relación sesquiáltera, siendo la corchea el valor que mantiene su duración. Por tanto, en los ejemplos anteriores, debiera haberse indicado dicho cambio con la siguiente equivalencia:

Fig.II.10. Indicación de cambio de movimiento



Mediante esta indicación (corchea = corchea), si el tiempo en el compás de 6/8 (negra con puntillo) dura, por ejemplo, un segundo y medio, el tiempo en el de 3/4 (negra) valdrá un segundo. Cuando no se añade esta indicación (es decir, si no hay cambio de movimiento), se supone que el tiempo del segundo compás seguirá valiendo un segundo y medio, luego los compases no serán isócronos (el de 3/4 tendrá una vez y media la duración del de 6/8). Ahora bien, en las piezas de Juan Parga y Rafael Marín no hay dicha indicación.[19] Es más, dentro y fuera del repertorio flamenco, siempre que se combinan estos quebrados en una misma pieza, sea o no de forma alterna, prevalece la duración del compás y no la del tiempo. Por tanto, la práctica musical en el ámbito popular no parece justificar el requisito académico de indicar el cambio de movimiento. Es más, creemos que éste equivale a reconocer que el compás de 6/8 en cuestión no tiene relación alguna con el de 2/4 (teóricamente, su relativo simple) sino que es una unidad métrica autónoma, constituida naturalmente por dos tiempos largos.

El concepto de movimiento, entendido como un latido isócrono, parece pues una premisa de carácter meramente teórico que no tiene razón de ser en el repertorio popular, donde la música en tiempos de duración variable es tan común como la que se basa en tiempos iguales. Tampoco parece justificado elaborar una teoría en torno a la subdivisión binaria o ternaria de los compases cuando el quebrado 6/8 se ha destinado mayormente a transcribir ritmos atresillados, para lo cual ya existe el corchete de tresillo. Por nuestra parte, trataremos de emplear una terminología menos ambigua, que permita al lector saber en todo momento a qué modalidad de compás de 6/8 nos estamos refiriendo, es decir, si a una música en compás binario de ritmo atresillado –éste sí, relacionado con el de 2/4– o bien a una música basa-

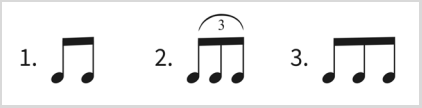
[19] Esta indicación aparece sólo en publicaciones recientes de carácter didáctico.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

da en tiempos no isócronos. En el primer caso, diremos compás de subdivisión *atresillada;* en el segundo, hablaremos de músicas que combinan compás de subdivisión binaria y compás de subdivisión *ternaria*, formado éste por tiempos largos en relación sesquiáltera con los de división binaria.

RESUMEN DE CRITERIOS

La **subdivisión del compás** (la división del tiempo) puede ser de tres tipos:

1) **Binaria:** el tiempo se divide **en mitades**;
2) **Atresillada:** el tiempo es equivalente al anterior, pero dividido **en tercios**;
3) **Ternaria:** el tiempo dura **una vez y media el de división binaria**.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.4. Niveles de pulso

La enseñanza del flamenco ha entrado en el ámbito académico sin una teoría musical acorde con los estándares de la música de transmisión escrita; por así decirlo, nos hallamos ante una suerte de archipiélago de visiones no confrontadas. La falta de un criterio común y razonado en la trascripción del toque flamenco ha distorsionado el estudio de esta disciplina en el contexto académico, perjudicando el reconocimiento de la riqueza, originalidad y sofisticación del lenguaje musical flamenco por parte del oyente con este tipo de formación. Así pues, es necesario adoptar criterios de tipo musicológico, de acuerdo con la proyección internacional del flamenco y el interés que suscita en ámbitos educativos no avezados a la música de tradición oral. Uno de estos criterios es la teoría de los *niveles de pulso*.

> Analizar en tiempo real los componentes de la estructura métrica es algo más que contar el número de pulsos por compás. Relacionar escalas temporales mientras se está escuchando impone adentrarse en características discursivas de los agrupamientos relativos al fraseo melódico, al ritmo armónico, a los patrones rítmicos y otras incidencias tales como acentos fenomenológicos, desplazamientos métricos, silencios o cambios de estructura (MALBRÁN: 57).[20]

La música acompasada es un conjunto de latidos superpuestos, relacionados entre sí como las agujas de un reloj: existe el latido más veloz (los segundos), que marca las fracciones de un latido menos rápido (los minutos), y éste, a su vez, las de otro todavía más lento (las horas). Estos latidos guardan una correlación matemática constante, que en la notación musical viene implícita en el quebrado. Así, en un mínimo métrico como el de 2/4, por ejemplo, el quebrado implica una estructura en tres niveles de pulso: el que define los tiempos o unidades temporales, el que marca la acentuación métrica (doblemente lento) y el que indica la división del tiempo (doblemente rápido). En este caso, la relación entre los distintos niveles de pulso es la misma: dos pulsaciones del más veloz equivalen a una del siguiente más lento.

En efecto, cada uno de estos niveles corresponde a un plano métrico distinto, pero su discriminación implica necesariamente elegir uno de ellos como referente, algo que hacemos espontáneamente, por ejemplo, al consultar la hora en un reloj, fijando nuestra atención en una determinada aguja según nos interesen las horas, los minutos o los segundos. Fijar este latido principal, que en términos musicológicos se conoce como *tactus,* es el primer paso para establecer adecuadamente la estructura temporal de la música. Por ello, la musicología ha tratado de comprobar cuál es la frecuencia que los oyentes tienden a considerar como pulso principal o *de mayor saliencia,* y el cual, según diversos estudios empíricos, se sitúa alrededor de las 100 pulsaciones por minuto. Desde este punto de vista, el tempo, es decir, la velocidad,

[20] La musicóloga Silvia Malbrán hace una exposición detallada de esta teoría en *El oído de la mente;* sugerimos la lectura del apartado «La estructura métrica en la rítmica proporcional». El análisis métrico en niveles de pulso fue desarrollado en 1983 por los musicólogos Fred Lerdahl y Ray Jackendoff en su obra *A generative theory of tonal music* (LERDAHL y JACKENDOFF, 2003 [1983]).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

parece ser el principal criterio a la hora de localizar el tactus de una música acompasada. Sin embargo, como veremos a lo largo de este volumen, es necesario considerar otros factores.

La elección del quebrado es un asunto estrictamente musicológico que no debe condicionarse a la mera comodidad en el ejercicio de la transcripción. El análisis de la estructura métrica de los géneros flamencos acompasados, y la consecuente elección del quebrado más adecuado para su transcripción, debe partir del análisis de la interpretación, esto es, de los signos e indicios métricos que en ella se manifiesten. En músicas de tradición oral como la que nos ocupa, donde la perspectiva del intérprete es tan importante, la localización del tactus o latido principal depende de múltiples factores ligados a la experiencia musical. En esta clase de música, cuya estructura métrica no consta en ninguna partitura, la identificación del tactus pasa, primeramente, por una atenta escucha.[21] Asimismo, se han de tener en cuenta aquellos términos o códigos que los propios intérpretes emplean en el desarrollo de su actividad.[22] En este sentido, repárese que, tradicionalmente, los músicos y bailaores flamencos han contado lo que ellos mismos denominan «tiempos del compás», esto es, las unidades del latido principal. El uso tradicional de estas cuentas o series numéricas pone de manifiesto una perspectiva común de los intérpretes flamencos en cuanto a métrica se refiere, a partir de la cual debemos abordar necesariamente el análisis métrico del flamenco. Si tomamos el conjunto del repertorio acompasado, veremos que la frecuencia del latido principal –aquel que los intérpretes hacen explícito– se sitúa a menudo muy por encima de las 100 PPM.

En el acompañamiento de palmas es seguramente donde se muestra con mayor claridad una estructura rítmica en niveles de pulso superpuestos, regida por un latido principal, con el que se coordinan las distintas voces. En esta disciplina se conjugan hasta tres niveles o latidos, que corresponden a las palmas que llamamos *simples*, *dobladas* y *redobladas*. Son simples aquellas palmas que puede realizar continuamente un solo individuo sin necesidad de intercalar pausas. Se emplean en las bases de palmas, los patrones fundamentales de cada género. Las palmas simples coinciden justamente con el latido que es objeto de recuento, es decir, marcan los tiempos del discurso rítmico. Con ellas, los intérpretes expresan el nivel de pulso que consideran principal, por tanto, el tactus o latido de referencia. Veamos a continuación un coro de palmas de Fandango de Huelva, con la numeración tradicional de los tiempos, en el que se emplean los tres niveles de pulso mencionados:[23]

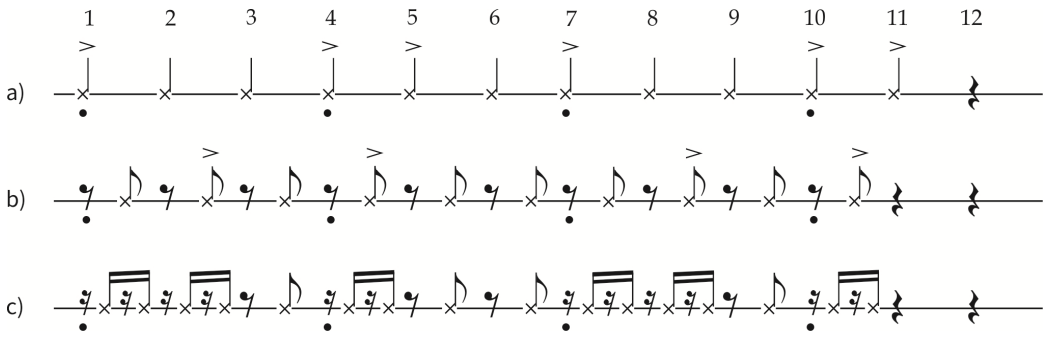
[21] Incluso en músicas de transmisión escrita, esta localización del tactus «emerge de la misma música: los datos de la partitura pueden resultar equívocos para tales decisiones» (MALBRÁN, 2007: 59).

[22] En la localización del latido principal «intervienen factores asociados con las características del fragmento musical y del *universo* musical del auditor» (MALBRÁN, 2007: 12).

[23] Puede oírse un acompañamiento de palmas redobladas por fandango de Huelva en el álbum *Cabalgando* (de Juan Carlos Gómez), a cargo de los palmeros Don Diego y Fernando el Chungo [554/2'27"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.11. Niveles de pulso en las palmas flamencas (Fandango de Huelva)



A partir de las palmas simples (a), los palmeros articulan los demás niveles: por una parte, las palmas dobladas, que marcan el *subtactus* (b), esto es, el latido inmediatamente más veloz después del tactus y con el que se define la división del tiempo (la subdivisión del compás); y, por otra, las palmas redobladas, que expresan el *tatum* (c) o nivel de pulso más rápido, doblemente veloz que el subtactus y cuádruplo del tactus.[24] De este modo, las palmas flamencas conjugan únicamente niveles de pulso iguales o menores al tactus (más veloces) pero en ningún caso el *metro* o el *hipermetro,* es decir, los niveles que definen el acompasamiento. El primero determina la agrupación binaria o ternaria de los tempos, formando los llamados mínimos métricos; el hipermetro, en cambio, determina la agrupación de estos mínimos. En el caso anterior, el pie marca uno de cada tres tiempos, es decir, un latido triplemente lento que el tactus y, por tanto, indica el metro (ternario); en cambio, los énfasis (>), esto es, las palmas más fuertes, siguen un mismo patrón cada seis tiempos, indicando un emparejamiento de los mínimos métricos formando series de seis tiempos; en efecto, señalan el hipermetro.

En el flamenco, además del metro y el hipermetro, existe un nivel de pulso superior: el *ciclo métrico*. Este latido no reside en elementos percutidos, sino en la articulación armónica de la guitarra, estrechamente vinculada a la coreografía del baile y la métrica poética del cante.[25] Nos referimos al *ostinato armónico*, rueda de acorde que el toque repite insistentemente y que, por ejemplo, nos permite discriminar de oído el Fandango de Huelva de la Sevillana, géneros que, en ritmo y compás, no presentan diferencias sustanciales. Más adelante trataremos específicamente la relación entre el diseño armónico y el ciclo métrico. Por ahora, veamos un esquema de todos los niveles de pulso: **tatum, subtactus, tactus, metro, hipermetro y ciclo**, a través de una característica variación rasgueada del toque por fandango de Huelva, a la que añadimos el acompañamiento de palmas original; obsérvese que transcribimos úni-

[24] Estos tres niveles no implican necesariamente la intervención de tres palmeros. A menudo, se limita a un dúo (un palmero asumiendo tactus y subtactus), incluso a un solo intérprete, que marca las dos primeras voces con el taconeo y la tercera con las palmas, técnica empleada por bailaores.

[25] En ocasiones, el «tratamiento y la estructura del texto poético no se corresponden con el metro asociado» (MALBRÁN, 2007: 29).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

camente los hechos rítmicos, sin indicación alguna de compás ni divisorias, pues es el análisis estrictamente sonoro el que nos ha de revelar la verdadera estructura métrica y, por extensión, el quebrado más adecuado para representarla:

Fig.II.12. F. DE HUELVA: Rosario la Mejorana, Adela la Chaqueta y Sabicas, 1972 [397/0'22"]

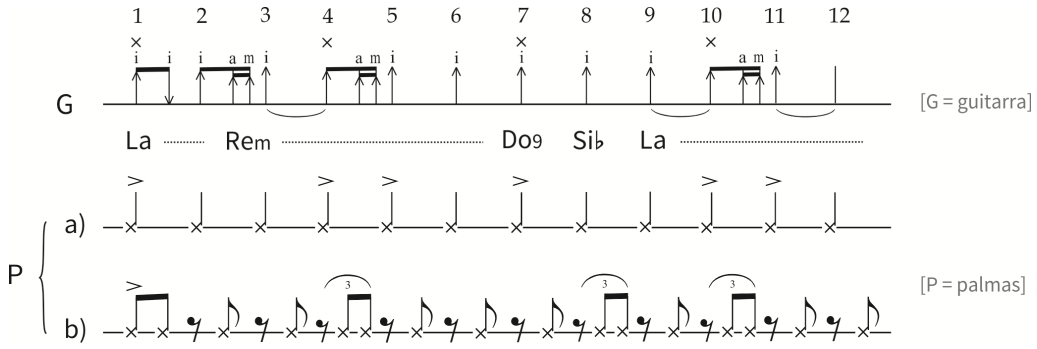
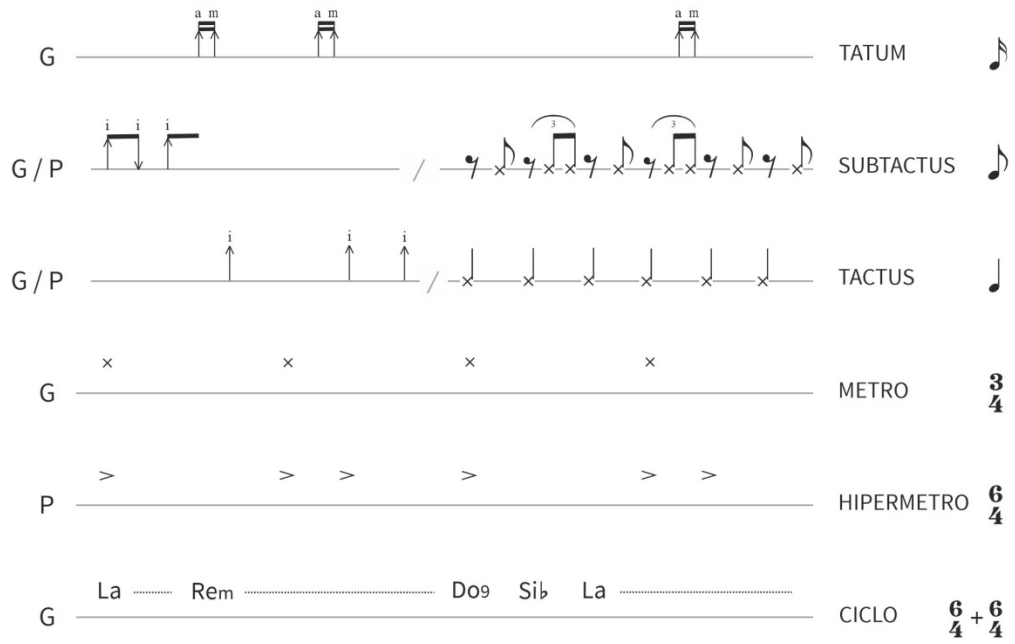


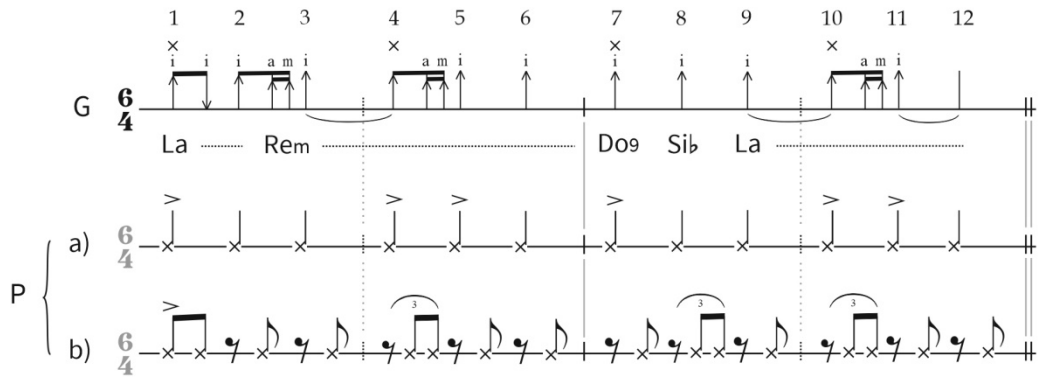
Fig.II.13. NIVELES DE PULSO EN EL TOQUE FLAMENCO (Fandango de Huelva)



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En los géneros flamencos acompasados, la separación en niveles de pulso es clara: el tactus, el subtactus y el tatum se palmean o se rasguean, mientras que el metro y el hipermetro se manifestarse por lo general a través elementos percutidos tales como golpes en la tapa (x), que en este caso señalan un compás ternario, o ciertos rasgueados, que realzan el mismo tiempo de cada seis (números 5 y 11). Estos elementos revelan así un emparejamiento sistemático de los compases, el mismo que marcan los énfasis en la primera voz de palmas.[26] Por encima de estos niveles, en efecto, encontramos un latido aún más inclusivo, el ciclo métrico, que surge del diseño armónico. Considerando todos estos indicadores, la transcripción que nos parece más pertinente es la siguiente:

Fig.II.14. Transcripción métrica integral (seis niveles de pulso)



El quebrado 6/4 permite expresar al mismo tiempo el metro ternario (3/4), implícito en los golpes (×), y el emparejamiento de estos mínimos métricos formando unidades compuestas, derivadas del diseño rítmico del rasgueado y las palmas; en este caso, la divisoria vertical discontinua nos permite advertir más fácilmente la ubicación de los acentos internos de cada compás (tiempos 4 y 10). Comparando este fragmento con el resto de la grabación (u otras del mismo género), veremos que el emparejamiento de los mínimos métricos formando unidades compuestas (3/4 + 3/4) es un comportamiento sistemático.[27] Asimismo, la presencia de una estructura aún mayor, el ciclo métrico, que deriva del diseño armónico, debe ser indicada en la partitura, especialmente en aquellos repertorios que emplean ruedas armónicas repetidas o recurrentes. Con este fin, empleamos la divisoria vertical doble, que en vez de indicar un cambio de compás –según estipula la teoría musical académica– sirve aquí para señalar la

[26] En esta grabación intervienen dos guitarristas, Sabicas y su hermano Diego Castellón. Hemos transcrito solamente el toque del primero, que se oye a la derecha; sin embargo, los golpes (×) corren a cargo del segundo, situado a la izquierda.

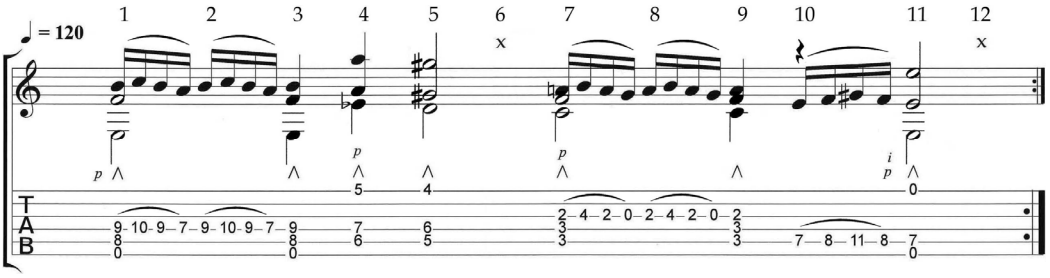
[27] En el siguiente apartado, trataremos específicamente el hipermetro, de gran importancia en la música popular, pero que no suele tenerse en cuenta en las transcripciones.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

presencia de un período constante de doce tiempos, en cuyo marco el guitarrista inscribe la rueda armónica característica del género, con origen y final en el mismo acorde.[28]

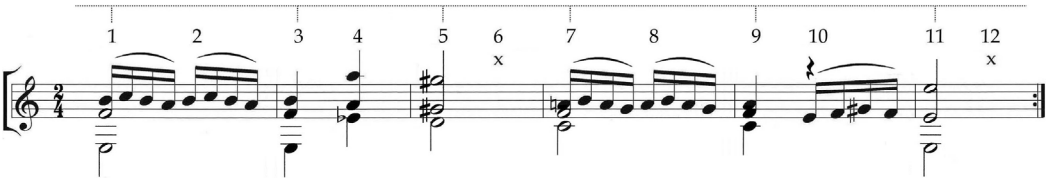
Dada la importancia de este análisis a la hora de revelar la verdadera estructura métrica de una música acompasada, proponemos un segundo ejercicio, a través de otro fragmento de Fandango de Huelva, que sirve en este caso de introducción a la pieza.[29] Empezamos también sin indicación métrica alguna, tan sólo numerando el nivel de pulso principal (tactus = negra) de modo que el primer acorde –el primer sonido de la pieza– quede como tiempo 1, tal y como hemos hecho en el ejemplo anterior:

Fig.II.15. FANDANGO DE HUELVA: Paco de Lucía, 1967 [323/0'00"; C3]



Tanto el diseño melódico como el ritmo armónico (la disposición de los acordes) realzan los tiempos impares, siguiendo una pauta claramente binaria. A priori, este fragmento nos invita a una transcripción en 2/4, tal y como viene a continuación:

Fig.II.16. Transcripción en metro binario (2/4)



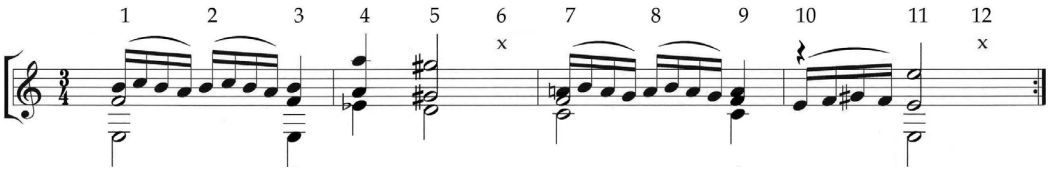
No obstante, la tradición oral describe el Fandango, en todas sus ramificaciones, como música «en compás ternario», de modo que el quebrado 2/4, aun coherente con el análisis sonoro preliminar, no concordaría con el sentido común de los intérpretes. Si adoptamos el juicio popular, la transcripción más acertada debería ser en compás de 3/4:

[28] En la grabación es un Re, ya que el guitarrista toca con cejilla en el quinto traste, es decir, aumentando la afinación natural del instrumento en cinco semitonos (la serie armónica que suena realmente es Re-Solm-Fa-Mib-Re).

[29] Recomendamos al lector acudir al anexo «Advertencias», en el que se explican algunos códigos y convenciones que empleamos en nuestras transcripciones de guitarra en pentagrama y tablatura.

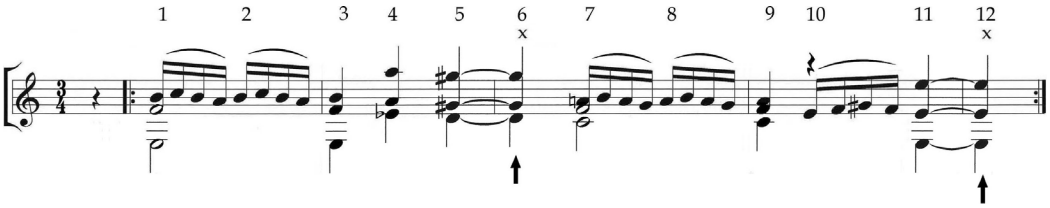
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.17. Transcripción en metro ternario (3/4)



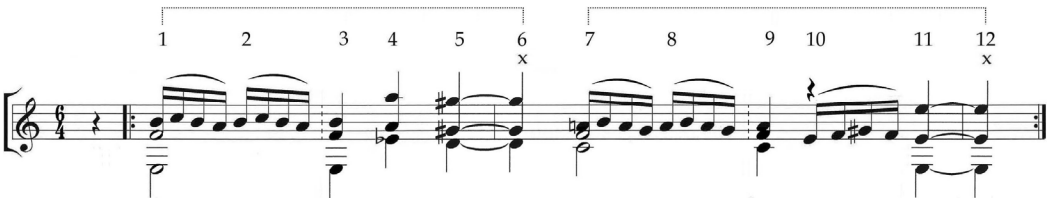
Ahora bien ¿qué sentido tienen entonces los golpes que aparecen en los tiempos 6 y 12, esto es, regularmente cada seis tiempos? A diferencia de lo que dictaba el ejemplo anterior, de guitarra y palmas, ninguno de los dos coincide con el acento métrico. Si tomamos el golpe como indicio métrico, será preciso desplazar el fragmento musical de forma que cada percusión coincida con principio de compás:

Fig.II.18. Transcripción en 3/4 con ajuste al golpeado



Nuestro análisis se ha limitado a definir el metro, obviando los niveles de pulso superiores. Sin embargo, existen en el diseño melódico y armónico índices suficientes para una transcripción métrica más completa, entre los que destaca la evidente simetría de la frase, basada en dos motivos análogos de cinco tiempos cada uno, separados precisamente por el golpe. Esta articulación a modo de pregunta/respuesta no queda reflejada en una notación en compás de 3/4. Por tanto, también aquí es oportuno fundir las unidades simples en unidades compuestas (6/4), indicando la disposición interna de los acentos métricos mediante una divisoria vertical discontinua:

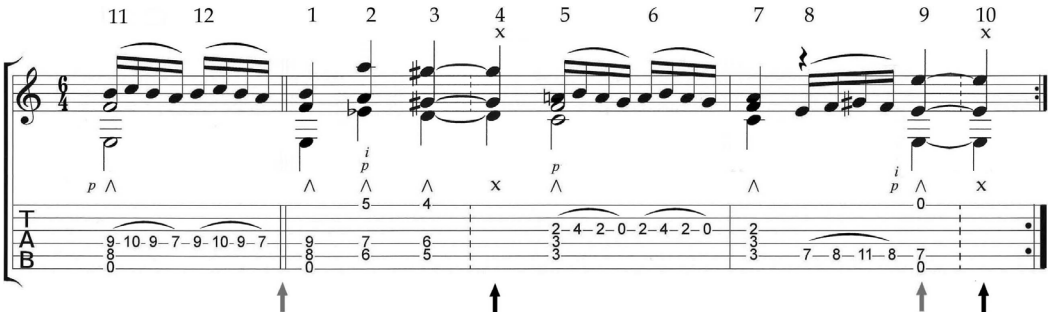
Fig.II.19. Transcripción en hipermetros de acentuación ternaria (6/4)



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

De este modo, en contra de la impresión inicial, este fragmento empezaría después del primer acento métrico, es decir, sería acéfalo y no tético. Con todo, si nos fijamos en la numeración de los tiempos, veremos que no coincide con las cuentas tradicionales tal y como fueron expuestas en el ejemplo anterior. En aquél, los golpes recaían en los tiempos 1, 4, 7 y 10, señalando la localización de los acentos métricos. Si adoptamos el mismo criterio, los dos golpes que aquí aparecen cada seis tiempos habrán de situarse en los tiempos 1 y 7 o en 4 y 10, pero no en 6 y 12. Aparentemente, no disponemos de la información necesaria para determinar cuál de las dos opciones es la más adecuada. No obstante, el ritmo armónico nos aporta una valiosa pista: la resolución armónica. El Fandango de Huelva, según consta en el ejemplo anterior, sitúa dicha resolución en el tiempo 9, de modo que los citados golpes habrán de situarse necesariamente en los tiempos 4 y 10, tal y como se muestra a continuación:

Fig.II.20. FANDANGO DE HUELVA: Transcripción métrica integral [323/0'00"; C3]

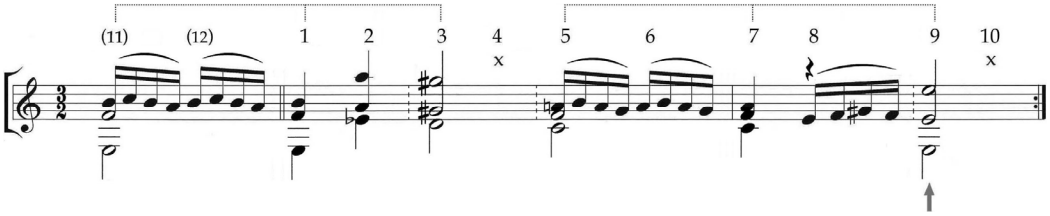


La resolución armónica nos permite localizar los límites del ciclo métrico, que señalamos mediante la doble divisoria vertical, situando el tiempo 11 como principio de frase. Al fin, pues, el diseño armónico nos ha revelado el auténtico tipo rítmico de este fragmento, anacrúsico en vez de acéfalo; además, los golpes coinciden ahora con acentos métricos.[30] En efecto, el ritmo armónico binario, característico del Fandango de Huelva, choca con el golpeado, que indica metro ternario. De hecho, si excluyéramos de la transcripción cualquier indicio rítmico, al margen del diseño melódico-armónico, podríamos haber elegido el quebrado 3/2, formado también por seis tiempos, pero agrupados de dos en dos (2/4 + 2/4 + 2/4). De esta forma, la resolución armónica coincidiría con un acento métrico –aparentemente, su posición natural– mientras que los golpes se situarían de nuevo en tiempo leve:

[30] En el toque flamenco, el uso del golpeado es ambivalente: puede constituir un indicador métrico, es decir, marcar el compás, pero también actuar como dinamizador rítmico, realzando contratiempos u otras parte leves del compás. Además, estas dos facetas suelen combinarse, de modo que la interpretación que se haga será, en términos métricos, fácilmente contradictoria o, por lo menos, no del todo concluyente. Con todo, en géneros como el Fandango de Huelva y la Sevillana, cuyo ritmo armónico no concuerda con el metro tradicional, o como la Soleá y la Alegría, donde adopta diseños variables, existe cierta tendencia a emplear el golpeado para señalar los acentos métricos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.21. Transcripción hipermétrica (3/2) del ritmo armónico [323/0'00"; C3]



Efectivamente, existe en el Fandango de Huelva una superposición constante de diseños binarios y ternarios, recurso tipificado en el capítulo inicial como polimetría o polirritmia contradictoria. Asimismo, vemos que los motivos abarcan seis tiempos y no meramente tres, ubicados en el compás de manera que los acordes primero y último aparecen sistemáticamente en tiempo leve, tal y como indican los corchetes. Esta singular disposición de los motivos, no obstante característica del Fandango de Huelva, constituye precisamente el mayor escollo con el que se encuentra el aprendiz de guitarra flamenca al adentrarse en este toque, y demuestra la importancia de un análisis métrico integral antes de cualquier transcripción.[31]

RESUMEN DE CRITERIOS

- Una definición adecuada de la estructura métrica se basa en **identificar los latidos superpuestos** (los niveles de pulso) **y la jerarquía** que se establece **entre ellos.**
- Por sí solo, **ningún elemento rítmico es indicador métrico suficiente.** Es necesario contrastar todo tipo de fenómenos: desde énfasis y elementos de tipo percutido (golpes), hasta el ritmo armónico, o criterios como el recuento tradicional de los tiempos.
- La elección del quebrado implica necesariamente **determinar el latido principal (tactus)**, con el que se **fijará el tiempo** (la unidad temporal) y el resto de niveles de pulso, entre ellos, el compás y la subdivisión.
- Para una definición completa de la estructura métrica, **es imprescindible analizar el diseño armónico**, sobre todo cuando existen ruedas armónicas recurrentes.

[31] Como veremos, no se trata de un diseño exclusivo del Fandango de Huelva, pues la Jota, la Sevillana u otros géneros del folclore danzario español comparten el mismo esquema: motivos de seis tiempos en compás ternario, pero con diseño melódico y armónico binario.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.5. Compás compuesto: el hipermetro

Como vimos en el apartado II.3, referente a la subdivisión del compás, el adjetivo *compuesto* no parece tener sentido cuando se aplica a quebrados como el 6/8 o el 9/8.[32]. Con independencia de su subdivisión atresillada o ternaria, estos compases son todavía mínimos métricos, pues contienen dos y tres tiempos respectivamente. En cambio, considerando la posibilidad de reunir varios mínimos en un solo quebrado, el adjetivo se hace más elocuente. Por ejemplo, el quebrado 4/4, si bien es considerado por la teoría académica como compás simple, equivale a la reunión de dos mínimos binarios según la fórmula 2/4 + 2/4, es decir, es una unidad métrica que se compone de otras menores y, como tal, un compás *compuesto*. Desde este punto de vista, todo compás que reúna tiempos en cantidad superior a tres puede considerarse compuesto. Por tanto, los adjetivos *simple* y *compuesto* ya no se refieren a la subdivisión del compás (el subtactus), sino a su categoría de metro (cuando reúne dos o tres tiempos y un solo acento métrico) o de hipermetro (cuando consta de cuatro o más tiempos y dos o más acentos). En otras palabras, los metros son compases simples en tanto definen el modo elemental de agrupar los tiempos (binario o ternario; 2/4 o 3/4), mientras que los hipermetros son compases compuestos en tanto nos especifican la agrupación de varios metros en un solo compás.

Como unidades métricas, la teoría académica contempla los compases binarios, ternarios y cuaternarios, que se expresan respectivamente con los numeradores 2, 3 y 4. En cambio, no se sigue el mismo criterio con los numeradores 6, 9 ó 12, pues no se refieren a una cantidad de tiempos, sino a sus fracciones. Por tanto, ¿han de descartarse los compases de más de cuatro tiempos? El quebrado 6/4, por ejemplo, se considera el relativo compuesto del simple 2/2, luego se considera formado igualmente por dos tiempos. No obstante, si entendemos dicho quebrado como la reunión de 3/4 + 3/4, como hace la propia teoría académica,[33] parece razonable relacionar el numerador 6 con la presencia de seis tiempos. En este sentido, recuérdese que el tactus se percibe como una serie de pulsaciones independientes y, como tales, la negra es el ítem que mejor los representa. En cambio, para representar las fracciones de cada latido, sean mitades o tercios, es más propicio el uso del ítem corchea, pues la plica horizontal permite visualizar su pertenencia a un mismo latido. Desde esta perspectiva, el compás compuesto es todo aquél que incluya por lo menos dos acentos métricos, tantos como mínimos agrupe. Esta concepción conlleva una jerarquía entre acentos métricos no representada en una notación en compases simples (el primer acento se muestra más grave que el resto). Esta jerarquía es sencillamente la traslación al nivel del metro de la dicotomía entre tiempos graves y leves que se da en el tactus. Es decir, el balance es ahora entre compases, no entre tiempos, de modo que, en todo hipermetro, el primer metro se considerará grave y el resto leve. Veámoslo en los dos casos principales:

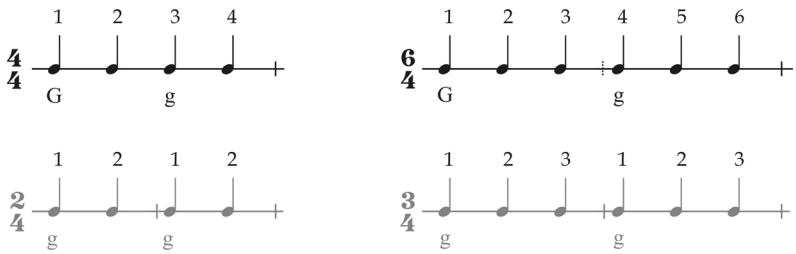
---

[32] El término *compuesto* se emplea por considerar que la unidad temporal de este tipo de compás está formada por un valor simple más un puntillo, es decir, una prolongación de la unidad del compás simple (v. Zamacois, 1990 [1949]: 41).

[33] V. Zamacois, 1994: 112, nota al pie 1.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.22. Jerarquía acentual en los hipermetros 4/4 y 6/4



En efecto, la notación hipermétrica es mucho más explícita en cuanto a la relación que pueda existir entre los mínimos métricos de una música acompasada. Hemos tenido una primera muestra de este vínculo entre compases, tan frecuente en músicas de raíz popular, a través de los ejemplos de Fandango de Huelva.[34] Con todo, los factores que deben determinar cuál de las dos notaciones es la más adecuada –en metros o en hipermetros– no pueden ser de índole abstracta, sino elementos concretos del discurso musical, tales como el fraseo melódico, el ritmo armónico, la versificación del texto cantado o la coreografía del baile. En este sentido, es más propicio el uso de la notación hipermétrica en aquellos repertorios musicales vinculados a la danza o con ascendencia sobre formas danzarias preexistentes, entre los que, como seguiremos viendo, se encuentra el flamenco.

A nuestro juicio, pues, el verdadero compás compuesto es el hipermetro. De esta forma, el adjetivo expresa literalmente su configuración *compuesta*, pues, en efecto, consiste en la reunión de dos o más mínimos métricos en un solo compás. Los hipermetros pueden ser *simétricos* o *asimétricos* según contengan mínimos iguales o distintos. Veamos los principales casos de cada modalidad, con los quebrados correspondientes y sus fórmulas equivalentes en metros:

[34] «Teóricamente, un compás debe abarcar todo el fragmento musical entre *dos puntos salientes de igual importancia*». Cuando no es así «la *jerarquía* –no la colocación– de los acentos resulta tergiversada» (ZAMACOIS, 1994: 112). «Si los compases de amalgama se dilucidan como auténtica combinación, *en uno solo*, de compases de igual clase, emerge una realidad nueva, pues los compases simples precursores de la totalidad resultan modificados. En la renovada formulación métrica, el acento principal corresponde al ataque del compás» (SANZ Y TUR y GÓMEZ MARTÍN, 2012: apartado 1.1, párrafo 6.º).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.23. HIPERMETROS SIMÉTRICOS

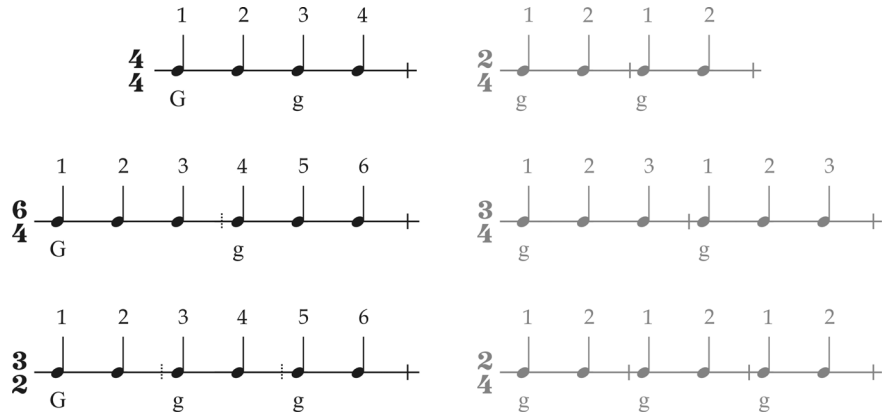
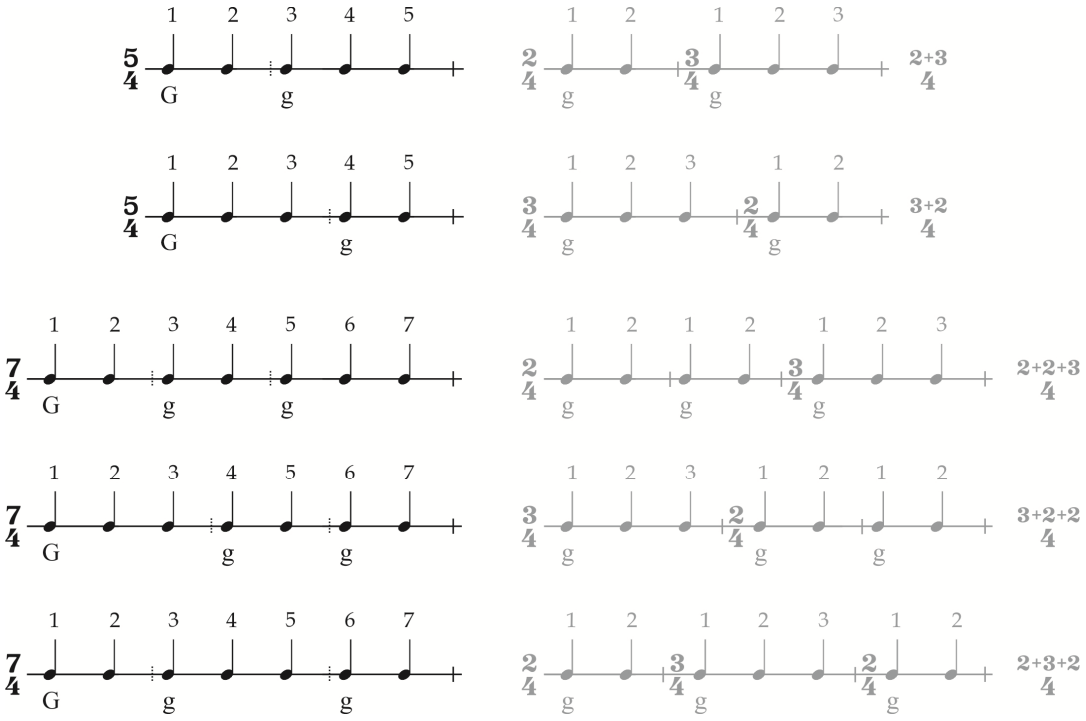


Fig.II.24. HIPERMETROS ASIMÉTRICOS (compases de amalgama)



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Como vemos, el quebrado 4/4 es un hipermetro simétrico, en tanto expresa la fórmula 2/4 + 2/4; en cambio, el hipermetro 5/4, que responde a las fórmulas 2/4 + 3/4 ó 3/4 + 2/4, es de tipo asimétrico. Tal y como se indica, esta segunda modalidad comprende los verdaderos compases de amalgama.[35] En sus quebrados, el numerador resulta de sumar de varias formas las cifras 2 y 3, como se muestra a la derecha de las fórmulas equivalentes. Ahora bien, en estos compases, que combinan mínimos métricos distintos, el quebrado no es capaz de indicar por sí solo el orden de los mismos, es decir, la distribución de los acentos métricos.[36] Como solución a esta ambigüedad, la teoría académica propone la divisoria vertical discontinua, que permite discriminar dichos mínimos. En los hipermetros simétricos, al combinar unidades iguales, el quebrado indica por sí solo la ubicación de los acentos métricos. No obstante, en los quebrados 6/4 y 3/2 también hemos optado por separar los mínimos mediante la divisoria discontinua, facilitando así la localización de los acentos métricos internos. En cambio, no la usaremos en el compás de 4/4, pues entendemos que su lectura en mitades es ya una destreza común. Como veremos a lo largo del presente volumen, estos tres quebrados, que implican una estructura más allá del mínimo métrico, son parte fundamental del flamenco; de hecho, no existe género flamenco acompasado cuya articulación no contemple la agrupación sistemática de dos o más mínimos métricos, formando hipermetros y ciclos.

La teoría académica considera *simple* el compás de 2/2, esto es, formado por dos tiempos de división binaria. No obstante, estas mitades de tiempo corresponden a un ítem sin plica (negra). La notación musical, por tanto, no evidencia ningún vínculo entre ambos valores, siendo, supuestamente, partes integrantes de un solo tiempo. En nuestra opinión, el quebrado 2/2 no representa un mínimo métrico formado por dos tiempos, sino un compás compuesto que integra dos mínimos binarios (2/4 + 2/4), luego formado por cuatro tiempos y no dos. Desde este punto de vista, el quebrado 2/2 es equivalente al de 4/4, aunque sólo éste se haya considerado tradicionalmente cuaternario. El uso de uno u otro, como veremos más adelante, depende de matices rítmicos concretos más que de factores propiamente métricos.

Todos los hipermetros vistos hasta ahora están formados por tiempos de tactus isócrono. Ahora bien, del mismo modo que hemos considerado también mínimos métricos los compases binarios o ternarios formados por tiempos de distinta duración, es razonable estipular hipermetros de tactus no isócrono, es decir, compases compuestos que empleen a la vez tiempos de división binaria y ternaria;[37] el hecho de que esta clase de métrica sea poco frecuente en la práctica musical, no implica una menor relevancia en términos teóricos. En esta modalidad, son oportunos los quebrados con denominador 8, pues permiten resaltar la

---

[35] «Se denominan *de amalgama* los compases que se forman por la reunión, *en uno solo*, de dos o más compases, cuyos tiempos son de *igual unidad*, pero *distintos en número*» (ZAMACOIS, 1990 [1949]: 126). Por tanto, la fórmula 6/8 + 3/4, que con frecuencia se describe como compás de amalgama, y que aquí denominamos *compás alterno*, no es tal, pues no implica tiempos «de igual unidad», ni los reúne en un solo quebrado.

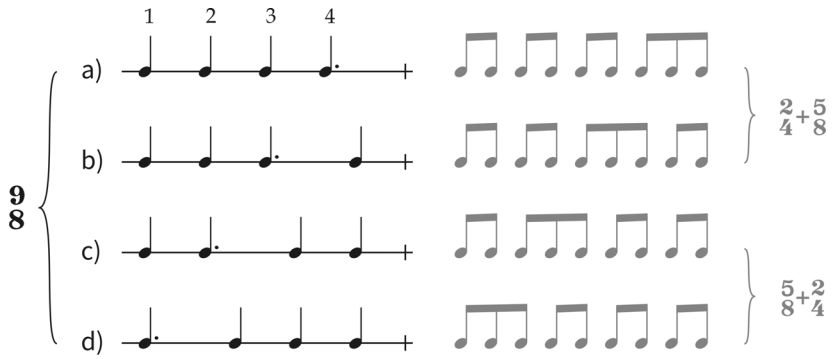
[36] Existe la opción de especificar en el numerador esta distribución de los acentos, de manera que el quebrado 5/4, por ejemplo, se escriba como $^{3+2}/4$ ó $^{2+3}/4$, opción que vimos también en los mínimos métricos sesquiálteros, en este caso para especificar la distribución de los tiempos.

[37] Las unidades métricas de pulso no isócrono se conocen como *compases aditivos* (MALBRÁN, 2007: 37).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

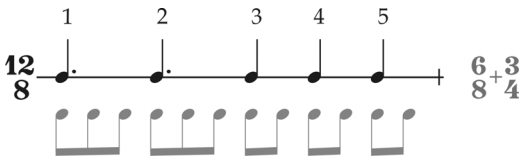
constitución variable del tactus. Si los hipermetros contenían un mínimo de cuatro tiempos (2+2), la dimensión mínima de un hipermetro de tactus no isócrono ha de ser entonces de nueve corcheas, distribuidas en tres tiempos de división binaria y uno de división ternaria:

Fig.II.25. Mínimo hipermétrico de tactus no isócrono



Así, el quebrado 9/8 no tiene por qué indicar, como de costumbre, una métrica ternaria de subdivisión atresillada: también puede interpretarse como la reunión de dos mínimos métricos, uno de tactus regular (2/4) y otro de tactus sesquiáltero (5/8). Análogamente, el quebrado 12/8 también puede leerse como combinación de tiempos de división binaria y ternaria, y no solamente como compás cuaternario de subdivisión atresillada, según estipula la teoría académica. Existen precedentes, por ejemplo, en unas «Seguidillas gitanas» publicadas hacia 1880, donde este quebrado representa la síntesis del compás alterno (6/8 + 3/4):[38]

Fig.II.26. Compás de 12/8 como hipermetro de tactus no isócrono



En efecto, este quebrado ya no representa un compás cuaternario, sino quinario, esto es, de cinco tiempos (dos largos y tres cortos). Ahora bien, del mismo modo que resulta más clara la transcripción del hipermetro 9/8 mediante dos quebrados (5/8 + 2/4), también lo es la fórmula 6/8 + 3/4 en vez de 12/8, tal y como se ha hecho tradicionalmente en géneros como la

[38] Los investigadores Antonio y David Hurtado son los primeros informantes de esta partitura (HURTADO TORRES, 2009: 213); incluimos la transcripción de un fragmento en la p.117.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Guajira, la Siguiriya o la Petenera. En líneas generales, resulta más claro emplear sumandos de mínimos sesquiálteros en músicas de tactus variable y reservar la notación hipermétrica para la transcripción de músicas de tactus isócrono. En cualquier caso, recordemos que la elección del quebrado no debe supeditarse a la comodidad en el ejercicio de la transcripción, sino que es un asunto de orden musicológico, relacionado con las características musicales del fragmento que se quiere transcribir.

RESUMEN DE CRITERIOS

- **El hipermetro es el verdadero compás compuesto**, unidad métrica que surge de la reunión de cuatro o más tiempos de igual o distinta duración.

- **El compás de amalgama es la reunión, en una sola unidad métrica, de mínimos métricos binarios y ternarios de tactus isócrono.** Por tanto, a diferencia del resto de compases, la distribución de los acentos es necesariamente asimétrica.

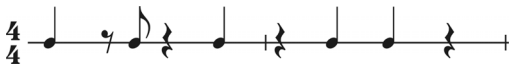
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

II.6. Ostinato armónico: el ciclo métrico

El término *ostinato* es de origen italiano y significa literalmente «obstinado». Se aplica a todo motivo musical que se repita de forma constante durante una pieza, tomándose de referencia en el desarrollo de las demás voces o instrumentos.[39] La repetición sistemática de un mismo motivo, forma primitiva de organizar un relato sonoro, es más abundante en la música popular que en la culta o de transmisión escrita. Partiendo de un ostinato, podemos realizar variaciones o improvisaciones sin poner en riesgo la coordinación de los intérpretes, es decir, el compás. En cierto modo, el ostinato actúa como garante métrico, como una suerte de metrónomo que indicase al mismo tiempo la acentuación y el tempo, con la particularidad de integrarse en el discurso sonoro como un elemento más, con su propia musicalidad y capacidad para definir tanto la atmósfera sonora de la pieza como su estructura métrica.

El ostinato puede ser de tres tipos: percutido, melódico o armónico. En los tres casos, implica un determinado desarrollo rítmico y, por tanto, cierto potencial como indicador métrico. Uno de los ejemplos más célebres de **ostinato percutido** es el tamborileo del «Bolero» de Maurice Ravel, que recrea el ritmo por antonomasia del folclore danzario español, conservado, entre otros géneros, en la Jota o el Fandango Abandolao.[40] Igualmente paradigmática es la clave del Son, el ostinato más conocido de la música cubana, muy influyente en géneros flamencos como la Colombiana y la Rumba:[41]

Fig.II.27. Ostinato percutido (clave del Son)



El batir de palmas también está plagado de ostinatos, pues ¿qué son sino los patrones que emplean los palmeros, y sobre los que construyen tan extraordinarias polirritmias? El uso de un mismo motivo repetido sistemáticamente es también característico de la guitarra, sobre todo en el rasgueado, técnica que implica igualmente una acción percusiva. El caso más emblemático se encuentra en la Rumba Flamenca, pues, seguramente, lo que a día de hoy nos permite reconocerla como tal no es otra cosa que su característico rasgueado:[42]

[39] Este concepto es introducido en el análisis musical del flamenco por el musicólogo Faustino Núñez, que lo describe también como «esquema» o «ciclo armónico» (Núñez, 1999: 1115); v. también Espín y Molina, 1992 (último cuadro del apéndice B) y Linares y Núñez, 1998: 256.

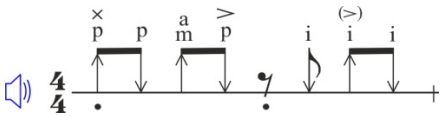
[40] Véase transcrito en la p.99.

[41] Puede oírse en el acompañamiento de palmas de una primitiva rumba cantada por La Repompa de Málaga y acompañada por Paco Aguilera [259/0'06"].

[42] Sugerimos la escucha de la «Rumba gitana» cantada por El Turronero, acompañada a la guitarra por Antonio Arenas, quien alterna el patrón transcrito con el «ventilador», nombre con el que se conoce el ostinato más característico de la Rumba Catalana [331/0'47", 1'12" y 1'46"].

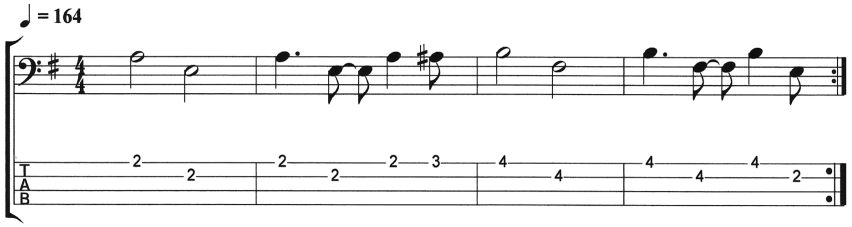
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.II.28. Ostinato rasgueado (Rumba Flamenca)



En este patrón están implícitos los principales rasgos del género, aquéllos que nos permiten identificar una determinada música como «rumba», independientemente de la letra o la melodía: el golpe, que nos sitúa en el contexto métrico (4/4); el rasgueado en corcheas, que nos sugiere el movimiento vivo; y los énfasis (>), inspirados en la clave del Son y en los que radica el aire sincopado característico de la Rumba Flamenca.

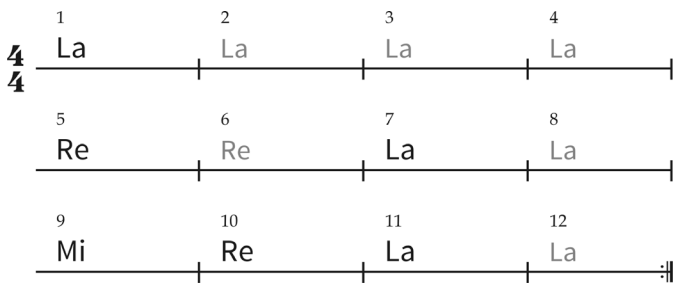
Además del ostinato percutido, el diseño musical también puede regirse por un **ostinato melódico**, que suele manifestarse en forma de *basso ostinato* («bajo obstinado»), es decir, como motivo melódico repetido en la voz más grave del conjunto. Es la modalidad más arraigada en la música llamada «culta», en especial la del Barroco. El «Canon en Re mayor» de Johann Pachelbel es seguramente el ejemplo más conocido, cuya breve melodía en el contrabajo se interpreta ininterrumpidamente de principio a fin de la pieza. En nuestro ámbito, un buen ejemplo es el motivo que interpreta el bajo en la rumba flamenca más célebre:

Fig.II.29. Bajo ostinato: «Entre dos Aguas» (Paco de Lucía), 1973 [404/0'00"-2'20"]

Como en el caso barroco, este ostinato sirve de comienzo a la pieza, repitiéndose una y otra vez mientras permanece la misma secuencia de acordes. En efecto, el bajo ostinato está íntimamente relacionado con la tercera modalidad de ostinato, pues en sus notas melódicas suele estar implícito el diseño armónico que gobierna la pieza. Comparado con otras músicas tradicionales, el rol tan destacado que ha adquirido el bajo ostinato en la estética flamenca se debe seguramente a la relevancia del pulgar en el toque flamenco, principal encargado de articular las melodías en los bordones, nombre con el que se conocen las tres cuerdas más graves del instrumento y en las que se apoyan mayormente los acordes. Como veremos, el bajo ostinato está presente mayormente en géneros donde predomina el punteado frente al rasgueado, como son la Petenera o la Guajira, si bien también se halla en toques con mayor uso del rasgueado, como la Soleá o la Siguiriya.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

La tercera modalidad, el **ostinato armónico**, se define como una secuencia de acordes, también llamada *rueda* o *progresión*, que se repite constantemente a lo largo de una composición, actuando de base para el desarrollo rítmico y melódico de la misma. Esta modalidad tiene más vigencia en la música de tradición oral que en la «clásica», en la cual, el progresivo abandono de las ruedas armónicas fijas se debe seguramente al desarrollo del sistema tonal y la polifonía. En cambio, en las tradiciones musicales donde la guitarra está presente, el ostinato armónico desempeña un papel fundamental. De hecho, la repetición sistemática de una misma rueda de acordes permite percibir no sólo el aspecto armónico de una composición, sino también su estructura métrica. En este sentido, la rueda armónica del Blues es paradigmática, pues, al tiempo que conforma el aspecto armónico del género, también define su estructura métrica, formada por doce compases cuaternarios:

Fig.II.30. Ostinato armónico (Blues)



El uso de una misma progresión armónica en ostinato repercute en muchos sentidos: facilita tanto la coordinación de los intérpretes, gracias a la regularidad de los cambios de acorde, como la interpretación sin ensayo o la improvisación, ya que también el número y el orden de los acordes se conocen de antemano.[43] Asimismo, el ostinato armónico hace la transmisión oral mucho más eficaz, pues la comprensión y memorización de una misma serie de acordes, con un número exacto de compases, es una cuestión de sensibilidad auditiva más que de formación musical.

Esta rueda armónica del Blues se repite en bucle, sirviendo de base métrica tanto a la voz como a los interludios instrumentales e improvisaciones. En el flamenco, son multitud las ruedas armónicas de esta índole. Por ejemplo, la mayoría de fandangos de Huelva se ajus-tan a una misma serie armónica, formada por un número fijo de compases y ciertos cambios de acorde, similares al ostinato del Blues.[44] No obstante, las ruedas armónicas del acompaña-

[43] Desde este punto de vista, el *Real Book* del repertorio Jazz no sería otra cosa que una compilación de ostinatos armónicos *(chord progressions),* sobre los que se desarrolla el verdadero centro de interés: la improvisación.

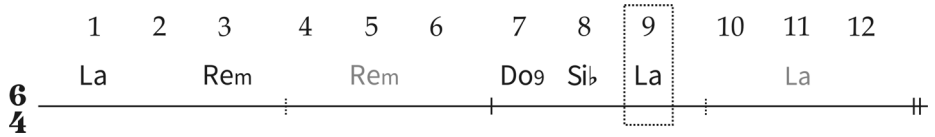
[44] Compruébese escuchando la primera copla del fandango que nos ha servido de ejemplo en el análisis de los niveles de pulso [397/0'26-47"]; la duración, también de doce compases (6/4), y una parecida progresión armónica, constituyen indicios de un origen probablemente común de ambos géneros.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

miento al cante se intercalan con pasajes instrumentales, integrados por frases independientes de la voz que no implican su mismo ostinato armónico. Así, las ruedas que acompañan al cantaor, tanto en el Fandango de Huelva como en los demás géneros flamencos, suelen alternarse con otras distintas durante estos interludios, comportamiento típico de las formas de danza folclóricas. Aunque los interludios no suelan implicar un gran contraste armónico con el acompañamiento al cante, su articulación es distinta; de hecho, para clasificar los géneros flamencos acompasados, es conveniente que nos fijemos particularmente en el diseño armónico de los interludios, pues en ellos reside lo esencial de cada género, los parámetros que en verdad distinguen los toques flamencos entre sí.

En efecto, tan sólo el análisis del toque autónomo –que no está sujeto a las pautas del acompañamiento al cante– puede desvelarnos los rasgos esenciales de cada género, que se presentan como la combinación de un ostinato rasgueado y un ostinato armónico. Un primer ejemplo es el fragmento de guitarra y palmas que, en este mismo capítulo, nos ha servido de base para el análisis de los niveles de pulso. Tanto el patrón de tipo rasgueado como su rueda armónica se escuchan varias veces durante la grabación, siempre en los interludios entre una estrofa y la siguiente. Este fragmento, si bien no constituye un ostinato en sentido estricto (se repite a menudo, pero no de forma constante), cumple de facto su mismo cometido: transmitir al oyente las claves del género. En este sentido, actúa a modo de ritornelo, en tanto reexpone cada cierto tiempo los rasgos esenciales del género: «la cadencia acompasada y su ritmo» (SANLÚCAR: 60). Más allá del aspecto propiamente armónico, esta frase rasgueada nos revela un período formado por doce tiempos distribuidos en varios compases, es decir, un ciclo métrico. En última instancia, la resolución al acorde principal (La, en dicho ejemplo), repetida siempre en el mismo tiempo (9), es la responsable de que percibamos este discurso circular. He aquí el ostinato armónico que nos permite captar la existencia de una estructura más allá del metro:

Fig.II.31. OSTINATO ARMÓNICO (Fandango de Huelva)



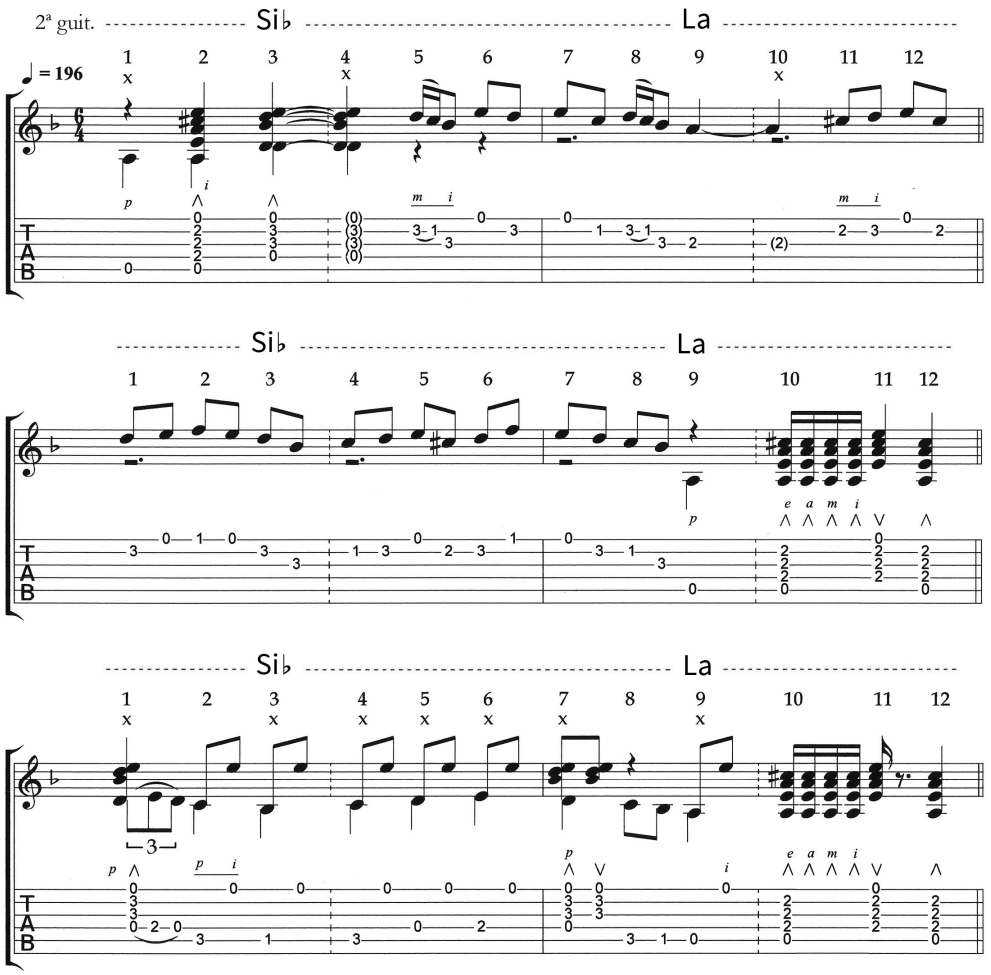
Con independencia del compás binario que sugiere la disposición de los acordes, el ascenso armónico y posterior descenso generan la percepción de un período de doce tiempos. La repetición de este diseño armónico a través de variaciones rasgueadas, arpegiadas o melódicas, con iguales acordes o sustituyendo alguno de ellos, pero siempre resolviendo en el mismo acorde y en el mismo tiempo, convierte este período en una estructura métrica pertinente, un ciclo métrico. Este discurso circular está incardinado en todos los géneros flamencos, hasta el punto de que el ciclo de 12 tiempos prevalece incluso por encima del acompasamiento, es decir, las frases se ajustan a la dimensión del ciclo antes que a una pauta acentual.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Precisamente, el término *compás*, en su acepción flamenca, se refiere en verdad a la cantidad de tiempos del ciclo métrico más que a su acentuación binaria o ternaria.

La forma estándar de expresar el ostinato armónico es la variación rasgueada, entendida como la reexposición de una idea fundamental –el propio ostinato– por medio de un patrón percutido más o menos recurrente. En géneros de matriz danzaria, como la Sevillana, o de corte bailable, como el Tanguillo de Cádiz y la Rumba Flamenca, existe un predominio evidente del rasgueado. No obstante, en muchos géneros se emplean también variaciones en las que el ostinato armónico se manifiesta implícitamente, a través de motivos melódicos tanto en el registro agudo como en el grave. Así sucede en la grabación del ejemplo anterior, cuya interpretación a dos guitarras nos permite apreciar la persistencia del mismo diseño armónico en las sucesivas variaciones de cada interludio. Veámoslo:

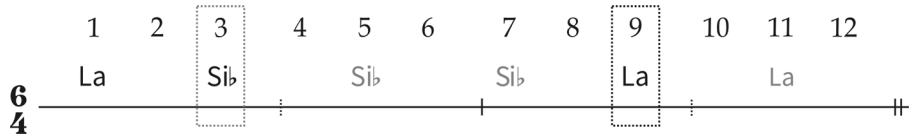
Fig.II.32. F. DE HUELVA: Sabicas y Diego Castellón (2.ª guitarra), 1972 [397/0'48-58"]



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Este interludio está compuesto de tres variaciones, las cuales, más allá de sus diferencias en el trayecto melódico, emplean la misma resolución armónica (La) dispuesta siempre en el mismo tiempo (9), lo que nos permite reconocer el ciclo constante de doce tiempos. Ahora bien, el despliegue de estas variaciones aún revela un ostinato armónico más sencillo que el anterior: la trayectoria sinuosa de sendas variaciones obliga a la segunda guitarra a reducir el recorrido armónico a sólo dos acordes (La/Sib), en vez de los cuatro anteriores. De este modo, afloran los cambios armónicos más relevantes: el abandono del acorde principal (3) y el retorno a éste (9). Estos cambios recaen en el mismo tiempo de cada hipermetro de 6/4, creando un discurso ascendente-descendente simétrico, a modo de pregunta/respuesta. A través de este ostinato, síntesis de las sucesivas variaciones melódicas y de la fórmula métrica asociada, alcanzamos la esencia del género, los rasgos que han de ser preservados para que la música se reconozca, en este caso, como Fandango de Huelva. En otras palabras, este ostinato –que llamaremos *mínimo*– y su fórmula métrica, constituyen el *tema* del género:

Fig.II.33. OSTINATO ARMÓNICO MÍNIMO (Fandango de Huelva)[45]



Si bien el toque no puede reducirse a una mera colección de variaciones rasgueadas, pues contempla un despliegue técnico mucho más amplio, es en ellas donde reside la base del lenguaje flamenco: la expresión siempre nueva, siempre distinta, del *tema*, la idea inmanente del género. En otras palabras, el toque rasgueado revela los rasgos definitivos de cada género, aquéllos que nos permiten establecer una clasificación del repertorio flamenco realmente inequívoca. Ahora bien, el uso sistemático de la variación, más acentuado en el ámbito flamenco que en sus matrices folclóricas, ha conllevado en muchos géneros la modificación o ampliación del ostinato armónico característico, incluso la adopción de más de un ostinato en el mismo género, es decir, el desarrollo de una pluralidad de *temas*. Como veremos en el próximo capítulo, esta diversidad, fruto del carácter eminentemente profesional del toque flamenco, es más acusada en aquellos toques de origen más heterogéneo, como la Soleá, en la que cristalizan elementos de distintos géneros preflamencos. En cualquier caso, el ostinato armónico de las variaciones, sobre todo las rasgueadas, es el punto de partida hacia una clasificación métrica fehaciente que defina los géneros flamencos en su auténtica dimensión.

[45] Este ostinato, con leves matices, se escucha en los demás interludios de la grabación [397/ 1'22-32" y 1'55"-2'08"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

RESUMEN DE CRITERIOS

- El **ritmo armónico** forma parte de la estructura métrica: **constituye un indicador métrico** como cualquier otro elemento recurrente de tipo percutido o melódico.
- **El uso de un ostinato armónico implica una concepción circular** del discurso musical, donde la medida no es tan sólo un referente temporal, un mero continente, sino parte del contenido, de la identidad musical.
- En el repertorio flamenco acompasado, **el ostinato armónico es el único capaz de definir inequívocamente la estructura métrica** completa de cada género.
- **El ciclo métrico es** el principal de los rasgos esenciales de cada género, **el núcleo del *tema,*** común denominador de las variaciones que despliega cada toque.
- **El ciclo métrico**, en última instancia, **viene delimitado por la resolución armónica.**

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

SEGUNDA PARTE

MÉTRICA FLAMENCA

III. Parámetros del análisis métrico

En la primera parte de este volumen, hemos expuesto una serie de conceptos y criterios en torno al ritmo y la métrica musical, destinados a facilitar al lector, con independencia de su formación musical, la comprensión tanto de las conclusiones del análisis métrico que iniciaremos en esta segunda parte, como el modo por el cual hemos llegado a ellas. Empezaremos por exponer los parámetros que regirán nuestro análisis y clasificación de los géneros flamencos acompasados: *grupo métrico*, *fórmula métrica*, *ostinato armónico* y *movimiento,* los cuales, aplicados de forma sistemática, harán más coherente y diáfano tanto el análisis de cada género como, sobre todo, la comparación de unos con otros, incluso del flamenco con otras tradiciones musicales. Al final de este capítulo, añadiremos unos *Principios de armonía flamenca* a modo de introducción a los rasgos más singulares del sistema armónico flamenco, particularmente las implicaciones que tienen las cadencias armónicas del toque, y en general el ritmo armónico, en la configuración métrica del repertorio flamenco acompasado.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

III.1. Grupos métricos

Entre los elementos pertinentes que diferencian los géneros flamencos, la métrica es el primero y fundamental. Aunque no debe considerarse como un valor absoluto que permita descartar otros parámetros musicales, constituye el criterio más eficaz a la hora de establecer una primera clasificación del repertorio flamenco. En la práctica, es la guía que los intérpretes comparten tácitamente para coordinarse y dar al conjunto estructura y sentido:

> Me refiero a la existencia de una medida básica común [...] a la cual ajustan en puntos fundamentales su propio ritmo para formar un todo armónico. Esta medida es la fuerza cohesiva que une a todos los elementos en una sola acción, y gracias a ella se realiza ese milagro que deja suspenso al espectador cuando observa cómo, incomprensiblemente, bailaor, guitarrista y cantaor se entregan a interpretaciones personales y rematan todos a un tiempo (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1969: 49-50).

En efecto, la impresión contundente que suele causar el flamenco en el espectador y en el oyente, aun desplegando un discurso rítmico tan aparentemente indómito, es consecuencia directa del predominio y estabilidad de sus fórmulas métricas. Estas formas de medir el tiempo son criterios primordiales y, como tales, han de ser objetivadas con la mayor precisión posible. Ante todo, conviene discriminar entre fórmula métrica y patrón rítmico, que en la práctica pueden parecer uno solo, siendo en verdad elementos independientes.

Como plataforma del desarrollo rítmico, la métrica es por definición más estable que el ritmo. En contra de lo que pueda parecer, el flamenco se rige por un número relativamente escaso de fórmulas métricas, las cuales, sin embargo, alojan patrones rítmicos muy diversos. Como vimos en el capítulo anterior, la definición de estas fórmulas, más allá de patrones o incidencias rítmicas más o menos llamativas, requiere un análisis profundo que contemple todos los niveles de pulso. La siguiente clasificación métrica, distribuida en cinco grupos, es fruto del análisis de todos ellos, de menos a más inclusivo: el **subtactus** (la subdivisión del compás), el **tactus** (el tiempo o unidad temporal), el **metro** (la acentuación binaria o ternaria de los tiempos) y el **hipermetro** (la jerarquía entre acentos métricos):

GRUPOS MÉTRICOS	
1) **De tactus variable:**	FANDANGO ABANDOLAO PETENERA GUAJIRA SIGUIRIYA CABAL
2) **De metro cruzado:**	SEVILLANA FANDANGO DE HUELVA

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

3) De metro variable:	SOLEÁ ALEGRÍA BULERÍA
4) De subtactus variable:	TANGUILLO DE CÁDIZ TANGUILLO MODERNO ZAPATEADO Tradicional ZAPATEADO Moderno TIENTO
5) De métrica fija:	TANGO FLAMENCO FARRUCA GARROTÍN COLOMBIANA RUMBA FLAMENCA

Estos cinco grupos métricos son el resultado de analizar el tratamiento que hace cada género de los cuatro niveles de pulso más importantes:

TACTUS_____En primer lugar, cabe distinguir entre géneros de tactus fijo y géneros de tactus variable. En estos últimos **(GRUPO 1)**, el tiempo cambia de corto a largo (y viceversa), de forma alterna o sin periodicidad determinada. La relación entre el tiempo corto y el largo es sesquiáltera (3:2), es decir, tres tiempos cortos duran lo mismo que dos tiempos largos. El tiempo largo, formado por tres corcheas, no debe confundirse con el tiempo atresillado, presente en los géneros de subdivisión variable.

METRO_____En segundo lugar, tenemos géneros cuyo contraste reside en el metro, es decir, que sobre un tactus (tiempo) regular de división binaria, combinan dos tipos de acentuación métrica: cada dos tiempos y cada tres, de forma simultánea **(GRUPO 2)** o sucesiva **(GRUPO 3)**. En los demás géneros, no varía la acentuación métrica, es decir, la distancia entre los acentos y la cantidad de ellos por compás son siempre las mismas (GRUPOS 1, 4 y 5).

HIPERMETRO____Cabe distinguir también aquellos géneros que unen sistemáticamente los mínimos métricos formando hipermetros (los ternarios de dos en dos; los binarios de tres en tres), de modo que sus verdaderas unidades métricas, de seis tiempos, se sitúan por encima del metro **(GRUPOS 2 y 3)**. En otras palabras, son géneros de metro *trabado,* en comparación con el resto, que podríamos llamar de metro *suelto*.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

SUBTACTUS

Por su parte, los géneros que llamamos *de subtactus variable* **(GRUPO 4)** combinan tres formas distintas de subdivisión: la binaria, la atresillada y la irregular, siendo esta última la más característica del grupo. Con todo, el tactus (tiempo) es siempre isócrono; obsérvese que en los géneros del primer grupo (de tactus variable), si bien combinan tiempos de división binaria y ternaria, varía la duración del tiempo, no la de sus fracciones (corcheas), que tienen siempre la misma duración.

Por último, existen géneros que llamamos de métrica fija en tanto carecen de todas estas variables. Son los del **GRUPO 5**, géneros estables en todos sus niveles de pulso: compás de cuatro tiempos que se dividen por defecto en mitades.

Todos estos géneros han de entenderse como toques, no como cantes, pues el lenguaje rítmico del cante es de otra índole y, como tal, debe abordarse por separado.[1] Las fórmulas métricas del repertorio flamenco que veremos en este capítulo no podrían deducirse a partir del repertorio vocal: aunque afecten al cante, pues son también su armazón, la libertad rítmica es mayor en éste que en disciplinas como el toque, el baile o las palmas. De hecho, el lenguaje vocal no precisa estrictamente de la métrica musical para organizar su discurso rítmico, pues dispone de la métrica poética. De hecho, varios son los géneros de cante que, al margen de su acompañamiento acompasado en la guitarra, se interpretan a ritmo libre, es decir, sin arreglo a un latido objetivo; hágase la prueba escuchando una versión *a capella* (a voz sola) de algún género melódico que suela acompañarse de guitarra: muy habituado ha de estar el oyente al repertorio en cuestión para reconocer una pulsación regular y, más aún, su estructura métrica o «compás».[2]

La clasificación en familias métricas pone de manifiesto la existencia de unos lazos de parentesco que conciernen no sólo a los géneros de cada grupo, sino también a los grupos entre sí (de una parte, los tres primeros; de otra, los dos últimos). Hasta la fecha, estos lazos han sido advertidos mayormente desde postulados históricos o literarios, a través del estudio de los nombres de los palos, la biografía de los intérpretes o el repertorio poético, pero apenas desde argumentos estrictamente musicales. En cualquier caso, la coincidencia entre las teorías más recientes de este tipo y el análisis estrictamente musical que aportamos, también confiere a esta clasificación –creemos– cierta coherencia histórica.

---

[1] Hipólito Rossy fue el primero en señalarlo explícitamente, en 1966: «en los cantos [sic] flamencos cabe una primera clasificación por razón de su ritmo, dividiéndolos en dos grandes grupos: las melodías que siguen una medida rígida a la que se atienen la letra y el acompañamiento armónico o de percusión (melodías silábicas métricas), y las que se cantan con libertad de ritmo en cuanto a la melodía en sí (melodías a ritmo libre)» (Rossy, 1998 [1966]: 99).

[2] Sirva de ejemplo una soleá interpretada por Camarón de la Isla, sin guitarra, en la que, si bien se oye de fondo un acompañamiento de nudillos sobre la mesa, es difícil apreciar un latido proporcionado en la melodía [486/1'16"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

La sintonía entre el análisis métrico y el histórico abona las tesis que sitúan a la danza como germen principal de la mayoría de tradiciones musicales, incluido el flamenco. En efecto, buena parte de sus géneros musicales tienen raíces danzarias, vigentes todavía en repertorios vinculados a las fiestas de baile locales (como en el caso de la Sevillana o el Fandango), o preservadas de forma implícita en toques acompasados cuyo origen se remonta a géneros preflamencos ya ausentes del repertorio popular. Incluso algunos de los que hoy carecen de estructura métrica, como los toques por malagueña o por granaína, llamados «libres», nacieron en verdad de una matriz danzaria. En cualquier caso, esta matriz va siempre más allá del mero acompasamiento, esto es, de la acentuación binaria o ternaria de los tiempos: la danza se halla en el origen de la estructura métrica flamenca, en particular, su organización cíclica.[3]

El toque flamenco acompasado se articula sistemáticamente en ciclos métricos, cuya relevancia es, desde la perspectiva del intérprete, mayor que la del acompasamiento en sí mismo. Cuando se dice que alguien «tiene compás», se le otorgan implícitamente no sólo habilidades como el control del tempo (la velocidad), sino también el dominio de la cíclica, es decir, de la fórmula métrica característica de cada palo. Análogamente, «irse de compás» o estar «fuera de compás» significa tanto alterar el tempo como sumar o restar tiempos a dicha fórmula o ciclo. En efecto, esta acepción del término *compás* como equivalente de *ciclo métrico,* no coincide con la que establece la escuela académica. Quizás por ello, las transcripciones de guitarra flamenca se limitaron tradicionalmente a representar la métrica inferior, empleando únicamente quebrados simples y olvidándose de la métrica superior (la jerarquía acentual), que define la agrupación de los mínimos métricos formando hipermetros y ciclos. Para romper esta tendencia, clasifiquemos los géneros flamencos acompasados a partir de un análisis métrico integral, poniendo el énfasis en la articulación cíclica, una tarea que nos permitirá acercarnos no sólo a la esencia de cada palo, sino también a una suerte de *genética* musical flamenca, que quizás aporte algo de luz a la tan anhelada genealogía del repertorio flamenco.

III.2. Fórmula métrica y ostinatos armónicos: el *tema*

La articulación musical en períodos regulares de varios compases (varios apoyos) tiene su origen en la coreografía de la danza, esto es, en su necesidad de establecer patrones previsibles que faciliten la coordinación del movimiento simultáneo de una pluralidad de sujetos.[4] Su traducción en el acompañamiento vocal se halla en la versificación del texto o la isocronía

[3] «La configuración de la forma musical debe a la música de danza algo fundamental: el propio principio de compás y la distinción entre tiempos *fuertes* y *suaves*, análoga al apoyado-leve de los pasos de baile; también la simetría motívico-rítmica y la equilibrada concordancia entre grupos de compases, por analogía con la simetría de las figuras de danza» (Kühn, 1998 [1989]: 66).

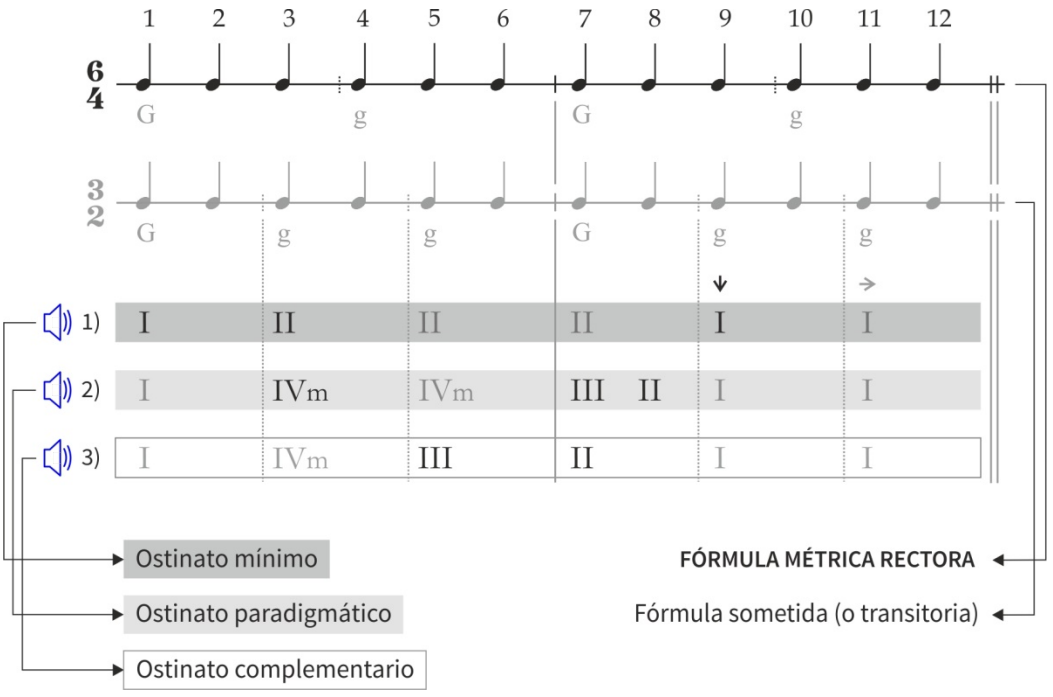
[4] «El diseño en períodos (de 2, 4, 8 compases) debe investigarse en la influencia que la danza ha tenido sobre la música y en la necesidad de los bailarines de tener referencias regulares para coordinar sus pasos» (Abromont y De Montalembert, 2005 [2001]: 145).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

de sus frases melódicas. En cambio, la guitarra define y articula estos períodos sobre todo a través de los acordes. De hecho, la armonía, si bien tiende a ser tratada como un aspecto musical separado del ritmo, constituye un criterio de gran valor a la hora de definir la estructura métrica de la música. La práctica demuestra que tanto el ritmo armónico, es decir, la disposición de los acordes en el tiempo, como la repetición sistemática de una serie de ellos, influyen decisivamente en nuestra percepción de la estructura métrica. En el toque flamenco, la formación de ciclos métricos se basa precisamente en el uso repetido u *ostinato* (obstinado) de ciertas cadencias o series armónicas; es más, la esencia de cada género o palo, aquello que permite diferenciarlos de forma inequívoca, reside justamente en la constitución armónica de estos ciclos, es decir, sin los acordes de la guitarra, la clasificación del repertorio sería incompleta e imprecisa.

Por lo tanto, la clasificación musicológica del repertorio acompasado, objetivo de esta segunda parte, pasa por la representación gráfica de la fórmula métrica y los ostinatos armónicos característicos de cada toque, incluyendo algunas variantes métricas y armónicas pertinentes. En este esquema, los acordes vendrán como grados armónicos, que no se expresan mediante tonos concretos (Mi, Fa, Sol…), sino en números romanos (I, II, III...). De este modo, el ostinato no implicará una frecuencia sonora concreta, ya que, desde el punto de vista flamenco, la altura real del sonido es irrelevante a la hora de distinguir los géneros de oído. Veamos, como ejemplo, el esquema correspondiente al Fandango de Huelva:

Fig.III.1. FÓRMULA MÉTRICA Y OSTINATOS ARMÓNICOS (Fandango de Huelva)



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En primer lugar, consta la **fórmula métrica rectora**, en la dimensión que corresponde al ciclo completo (aquí: 6/4 x 2) e incluyendo la numeración tradicional de los tiempos y su acentuación métrica (**G:** primer acento del compás; **g:** acento interno). En determinados géneros, adjuntaremos una **segunda fórmula métrica**, en gris cuando corresponda una **pauta sometida** a la primera, como en este caso, o en negro cuando sea **transitoria.**[5]

- Seguidamente, figura el diseño armónico característico del género, representado a través de sus principales ostinatos. Aunque nos limitemos a destacar los rasgos armónicos más relevantes de cada género, la mayoría de ellos adoptan varios ostinatos. Así, sobre fondo gris, constarán los ostinatos característicos: el primero, en gris oscuro, corresponderá al **ostinato mínimo (1)**; debajo, en gris claro, el **ostinato paradigmático (2)**, de mayor amplitud armónica que el primero. Por definición, éstos son los diseños que adoptan la mayoría de variaciones del género en cuestión, aquéllas que pueden repetirse varias veces sin provocar sensación de monotonía.

- En último lugar, sobre fondo blanco, añadiremos el **ostinato complementario (3)**, de uso puntual, pero con una función predeterminada que justifica elevarlo a categoría de diseño pertinente. Las variaciones sobre este diseño complementario suelen tener un carácter más enfático, a modo de llamada, remate o cierre, de modo que no pueden repetirse seguidas sin generar cierta impresión de redundancia. Por último, según las características de cada género, podrán aparecer **variantes de ostinato**, sobre todo del paradigmático y el complementario, que indicaremos mediante letras mayúsculas **(A/B/…)**.

- A cada compás le corresponderá, por lo menos, un grado armónico, con el fin de resaltar la convergencia o divergencia entre los cambios de acorde y los acentos métricos. Dejaremos en gris aquellos grados que no difieran del anterior en el mismo ostinato (e.g., en el esquema anterior, el II grado en el tiempo 5 del primer ostinato), o que se mantengan de un ostinato al siguiente (el mismo II grado del ostinato 2).

- Indicaremos la **resolución armónica** del ostinato mediante una flecha descendente **(↓)**: además de ser un elemento clave de la circularidad del discurso flamenco (por defecto, las variaciones del mismo género sitúan la resolución en el mismo tiempo del ciclo), es siempre una pista de gran ayuda para hacer un correcto recuento de los tiempos y, por extensión, reconocer de oído la estructura métrica de cada género. Y es que, en el toque, el ostinato armónico no es tanto la repetición constante de una misma rueda de acordes, como el uso sistemático del mínimo armónico (dominante/tónica) y, en particular, la resolución al I grado, que marca la frontera entre frases sucesivas.

- En cuanto a la numeración, el **1** indicará por defecto el **inicio tradicional** de las variaciones; cuando un género disponga de un **inicio alternativo**, pero también pertinente (como en este caso), será indicado mediante una flecha horizontal **(→)**.

[5] En los géneros de tactus variable (capítulo IV), veremos varios ejemplos de pautas transitorias.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Finalmente, con el propósito de hacer más ágil la traducción sonora de todos estos elementos rítmico-armónicos y promover la competencia auditiva en la escucha de grabaciones, ofrecemos al lector muestras de audio originales de cada ostinato, accesibles con un clic sobre el icono correspondiente.

La particular combinación de fórmula métrica y ostinatos armónicos de cada género flamenco constituye lo que en términos académicos se conoce como *tema*. En este ámbito, se define como el fragmento principal de una composición, que se expone al comienzo de la misma y sirve de referencia a la sucesiva elaboración de *variaciones;* éstas, si bien pueden modificar uno o varios de sus aspectos musicales (ritmo, melodía, armonía), procuran que se mantenga reconocible. En el flamenco, en cambio, el *tema* es el conjunto de elementos que comparten todas y cada una de las variaciones de un género, es decir, no es un fragmento musical concreto que se repite en forma de variaciones, sino el conjunto de rasgos esenciales que permiten identificar y diferenciar los géneros. Precisamente, nuestra clasificación se basa en la extracción de los distintos *temas* del toque flamenco y su representación gráfica.

> En el flamenco, la métrica y la cadencia determinan los géneros. De tal manera que, en un pasado no muy lejano, los guitarristas acompañaban a cantar y bailar usando, casi exclusivamente, los dos acordes fundamentales *tónica* y *dominante* con la cadencia y apenas aparecía fraseo alguno. Siendo así, que las pequeñas melodías de apenas ocho compases aparecían muy de vez en cuando. Éstas eran y son llamadas *variaciones*; pero no en el sentido escolástico, que se entiende cuando un tema principal será expuesto y ahora es seguido por *variaciones* sobre el mismo. No. Aquí, en la tradición, son variaciones porque el tema es el género, que se presenta, como digo, por medio de los acordes de la cadencia acompasada y ritmadas, donde a través del rasgueo, sí se están haciendo *variaciones* sobre la cadencia. Es decir, en el flamenco tradicional el tema es la propia constitución del género: la cadencia acompasada y su ritmo (SANLÚCAR, 2005: 60).[6]

Así, cada género flamenco constituye una suerte de juego, con unas reglas propias que lo distinguen de los demás. A través de las variaciones, el tocaor se encarga de exponer estas reglas o *tema*, entre las que destaca el diseño armónico, elemento clave a la hora de seguir el relato musical.[7] En efecto, la composición flamenca tradicional no sigue un esquema de tipo lineal o progresivo (exposición del *tema*, seguido de variaciones), sino un discurso circular, basado en la recreación constante de una fórmula métrica y ostinatos armónicos que, estos sí, representan el *tema,* la esencia del género, pero que no tienen un aspecto sonoro concreto

[6] Desde nuestra perspectiva, la «cadencia acompasada» forma parte del *tema,* pero no el ritmo, que es elemento sonoro concreto, luego no intrínseco, sino particular de cada variación.

[7] La exposición de las reglas particulares de cada género se llama popularmente «hacer compás» o «dar compás», expresiones que no se refieren solamente a la estructura métrica, sino al conjunto de rasgos que hacen que el toque se considere pertinente, es decir, adecuado a su género. En el caso de las palmas o el cajón, al ser lenguajes exclusivamente rítmicos, se exponen únicamente los parámetros rítmicos, por lo general a través de un mismo patrón en ostinato. Es por ello que en estas disciplinas hemos hablado de *bases* y *variantes* y no de variaciones.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

por sí mismos ni se exponen necesariamente al principio de la pieza. En el repertorio de transmisión oral, no estamos ante la creación privativa de un compositor, sino ante una obra inconclusa por definición, fruto de varios autores (los propios intérpretes) en cuyas conciencias reside el *tema* que sirve de modelo en la elaboración de variaciones, ninguna de las cuales es, no obstante, su encarnación legítima.[8]

La variación actúa como una suerte de ritornelo que actualiza la esencia del género: basta con interpretar una variación para que el *tema* cobre vida, recuperando intérpretes y aficionados el referente común. Precisamente en ello radica la transmisión oral: la latencia de un *tema* en la esfera mental (como idea), que permite la conservación del género musical, al mismo tiempo que su propio desarrollo. Una estrategia heredada de la música folclórica que ha permitido al flamenco mantenerse como repertorio de tradición oral y, a la vez, desarrollarse como la más *culta* de las músicas populares. Por ello, la fórmula métrica y los ostinatos armónicos se muestran más homogéneos en los toques de raíz folclórica, en particular los de matriz danzaria, que en los que descienden de varios referentes, o que cristalizaron sin vocación bailable. En el primer caso, como veremos, se encuentran el Fandango Abandolao, el Fandango de Huelva y, sobre todo, la Sevillana. A medio camino se sitúan la Alegría, emparentada con la Jota, o la Guajira, que desciende del Punto Cubano. En cambio, en casos como la Soleá o la Bulería, con varios ascendentes flamencos y preflamencos, el *tema* se nutre de ostinatos diversos, incluso de más de una fórmula métrica.

III.3. Movimiento y tempo

En una clasificación pertinente del repertorio acompasado, es también de vital importancia el análisis del movimiento musical. Así, además de exponer las fórmulas métricas y los ostinatos armónicos, incluiremos una aproximación histórica al movimiento de cada género, Para ello, recurriremos a los términos de origen italiano que emplea la teoría académica para describir el movimiento de las piezas musicales del repertorio culto, y a las que se suele asignar una franja concreta de pulsaciones por minuto (PPM). Puesto que en los distintos tratados de teoría musical existen discrepancias notables acerca de la franja característica de cada movimiento, y con miras a una mejor adaptación de esta terminología al repertorio flamenco, hemos estimado oportuno su reinterpretación. Así, todos los términos se han asociado a una franja proporcional de PPM, así como retocado o ampliado de forma que también puedan definirse matices de movimiento en los géneros flamencos más veloces, en particular, la Bulería y la Rumba, que en la escala tradicional hubieran quedado disueltos en un mero *prestissimo*. Veamos, pues, nuestra lista de términos y sus correspondientes franjas de tempo:

[8] En este sentido, las grabaciones que ofrecemos para ilustrar cada uno de los ostinatos son sólo variaciones, es decir, versiones del *tema*, del mismo modo que en el ámbito de la Biología sólo los especímenes son reales, no las especies o los géneros. Con todo, del interminable repertorio de variaciones que existe de cada género, destacan las rasgueadas, pues son las que, en efecto, más se aproximan al *tema,* los especímenes más representativos del género.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

TÉRMINOS DE MOVIMIENTO Y SUS FRANJAS DE TEMPO

Movimiento	traducción	franja de PPM[9]	total
Larghissimo	**lentísimo**	**<50**	
Largo	**muy lento**	**50-56**	**6**
Larghetto	**lento**	**56-66**	**10**
Adagio	**majestuoso**	**66-76**	**10**
Andante	**tranquilo**	**76-96**	**20**
Moderato	**moderado**	**96-120**	**24**
Allegro	**alegre**	**120-144**	**24**
Vivace	**vivo**	**144-176**	**32**
Presto	**rápido**	**176-216**	**40**
Prestissimo	**muy rápido**	**216-264**	**48**
Prestissimo con fuoco	**rapidísimo**	**>264**	

Para poner de manifiesto la evolución particular de cada género, abriremos el apartado referente al movimiento y el tempo indicando sus franjas de velocidad antigua y moderna, extraídas del análisis de la fonografía, y los correspondientes términos de movimiento:

Movimiento y tempo: Fandango de Huelva

1897-1916: *moderato…presto* / ♩ = 112-180.
d.1977: *andante…allegro* / ♩ = 92-144 (176).

En la primera línea reflejamos los datos de las dos primeras décadas de la fonografía (1897-1916), mientras que en la segunda figuran los de la discografía más reciente, a contar desde 1977. En géneros donde no existen grabaciones de estos períodos, las fechas se ajustan a la fonografía disponible. En cada línea, indicamos primero el término o términos de movimiento asociados a sendas franjas metronómicas, separados por un guión cuando son consecutivos en la escala de movimiento, y por puntos suspensivos en el caso contrario (por ejemplo, *moderato…presto* equivale a *moderato, allegro, vivace y presto).* A continuación, figura la franja de tempo concreta de cada período, que es el fruto de analizar una cantidad estadísticamente significativa de grabaciones;[10] puntualmente, podrán aparecer otros valores entre paréntesis (176 PPM), que se referirán a las grabaciones de guitarra sola, es decir, al toque de

[9] La teoría clásica establece que entre 40 y 60 PPM, éstas se incrementan de dos en dos; entre 60 y 72, de tres en tres; de 72 a 120, de cuatro en cuatro; de 120 a 144, de seis en seis; y a partir de 144, de ocho en ocho (ZAMACOIS, 1990 [1949]: 135-136).

[10] Por defecto, tomamos como unidad de medida el tiempo de pie binario (negra), quedando la negra con puntillo solamente para los géneros de subdivisión atresillada (Zapateado y Tanguillo Moderno).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

concierto, siempre y cuando sean valores distintos de los de la faceta de acompañamiento al cante. En cualquier caso, estas franjas de tempo no corresponden a grabaciones con baile; si las hubiéramos computado, los valores serían mucho más amplios, pues el baile, como contrapartida a su carencia melódica y armónica, emplea tradicionalmente cambios de velocidad y «subidas» deliberadas (aceleraciones).

Por último, para ilustrar el aspecto rítmico que las fórmulas métricas y ostinatos armónicos han adquirido con el paso de los años, hemos añadido por cada género una selección de grabaciones, indicando el movimiento y la franja de tempo de cada registro.[11] Estas selecciones se dividen en tres partes: cante y guitarra, toque de concierto y baile. Esta última, si bien no computa en los datos genéricos de movimiento, nos dará una primera idea de la perspectiva métrica y rítmica que implica el baile, cuya influencia en el repertorio acompasado ha sido y es trascendental. En todas las selecciones hemos dado preferencia a los registros que mejor ilustren las distintas fases o estadios que cada género ha desplegado en la práctica musical. Por tanto, no siguen un criterio de calidad artística, sino que se ha hecho hincapié en la diversidad de gradaciones de tempo, del que depende en gran medida la estética musical del género (salvo excepciones, no se repetirán valores metronómicos en la misma selección). No obstante, algunos registros han sido elegidos por incluir acompañamiento de palmas, especialmente en aquellos géneros en los que no suele hacerse uso de él, pues las palmas contribuyen a ilustrar mejor la fórmula métrica. En cualquier caso, pensamos que las selecciones fonográficas en su conjunto reúnen una muestra significativa no sólo cronológicamente, sino también en cuanto a la estética del toque, pues reúne una amplia nómina de tocaores que esperamos acerque al lector a las distintas sensibilidades o *escuelas* del toque.

III.4. Principios de armonía flamenca

Además del esquema de la fórmula métrica y los ostinatos armónicos de cada género, y los términos de movimiento que emplearemos más adelante, creemos oportuno exponer todavía unos principios de armonía flamenca que, si bien entrañan cierta abstracción, nos aportarán una visión general del universo armónico del intérprete flamenco y harán también más comprensibles todos los matices que irán surgiendo en relación al ostinato armónico. Haremos, pues, un breve análisis de los tres modos armónicos que emplea el toque, centrado en sus cadencias características y el relato sonoro que se desprende de ellas. Como veremos, la elocuencia del discurso armónico flamenco reside más en la interacción de los acordes, las sensaciones sonoras que transmiten y las funciones que desempeñan, que en la mera repetición de patrones rítmicos o melódicos.

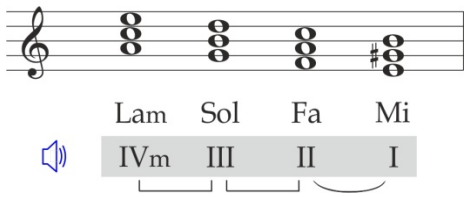
Entender la concepción armónica del guitarrista flamenco, su forma de crear un discurso sonoro por medio de acordes, requiere empezar por el análisis de su sistema armónico principal, el *modo flamenco,* pues los modos mayor y menor, que también forman parte del

[11] Acerca de estas selecciones fonográficas, véase el anexo «Advertencias».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

toque flamenco, se interpretan tradicionalmente desde la perspectiva del primero, único que expresa con plenitud el sentido cadencial de la armonía flamenca y el conjunto de funciones armónicas que pueden desempeñar los acordes. Empecemos, pues, por analizar la cadencia característica de este modo armónico, serie de cuatro grados consecutivos que se define por su correlación interválica y la constitución armónica de cada uno:[12]

Fig.III.2. CADENCIA FLAMENCA



El primer rasgo singular de la cadencia flamenca reside en la distancia que separa las notas fundamentales de cada acorde (la-sol-fa-mi), que es de un tono en los intervalos IV-III y III-II, pero de semitono entre los grados II y I, correlación que se reproduce entre las quintas de sendos acordes (mi-re-do-si). En segundo lugar, el modo flamenco se caracteriza por la constitución específica de cada acorde: salvo el IV grado, todos son mayores. Ahora bien, si las notas del modo se limitaran estrictamente a una escala de siete notas naturales (re-do-si-la-sol-fa-mi), el I grado debería ser un acorde menor (Mi menor). En cambio, como puede verse, a este grado se le ha aumentado la 3ª (de sol a sol#) para que la cadencia resuelva sobre acorde mayor. Esta modificación no deriva de una reflexión teórica, sino de la práctica musical, de las sensaciones sonoras que se experimentan a través de ella. En este sentido, obsérvese que dicha alteración permite que todas las notas del I grado (incluida la 3ª) se sitúen a distancia de semitono con respecto de sus homólogas del II grado, convirtiendo la resolución de la cadencia en un descenso uniforme de semitono, cuyo efecto sonoro es completamente distinto del que produciría la cadencia II-I si este último fuera menor.

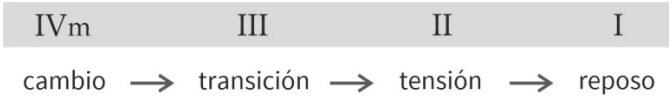
Más allá de la resolución armónica, la cadencia entera conlleva un determinado relato: su carácter descendente otorga de facto una sensación distinta a cada acorde. El reposo se encuentra en el I grado, donde invariablemente ha de resolverse la cadencia; como tal, actúa de polo de atracción sobre los demás acordes. Su grado adjunto es el principal receptor de este magnetismo (II), convirtiéndose de esta forma en el más inestable o tenso, sensación acentuada por la distancia de semitono que lo separa del I. En el otro extremo, el IV grado, el más distante del I, transmite sensación de cambio, de lejanía o distancia, favorecida por la atmosfera sonora que entraña un acorde menor en este contexto dominado por acordes mayores, pero que al mismo tiempo le otorga cierta autonomía o estabilidad (que no reposo). Por su parte, el III grado se encuentra en un estadio intermedio o de transición que articula el paso de la distancia (IV) a la proximidad (II). El peso de esta cadencia en la experiencia musi-

[12] Elegimos los acordes Lam, Sol, Fa y Mi como ejemplo de cada grado, si bien, insistimos, la cadencia flamenca no conlleva por defecto una altura, sino una determinada relación interválica.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

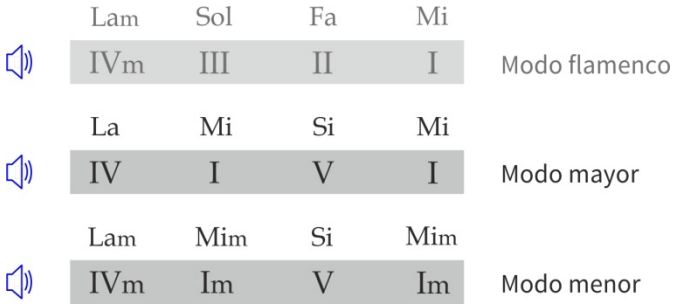
cal de profesionales y aficionados comporta que dichas sensaciones permanezcan implícitas en sendos grados más allá de la expresión total, parcial, incluso desordenada, de la cadencia:

Fig.III.3. Sensaciones armónicas (cadencia flamenca)



Como decíamos, los toques en modo mayor y menor adoptan la misma perspectiva implícita en el modo flamenco. Así, la cadencia característica del modo mayor (análoga en el modo menor) también está formada por cuatro acordes –según la despliega el toque– fruto de su adaptación a los mismos patrones rítmicos en que se manifiesta la cadencia flamenca. Ahora bien, en los modos mayor y menor, intervienen solamente tres acordes, pues el I grado se desdobla, adoptando funciones distintas según el acorde que le preceda.[13] Veamos la traducción de la cadencia flamenca en estos dos modos:

Fig.III.4. Cadencias equivalentes en modo mayor y modo menor[14]



Detrás del IV grado, el reposo que conlleva el grado I se torna en sensación de *impasse,* de cadencia no resuelta. La cadencia IV-I, llamada *plagal* en términos académicos y considerada conclusiva, es incompleta a oídos del intérprete flamenco: para que el trayecto sonoro quede resuelto, es inevitable la intervención del V grado, único que puede otorgar al I grado auténtica sensación de reposo. En otras palabras, la cadencia IV-I constituye, desde el punto de vista flamenco, una suerte de llamada o aviso a la cadencia V-I, única auténticamente concluyente. Así pues, el relato íntegro de la cadencia flamenca se incardina en los modos mayor

[13] De hecho, fuera del flamenco, las cadencias más frecuentes en los modos mayor y menor suelen basarse en dos o tres grados, no cuatro: V-I, IV-I, IV-V-I.

[14] Como puede verse, la única diferencia entre estas dos cadencias equivalentes es la constitución de los grados IV y I, que son acordes mayores o menores en función del modo armónico.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

y menor de forma que las cuatro sensaciones armónicas (cambio, transición, tensión y reposo) perviven por encima de la constitución de los acordes o los rasgos particulares de cada modo, es decir, se convierten en funciones armónicas.

En los modos mayor y menor, la teoría académica estipula tres funciones armónicas distintas, llamadas *de tónica*, *de dominante* y *de subdominante*. En primera instancia, están representadas por los grados I, V y IV, designados por ello como grados *principales* o *tonales*. Así, *tónica* es tanto como decir reposo, mientras que *dominante* es equivalente a tensión, y *subdominante,* a cambio. En cuanto al III grado de los modos mayor y menor, la misma teoría le atribuye función de tónica, como al I. En cambio, recuérdese que el III grado del modo flamenco no desprende sensación de reposo, sino de inestabilidad, luego no puede desempeñar función de tónica. Es decir, la función transitiva que desempeña este grado del modo flamenco no parece tener traducción en términos académicos. Sin embargo, la teoría «clásica» llama *mediante* al III grado, lo que supone otorgarle implícitamente dicho carácter transitivo.[15] Por tanto, si adoptamos la propia terminología académica, las funciones armónicas desplegadas por la cadencia flamenca y sus homólogas en los modos mayor y menor pueden expresarse como sigue:[16]

Fig.III.5. FUNCIONES ARMÓNICAS

Modo flamenco	IVm	III	II	I
	Subdte.	Mediante	Dominante	Tónica
Modos mayor (y menor)	IV (m)	I (m)	V	I (m)

Ambas cadencias tienen su base o fundamento en la dicotomía tensión-reposo, que se sitúa en los últimos dos grados, dominante y tónica, célula mínima del discurso armónico. En este intervalo queda concentrada la sonoridad esencial de cada modo, es decir, la fuente de tensión que los distingue y los hace singulares; los grados restantes completan el espectro sonoro del modo, pero no son indispensables para una articulación armónica pertinente. Podemos afirmar, por lo tanto, que dichas células son los mínimos armónicos que permiten a todo género flamenco, sin excepción, expresar plenamente su identidad musical. Constituyen, en efecto, aquello que en términos académicos se conoce como *cadencia auténtica*:

Fig.III.6. Cadencia auténtica

Modo flamenco	II - I
Modos mayor (y menor)	V - I (m)

[15] «Por su posición central entre los grados I y V» (ZAMACOIS, 1990 [1949]: 81).

[16] Véase SANLÚCAR: 187.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

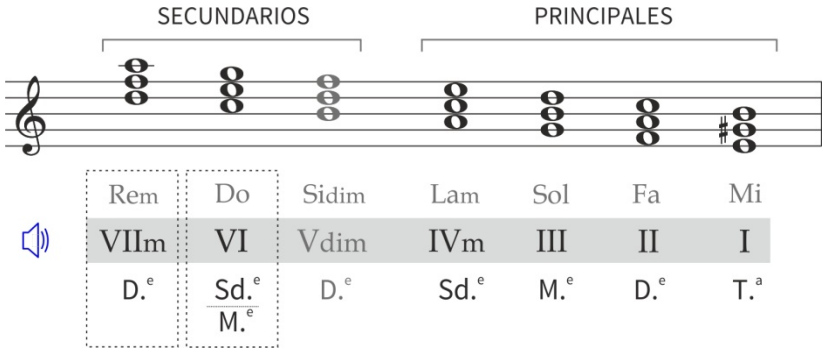
En efecto, el despliegue de la cadencia flamenca no es siempre íntegro, es decir, las frases no emplean necesariamente los cuatro grados (IV-III-II-I). En sus variaciones, el toque tiende a desplegar tan sólo los de dominante y tónica, dejando el III y el IV grados en un segundo plano. A diferencia de los primeros (I-II), que –como veremos– aparecen en todos los ostinatos, los grados de subdominante y mediante tienen distinta recurrencia según el género en cuestión. Así, algunos diseños descienden directamente desde el IV al II grado, esto es, omitiendo el III, lo que implica menos elocuencia armónica, pero no necesariamente menos solvencia resolutiva; en otros casos ocurre lo contrario: aparece el III, pero no se alcanza el IV. En cuanto a los modos mayor y menor, el uso del IV grado es aún más restringido que en el modo flamenco: su intervención suele implicar una intención concreta, por lo general, de «llamada» o remate al final de una sección, o como cierre de la pieza entera, para evitar el riesgo de descoordinación inherente a toda interpretación sin partitura.[17]

Más allá de sus cadencias características, los tres modos armónicos disponen en total de siete grados o acordes. El modo flamenco se basa en cuatro principales (IV-III-II-I), que forman la cadencia, y tres secundarios (VII-VI-V); en los modos mayor y menor, tres son los principales (I-IV-V) y cuatro los secundarios (II-III-VI-VII). Por definición, los grados secundarios pueden ocupar transitoriamente la plaza de un grado principal, pero en ningún caso cambiar la función armónica original. Por tanto, su intervención no modificará el trayecto armónico, ceñido siempre a las mismas tres o cuatro funciones (según el modo), sino que se limitará a matizar la atmósfera sonora que asociamos por defecto a cada una de ellas, y que deriva de la constitución del acorde titular de esa función. Así pues, cuando el grado sea mayor, el grado secundario o suplente será menor o disminuido, es decir, de constitución distinta a la del titular; inversamente, si éste es menor, el sustituto será, según el modo, mayor o disminuido, pero no menor. En otras palabras, la función armónica asociada a la sonoridad de una acorde mayor –que inspira alegría o plenitud– podrá optar por la sensación de tristeza o carencia que conlleva el acorde menor, o por la inquietud o inestabilidad del acorde disminuido. Veamos un esquema de los siete grados del modo flamenco (en Mi) y sus respectivas funciones armónicas:

[17] Seguramente, este comportamiento hacia los grados III y IV se deba a sus cualidades intrínsecas, ya que su sonoridad sugiere al oyente un espacio sonoro emancipado del lugar de reposo que representa el I. Prueba de ello es el hecho de que aficionados y profesionales del flamenco hayan descrito como «cambios» ciertos cantes que desarrollan un reposo transitorio en alguno de estos dos grados; para el oyente, implican una sonoridad «cambiá», lo que explica, como veremos, su uso irregular en los ostinatos armónicos y el papel complementario que juegan en el contexto general del modo flamenco.

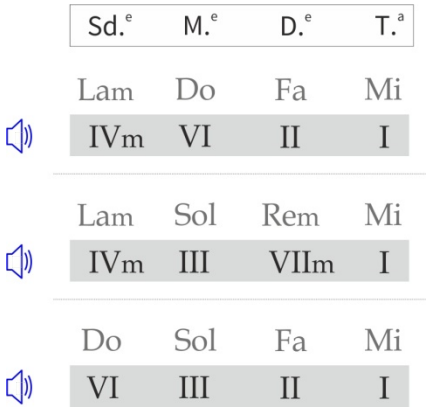
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.III.7. MODO FLAMENCO: grados y funciones armónicas



En primer lugar, obsérvese que hemos destacado los grados VI y el VII, pues, entre los secundarios, sólo éstos forman parte del rasgueado, lenguaje básico del toque flamenco. En términos generales, la presencia de acordes sustitutos en los ostinatos armónicos de géneros acompasados es escasa; es más, en los modo mayor y menor, ninguno de los grados secundarios forma parte del toque básico. Efectivamente, el tocaor despliega mayor cantidad de matices en el modo flamenco, que siente como su *cancha* natural y, seguramente, también su favorita. En cuanto al VI grado, cabe destacar su capacidad para desempeñar dos funciones, de subdominante y de mediante, dependiendo del lugar que ocupe en la frase musical. Podemos verlo a través de las cadencias alternativas más comunes del modo flamenco, en las que la intervención de acordes secundarios no trunca en ningún caso el relato original:

Fig.III.8. Cadencias alternativas (modo flamenco)

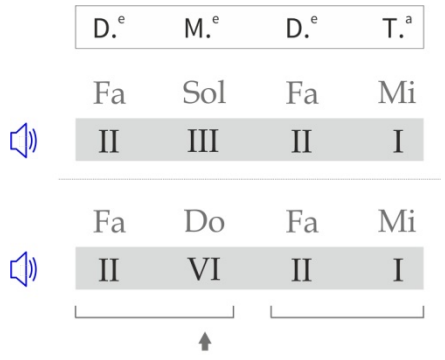


© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Cuando sirve de inicio a la cadencia, el VI grado actúa de subdominante; en cambio, cuando precede a un grado de dominante, ejerce función de mediante. Por otra parte, conviene señalar que estos dos acordes secundarios también pueden reunirse en la misma cadencia, por ejemplo VI-III-VII-I (Do, Sol, Rem y Mi), o bien IV-VI-VII-I (Lam, Do, Rem y Mi), si bien no suele darse en ostinato. En cualquier caso, las funciones armónicas se mantienen, y con ello las sensaciones sonoras asociadas: cambio, transición, tensión, reposo. Obsérvese también que en ninguna de estas cadencias se ha sustituido el I grado, pues, en efecto, no tiene sustituto: en el modo flamenco, la función de tónica es inalienable, propiedad que podrá comprobarse en los próximos capítulos, dónde veremos que todos los ostinatos armónicos resuelven inexorablemente en dicho grado.[18]

Por último, señalemos que el toque flamenco emplea también lo que en términos académicos se conoce como *cadencia rota,* recurso que consiste en situar un acorde distinto del I grado –es decir, no de tónica– detrás de un acorde de dominante, frustrando la sensación de reposo de la cadencia auténtica; en el modo flamenco, corresponde a la sucesión II-III (o sus equivalentes II-VI, VII-III y VII-VI). En algunos géneros, como veremos, los ostinatos pueden adoptar este recurso, de modo que el oyente no percibe el verdadero alcance de la frase hasta el segundo acorde (mediante), que en vez de indicar cierre o conclusión, se distancia del reposo. Por tanto, aquí sí, el relato es distinto: tensión, transición, tensión, reposo. Estos son los principales modelos:[19]

Fig.III.9. Cadencia rota + cadencia auténtica (modo flamenco)



[18] Tanto en el modo mayor como en el menor, todos los grados principales tienen uno o varios sustitutos, incluido el primero; en el modo mayor, por ejemplo, tres son los grados con función de tónica (I, III y VI), dos los de dominante (V y VII) y dos los de subdominante (IV y II).

[19] En el toque flamenco en modos mayor o menor, la *cadencia rota* (e.g. V-IV) no forma parte del lenguaje tradicional.

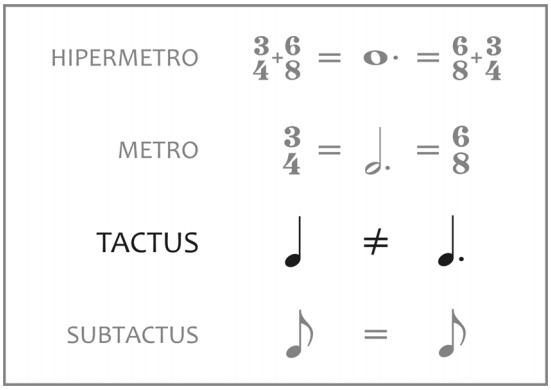
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV. Géneros de tactus variable

FANDANGO ABANDOLAO
PETENERA
GUAJIRA
SIGUIRIYA Y CABAL

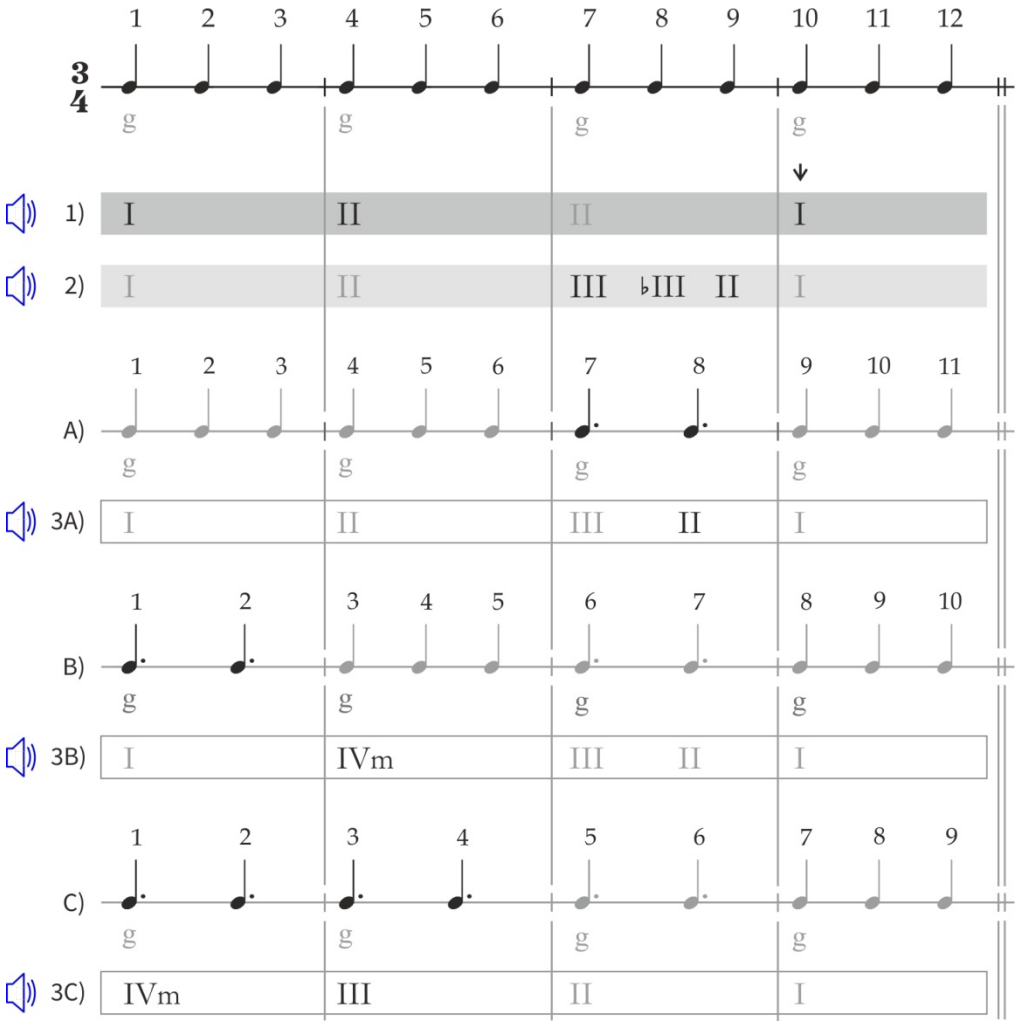
Este primer grupo reúne géneros cuya métrica combina transitoria o sistemáticamente tiempos cortos y largos en relación sesquiáltera (3:2): el corto dura dos corcheas (es de división binaria); el largo, tres (de división ternaria). Este último no es un tresillo: las corcheas tienen en ambos casos la misma duración relativa, es decir, el tiempo largo tiene una vez y media la duración del corto. Así, el contraste métrico no se sitúa en el subtactus o el metro (tanto las corcheas como los compases son isócronos), sino en el tactus:



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV.1. FANDANGO ABANDOLAO

MODO FLAMENCO



Fórmula métrica y ostinato armónico

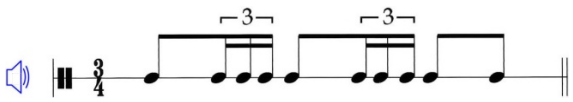
- El primer género de este grupo es el Fandango Abandolao, también conocido como toque abandolao o toque por verdiales. En el ámbito folclórico, la cuadratura del discurso musical que deriva de la coreografía danzaria es estricta: **ciclos largos de doce tiempos sobre compás ternario.** En cambio, el género flamenco, desligado de premisas coreográficas, se

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ha optado por una articulación mucho más flexible, permitiendo la formación de **ciclos irregulares, incluso la supresión de toda estructura métrica** más allá del compás ternario. En gran parte, el responsable de esta tendencia es el anhelo expansivo del cante, que durante décadas eclipsó la matriz bailable.

- La mayor parte de los cantes abandolaos recogidos en la primera fonografía se encontraban en un estadio avanzado de su **emancipación de la danza**, perceptible en los **altibajos de tempo** y los **fragmentos *ad libitum*** (sin compás).[1] En las grabaciones flamencas de este género del Fandango, el diseño en ciclos regulares de doce tiempos se conserva de forma casi exclusiva en los interludios que el toque interpreta entre copla y copla, esto es, en las variaciones de llamada al cante y algunas falsetas. Probablemente, la **cuadratura cíclica** de este género es la más **inestable** del repertorio acompasado o, dicho de otra forma, la menos preceptiva: salvo las versiones folclóricas, supeditadas a la matriz danzaria, no es posible reducir ninguna grabación a un número exacto de ciclos métricos enteros. Por lo tanto, el único rasgo que, en última instancia, nos permitirá identificar este género es el ritmo abandolao, ostinato de tres tiempos que imita el repiqueteo de las castañuelas conocido como «riapitá»:[2]

Fig. IV.3. Ritmo abandolao



- El **ostinato mínimo (1)** emplea únicamente los acordes de tónica y dominante, ordenados en dos mitades a modo de espejo (I-II y II-I). El discurso mínimo es, por tanto, un ascenso-descenso de semitono, el más característico del modo flamenco, cuyo ritmo armónico (los cambios de acorde) coincide con el compás ternario.

- El **ostinato paradigmático (2)**, que el aficionado reconocerá como el más característico del toque abandolao, incluye un despliegue parcial de la cadencia flamenca (III-II-I) en la segunda mitad. Obsérvese cómo la introducción del III grado rebajado (bemol), además de enfatizar el descenso, que se convierte así en una triple caída de semitono, permite que la resolución al I grado conserve su ubicación natural: el último acento métrico.

---

1 Por su proximidad al referente danzario, las grabaciones más antiguas (1897-1916) son también las más veloces (hasta 160 PPM); entre ellas contamos las de Juan Breva, principal artífice de la transición del fandango folclórico al aflamencado, que conservan todavía la cuadratura entre verso cantado y ciclo métrico.

2 Véase el despliegue de esta célula rítmica en dos variaciones características del toque abandolao (pp. 255 y 258).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- El rasgo más llamativo del toque abandolao, y que justifica su inclusión en este grupo, es la **alteración transitoria del tiempo** que se manifiesta en numerosas variaciones. Este cambio ocurre siempre en el marco del compás, esto es, no se modifica la acentuación métrica, sino que se sustituyen tres tiempos de división binaria (cortos) por dos de división ternaria (largos en relación sesquiáltera). Esta mutación implica la sustitución del compás ternario (3/4) por uno binario (6/8), con distinto número de tiempos, pero igual duración relativa (blanca con puntillo). No obstante, esta alteración métrica no sigue un patrón uniforme, como puede verse en el esquema principal, por lo que no es pertinente traducir las fórmulas de tactus variable como ostinatos característicos. Así pues, al contrario de lo que ocurrirá en otros géneros de este grupo, las representamos como **variantes de ostinato complementario (3A, 3B y 3C**).[3] En términos generales, estas variantes son resultado de frases melódicas, mientras que sólo los ostinatos mínimo y paradigmático se despliegan en forma de variaciones rasgueadas. Con todo, ninguna de ellas modifica la resolución armónica: el último de los cuatro compases es el único que no admite la modificación del tactus.[4]

- Por otra parte, la flexibilidad métrica del Fandango Abandolao no pasa únicamente por las fórmulas de tactus variable, sino también por una escasa consideración de la cuadratura de las frases en ciclos de doce tiempos. Tradicionalmente, se han empleado **frases irregulares**, formadas por tres compases, incluso cinco.[5]

- A todo ello, hay que sumar la **ambigüedad en el inicio rítmico** de las frases, que se evidencia especialmente al comienzo de las grabaciones.[6] El ciclo métrico, tal y como se ha reflejado, es la única solución plausible al entramado de irregularidades métricas que exhibe el toque abandolao. No obstante, según se infiere de algunas grabaciones, parecería que el intérprete siente el tiempo 10 a la vez como final y principio de frase.[7]

---

[3] La correspondencia entre las tres fórmulas complementarias y los ostinatos no son excluyentes: 3B y 3C, por ejemplo, también pueden adoptar la fórmula métrica A [128/0'09", con el toque de Manolo de Badajoz; 360/0'11", con Paco de Lucía y Ramón de Algeciras].

[4] A pesar de todas estas variantes, casi la totalidad de frases tradicionales terminan desplegando el I grado con el característico ritmo abandolao.

[5] Estas irregularidades del Fandango Abandolao se deben, seguramente, a la ausencia del cruzamiento métrico que, en cambio, gobierna el Fandango de Huelva, y que harían perentorias las frases regulares de doce tiempos.

[6] Nos referimos a los seis tiempos sobre el I grado con que suelen iniciarse algunas grabaciones [215 y 303] y que, según el ostinato armónico aquí expuesto, pertenecerían, mitad y mitad, a ciclos distintos.

[7] En la grabación con referencia 303, las castañuelas entran precisamente en este tiempo. Sin embargo, en casi todas las grabaciones, el cante empieza una vez terminado el ciclo entero (en el tiempo 1).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Movimiento y tempo: Fandango Abandolao

1897-1916: *moderato…vivace* / ♩ = (80) 116-160
d. 1977: *moderato…allegro* / ♩ = 96-126 (160)

- Si bien la interpretación rasgueada del ritmo abandolao alcanza hasta 160 PPM en las grabaciones más antiguas, la métrica se hace cada vez más elástica, con una **ralentización** notable, que llega hasta las 80 PPM en registros de los años treinta. Esta tendencia se consolida a finales del siglo XX, reduciendo especialmente el margen superior.

- En el ámbito flamenco, el Fandango Abandolao no alcanza en ningún caso el movimiento *presto* que alcanzan las versiones de las pandas de verdiales malagueñas, donde en gran medida se encuentran las raíces del género abandolao flamenco. Esta **diferencia de movimiento entre el repertorio folclórico y el flamenco** se explica, de una parte, por el carácter netamente danzario del primero, y, de otra, por la distinta vocación estética de cada repertorio. Frente a la preponderancia que tienen el cante y su desarrollo melódico en el ámbito flamenco, las pandas conservan una estética musical mucho más compacta, donde las «coplas» del cante y los «paseíllos» (interludios) del violín son prácticamente abducidos por el ritmo uniforme de guitarras, platillos y panderos. En este conglomerado, que adquiere aspecto de ritual iniciático,[8] sobresale un ritmo homogéneo basado en corcheas (sin los característicos tresillos de semicorchea del ritmo abandolao) que permite al conjunto adoptar mayor velocidad.[9]

- Con todo, el **toque de concierto** ha conservado el margen superior empleado en el primitivo acompañamiento al cante (160 PPM), como acicate del virtuosismo técnico propio de la disciplina solista.

- Por último, citar el surgimiento de una **concepción moderna** del Fandango Abandolao, presente ya en grabaciones de 1972 (9 y 11), pero desarrollada sobre todo con el cambio de siglo (19 y 20). En verdad, esta *nueva* perspectiva se basa en aspectos que ya figuraban en el repertorio folclórico (el granadino en particular), como la interpretación a tempo y el acompañamiento de palmas, que vienen a reforzar la atmósfera festera original. En esta derivada se practica una **simbiosis entre el Fandango Abandolao y la Bulería**, que apunta al parentesco que existe, como veremos, entre ambos géneros.[10] Esta simbiosis conlleva una relectura métrica del ritmo abandolao, que se considera ahora integrado por el doble de tiempos, de modo que **el tradicional compás de 3/4** se convierte en un **compás duplo formado por seis tiempos (3/2)**, equivalente a medio ciclo de la Bulería.

---

8 En este sentido, cada tanda de verdiales se conoce como «lucha».

9 Los cinco primeros registros de la selección discográfica, que no computamos en la franja genérica de tempo, corresponden a esta estética.

10 Analizaremos este parentesco en el apartado VI.2, dedicado a la Bulería.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Selección fonográfica: Fandango Abandolao

Cante y toque

1. *Presto a tempo* (180): Panda de Comares, 1972 [393].
2. *Presto a tempo* (180): Enrique y Estrella Morente / Miguel Ochando, 2008 [616/2'05"].
3. *Vivace a tempo* (172): Fiesta de verdiales de los Campos de Almogía, 1994 [546].
4. *Vivace a tempo* (166): Fiesta de verdiales de los Montes de Málaga, 1994 [547].
5. *Vivace a tempo* (162): Panda del Maestro de la Castañeta, 1985 [484].
6. *Vivace a tempo* (152): La Jimena de Coín / panda de verdiales, 1964 [303].
7. *Allegro-vivace* (140-160): Antonio Pozo, el Mochuelo / ¿Manuel López?, ca. 1908 [19].
8. *Allegro a tempo* (138): Carmen Amaya / Juan Maya Marote y Pucherete, 1955-56 [215].
9. *Allegro* (136-144): Pepe de Lucía / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1972 [394].
10. *Allegro-vivace* (132-152): Juan Breva / Ramón Montoya, 1910 [43].
11. *Allegro* (132-138): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1972 [382].
12. *Allegro* (126-132): Manuel Vallejo / Paco Aguilera, 1950 [189].
13. *Allegro* (120-126): Fosforito / Enrique de Melchor, 1980 [461].
14. *Moderato-allegro* (116-132): Manuel Vallejo / El Niño Pérez, 1925 [76].
15. *Moderato-allegro* (116-126) y *ad libitum*: Manuel Escacena / Salvador Román, 1909 [32].[11]
16. *Moderato* (112-120): Curro de Utrera / Ramón de Algeciras, 1972 [383].
17. *Moderato a tempo* (104): Montse Cortés / Paco Heredia, 2014 [633/1'47"].[12]
18. *Moderato rubato* (100-112): Antonio Mairena / Melchor de Marchena, 1964 [295].
19. *Moderato a tempo* (100): Mayte Martín / Juan Ramón Caro, 2000 [588/2'20"].
20. *Moderato a tempo* (96): Diego el Cigala / El Niño Josele, 1998 [575/2'38"].
21. *Andante-moderato rubato* (80-108): José Cepero / Miguel Borrull, hijo, 1929 [110].

[11] El último eslabón del proceso de emancipación del cante y el toque abandolao con respecto de su raíz danzaria son los cantes y toques llamados «libres»: Malagueña, Granaína o Taranta, géneros que acabaron de cristalizar durante el primer tercio del siglo XX. La grabación de Manuel Escacena y Salvador Román (15), rotulada originalmente como «Granadinas», es buena muestra de este proceso: el cante y su acompañamiento discurren mayormente sin compás, cual granaína o malagueña, pero la matriz melódica es aún la del fandango bailable granadino, que puede escucharse en las grabaciones 8, 30 y 31 de la selección.

[12] Esta grabación viene a ser la última vuelta de tuerca en la perspectiva moderna del toque abandolao: el compás de 3/2, formado por seis tiempos, se extiende aquí a siete (7/4), según la fórmula 2+2+3.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Toque de concierto

22. *Vivace a tempo* (160): Gerardo Núñez, 1987 [489].

23. *Vivace a tempo* (144): Paco de Lucía, 1967 [326/2'35"].

24. *Allegro* (138-144): Melchor de Marchena y Enrique de Melchor, 1971 [369]

25. *Allegro* (132-138): Paco Peña, 1977 [446].

26. *Moderato-allegro* (116-144): Sabicas y Mario Escudero, 1957 [236].

Baile

27. *Presto a tempo* (176): Panda de Povea, 1964 [306/22'30"].

28. *Presto a tempo* (176), *allegro a tempo* (136) y *vivace a tempo* (156-168): La Lupi / El Londro / Olvido Lanza (violín), 2012 [630/2'23", 3'40" y 3'56"].[13]

29. *Allegro a tempo* (138): Carmen Sibajas y José Cabrales / no identificado, 1964 [298/14'38"].

30. *Allegro* (126-132): Maricela Riego (baile y cante) / Perico del Lunar, padre, y El Niño Pérez, 1956 [223].

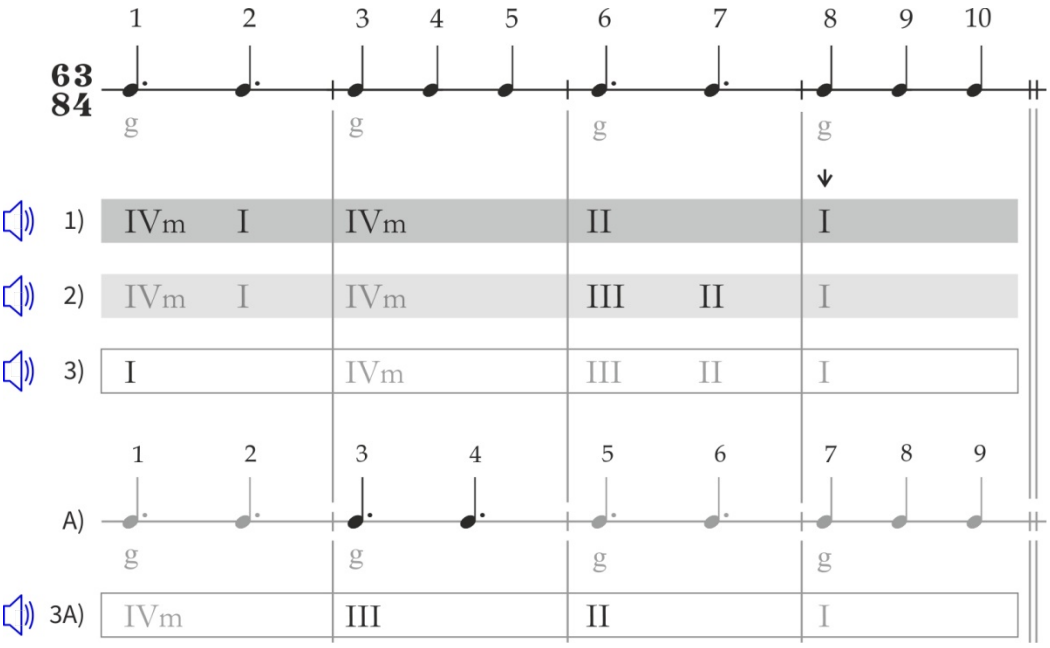
31. *Allegro a tempo* (120): Gitanos del Sacromonte, ca. 1970 [350/17'13"].

[13] Desde la localización 3'56", se suceden varios fragmentos *a tempo* con valores entre 156 y 168 PPM.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV.2. PETENERA

MODO FLAMENCO



Fórmula métrica y ostinato armónico

- La Petenera, segundo género de tactus variable, reúne muchas analogías con el Fandango Abandolao. Su particularidad reside en la sistematización del tactus variable: los compases de tiempo largo y tiempo corto se alternan regularmente, de modo que la fórmula métrica característica puede establecerse desde el llamado ***compás alterno*** **(6/8 + 3/4)**, suma de quebrados que en el Fandango Abandolao es tan sólo una pauta complementaria.

- Ambos toques se basan en **ciclos de tipo largo**, desplegados en modo armónico flamenco, si bien en la Petenera, fruto de la alternancia regular de tiempos largos y cortos, consta de diez tiempos en vez de doce. La segunda mitad de todos sus ostinatos comparte los mismos diseños del Fandango Abandolao, tanto en los grados armónicos implicados como en la alternancia métrica. Por tanto, la resolución armónica al I grado también se ubica en el mismo punto cronológico del ciclo.

- La analogía entre Petenera y Fandango Abandolao es aún más evidente en los ostinatos complementarios, comunes a ambos géneros (**3** y **3A** de la Petenera corresponden a **3B** y

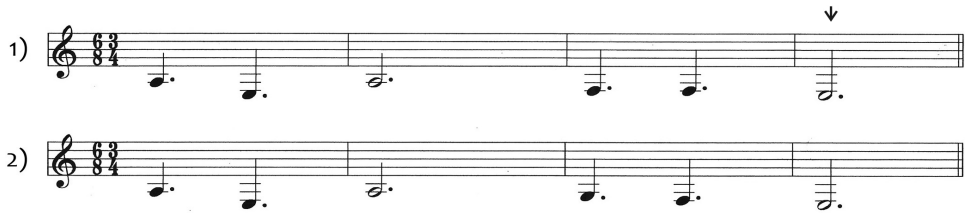
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

3C del Fandango Abandolao). Asimismo, la variable métrica que presenta el ostinato 3A (**fórmula métrica A**), que altera la sucesión estándar de tiempos largos y cortos, justifica el clasificar la Petenera como género de tactus variable antes que estrictamente alterno. En virtud de estos diseños rítmico-armónicos, puede decirse que **una parte de estos dos géneros consiste**, en verdad, **en el mismo toque.**[14]

- Por otra parte, destaca en la Petenera cierta **ambigüedad modal**, especialmente en la primera mitad de los ostinatos característicos, cuya alternancia entre los grados IV y I parece otorgar función de tónica al primero de ellos.[15]

- Asimismo, cabe hablar del papel destacado del pulgar en la manifestación del ostinato armónico. En la Petenera –y, como veremos, también en la Guajira– es más frecuente el punteado que el rasgueado, es decir, el diseño armónico se presenta con más frecuencia detrás de un **bajo ostinato** –una melodía en el registro grave, a cargo del pulgar– que en forma de acordes rasgueados:

Fig.IV.5. Bajo ostinato mínimo y paradigmático (Petenera)



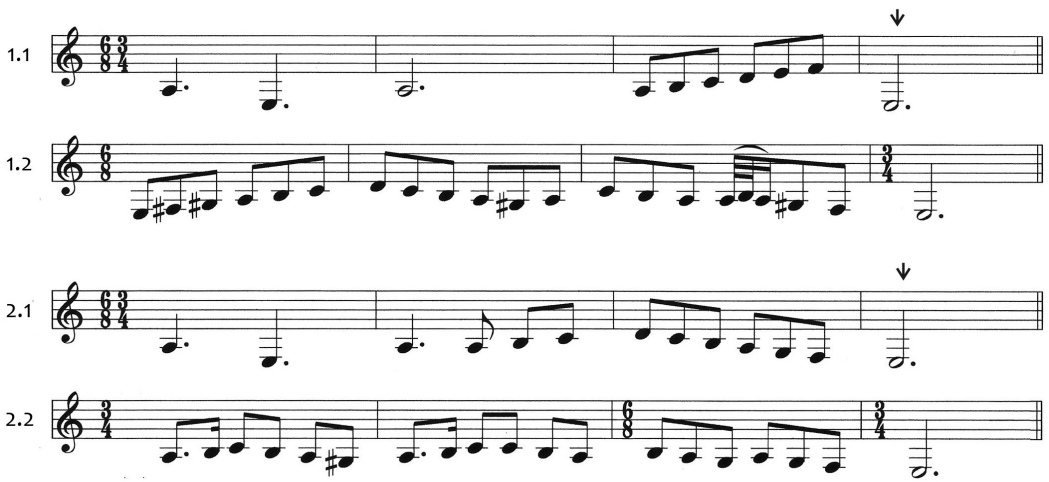
Este bajo ostinato se desarrolla en variaciones que pueden alterar transitoriamente el diseño armónico, incluso el canon métrico alterno. Veamos algunas de ellas, extraídas de grabaciones primitivas:[16]

[14] El ostinato complementario (3) puede oírse en la guitarra de Justo de Badajoz [213/0'07"] y Miguel Valencia [375/0'06"]; el ostinato 3A, según la fórmula transitoria A, por Luis Maravilla [206/0'09" y 2'57"].

[15] De hecho, en algunas grabaciones antiguas –y no tan antiguas–, el guitarrista cierra en el IV grado en vez del I: Joaquín el Hijo de El Ciego [7]; Perico el del Lunar, padre [263].

[16] Variaciones 1.1, 1.2 y 2.1: Joaquín el Hijo de El Ciego [7/0'13" y 1'02" y 14/0'03"]; variación 2.2: guitarrista no identificado [12/1'53"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IV.6. Variaciones de bajo ostinato (Petenera)

- Estos ejemplos proceden de las primeras grabaciones del género (1897-1907), en las que la Petenera se muestra todavía en su forma bailable original (enteramente acompasada). A pesar de su antigüedad, es patente el uso que el toque flamenco hace del bajo ostinato: partiendo del ostinato armónico mínimo (1) o de su ampliación (2), que representan el *tema* del género, el tocaor elabora variaciones melódicas que, si bien pueden alterar el diseño armónico fundamental, incluso el canon métrico, **conservan los rasgos esenciales del género:** el modo armónico, la dimensión del ciclo y la obligada resolución al I grado.

- En este sentido, recuérdese que la forma de articular el toque flamenco no consiste tanto en la repetición sistemática de un mismo patrón (como suele hacer, en cambio, la guitarra en el ámbito folclórico), sino en la exposición de un ostinato rítmico-armónico por medio de variaciones, de las que ninguna puede considerarse modelo (incluso el ostinato que consideramos paradigmático puede manifestarse indistintamente de forma arpegiada o rasgueado). En verdad, **el modelo permanece en la conciencia del intérprete**, pues lo que éste hace realmente es transmitir versiones del mismo.

- El despliegue de abundantes variaciones melódicas sobre una fórmula de tactus alterno no solamente supone poner este canon métrico en entredicho, sino también una notable **ambigüedad en el tactus**, pues, por momentos, resulta incierto el determinar, en algunas de estas variaciones, si el tiempo es corto (negra) o largo (negra con puntillo).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Movimiento y tempo: Petenera

1897-1916: *andante-moderato* / ♩= 76-116
d. 1977: *largo…andante* / ♩= 52-76 (120)

- Como en el Fandango Abandolao, también en la Petenera se escindió la forma «larga», con una concepción métrica mayormente libre, de la primitiva forma silábica, adaptada al baile y enteramente acompasada. Esta modalidad, registrada a partir de 1910 y que se impondrá rápidamente en la discografía, llevó al toque a imprimir el ***rubato*** probablemente más acentuado del repertorio flamenco, incluso fragmentos ***ad libitum***, como ocurriera en la formación, desde el Fandango Abandolao, de toques «libres» como la Malagueña o la Granaína.[17]

- Desde entonces, las **frases en ciclos regulares** de diez tiempos han quedado circunscritas a las introducciones e interludios entre copla y copla, **como «llamada» o remate**; durante la parte cantada, el toque queda «a ritmo libre» (sin compás).

- En cuanto al tempo, la franja relativamente amplia de las peteneras más antiguas, de tipo bailable, parece confirmar la anterioridad de las tonadas respecto de la matriz danzaria.[18] En cualquier caso, los datos globales muestran una significativa **ralentización del toque**, así como una reducción también notable de la franja metronómica. En este sentido, llama la atención que el margen inferior de tempo de las grabaciones más antiguas se haya convertido en el límite máximo de las grabaciones recientes (76 PPM), que, de hecho, sólo se alcanza como remate al final de la grabación.

- Por último, el **toque de concierto**, si bien escaso, ha conservado el tempo máximo de la primera etapa (120 PPM), tal y como sucedía en el Fandango Abandolao.

[17] La transición del toque acompasado de la petenera bailable al toque *libre* de la petenera «larga» se dio a través del mismo ritmo arpegiado en compás ternario lento, que puede escucharse en el primitivo acompañamiento de los cantes que hoy forma el género melódico de la Malagueña; sirva de muestra el toque de Luis Molina en una petenera de La Niña de los Peines, grabada en 1913 [56/1'21"], y el de una malagueña interpretada por ellos mismos un año más tarde [64/1'07"].

[18] «La música de este baile hacía mucho tiempo que se conocía y cantaba en reuniones y fiestas de Sevilla, llegando a adquirir tal popularidad, que el maestro don Paulino Ruiz puso las *Peteneras* en baile estando establecido [...] en una academia de baile» (OTERO, 1987 [1912]: 127).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Selección fonográfica: Petenera

Cante y toque

1. *Moderato-allegro* (112-132): Enrique Montoya / no identificados, 1960 [270].[19]
2. *Moderato* (104-116): Paca Aguilera / Salvador Román, ca. 1908 [22].
3. *Moderato rubato* (96-116) y *ad libitum*: La Niña de la Alfalfa / El Niño Ricardo, ca. 1931 [130].
4. *Moderato* (96-104): Encarnación la Rubia / Joaquín el Hijo de El Ciego, ca. 1905 [14].
5. *Andante-moderato* (76-116): Juan Breva / Ramón Montoya, 1910 [41].
6. *Adagio…moderato rubato* (66-112) y *ad libitum*: La Niña de los Peines / Luis Molina, 1913 [56].
7. *Larghetto…andante* (60-84): Rafael y Luisa Romero / Miguel Valencia, 1971 [375].
8. *Larghetto rubato* (60-66) y *ad libitum*: Carmen Linares / Enrique de Melchor, 1996 [561].
9. *Largo a tempo* (52), *ad lib.* y *andante a tempo* (76): Fosforito / Enrique de Melchor, 1980 [460].

Toque de concierto

10. *Andante-moderato rubato* (76-100) y *ad libitum*: Perico el del Lunar, padre, 1959 [263].
11. *Adagio…moderato rubato* (66-120)*:* Manuel Cano, 1958 [250].

Baile

12. *Adagio-andante rubato* (72-*92*), *allegro a tempo* (130) y *ad libitum*: Elvira Real, Ernesto Lapeña y Alonso Cano / Roque Montoya Jarrito / Luis Maravilla, 1955 [206/2'46"].
13. *Adagio-andante* (66-96): José Greco / Rafael Romero / Vargas Araceli y Triguito, 1954 [199].
14. *Largo…and.* (54-80): Rosa Durán / Enrique Morente / Perico el del Lunar, hijo, ca. 1968 [---].[20]

---

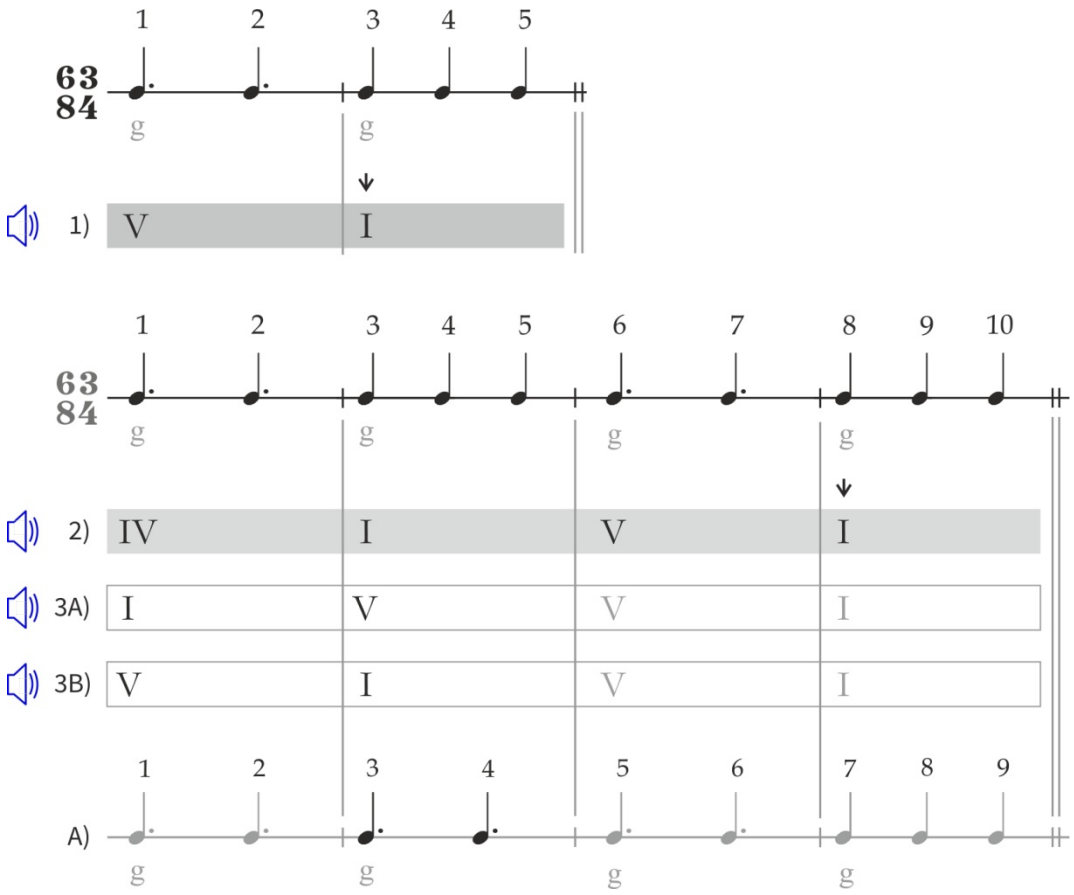
[19] Esta grabación corresponde a una versión aflamencada de «El Café de Chinitas», una de las diez canciones populares andaluzas que Federico García Lorca arreglara y grabara en 1930 junto a la bailarina y cantante Encarnación López La Argentinita [125]; aunque el trazado melódico no corresponde al cante por peteneras, ritmo y armonía se ajustan a su pauta característica.

[20] No hemos logrado averiguar si esta grabación ha sido comercializada; puede verse en *youtube.com* con el título «Baile por Peteneras de Rosa Durán».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV.3. GUAJIRA

MODO MAYOR



Fórmula métrica y ostinato armónico

- La Guajira se expresa sobre la misma alternancia métrica de la Petenera. No obstante, se basa por defecto en **ciclos cortos de cinco tiempos;** no preceptiva, la formación de ciclos largos queda a merced del guitarrista. A nuestro juicio, la falta de una matriz danzaria en la Guajira, así como el hecho de reunir tonadas y despliegues poéticos mucho más variados, explican este predominio de la articulación en ciclos cortos, pues permite una mejor adaptación del toque a la diversidad del repertorio melódico.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- El diseño armónico es el más uniforme de los vistos hasta ahora. De hecho, no constan variaciones que recurran de forma sistemática a otro diseño que el **ostinato mínimo (1)**, por lo que debe considerarse paradigmático al mismo tiempo. En gran medida, esta uniformidad en el diseño armónico se explica por el uso del **modo mayor**, cuyo despliegue, como veremos también en otros toques, es menos extenso o variable que el del modo flamenco, empleado en el Fandango Abandolao o la Petenera.[21]

- El primer **ostinato de ciclo largo (2)**, con **inicio en el IV grado o subdominante**, expresa de forma más completa la constitución armónica del modo. En este sentido, ha de considerarse tan paradigmático como el ostinato de ciclo corto. Se emplea generalmente como **«llamada» al cante o cierre de la pieza** (o de una sección de la misma), pues la presencia de este grado supone romper la alternancia *ostinata* V-I y, por consiguiente, un giro inesperado que pone en alerta a la audiencia.

- La primera **variante de ostinato complementario (3A)** se presenta siempre en forma de variación melódica.[22] Con inicio en el I grado y diseño simétrico, es equivalente al ostinato mínimo del Fandango Abandolao. En cuanto a la **segunda variante (3B)**, mera duplicación del ostinato mínimo, surge de enlazar melódicamente dos variaciones de ciclo corto, de suerte que el oyente percibe la sucesión de dos ciclos cortos como una frase unitaria, recurso que también veremos en otros géneros que discurren por defecto en ciclos cortos.

- El uso sistemático del ostinato mínimo (de ciclo corto) confiere a la Guajira mayor estabilidad métrica. Con todo, existen **alteraciones del tactus**, como en la Petenera, que suelen derivar del punteado de pulgar, que también aquí predomina sobre el rasgueado. En estos casos, tal y como refleja la **fórmula métrica A**, predomina el compás de tiempo largo (6/8), tanto en las grabaciones antiguas como en las modernas, dando incluso la impresión de que el compás de tiempo corto (3/4) fuera una pauta secundaria o residual.[23]

- En este sentido, los testimonios fonográficos demuestran que el *compás alterno* que hoy se considera estándar o canónico no es sino la cristalización de un juego rítmico originalmente más flexible, incluso ambiguo, perceptible en los tres géneros vistos hasta ahora.[24]

---

[21] Esta uniformidad se manifiesta sobre todo en grabaciones antiguas, donde el ostinato mínimo se repite sin cesar no sólo durante los interludios, sino también junto al cante. Esta obstinación del tocaor en alternar los grados V y I provoca considerables disonancias entre algunas notas del cante y el acorde que interpreta la guitarra [59/0'50"].

[22] Puede escucharse en una grabación de Manuel Escacena acompañado por Pepito Cilera [66/2'29"], y, durante el cante, en una guajira a dúo de Antonio Pozo, el Mochuelo, y Encarnación la Rubia con el toque de Manuel López [15/0'45"].

[23] El ostinato paradigmático (2) con la fórmula métrica A se oye en 15/1'11", por Manuel López.

[24] Valga como muestra la siguiente variación de ciclo largo, cuyo ritmo se puede seguir con el pie marcando indistintamente en 6/8 o en 3/4 [167/0'48", por Ramón Montoya; 170/0'23", por Sabicas]. Esta ambivalencia métrica es más patente, si cabe, en grabaciones de Guajira que incorporan variaciones

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Y así se entenderá que algunos compositores de formación académica que se inspiraron en «aires populares» no adoptaran en sus partituras la fórmula del compás alterno, sino que, bajo un solo quebrado, indicaban la eventual aparición de compás de tactus distinto mediante la agrupación o ligadura de las notas.

Movimiento y tempo: Guajira

1897-1916: *moderato…vivace* / ♩= (90) 108-152
d. 1977: *andante-moderato* / ♩= 80-120 (184)

- Como los demás géneros de este grupo, la Guajira sufre una significativa **ralentización**, patente ya en los años treinta (90 PPM). No obstante, se aprecia una **ausencia casi total de *rubato* o fragmentos *ad libitum,*** incluso durante el acompañamiento al cante, un rasgo del toque por guajira relacionado con su **ascendencia sobre la Bulería**, que comentaremos en el apartado correspondiente. En este sentido, algunas versiones del último tercio del siglo XX ensayaron una mezcla deliberada del toque por guajira y el toque por bulería, recurso que a día de hoy parece ineludible.[25]

- También aquí, el **toque de concierto** se mantiene al margen de la ralentización del cante, rozando en algunas grabaciones el movimiento *presto*. No obstante, existió en las piezas para guitarra sola cierta tendencia a incorporar fragmentos ***ad libitum*.** a diferencia de lo que ocurría en el acompañamiento al cante.

Selección fonográfica: Guajira

Cante y toque

1. *Vivace a tempo* (152): Juan Ríos, el Canario / Domínguez, ca. 1914 [59].
2. *Vivace* (144-152): Paca Aguilera / Manuel López, 1897-1900 [11].
3. *Allegro* (120-132): Pepe Marchena / El Niño Ricardo, 1928 [87].
4. *Allegro a tempo* (120): Diego el Cigala / Bebo Valdés (piano) / El Niño Josele, 2001 [595].
5. *Moderato-allegro* (108-132): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [25].
6. *Andante-moderato* (90-120): La Andalucita / Pepe de Badajoz, 1930 [124].
7. *Andante-mod.* (90-115): Naranjito de Triana / Enrique de Melchor y Manolo Franco, 1989 [514].
8. *Andante-moderato* (80-112): Rafael Romero / Miguel Valencia, 1971 [372].
9. *Andante a tempo* (80): Carmen de la Jara / Juan José Alba, 2009 [619].

---

propias de Petenera o Fandango Abandolao [92/2'42", por Ramón Montoya], al margen del contraste armónico que esto genera.

[25] Las grabaciones seleccionadas con número 4, 7, 15, 16 y 18 son buen ejemplo de esta simbiosis.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Toque de concierto

10. *Vivace* (168-176): José Motos, ca. 1964 [300].
11. *Vivace a tempo* (164): Vicente Amigo, 1997 [574].
12. *Vivace* (144-160) y *ad lib.*: Paco de Lucía / José Torregrossa (arr. y dir. de orquesta), 1972 [392].
13. *Allegro-vivace* (126-160): Amalio Cuenca, ca. 1909 [29].
14. *Allegro…presto* (120-184) y *ad libitum*: Sabicas, ca. 1941 [172].
15. *Moderato a tempo* (116) y *ad libitum*: Enrique de Melchor, 1989 [509].
16. *Moderato a tempo* (102) y *ad libitum*: Juan Ramón Caro, 2010 [625].
17. *Andante…presto rubato* (92-200) y *ad libitum*: Miguel Borrull, hijo, 1927 [82].
18. *Andante…vivace* (80-152) y *ad libitum*: Melchor de Marchena y Enrique de Melchor, 1971 [370].

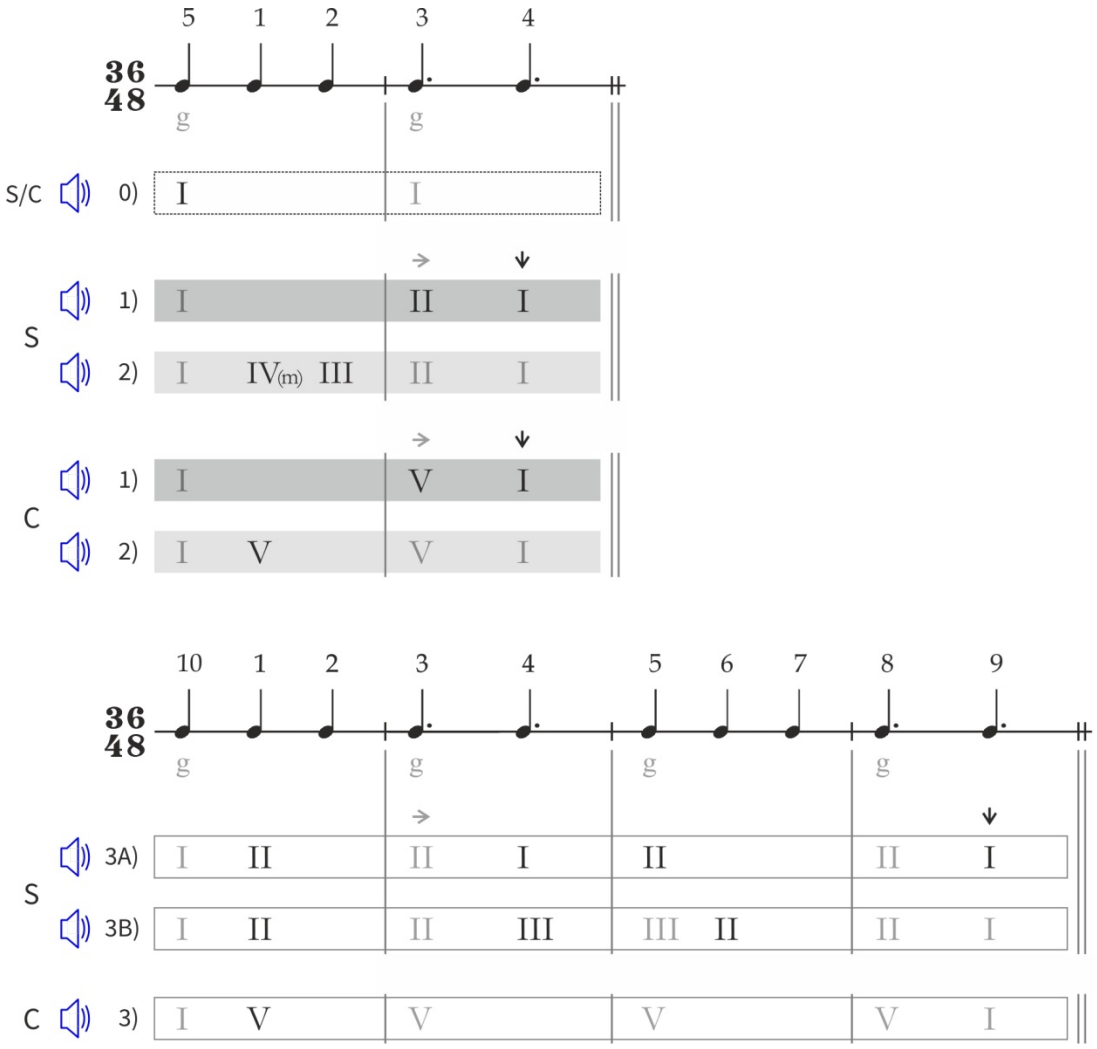
Baile

19. *Moderato* (96-112) y *ad libitum*: Ely la Gambita / Paco Peña, 1977 [440].
20. *Andante a tempo* (92) y *ad libitum*: Rafael Estévez, Nani Paños y Patricia Guerrero / Arcángel / Miguel Ángel Cortés y Dani de Morón, 2010 [626/46'24"].
21. *Andante-moderato* (88-104): Merche Esmeralda / Pepe de Lucía / José A. Rodríguez y El Portugués, 1995 [556].
22. *Andante…vivace* (84-168): Raúl / Paco de Lucía, 1971 [376].
23. *Larghetto…vivace* (60-160): Lucero Tena / Gabriel Moreno / Serranito, 1964 [304/15'15"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IV.4. SIGUIRIYA / CABAL

MODO FLAMENCO / MODO MAYOR



Fórmula métrica y ostinato armónico

La Siguiriya es el primer género flamenco cuya raíz popular no es estrictamente folclórica, tanto por la falta de un referente preflamenco en el que se reconozca abiertamente su fórmula métrica, como por la notable dosis de especialización que supuso desde el principio. En efecto, el toque por siguiriya constituye una auténtica rareza en el contexto musical de la primera fonografía: además del restringido ámbito sociocultural de los primeros intérpretes, la Siguiriya implicaba una

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

sofisticación rítmica poco frecuente en repertorios de tradición oral. A diferencia de los demás géneros de este grupo, el toque exhibe un extenso repertorio de variaciones, de carácter melódico sobre todo, que hacen difícil extraer una serie cerrada de ostinatos armónicos. Una descripción integral de las variables armónicas que presenta el toque por siguiriya resultaría, ante todo, contradictorio con nuestro objetivo: definir los diseños armónicos de mayor recurrencia (ostinatos). Tómese el esquema anterior, por tanto, como el que, en nuestra opinión, mejor representa el *tema* o esencia de la Siguiriya y la Cabal, sin que ello implique la ausencia de otros diseños pertinentes.

- La fórmula métrica de la Siguiriya y la Cabal, su equivalente en modo mayor, es la más peculiar de este grupo, pues **invierte el orden entre tiempos largos y cortos.** La fórmula métrica pertinente es 3/4 + 6/8, pues, en efecto, la mayoría de variaciones comienzan en el compás ternario. Ahora bien, se trata de un **inicio de tipo acéfalo**, pues, como indica la numeración, se sitúa en el segundo tiempo (leve) del compás, trazando así una secuencia global de **dos tiempos cortos, dos largos y uno corto.**

- Ambos géneros se articulan por defecto en **ciclos cortos de cinco tiempos**, quedando a merced del guitarrista la formación de ciclos largos o dobles. Con todo, estamos ante los primeros toques que emplean un ostinato basado únicamente en el acorde de tónica. Por definición, pues, constituye un **ostinato neutro (0)**, por medio del cual podemos reconocer el ritmo de tactus variable que a ambos caracteriza, pero no el modo armónico que los distingue.[26] Es el único ostinato de los representados que se expresa en forma de variación rasgueada, usado como introducción o cierre de la pieza, o como remate de una estrofa del cante.

- Los **ostinatos mínimo y paradigmático** no se presentan de forma rasgueada, sino melódica, sobre todo en forma de variaciones de pulgar, hasta el punto de que no parece ser la cadencia armónica la que se adapta a la fórmula métrica, sino esta última la que emerge de la cadencia. Por otra parte, son los únicos diseños verdaderamente *obstinados*, esto es, que pueden repetirse largo tiempo, rasgo que los diferencia del ostinato neutro, cuya función de remate y neutralidad armónica desaconsejan su uso prolongado.

- Las variaciones del **ostinato mínimo (1)**, no menos frecuentes que las del paradigmático, se caracterizan por situar el cambio a la dominante en el tiempo 3, esto es, en tiempo grave, dejando en silencio o en suave rasgueo sobre el I grado los tiempos 1 y 2. El ostinato mínimo suele colocarse después del neutro, es decir, después de una tanda de variaciones rasgueadas. Si bien el silencio inicial impide al oyente identificar la característica combinación de tiempos desiguales, el ostinato mínimo ya presenta la **singular ubicación de la**

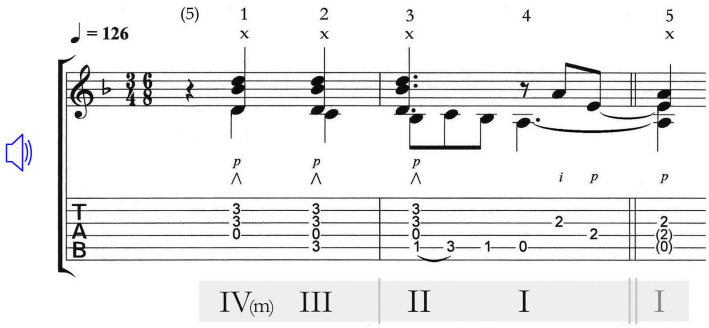
[26] La incorporación al ostinato neutro de tensiones armónicas como la 9ª menor (propia del I grado del modo flamenco) contribuyen a desambiguar el toque por siguiriya del toque por cabal, si bien estas tensiones no siempre aparecen.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

resolución armónica en tiempo leve de la Siguiriya y la Cabal, inédita en los géneros vistos hasta ahora y que nos permite distinguir inequívocamente la Cabal de la Guajira.[27]

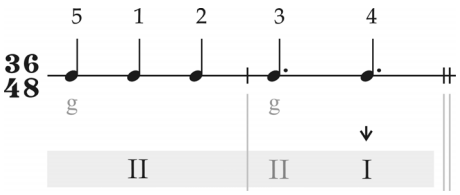
- El **ostinato paradigmático (2)** es el único que define a la vez la variabilidad del tactus y el modo armónico característico. En este caso, si bien hacemos constar la cadencia completa, conviene advertir que el IV grado tiende a desplegarse sólo parcialmente, es decir, como consecuencia de la expresión melódica de la cadencia más que de la presencia real de un acorde menor. Tampoco el III grado suena necesariamente completo (como acorde mayor), sino que se percibe implícitamente en el transcurso de la cadencia melódica, a través de la tónica correspondiente. Veamos un ejemplo clarificador al respecto:

Fig.IV.9. SIGUIRIYA: variación sobre el ostinato paradigmático



En efecto, las notas que actúan como IV grado no siempre conforman un acorde menor, pues ninguna de ellas corresponde a la 3ª (fa, en un acorde de Re menor).[28] Tampoco el III grado es objetivamente un acorde mayor, pues no aparece su 3ª (mi). Desde este punto de vista, se podría reducir este ostinato al siguiente esquema, análogo al que usamos para representar el ostinato paradigmático de la Cabal:

Fig.IV.10. SIGUIRIYA: síntesis del ostinato paradigmático



[27] Caso excepcional es el toque de Perico el del Lunar, que coloca el I grado en el tiempo 4, demorando la resolución armónica al último tiempo del ciclo [195/0'00"].

[28] El IV grado menor (con 3ª) solía darse de forma rasgueada, emulando las variaciones del ostinato mínimo; sirva de ejemplo un registro de Don Antonio Chacón con Ramón Montoya [50/0'11"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Con todo, en la práctica, el ostinato que profesionales y aficionados asocian por defecto a la Siguiriya lleva implícita la cadencia completa. En la Cabal, en cambio, la perspectiva del intérprete y el oyente iniciado no implica necesariamente la cadencia homóloga en modo mayor (IV-I-V-I), sino un mero desplazamiento sobre el acorde de dominante.[29] Tal y como se dijo anteriormente, el intérprete siente más suyo el modo flamenco que el modo mayor o el menor, y por ello despliega con éste mayor cantidad de variables y matices. Conviene insistir en este punto, ya que también hallaremos esta forma parcial o implícita de expresar la cadencia en géneros tan relevantes como la Soleá o el Tango Flamenco.

- Consideramos los **diseños de ciclo largo como ostinatos complementarios**, pues, con independencia de su frecuencia, no son parte esencial de la articulación de la Siguiriya y la Cabal. Dicho de otro modo, el ostinato neutro –necesariamente de ciclo corto– y los ostinatos mínimo y paradigmático, bastan para articular ambos toques de forma completa, inclusive el acompañamiento al cante.

- A diferencia de la Guajira, ninguna variante de ostinato complementario comienza con el IV grado (con 3ª), sino con el de dominante del modo correspondiente (II/V), es decir, como si se tratara de un ostinato de ciclo corto. En verdad, las variaciones de ciclo largo se caracterizan por modificar la resolución al I grado: en **3A**, se vuelve a la dominante en el tiempo 5 (en el caso de la Cabal, se mantiene el V grado); en **3B**, variante menos frecuente, la incorporación del III grado rompe la cadencia auténtica (II-I), manifestando de forma inequívoca la unión de dos ciclos cortos.[30] Por otra parte, obsérvese que existe también la posibilidad de comenzar las variaciones de ciclo largo en el tiempo 3, formando frases de ocho tiempos, cuatro cortos y cuatro largos, según la fórmula 2+3+2+1.

Sobre las primeras transcripciones de la Siguiriya:

Las primeras «Seguidillas gitanas» de que se tiene constancia escrita son un arreglo para piano y canto firmado por Ramón Sezac, publicado hacia 1880.[31] El autor eligió el quebrado 12/8, interpretándolo no como derivado del cuaternario 4/4, sino como reunión en un solo quebrado de la alternancia métrica 6/8 + 3/4. Aun siendo hasta el momento la partitura más antigua conocida de las que intentaron representar la música que hoy llamamos Siguiriya, su notación ya concuerda con el canon métrico actualmente establecido. Tan sólo difiere en la interpretación del ritmo, anacrúsico en vez de acéfalo, pues la divisoria vertical sitúa el inicio del ciclo métrico en el tiempo tres:[32]

---

[29] Incluso cuando la melodía de pulgar es la exacta traducción al modo mayor de la cadencia en modo flamenco (re-do#-si-la, en vez de re-do-sib-la), no se percibe la cadencia IV-I-V-I, sino meramente V-I.

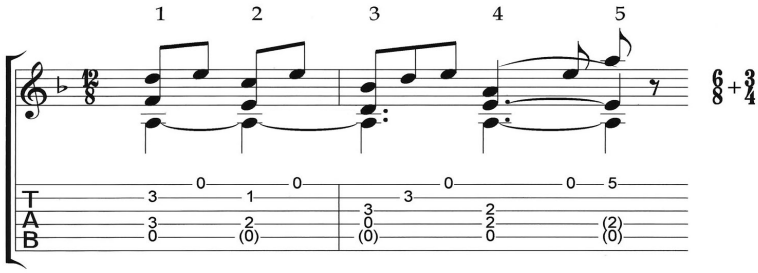
[30] Véase la transcripción de un ejemplo en la p. 264.

[31] HURTADO TORRES, 2009: 213. La partitura aparece en las páginas 379-384 y puede escucharse en el CD adjunto al citado libro, interpretada por Mariví Blasco (soprano) y Antonio Hurtado (piano).

[32] Guillermo Castro ha profundizado en el análisis de esta obra pionera (CASTRO, 2012a: 103-105 y 138-146; y 2014: 958-959), comparándola con una siguiriya grabada por Antonio Pozo, el Mochuelo, en la que

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IV.11. Ramón Sezac, «Seguidillas gitanas» (ca. 1880)[33]



Esta lectura anacrúsica se explicaría por la voluntad de emular la notación empleada en los demás géneros de este grupo, todos muy en boga en esa época, pero también por la abundancia de variaciones y falsetas con inicio en el tiempo 3, tal y como se ha reflejado en el ostinato mínimo. Ahora bien, las primeras grabaciones del género no solían expresar la relación sesquiáltera con esta claridad. Mientras la Siguiriya se mantuvo ajena al repertorio del baile, la interpretación rítmica fue dispar.[34] Quizá por la emotividad que se le atribuye tradicionalmente, existe en los primeros registros sonoros cierta tendencia al *rubato,* por lo que resultaría francamente arduo inferir de ellos el ciclo métrico hoy estipulado. En consecuencia, la mayoría de guitarristas académicos que intentaron componer siguiriyas inspirándose en el modelo popular, entre ellos, Juan Parga (discípulo de Julián Arcas) o Rafael Marín (discípulo de Francisco Tárrega y Paco de Lucena y autor del primer *Método de guitarra flamenca,* de 1902), se toparían con auténticos dilemas en la elección del quebrado. Juan Parga publicó en 1893 una composición titulada «Idilio andaluz: sobre seguidillas gitanas», en la que opta por una notación en compás de amalgama de 5/4, unión de un metro ternario y otro binario (3/4 + 2/4); en cambio, Rafael Marín elige la fórmula 2/4 + 4/4 en unas «Siguirillas gitanas». Veámoslo:[35]

el guitarrista Manuel López articula el tiempo sesquiáltero con la misma precisión que recoge Sezac [5/0'11"].

[33] El fragmento transcrito corresponde a los compases 33-34 (HURTADO TORRES, 2009: 381).

[34] La precisión métrica no se generalizó hasta que el bailaor Vicente Escudero incorporó la Siguiriya al repertorio del baile flamenco, quién la estrenara como baile el 15 de Diciembre de 1939 en el Teatro Español de Madrid (actuación reseñada en el diario ABC del día siguiente). Algo más tarde, la bailaora Pilar López introduciría el acompañamiento de castañuelas. Pueden escucharse algunas versiones de baile en la selección fonográfica, en las que se impone de forma más clara la relación sesquiáltera entre tiempos cortos y largos.

[35] PARGA, 1893: 2, compás 1; MARÍN, 1902: 166, compases 9 y 10. Cabe decir, no obstante, que Parga adopta al final de la misma obra una fórmula análoga a la actual: 3/8 + 3/8 + 3/4 (PARGA, 1893: 5).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IV.12. Juan Parga, «Idilio andaluz» (1893)

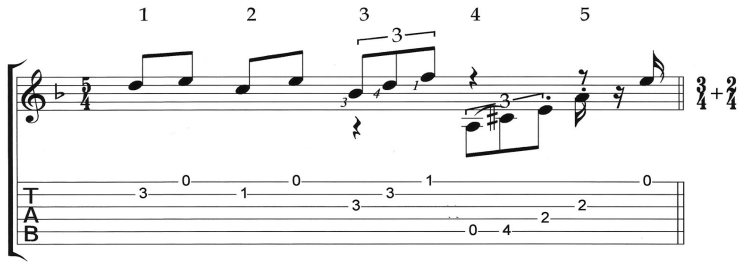
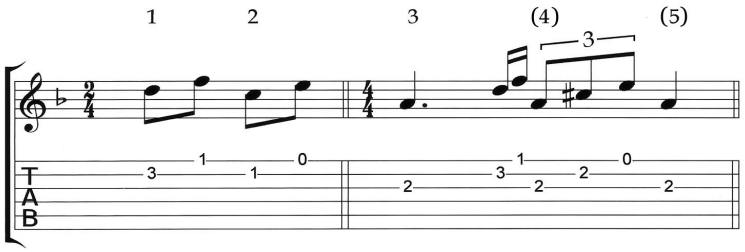


Fig.IV.13. Rafael Marín, «Siguirillas gitanas» (1902)



Ambos enmarcan la variación entre las divisorias del compás, interpretando el inicio como tético y el final como femenino, contrariamente a lo que planteamos aquí. Para determinar el orden de la amalgama (3+2), Parga se guía por el ritmo armónico (la resolución al I grado marca el cambio de compás), mientras que Marín opta por el énfasis recurrente en el tercer tiempo. Por otra parte, si bien ambos perciben cinco pulsaciones en el ritmo de Siguiriya, las representan de modo distinto en la estructura métrica:[36] si bien coinciden en dar valor de negra (de tiempo corto) al penúltimo tiempo, influidos quizá por la tendencia de algunos tocaores de su misma época a interpretar acelerada esa parte del ciclo,[37] discrepan en la valoración del tercer tiempo (negra y blanca respectivamente).

[36] Aunque en la métrica elegida por Rafael Marín existan seis tiempos, el diseño de las sucesivas variaciones indica que el autor interpreta el tercero y el cuarto como un solo tiempo.

[37] Escúchese, por ejemplo, en el toque de Joaquín el Hijo de El Ciego [35/0'04"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Movimiento y tempo: Siguiriya y Cabal

1897-1916: *moderato…vivace* / ♩= 112-152 (184)
d. 1977: *largo…moderato* / ♩= 54-100 (160)

- En cuanto al movimiento, Siguiriya y Cabal son también géneros singulares, destacando por encima de todo una **amplísima franja de tempo**, que abarca prácticamente la totalidad del espectro metronómico (hasta el *vivace).* El toque por cabal presentó inicialmente un tempo más veloz que el de Siguiriya (144-184), diferencia que, no obstante, ha sido erradicada con el paso de los años. Ambos géneros se han caracterizado también por un uso frecuente y desacomplejado del ***rubato***, incluso pasajes esporádicos ***ad libitum*.**

- Por otra parte, la **ralentización** acometida por el toque a lo largo de los años, reduciendo a la mitad la franja de velocidad, es única en el repertorio flamenco acompasado, no sólo en la faceta de acompañamiento al cante –como ocurre en la mayoría de géneros– sino también en el concertismo. En las dos últimas décadas, la ralentización ha ido acompañada de una clara **tendencia a eliminar el *rubato***, optando incluso por grabar sobre un metrónomo digital o «claqueta».

- Tan drástica disminución del tempo ha llegado a provocar un cambio de perspectiva métrica por la que el subtactus adquiere valor de tactus, es decir, las corcheas pasan a considerarse tiempos independientes, o, dicho de otro modo, el ciclo corto se convierte en un **ciclo duplo formado por doce tiempos** ordenados 2+2+3+3+2.[38]

Selección fonográfica: Siguiriya y Cabal

Antes de ver el siguiente listado, es preciso advertir que no hemos segregado las grabaciones de la **Cabal** de las de la Siguiriya, sino que presentamos todos los ejemplos en un mismo corpus. Al contrario de otros géneros derivados que veremos más adelante, los cantes por cabal se han mantenido en el marco genérico de su referente, grabándose mayormente como colofón a una tanda de siguiriyas, por lo que el toque por cabal se encuentra con mayor frecuencia a continuación del toque por siguiriya que como lenguaje emancipado.[39]

Por otra parte, no podemos olvidarnos de la **Serrana**, cante autónomo con unas características estróficas y melódicas distintas de las siguiriyas, pero cuyo acompañamiento responde al mismo toque por siguiriya. Debido a su *ambitus* melódico (la distancia entre sus notas más grave y más aguda), el guitarrista ha acompañado tradicionalmente las serranas usando el registro más grave que ofrece el instrumento, esto es, el **toque «por arriba» o «en Mi»**, al aire o con cejilla entre los

[38] Muestra de ello es la grabación seleccionada con número 11. Con todo, también existe en algunas grabaciones recientes la voluntad de recuperar el movimiento *allegro* de la primera fonografía (4 y 12).
[39] En nuestra selección, las referencias 1, 3 y 10 corresponden por entero al toque por cabal, mientras que 2, 7 y 8, sólo en el tramo final.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

trastes primero y cuarto.[40] Es por ello que, con el paso del tiempo, la Siguiriya tocada «por arriba» se ha llamado Serrana o «toque por serrana»,[41] aunque también existan numerosas grabaciones de siguiriyas en las que, atendiendo a la tesitura grave del cantaor, se acompaña «por arriba».[42]

Cante y toque

1. *Vivace-presto* (168-184): El Tenazas de Morón / El Hijo de Salvador, 1922 [72].
2. *Vivace* (144-152): Antonio Pozo, el Mochuelo / Manuel López, 1897-1900 [5].
3. *Allegro-vivace* (126-152): Antonio el Chaqueta / Perico el del Lunar, padre, 1954 [195].
4. *Allegro a tempo* (120): Montse Cortés / Tomatito, 2014 [634].
5. *Moderato-allegro* (112-144): Don Antonio Chacón / Ramón Montoya, 1913 [51].
6. *Moderato-allegro* (100-144): Manuel Vallejo / El Niño Ricardo, 1934 [150].
7. *Andante-moderato* (84-116): Rafael Romero / Miguel Valencia, 1971 [373].
8. *Andante a tempo* (84): Mayte Martín / Juan Ramón Caro, 2000 [589].
9. *Adagio-andante* (72-88): José Mercé / Tomatito, 1985 [480].
10. *Adagio…moderato rubato* (66-100): Vicente Soto Sordera / Moraíto Chico, 1988 [506].
11. *Largo a tempo* (54): El Pele / Vicente Amigo, 2003 [601].

Toque de concierto

12. *Allegro a tempo* (126): Diego de Morao, 2010 [624].
13. *Moderato-allegro* (100-144): Ramón Montoya, 1925 [79].
14. *Moderato-allegro* (96-132): Sabicas, 1959 [265].
15. *Andante a tempo* (90): Pepe Habichuela, 1997 [573].
16. *Andante-moderato rubato* (88-104): El Niño Ricardo, 1958 [241].
17. *Andante a tempo* (84): Paco de Lucía, 1998 [577].
18. *Larghetto…vivace rubato* (56-160) y *ad libitum*: Gerardo Núñez, 1994 [548].

Baile

19. *Moderato…presto* (104-200): Carmen Amaya / Domingo Alvarado / Sabicas, 1956 [218].
20. *Moderato* (100-120): Dolores Vargas / Pansequito (cante), 1966 [316].[43]

[40] A partir del quinto traste, el toque «por arriba» ya tiene su equivalente «por medio» o «en La», la modalidad más frecuente en el acompañamiento de siguiriyas. Por tanto, el uso del toque «por arriba» no es aquí un asunto de gusto, sino un criterio esencialmente técnico.

[41] La composición de guitarra sola de El Niño Ricardo (16), originalmente titulada «Por siguiriyas (en Mi)», ha sido reeditada en CD como «Serrana Juncal».

[42] Es el caso de las grabaciones de cantaores como Antonio Pozo, el Mochuelo, Pepe de La Matrona o Juan Talega.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

21. *Moderato…vivace* (96-160): Pilar López, Paco de Ronda y Antonio Montoya / Jarrito / Luis Maravilla, 1955 [211].[44]

22. *Andante…allegro* (92-132): Antonio Dueñas / Alfonso y Juan Labrador, 1971 [355].

23. *Andante…vivace* (84-156): La Chunga y Juan Antonio Jiménez / P. de Lucía, 1964 [302/6'48"].

24. *Andante…vivace* (76-160): El Farruco / El Chocolate / Luis Habichuela, ca. 1974 [414/16'39"].

[43] Esta grabación corresponde a un martinete. La adaptación al baile de este cante «libre» se debe al bailaor Antonio Ruiz Soler, que lo interpretara por vez primera en 1952.

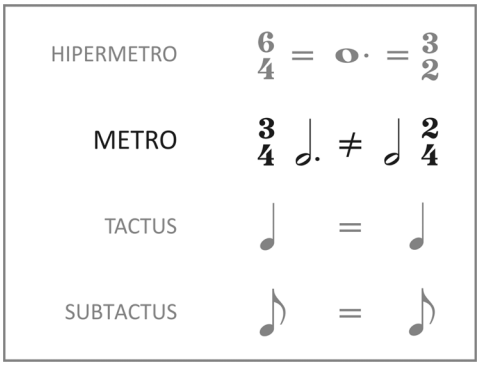
[44] Esta grabación es una pionera adaptación al baile del cante conocido como serrana (rematado aquí con su tradicional coda y siguiriya «de cambio»).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

V. Géneros de metro cruzado

SEVILLANA
FANDANGO DE HUELVA

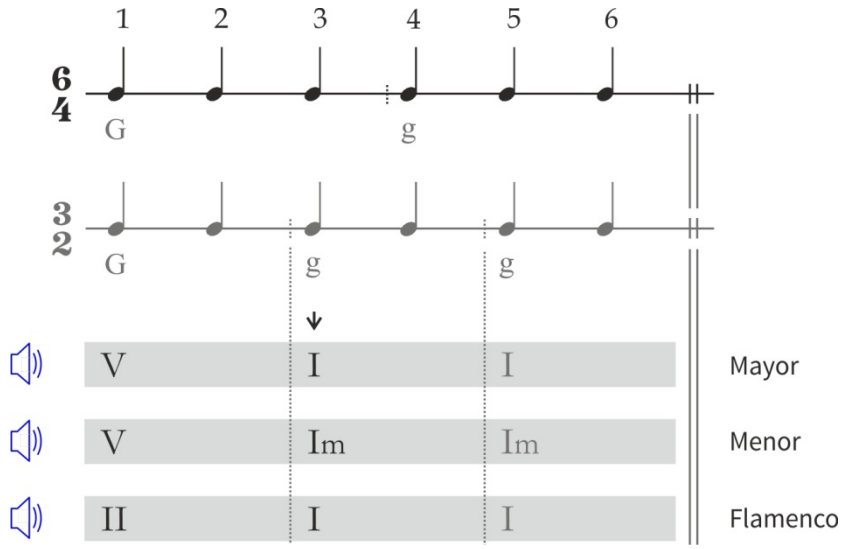
En este grupo encontramos géneros que se caracterizan por la superposición sistemática de metro binario, que gobierna desde la melodía del cante hasta el ritmo armónico de la guitarra, y metro ternario, que, paradójicamente, actúa de compás rector; el pie se lleva cada tres tiempos, sin dejar que los elementos binarios impongan su métrica. Por tanto, a diferencia de los géneros del grupo anterior, el contraste rítmico no se da al nivel del tactus o del subtactus, sino del metro: mientras que la unidad temporal (negra) o la subdivisión del compás (binaria) no varían, se combinan simultáneamente dos pautas de acentuación: cada tres tiempos (el compás indicado por el quebrado) y cada dos, pauta subordinada, pero que rige aspectos tan relevantes como la melodía y su armonización.



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

V.1. SEVILLANA

MODOS MAYOR, MENOR Y FLAMENCO



Fórmula métrica y ostinato armónico

- El primer género de metro cruzado es la Sevillana, cuya música ha conservado hasta hoy la matriz danzaria. Su unidad métrica, compartida por el Fandango de Huelva, consta de **seis tiempos, con dos pautas de acentuación simultáneas:** la ternaria es el compás rector (3+3), aquél que los intérpretes asumen conscientemente; la binaria es la pauta sometida (2+2+2), implícita en la melodía, los cambios de acorde y, en parte, el rasgueado.

- Estamos ante **un ciclo corto cuyos mínimos métricos ternarios quedan trabados por la superposición de tres mínimos binarios.** Desde esta perspectiva, nos parece inapropiado transcribir la Sevillana en 3/4, quebrado simple que indica la ubicación de los acentos, pero no la jerarquía que el cruzamiento genera entre ellos. En cambio, elegimos el **hipermetro 6/4**, pues representa adecuadamente el emparejamiento sistemático de los mínimos ternarios (3/4 + 3/4); incorporamos la divisoria discontinua para facilitar la ubicación del acento métrico interno (tiempo 4); por la misma razón, escogemos para la métrica subyacente el quebrado compuesto de 3/2, reunión de tres metros binarios (2/4 + 2/4 + 2/4).

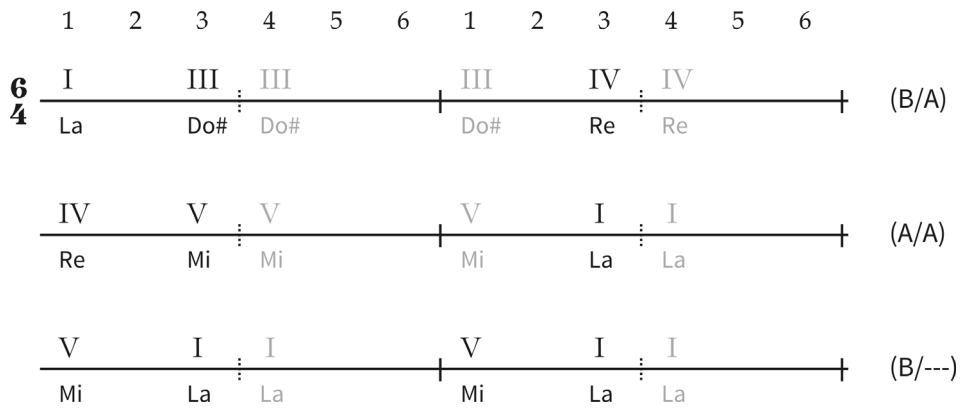
- Por otra parte, la Sevillana es el único género que adopta **un solo ostinato**, análogo en los tres modos armónicos. Como tal, debe considerarse al mismo tiempo ostintato **mínimo** y **paradigmático**.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- También como caso único en el repertorio flamenco, la rígida estructura coreográfica de la Sevillana ha impedido al toque asumir la autonomía necesaria para elaborar ciclos largos o dobles. Así, **la articulación en períodos mayores de seis tiempos**, si bien existe durante el acompañamiento al cante, **no se da autónomamente en el toque**, al contrario de lo que vimos en la Guajira o la Siguiriya.[1]

- Asimismo, obsérvese que el ritmo armónico binario lleva a colocar el **cambio de acorde en el tercer tiempo del ciclo**, esto es, en tiempo leve del compás ternario, que es la métrica que los intérpretes asumen como guía consciente. Esta anticipación es sistemática y afecta tanto a las introducciones del toque como a las secciones de acompañamiento al cante. Veamos una de las armonizaciones más frecuentes en las primeras décadas de la fonografía y que se aplicaba a distintas melodías. Cada hipermetro corresponde al acompañamiento de un verso (A o B), salvo el último, que corresponde al remate con el que se da descanso al cantaor antes de la siguiente copla:[2]

Fig.V.3. SEVILLANA: primitiva plantilla armónica del acompañamiento al cante



El ritmo armónico binario de esta plantilla es consecuencia directa del diseño melódico del cante por sevillana, que sigue metro binario en ciclos de seis tiempos. Veámoslo a través del correspondiente fragmento cantado, que transcribimos en 3/2 de acuerdo con la pauta que marcan las sílabas tónicas del verso:[3]

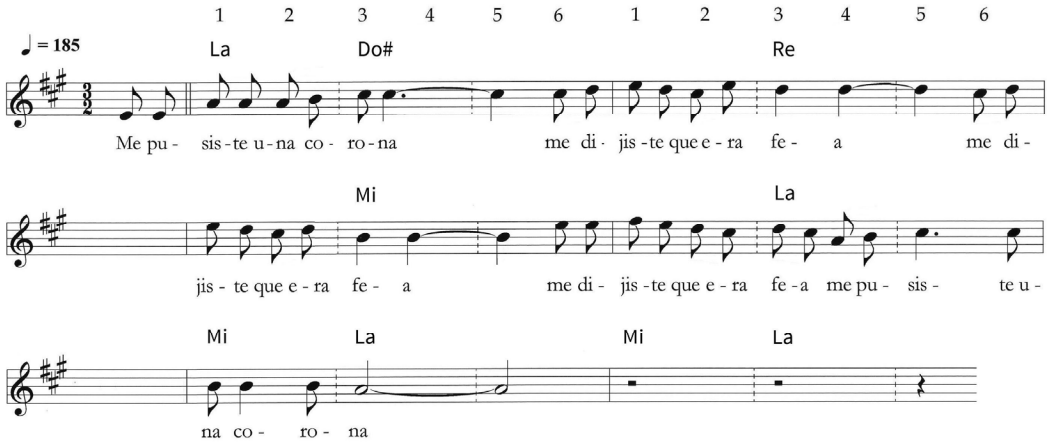
---

1 Retomaremos esta cuestión en el capítulo XI, dedicado a la sintaxis flamenca, donde se incluye la transcripción esquemática de una variación por sevillana (p. 261).

2 Cada uno de estos fragmentos se conoce popularmente como «copla», si bien no corresponde a una estrofa entera; en este ejemplo, se cantan sólo dos versos (BAAAB) de una estrofa de cuatro (ABCD).

3 Obsérvese cómo, efectivamente, esta armonización se aplica indistintamente a todas las melodías de la grabación; puede escucharse en las sevillanas de Antonio Pozo, el Mochuelo, de la selección fonográfica (6).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.V.4. SEVILLANA: La Niña de los Peines y Ramón Montoya, 1910 [45/0'13"; C4+]

Como puede verse, los acordes aparecen simultáneamente con las notas que los avalan (tiempo 3) y no en compás ternario.[4] Retomaremos el análisis de este cruzamiento en el capítulo dedicado a la polimetría flamenca, donde veremos nuevos ejemplos tanto de Sevillana como de Fandango de Huelva o Bulería.

Movimiento y tempo: Sevillana

1897-1916: *presto* / ♩ = 180-212

d. 1977: *moderato…presto* / ♩ = (144) 112-202 (184)

- La misma premisa danzaria que impide la formación de ciclos largos también provoca que el toque por sevillana suela desarrollarse ***a tempo*** o, por lo menos, a velocidad estable, sin apenas *rubato*, rasgo propio de los géneros llamados «festeros».[5]

- En la discografía moderna, la Sevillana ha seguido la misma tendencia a la **ralentización** de la mayoría de géneros acompasados. De esta forma, el cante se ha convertido también en repertorio «para escuchar», no necesariamente destinado al acompañamiento del bai-

[4] En esta armonización existe una singular bimodalidad: si bien el acompañamiento podría limitarse a los grados I y V del modo mayor, la guitarra introduce parte de la cadencia flamenca relativa (Do#-Re-Mi), pero interpretada en sentido ascendente; obsérvese que el III grado (Do#) es acorde mayor, cual I grado del modo flamenco, cuando debiera ser menor.

[5] Consideramos «festeras» la Rumba Flamenca y la Bulería, que combinan movimiento muy veloz y tempo estable con una gran libertad formal. En cambio, si bien festiva, no consideramos «festera» la Sevillana, tanto por la velocidad, que no rebasa el movimiento *presto,* como por la rigidez formal derivada del baile.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

le, aunque la práctica totalidad de composiciones se ajusten a la medida coreográfica. Incluso el **toque de concierto**, que suele mantenerse al margen de la ralentización del cante, ha sufrido cierta contracción en su franja de velocidad (144-184 *PPM*).

- Por último, conviene destacar la entidad singular que tanto la Sevillana como la Rumba Flamenca ostentan hoy día como géneros musicales. Desde finales de los sesenta, determinados artistas, a título individual o en grupo, abrieron estos géneros a una **estética no estrictamente flamenca**, con tonadas de nueva creación ajenas al repertorio tradicional y arreglos instrumentales u orquestales que situaron el toque en un segundo plano. Con todo, esta producción discográfica, específicamente versada en sevillanas y rumbas, ha mantenido desde el principio una estrecha relación con la propiamente flamenca, pues muchos de los intérpretes que tomaron parte en ella, tanto tocaores como cantaores, procedían del flamenco profesional o se habían formado en la tradición flamenca.[6] La configuración actual de la Sevillana o la Rumba Flamenca no puede entenderse sin estas aportaciones, razón que nos lleva a incluir en sendas selecciones fonográficas muestras paradigmáticas de esta vertiente de mayor alcance comercial.[7]

Selección fonográfica: Sevillana

Cante y toque

1. *Presto a tempo* (202): Paco Taranto / Rafael Riqueni, 1987 [499].
2. *Presto a tempo* (200) y *ad libitum*: Amigos de Gines / Félix de Utrera y Curro de Jerez, 1975 [419].
3. *Presto a tempo* (200): La Niña de la Alfalfa / El Niño Ricardo, 1930 [126].
4. *Presto* (184-212): La Niña de los Peines / Ramón Montoya, 1910 [44].
5. *Presto a tempo* (186): La Niña de los Peines / Antonio Moreno, 1933 [143].
6. *Presto a tempo* (180): Antonio Pozo, el Mochuelo / Manuel López, 1897-1900 [10].
7. *Vivace a tempo* (170): Duquende / Tomatito, 1993 [544].
8. *Vivace* (160-168): Teresa España (cante y guitarra), 1919 [70].
9. *Vivace a tempo* (152): El Pele / Vicente Amigo, 2003 [602].
10. *Vivace* (148-152): Chiquetete / Paco Cepero y Enrique de Melchor, 1980 [457].
11. *Vivace a tempo* (144): Romerito / Quique Paredes, 1985 [485].
12. *Allegro* (132-136): Rafael del Estad / Manolo Franco y José Luis Postigo, 1989 [515].
13. *Allegro a tempo* (132): Aguilar de Vejer / Juan Marín, el Juani, 2001 [592].

---

6 Como Paco Taranto (1), Chiquetete (10) o los tocaores que figuran en los ejemplos 1, 2, 10, 11 y 12.

7 «Cada año, en los meses anteriores a las fechas clásicas de la Feria de Abril sevillana y la Romería del Rocío en Huelva, salían al mercado dos o tres centenares de volúmenes de grabaciones con nuevas coplas y músicas de sevillanas, lo que supuso un formidable enriquecimiento del género» (extracto del libreto del CD doble *Treinta años de sevillanas*; Hispavox, 1996).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

14. *Allegro-vivace* (126-160): Paco Isidro / Pepe Martínez, 1960 [274].

15. *Moderato-allegro* (112-126): El Pali / Curro de Jerez y Antonio Rodríguez, 1980 [458/10'12"].

Toque de concierto

16. *Prestissimo a tempo* (240): Mario Escudero, 1955 [208].

17. *Presto* (192-204): Manolo de Huelva, 1935 [158].

18. *Presto* (180-200): Sabicas y Mario Escudero, 1957 [235].

19. *Presto a tempo* (178): Gerardo Núñez, 1989 [511].

20. *Presto* (176-184): Moraíto Chico, 1992 [540].

21. *Vivace a tempo* (160): Paco de Lucía, 1976 [429].

22. *Vivace a tempo* (144) y *ad libitum*: Juan Carlos Romero, 2004 [605].

Baile

23. *Presto-prestissimo* (210-252): no identificados / Álvaro de la Isla / no identificado, 1964 [294/23'32"].

24. *Presto* (192-200): Los de Balmes (baile y guitarra) / El Pali (cante), ca. 1970 [349/1'27"].

25. *Presto* (184-212): Merche Esmeralda / Manolo Sanlúcar, 1991 [526].

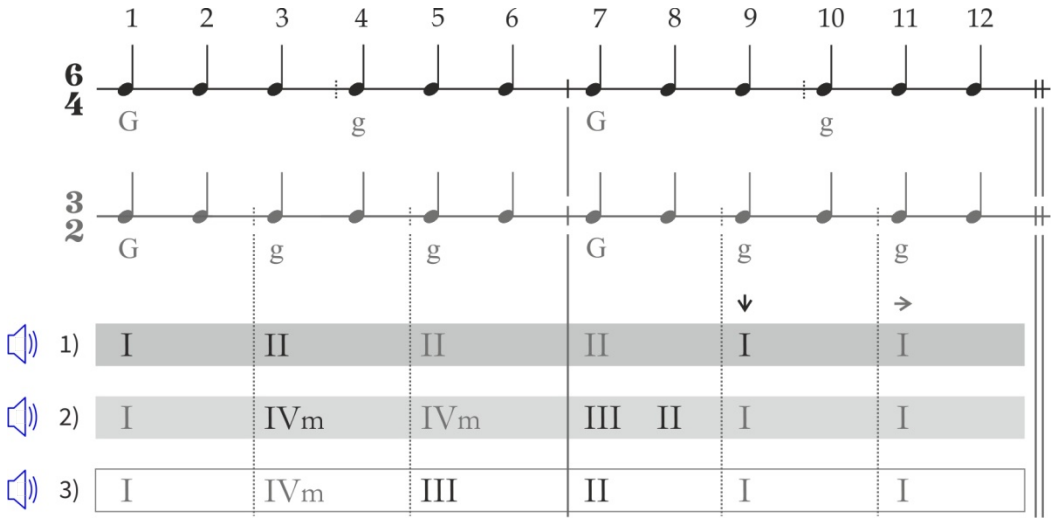
26. *Presto* (176-184): Ángeles Grande, Isabel Rodríguez, Conchi Santacruz, Pepi Piqueras y Luisa y Carmen Mendiola / El Pali / Curro de Jerez y Antonio Rodríguez, 1980 [458/17'56"].

27. *Allegro-vivace* (138-148): no identificados / Paco Toronjo / no identificado, 1991 [527].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

V.2. FANDANGO DE HUELVA

MODO FLAMENCO



Fórmula métrica y ostinato armónico

- En el grupo de metro cruzado se halla también el Fandango de Huelva, que comparte **la misma fórmula métrica** de la Sevillana, pero articulada **en ciclos de doce tiempos**,[8] diferencia que se explica por la distinta cuadratura que sendos géneros establecen entre el verso cantado y el ciclo métrico: los versos de la Sevillana se inscriben sistemáticamente en ciclos de seis tiempos; en el Fandango de Huelva, de doce.

- En este género, la matriz danzaria no ha impedido que el toque despliegue mayor autonomía que en la Sevillana, con variaciones de ciclo largo, pero también falsetas, esto es, frases independientes del baile y del cante que abarcan un mínimo de dos ciclos largos. Con todo, estamos ante uno de los pocos toques flamencos que, articulándose por defecto en ciclos largos, admite puntualmente **motivos sueltos de seis tiempos** (de ciclo corto); en cambio, no tolera bien los motivos sueltos de tres tiempos, pues el cruzamiento métrico empareja necesariamente los mínimos métricos ternarios (3/4 + 3/4).

- En modo flamenco, el diseño armónico del Fandango de Huelva se basa en un **ostinato mínimo (1)** con el mismo ritmo armónico binario de la Sevillana. Ahora bien, si la segunda

[8] Esta identidad métrica permite que, por ejemplo, el guitarrista Enrique de Melchor emplee la misma falseta como introducción de unas sevillanas y de unos fandangos de Huelva [519 y 508].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

parte del ostinato sigue exactamente el diseño de la Sevillana, el Fandango comienza sus variaciones con la versión invertida (I-II, en vez de II-I), creando entre sendos hipermetros un efecto espejo, a modo de pregunta/respuesta, gracias al cual percibimos que este género discurre en ciclos largos. Asimismo, como se muestra en el **ostinato paradigmático (2)**, la articulación en ciclos de doce tiempos permite, a diferencia de la Sevillana, el despliegue íntegro de la cadencia flamenca en una sola variación.[9]

- Si bien los ostinatos característicos son claramente dominantes, es posible encontrar con cierta frecuencia un **ostinato complementario (3)**, siempre en forma de variación melódica o arpegiada, en el que la cadencia flamenca se adapta íntegramente al ritmo armónico binario, situando equidistantemente sus cuatro grados.

- Por último, destaca la presencia de un **inicio alternativo de tipo anacrúsico** (en el tiempo 11), que sigue la métrica binaria subordinada, y que puede presentarse en las variaciones de cualquiera de los tres ostinatos, o en las falsetas.[10]

Movimiento y tempo: Fandango de Huelva

1917-1936: *allegro…presto* / ♩ = 138-200
d. 1977: *moderato…vivace* / ♩ = 112-168 (212)

- La incorporación del fandango onubense a la discografía flamenca es algo tardía, comparada con la de los demás géneros vistos hasta ahora: las primeras muestras sonoras se enmarcan ya en el segundo período de la fonografía (1917-1936). A través de estas grabaciones se observa el **menor peso de la matriz danzaria** en el cante y el toque, si se compara con la Sevillana, que se manifiesta a través de una **franja de tempo sensiblemente más amplia.**

- En el cante, existen numerosas variantes personales que, aun conservando la estructura de origen coreográfico, se han enfocado mayormente a la recreación melódica. De esta tendencia nace el **fandango** llamado «**natural**» **o** «**personal**», cuyo acompañamiento es el mismo onubense, pero con una **métrica mucho más elástica**, incluso deformada. La eclosión fonográfica de este repertorio (equiparable a los cantes «libres» con respecto del Fandango Abandolao) es apenas posterior a la de los propios fandangos de Huelva locales o de raíz popular, por lo que, en la primera discografía, es habitual encontrar el toque por Huelva unas veces *a tempo* y otras *rubato*, incluso con fragmentos *ad libitum*.

[9] Aparte de los ejemplos incluidos en el capítulo II (pp. 58 y 74), puede verse el análisis de los ostinatos mínimo y paradigmático del Fandango de Huelva en las pp. 255 y 258.
[10] Hemos incluido algunas muestras en las pp. 61, 73 y 233.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En el transcurso del siglo XX, **la ralentización** experimentada por el Fandango de Huelva tradicional **ha relegado las versiones de movimiento *presto* al toque de concierto** (hasta 212 PPM), que, en general, también se expresa **más *a tempo*** que las versiones cantadas.

Selección fonográfica: Fandango de Huelva

Cante y toque

1. *Presto-prestissimo* (204-220): Roque Montoya Jarrito / Luis Maravilla, 1956 [225].
2. *Presto* (180-192): La Niña de los Peines / Currito de La Jeroma, 1917 [68].
3. *Presto a tempo* (180): Álvaro de la Isla / Paco de Lucía y Ricardo Modrego, 1967 [319].
4. *Presto* (176-184): Coros y danzas Virgen de Flores, 1999 [581].
5. *Vivace-presto* (172-184): Manuel Vallejo / Antonio Moreno, 1933 [146].
6. *Vivace-presto* (168-200): Antonio Rengel / El Niño Ricardo, 1929 [94].
7. *Vivace-presto* (160-208): Paco Toronjo / El Pinche, 1959 [261].
8. *Vivace* (160-176): Manuel Centeno / Manolo de Huelva, 1922 [74].
9. *Vivace* (160-168): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Tomatito, 1981 [465].
10. *Allegro a tempo* (142): Duquende / El Niño Josele, 2012 [628].
11. *Allegro* (132-138): Los Rocieros / Manolo Sanlúcar e Isidro Muñoz, 1974 [416].
12. *Allegro* y a*llegro-vivace* (126/138-168): José Rebollo / Ramón Montoya, 1929 [111].[11]
13. *Allegro* (120-126): Diego el Cigala / El Niño Josele, 2002 [597].
14. *Moderato…presto rubato* (116-188): Antonio el de la Calzá / El Niño Ricardo, 1943 [174].[12]
15. *Moderato…vivace* (112-156): Arcángel / no identificados, 1991 [524].

Toque de concierto

16. *Presto a tempo* (196): El Niño de Pura, 1988 [503].
17. *Presto a tempo* (176) y *ad libitum*: Paco de Lucía / Chick Corea (teclados), 1990 [522/1'00"].

---

[11] Ramón Montoya solía acompañar los fandangos de Huelva combinando el toque abandolao con el onubense; en este caso, el cambio del abandolao al de Huelva ocurre en 111/0'34", y viceversa en 2'55".

[12] Esta grabación es un primer paradigma de la derivada libre del toque por Huelva, impulsada sobre todo por El Niño Ricardo. En el cante, la progresiva ralentización y la expansión melódica de los versos dio lugar a una paulatina relajación del toque, con un *rubato* cada vez más evidente, que acabó desembocando en el acompañamiento *ad libitum* del fandango «natural». Sirva de muestra una recreación a cargo de Camarón de la Isla del fandango atribuido a Gabriel Macandé, donde Paco de Lucía renuncia al compás durante el cante, pero conserva las variaciones y falsetas propias del toque por Huelva; compárese la falseta inicial [357/0'00"] con una de «Punta Umbría» [323/1'25"]. Desde esta concepción ralentizada y flexible, también se han compuesto toques de concierto, como «Fiesta en Moguer», del mismo Paco de Lucía [343].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

18. *Vivace a tempo* (168): Paco de Lucía, 1973 [405].
19. *Vivace-presto* (144-212): Mario Escudero, 1962 [285].
20. *Vivace-presto rubato* (144-192): Sabicas, 1959 [267].
21. *Allegro…presto rubato* (138-184): Ramón Montoya, 1936 [166].
22. *Moderato…presto rubato* (108-184): Manolo Sanlúcar, 1971 [365].

Baile

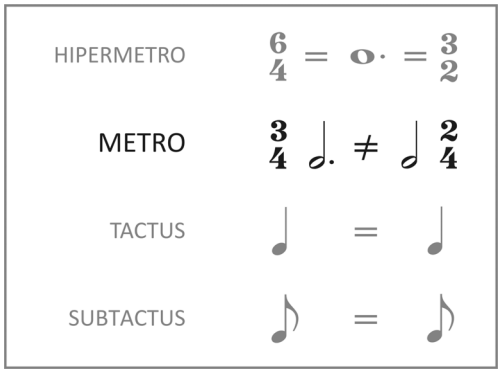
23. *Presto a tempo* (204): Grupo folklórico de Alosno, ca. 1970 [351/0'55"].
24. *Presto-prestissimo.* (200-244): María Amaya, Rosario Escudero y Pepita Valle / Mario Escudero, 1955 [207].
25. *Presto-prestissimo* (192-224): La Joselito / Jacinto Almadén / Pedro Soler, 1963 [287].
26. *Presto* (184-208): R. la Mejorana / Adela la Chaqueta / Sabicas y Diego Castellón, 1972 [397].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VI. Géneros de metro variable

SOLEÁ y ALEGRÍA
BULERÍA

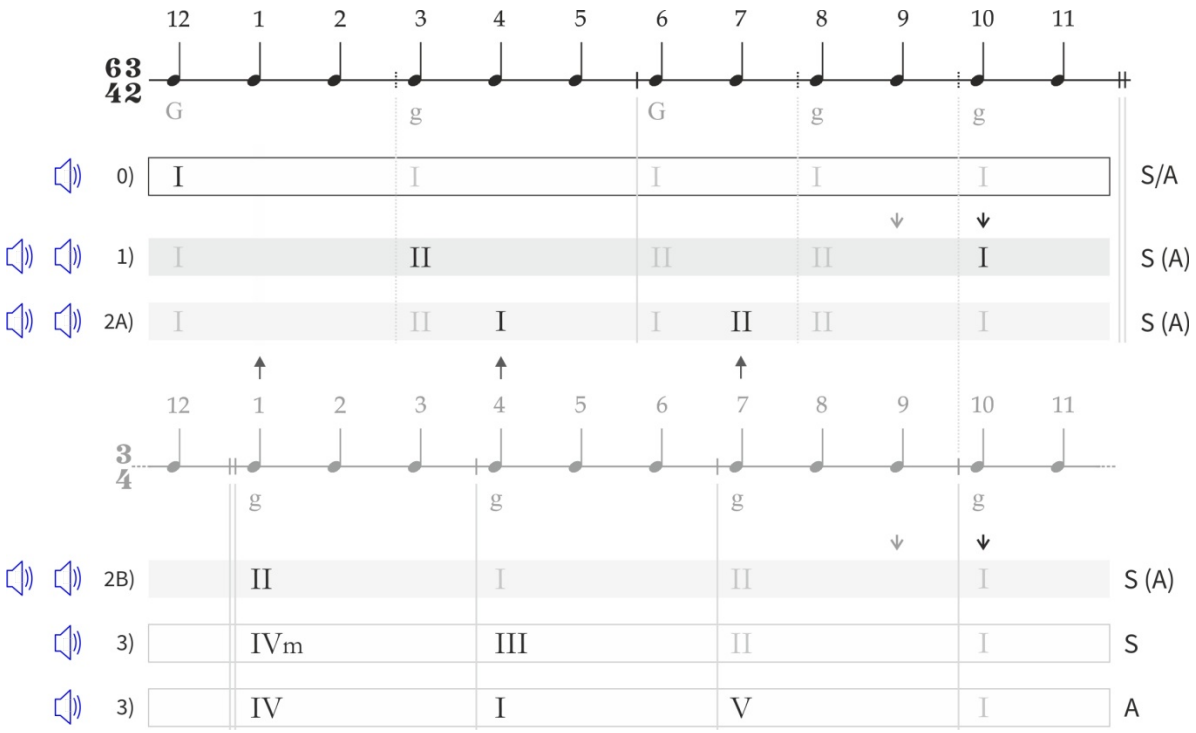
En los géneros de este grupo, la acentuación métrica cambia de ternaria a binaria cada seis tiempos. Se trata, por tanto, de una alternancia análoga a la del *compás alterno* de los géneros de tactus variable, pero en la que el nivel de pulso cambiante no es el tactus (la duración de los tiempos no varía), sino el metro (la frecuencia de los acentos). No obstante, clasificamos este tercer grupo de géneros como *de metro variable,* y no alterno, debido a la flexibilidad que muestran, particularmente la Bulería, a la hora de combinar los períodos de acentuación ternaria y binaria, no siempre alternamente. En este sentido, a diferencia de la Sevillana y el Fandango de Huelva, no hay una métrica dominante y otra subordinada, sino que ambas son igualmente rectoras.



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VI.1. SOLEÁ / ALEGRÍA

MODO FLAMENCO / MODO MAYOR



Fórmula métrica y ostinatos armónicos

Antes de empezar el análisis, conviene advertir que este esquema no es exhaustivo, ni pretende serlo: la exposición gráfica de todos los diseños armónicos de un género como la Soleá, quizá el más rico en matices y variables de todo el flamenco acompasado, podría ser mucho más extensa. Seguramente, los ostinatos aquí representados parecerán demasiado escasos, en particular al lector aficionado al toque flamenco. No obstante, hemos optado por esta selección de ostinatos con el propósito de visualizar mejor, de una parte, las analogías fundamentales que existen entre la Soleá y la Alegría y, de otra, los rasgos singulares de cada género, que nos permitirán distinguirlos de los de tactus variable y los de metro cruzado, al margen de su estrecho parentesco.

- **Soleá y Alegría** comparten exactamente **la misma fórmula métrica rectora**, si bien la expresan **en modos armónicos distintos**, **flamenco y mayor** respectivamente. Como en el caso de la Siguiriya respecto de la Cabal, el género de referencia es aquí la Soleá, que sirvió de inspiración rítmica a la Alegría. No obstante, a diferencia de la Cabal, la Alegría se encuentra plenamente emancipada de su referente, pues, como demuestra la fonografía,

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

se ha grabado siempre en forma de pieza separada, no como colofón al toque por soleá.[1] Con todo, siendo en la práctica géneros independientes, hemos optado por presentarlos de forma conjunta para resaltar sus analogías, no sólo métricas, sino también en el ritmo armónico y los diseños rasgueados, incluso melódico, demostrando que, **salvo en el modo armónico, Soleá y Alegría comparten los mismos parámetros, es decir, el mismo *tema*.**

- Dentro de este grupo métrico, Soleá y Alegría son los géneros en que se ha establecido con mayor determinación el **canon de alternancia métrica 6/4 + 3/2.** Ambos se organizan en **ciclos largos de doce tiempos**, los seis primeros en compás ternario y los seis últimos en binario, formando dos bloques indisolubles. Por ello, empleamos la misma notación de la Sevillana y el Fandango de Huelva, si bien en hipermetros alternos en vez de simultáneos.[2]

- Como la Siguiriya y la Cabal, la Soleá y la Alegría adoptan un **ostinato neutro**, basado sólo en el acorde de tónica y que se presenta en forma de variación rasgueada.[3] Esta posibilidad de articular frases sin cambio armónico se debe precisamente al potencial que ofrece por sí misma **la alternancia métrica como base para la variación rítmica.** En este sentido, es comprensible que la disposición del rasgueado –que suele anticipar la llegada de un acento métrico– o el golpeado en la tapa de la guitarra –que, en cambio, suele señalarlo– se conviertan aquí en técnicas de especial relevancia.[4]

- El **ostinato mínimo** es el primero que permite la discriminación inequívoca entre Soleá y Alegría; en esta última, el acorde de dominante debe leerse en modo mayor, esto es, el V

---

[1] La mayoría de cantes por cabales se han grabado a continuación de unas siguiriyas; en cambio, las alegrías nunca han formado parte de una tanda de soleares. Asimismo, las composiciones exclusivamente por cabal son prácticamente inéditas, mientras que la nómina de piezas de concierto de Alegría es comparable a la de la Soleá o la Siguiriya. Este desarrollo tan distinto de la Cabal y la Alegría –siendo a efectos teóricos derivados homologables– se explica sobre todo por la envergadura y características de cada repertorio melódico: las alegrías constituyen un auténtico sistema melódico, basado en un despliegue homogéneo, derivado de la Jota y muy parecido al del Fandango; en cambio, las cabales son un repertorio relativamente limitado, con un despliegue poético y melódico más voluble.

[2] El uso de la escritura hipermétrica en 6/4 + 3/2 para los toques por soleá y alegría tan sólo ha sido planteado por Guillermo Castro (Castro, 2010: 354; 2012a: 86 y 91; y 2014: 1130-1137). En cuanto a la alternancia métrica, si bien traducida en metros, ya fue adoptada con anterioridad por Manolo Sanlúcar, en su *Teoría y sistema de la guitarra flamenca* (Sanlúcar, 2005: 43 y 153), o por Juan Manuel Cañizares, al transcribir las obras del LP *Fuente y caudal* de Paco de Lucía (de Lucía: títulos 4, 6 y 8); Sanlúcar emplea la fórmula 3/4 + 3/4 + 4/4 + 2/4; Cañizares, 3/4 + 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4.

[3] Como sucedía en la Siguiriya y la Cabal, las variaciones sobre el ostinato neutro suelen presentar ciertas notas (tensiones) que, añadidas al I grado, permiten desambiguar el modo armónico y, por tanto, reconocer si pertenecen al género Soleá o Alegría; no obstante, esto no impide que el rasgueado y el golpeado sigan siendo los principales agentes de la fórmula métrica.

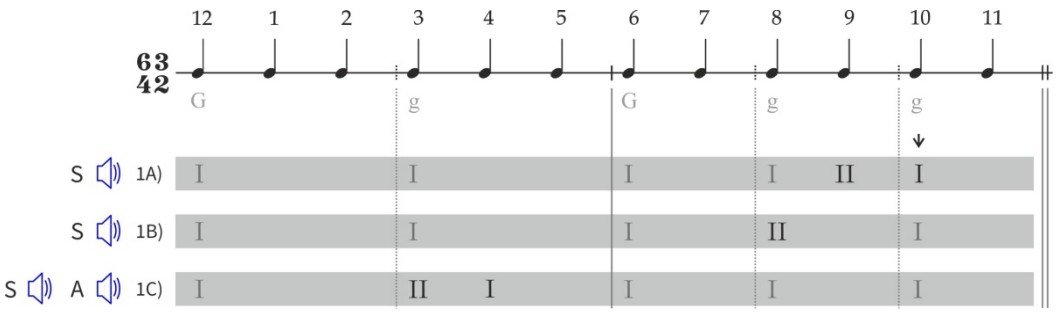
[4] También es significativo que el ostinato neutro se emplee sobre todo en aquellos toques de raíces folclóricas menos directas o, al menos, no tan homogéneas (Siguiriya, Soleá y, como se verá, Bulería), mientras que los géneros de matriz folclórica más evidente tiendan a prescindir de él, adoptando, como mínimo, un cambio armónico por variación.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

grado en vez del II. El ostinato mínimo se basa exclusivamente en **dos cambios de acorde, uno por cada hipermetro,** suficientes, no obstante, para definir el modo armónico y los principales elementos en los que se basa nuestra percepción del ciclo métrico, esto es, el tiempo 3, que define inequívocamente el compás ternario de los primeros seis tiempos, y el 10, donde se sitúa la resolución armónica. Tal y como indica la flecha suplementaria, es frecuente que en las variaciones rasgueadas dicha resolución se anticipe un tiempo.[5]

- A nuestro juicio, los diseños armónicos del esquema inicial son los que mejor representan las tres clases de ostinato y sus rasgos distintivos. Con todo, existen **numerosas variantes,** las cuales, si bien no tan características, fueron y son todavía modelos pertinentes dignos de ser rescatados. En primer lugar, son comunes en la fonografía antigua diseños a caballo entre el ostinato neutro y el mínimo, en los que uno de los hipermetros permanece todavía neutro, es decir, sin cambio armónico:

Fig.VI.3. Variantes del ostinato mínimo de Soleá (Alegría)[6]



Como en el ostinato mínimo, dos son los cambios armónicos (del I al II, y viceversa). Con todo, el grado de dominante aparece apenas por espacio de un tiempo (en el 9, 8 y 3), sea para señalar la resolución armónica (A) o para realzar el cambio al compás binario (B) o ternario (C). En todo caso, al situar el cambio en una sola mitad del ciclo, la articulación

[5] Recuérdese que el rasgueado tiene también una función enfática, esto es, llamar la atención ante la llegada de un acento métrico, por lo que suele incorporar el acorde asociado al acento. En este sentido, también es corriente en las grabaciones más antiguas (1897-1916), particularmente de alegrías, encontrar una anticipación análoga en el primer cambio armónico, que se mueve del tiempo 3 al 2. En nuestra opinión, este desplazamiento del ritmo armónico, que recuerda al del Fandango del Huelva, no tiene el mismo origen que el de la resolución, es decir, no se debe al rasgueado, sino más bien a la influencia de un compás binario sobre el primer hipermetro (en compás de 3/2, el tiempo 2 sería acento métrico), que igualmente nos remite al Fandango o la Jota; puede escucharse varias veces seguido, por Luis Molina, en la referencia 57/0'16"-35".

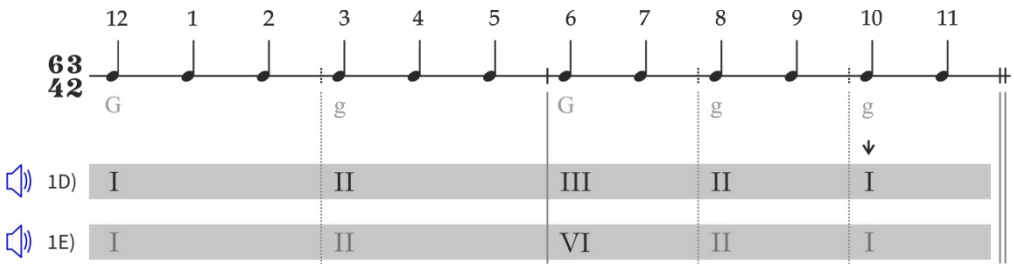
[6] En el caso de la Alegría, el II grado ha de leerse como V.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

armónica no es tan elocuente, pues la manifestación completa de la fórmula métrica todavía depende del rasgueado y el golpeado, como en el ostinato neutro.

- En cuanto a la Soleá, constan en la fonografía algunas **variantes del ostinato mínimo** cuyo ritmo armónico supone un **refuerzo de la fórmula métrica alterna**, al coincidir todos los cambios de acorde con acentos métricos. En este caso, aparecen los grados III o VI, ambos con función de mediante (transición), aportando al relato mayor elocuencia que el ostinato mínimo *(reposo / tensión / transición / tensión / reposo*, en vez de *reposo / tensión / reposo)*. Son variantes que, aun partiendo del ostinato mínimo, suelen manifestarse en forma de frases melódicas, a cargo del pulgar:

Fig.VI.4. Variantes melódicas del ostinato mínimo (Soleá)



- La primera variante del **ostinato paradigmático (2A)** se caracteriza por tener cuatro cambios armónicos, frente a los dos del ostinato mínimo. Así, cada hipermetro dispone de un cambio, como ocurre por defecto en las fórmulas de ciclo corto, haciendo la articulación mucho más elocuente. Con todo, la única diferencia con respecto del ostinato mínimo es el retorno al I grado, por espacio de tres tiempos, lo que genera un énfasis adicional en el tiempo 7. En este punto se adivina la **influencia de una fórmula métrica distinta, exclusivamente en metro ternario**, procedente del Fandango que hoy llamamos Abandolao. Tal y como indican las flechas, los cambios armónicos en los tiempos 4 y 7 no derivan del canon métrico alterno, sino de esta fórmula ternaria. Así, en la primera variante (2A) conviven elementos de cada fórmula métrica, y es por ello que la consideramos paradigma de la Soleá y la Alegría: aunque una corresponda al canon establecido, y la otra sea una pauta latente, su cohabitación es un rasgo idiosincrásico de ambos géneros.

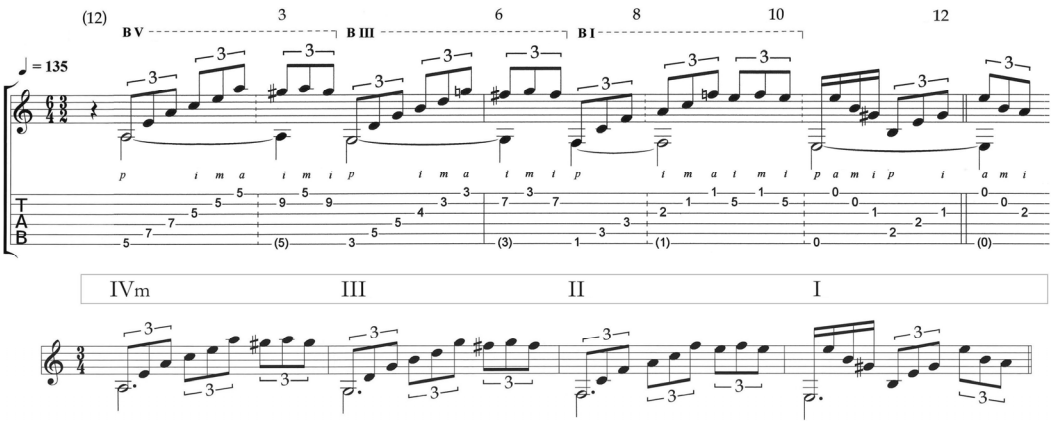
- En la **segunda variante (2B),** la interferencia de la pauta ternaria se consuma definitivamente: todos los cambios armónicos sin excepción siguen esta pauta ajena al canon alterno. Transcribir en 3/4 esta variante y los siguientes ostinatos (como en el Fandango Abandolao) nos permite resaltar la presencia de este ritmo armónico distinto, que se sobrepone a la fórmula métrica alterna. Obsérvese que, en este ritmo, el rasgo más significativo no es la ausencia de alternancia métrica, sino el **desplazamiento de los acentos métricos**, que se sitúan en los tiempos 1, 4 y 7, en vez de 12, 3 y 6. Esta contradicción es precisamente

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

uno de los rasgos más singulares y llamativos de los toques por soleá y por alegría, que suele desconcertar al oyente con formación musical, pero no habituado al lenguaje flamenco. A través de este ostinato es posible identificar el ciclo formado por doce tiempos, pero no la fórmula métrica alterna que comparten los intérpretes flamencos. Obsérvese también la relevancia del **tiempo 10**, punto métrico donde confluyen las dos fórmulas y en el que precisamente se sitúa la **resolución armónica**, así como el cambio armónico en el segundo tiempo del ciclo métrico, que explica por qué, según **la numeración tradicional**, se **considera «uno» y primero de frase a un tiempo leve.**

- En el **ostinato complementario (3)**, la diferencia entre Soleá y Alegría ha de ser indicada explícitamente, pues surgen otros grados armónicos además del de tónica y el de dominante. Corresponde a la cadencia flamenca completa y su homóloga en modo mayor, dispuestas del mismo modo que vimos en géneros como el Fandango Abandolao o la Guajira respectivamente (igual duración para cada acorde), mostrando, además del vínculo entre Soleá y Fandango, el papel fundamental de una cadencia armónica en cuatro grados, molde e inspiración del toque flamenco más allá de los parámetros singulares de cada género. Veamos un ejemplo, según el canon métrico y la pauta ternaria implícita:

Fig.VI.5. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1936 [168/2'42"; C3]

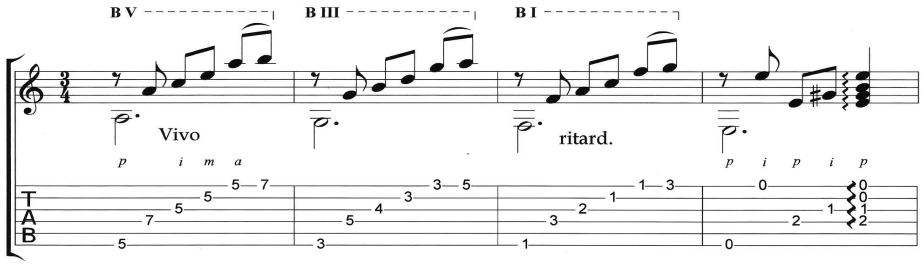


© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Sobre las primeras transcripciones de la Soleá:

La Soleá es el resultado de una amalgama de elementos heterogéneos de origen preflamenco y corte danzario entre los que sobresalen la Jácara, el Jaleo y el Fandango (según el género hoy llamado «abandolao»). De estos antecedentes surgió una forma de transcribir el compás que, en efecto, no concuerda con el canon métrico actual. Esta escritura, que podríamos llamar «académica», fue la más utilizada en la composición de «soleares» desde el ámbito culto, convirtiéndose en modelo para la difusión escrita del género, incluso la transcripción de grabaciones. Esta pauta en metros ternarios simples, unas veces traducida en 3/8, otras en 3/4, no implica alternancia métrica, ni la tradicional disposición acéfala de las variaciones.[7] El siguiente ejemplo corresponde a una versión más sencilla de la misma frase de Ramón Montoya, en este caso a cargo del guitarrista y pedagogo Rafael Marín (1862-s.XX), que la transcribe según el modelo tradicional:[8]

Fig.VI.6. Rafael Marín, «Soleares» (1902)



En el último tercio del siglo XIX, algunos compositores académicos empezaron a cuestionar este esquema, en particular aquéllos que, componiendo «aires populares», se interesaron por recopilar no sólo los motivos del repertorio de tradición oral, sino también la perspectiva popular a la hora de componer e interpretar. En esta línea se situaron compositores como Eduardo Ocón (1833-1901), Julián Arcas (1832-1882) o su discípulo Juan Parga (1843-1899). Fruto de esta mayor fidelidad al modelo popular, los tres coincidieron en transcribir como acéfalas ciertas variaciones que hoy asociamos al género Soleá, ubicando el inicio rítmico en el segundo tiempo del compás, de modo que los tiempos 3 y 6 son ahora acentos métricos:

---

7 «Este tipo de escritura es la que encontramos en las diferentes publicaciones de soleares y alegrías que existen desde el método de Rafael Marín a las transcripciones de la obra de Montoya» (CASTRO, 2012b: 16, nota al pie 69; 2014: 477, nota al pie 1048). Manuel Granados, en su *Teoría Musical de la Guitarra Flamenca,* de 1998, justifica la escritura tradicional refiriéndose precisamente al ritmo armónico implícito en los ostinatos paradigmático y complementario: «escogeremos la subdivisión del ciclo en 4 compases de 3/4 por encontrar generalmente las subdivisiones armónicas en el primer tiempo de cada compás» (GRANADOS, 1998: 51). En cambio, Philippe Donnier rechazaba ya en 1987 esta forma de transcribir la Soleá: «o se trata de un 3/4 y los acentos están equivocados, o el *compás de Soleá* no se puede represen-tar correctamente con el compás de 3/4, y el uso de éste último es ilegítimo» (DONNIER, 1987: 34).

8 MARÍN, 1902: 147-148, compases 12-13 y 1-2.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VI.7. Eduardo Ocón, «Polo gitano ó flamenco» (1874)[9]

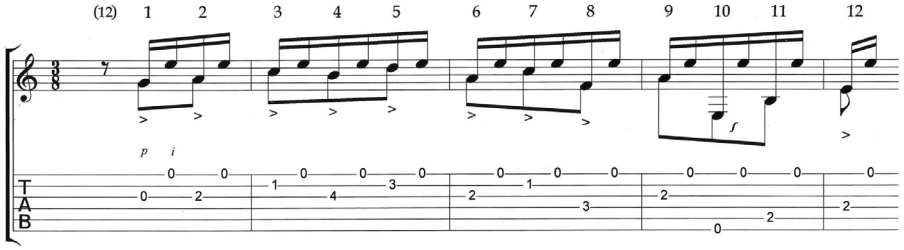


Fig.VI.8. Julián Arcas, «Jaleo por punto de fandango» (1874-79)[10]

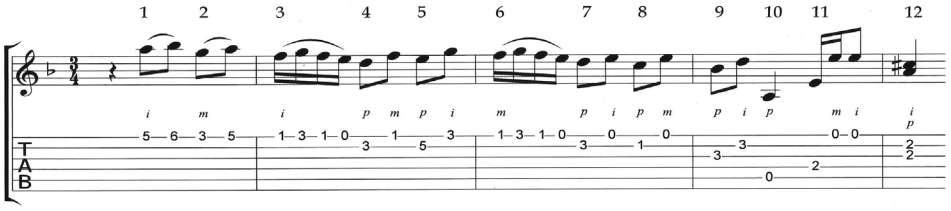
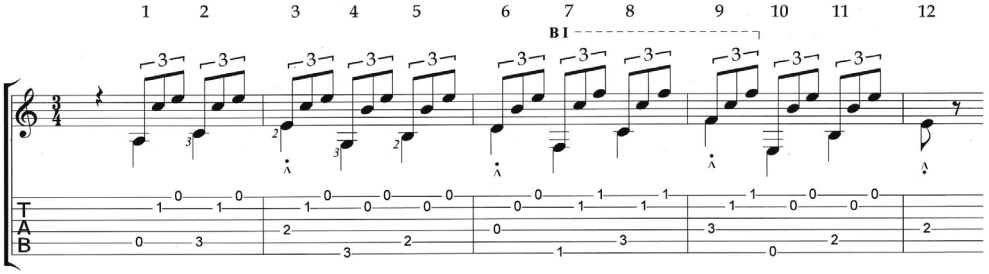


Fig.VI.9. Juan Parga, «Polo gitano y panaderos» (1893)[11]



Esta notación significa un cambio radical en la perspectiva métrica del músico académico, pues la localización de los cambios armónicos deja de ser el indicador métrico principal.[12] Con todo, quedará todavía pendiente la formalización de la alternancia métrica que

9 OCÓN, 1874: 95, compases 4 a 8.

10 Obra recuperada y transcrita por CASTRO, 2012b: 45, compases 16 a 20.

11 PARGA, 1893: 2, compases 25 a 29.

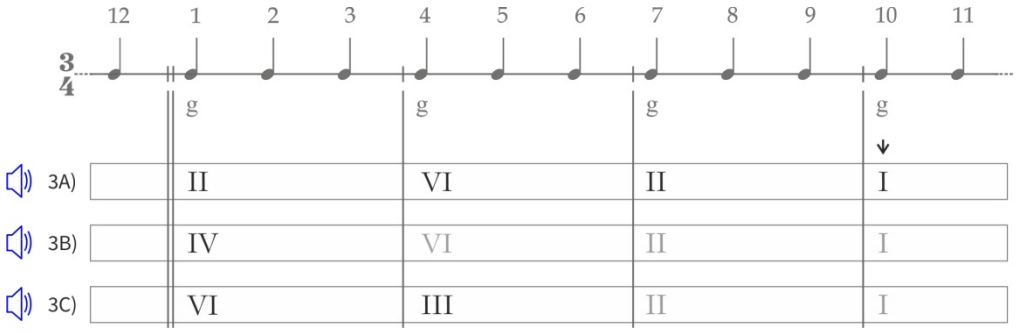
12 El carácter acéfalo de la Soleá es más inequívoco cuanto más nos aproximamos a la perspectiva del intérprete flamenco, como hicieron estos compositores. En este sentido, es muy ilustrativa una grabación de Las Niñas de la Manola con Tomatito a la guitarra, en la que se solapan palmas por soleá sobre

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

hoy se considera característica del género. En este sentido, cabe tener en cuenta que la transcripción en hipermetros alternos que proponemos hubiera resultado por entonces demasiado rígida, pues eran muy abundantes todavía las variaciones irregulares, esto es, formadas solamente por seis tiempos, incluso nueve.[13]

- Volviendo al análisis armónico, cabe añadir en el caso de la Soleá algunas **variantes del ostinato complementario**, también basadas en la cadencia flamenca y la pauta ternaria superpuesta, en las que se aprecia el uso frecuente del VI grado, sea como subdominante o como mediante, y que será emulado por géneros como la Bulería, el Tiento o el Tango Flamenco, muy influenciados melódicas y armónicamente por la Soleá:

Fig.VI.10. Variantes de ostinato complementario (Soleá)[14]



- Por otra parte, el **ritmo acéfalo** de las variaciones por soleá y por alegría, fruto del diseño armónico ternario superpuesto, nos remite de nuevo a la Siguiriya y la Cabal, cuya numeración tradicional también sitúa el segundo tiempo del compás (tiempo 1) como principio de frase. Partiendo de esta analogía, creemos necesario esclarecer también la que es, en nuestra opinión, la verdadera correlación métrica entre Siguiriya y Soleá, géneros aparentemente tan distintos.

cante y toque por sevillanas; en el patrón usado, muy popular en la primera mitad del siglo XX, la primera palma (el 1, según las cuentas tradicionales) recae en el segundo tiempo del compás de 6/4 de la Sevillana, métricamente leve [572/0'12"].

[13] «Lo normal son frases musicales formadas por 2 compases (6 pulsos), aunque nos encontramos con algunas de 4 compases, o de 3. Esta forma de construcción musical, todavía alejada de lo que será la futura estructura de soleá de 12 pulsos, la podemos encontrar en las primeras composiciones para guitarra de Ramón Montoya, donde aparecen frases musicales basadas en 6, 9, o 12 pulsos» (CASTRO, 2012b: 22; 2014: 487). Veremos ejemplos en el capítulo XII.

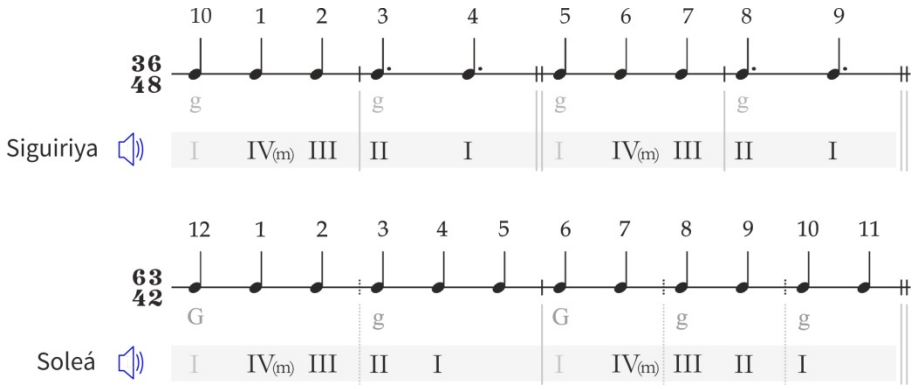
[14] Faustino Núñez describe de esta forma los diseños armónicos más distintivos del toque por soleá: «El ostinato sobre el que se realizan los ritornelos en la soleá es Fa-Do-Fa-Mi o bien La-Sol-Fa-Mi» (NÚÑEZ, 1999: 1115), que corresponden a la variante 3A y al ostinato complementario (3) respectivamente.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Sobre la correlación métrica entre la Siguiriya y la Soleá:

Al contrario de como se ha venido haciendo, la correlación métrica que existe entre estos dos géneros debe basarse en la comparación del mismo nivel de pulso, por defecto el tactus. Así, el compás alterno de la Siguiriya (3/4 + 6/8) equivale, en verdad, a un hipermetro de la Soleá (6/4 ó 3/2), pero no a la suma de los dos: más allá de la analogía que, en efecto, existe entre las doce corcheas del compás alterno y las doce negras de la Soleá, unas representan el subtactus (las fracciones de tiempo) y las otras el tactus (los tiempos). La prueba última de que **la fórmula métrica de la Siguiriya (3/4 + 6/8), de ciclo corto, equivale a medio ciclo de la Soleá** es el diseño armónico de los ostinatos de cada género**.** Véase a través del paralelismo entre dos ostinatos característicos de cada género, en los que la disposición de la cadencia flamenca confirma dicha equivalencia:[15]

Fig.VI.11. Correlación métrica entre la Siguiriya y la Soleá



Sólo de este modo, la relación entre ambos géneros se establece desde niveles de pulso equivalentes, resultando dos períodos isócronos, pero fraccionados en distinta cantidad de tiempos. Así, la única diferencia sustancial se encuentra en la resolución armónica, que en la Siguiriya se atrasa una corchea (tiempos 4 y 9) fruto del tactus sesquiáltero.[16]

[15] Este diseño armónico de Soleá es una manifestación frecuente del ostinato paradigmático 2B, en la que el espacio reservado al II grado (tiempos 1-3 y 7-9) se distribuye a partes iguales entre aquellos grados de la cadencia flamenca que no tienen función de tónica (IV-III-II).

[16] La moderna ralentización de la Siguiriya, hasta formar un ciclo duplo (interpretar las doce corcheas como doce tiempos; véase la p. 119), no justifica equiparar su ciclo corto con el ciclo entero de la Soleá, de tipo largo, pues también éste se interpreta actualmente como duplo, como se verá en el siguiente apartado, referente al movimiento.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Movimiento y tempo:

Soleá

1897-1916: *moderato…presto* / ♩ = 112-180.
d. 1977: *andante…allegro* / ♩ = 92-144 (176).

Alegría

1897-1916: *vivace…presto* / ♩ = (148) 168-180 (212).
d. 1977: *allegro…vivace* / ♩ = (100) 120-176 (220).

- A pesar de su identidad métrica, los toques por soleá y alegría han desarrollado a lo largo de los años unos rasgos singulares, en cuanto al movimiento, que hoy permiten establecer entre ellos unos límites más definidos. Por una parte, también se hace sentir aquí la ralentización experimentada por tantos otros toques acompasados: **la Soleá ha reducido de forma significativa el margen superior de tempo**, pasando de un movimiento casi siempre *vivace* en las grabaciones antiguas, a una franja moderna que ronda el *moderato;*[17] en cambio, **la Alegría ha conservado el *vivace* como movimiento predilecto y distintivo**, si bien se han probado descensos que sitúan el margen inferior en las 120 PPM.[18]

- A esta diferencia de movimiento, hoy definitiva, hay que añadir la **tendencia al *rubato* de la Soleá**, con notables vaivenes de tempo durante la misma grabación, unas oscilaciones inusuales **en la Alegría**, que tendió siempre –y tiende aún– al **tempo *giusto*.** La razón de este tratamiento distinto del tempo no se encuentra tanto en el carácter aparentemente *introspectivo* o *alegre* de cada género, sino más bien en la existencia de una **matriz de tipo danzaria en la Alegría (la Jota de baile)**, y el papel central que el propio baile por alegría ha tenido en el repertorio flamenco. Aunque su franja de tempo sea demasiado amplia para considerarla propiamente festera, esta impronta del baile ha mantenido en la Alegría un mayor gusto por la interpretación *a tempo*; prueba de ello es el uso abundante de las palmas, mucho mayor que en la Soleá y que requiere precisamente regularidad de tempo.

- El toque por soleá estuvo plagado inicialmente de variaciones cuya métrica resultaría inaceptable desde el punto de vista actual, irregularidades que analizaremos en la tercera parte de este libro. Con todo, la progresiva ralentización facilitó un **ajuste cada vez más**

[17] En referencia a uno de los antecedentes preflamencos de la Soleá, Guillermo Castro constata que «el jaleo, o los jaleos en general, formaban un grupo amplio, pero con un carácter interpretativo semejante en cuanto al tiempo: rápido» (CASTRO, 2012b: 24).

[18] A pesar de las excepciones incluidas en la sección fonográfica, la práctica totalidad de registros modernos por alegrías (1977+) no bajan del movimiento *vivace*. En cambio, en la Soleá, la ralentización concierne al grueso de registros sonoros, en particular al toque de concierto, dónde ha llegado a descender hasta el movimiento *andante.*

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

preciso de las frases a la fórmula métrica que representa el canon actual. Cante y toque por soleá son hoy día mucho más estrictos en la cuadratura métrica, con una correlación más sistemática entre el verso o la variación y el ciclo de doce tiempos. Sin embargo, la **interpretación «a claqueta»** (a tempo fijo), **mayoritaria en las grabaciones de alegrías** (y bulerías por soleá), se ha mantenido **relativamente ajena al toque por soleá**, en particular durante el acompañamiento al cante.

- Por otra parte, en las modernas soleares para guitarra sola y, sobre todo, en el baile por soleá, **la severa ralentización ha cristalizado en forma de ciclo duplo**, cambiando la perspectiva métrica de los intérpretes, un proceso análogo al ya comentado en otros géneros como el Fandango Abandolao, la Petenera o la Siguiriya. Este ciclo duplo supone que el subtactus pasa a sentirse como tactus, y éste, por extensión, como metro, de modo que **el ciclo parece formado por el doble de tiempos.**[19]

Selección fonográfica: Soleá

En la siguiente selección de soleares se incluyen también ejemplos de **Bulería por soleá** (2 y 5), género de cantes que, como su nombre indica, fueron originalmente bulerías que se ralentizaron hasta adoptar una velocidad más propia de la Soleá, según los parámetros de aquella época (1917-1936).[20] No obstante, la autonomía de estos cantes, convertidos hoy en género melódico, no supone necesariamente la existencia de un toque de Bulería por soleá. Si bien es cierto que, al principio, el acompañamiento de las bulerías por soleá se caracterizó por un uso exclusivo del «toque por medio» o «en La», y un movimiento vivo y estable, unas y otras se han acompañado siempre bajo los mismos parámetros métricos y armónicos que aquí se han descrito como Soleá.[21]

Actualmente, el único rasgo que hace singular el acompañamiento de las bulerías por soleá es su **movimiento *vivace* (144-176 PPM)**, ajeno al modo actual de acompañar las soleares, pues incluso el toque «por arriba» o «en Mi», inédito en las primeras grabaciones, acabó empleándose también en las bulerías por soleá.[22] En este sentido, no se ha de perder de vista que nuestra clasifica-

[19] Sirvan de muestra las soleares de concierto seleccionadas con número 24 y 25, de Vicente Amigo y Juan Manuel Cañizares respectivamente. El tramo final de la segunda es especialmente ilustrativo, pues mientras la guitarra sigue por soleá a 104 PPM [569/4'35"], se solapa un acompañamiento de palmas, aparentemente por bulerías, que bate sobre el subtactus como si del tiempo se tratara (a 208 PPM).

[20] Con frecuencia, se emplea «soleá por bulería» para designar este mismo repertorio, término que nos parece impropio, pues lo que sugiere (soleares interpretadas según el movimiento rápido de la bulería) ya tiene nombre propio: *bulería;* por ello, tampoco los fandangos cantados y acompañados por soleá se llaman «soleares por fandango», sino «fandangos por soleá».

[21] Si bien la fonografía no avala esta distinción, el término «bulería por soleá» (o «soleá por bulería») se ha empleado –y se emplea todavía– para designar el toque por soleá en su modalidad «por medio» o «en La», dejando el término «soleá» para la modalidad «por arriba» o «en Mi».

[22] El primer toque de concierto de la selección de Soleá, que viene rotulado como «bulería por soleá», resulta especialmente elocuente en relación a los rasgos que, en última instancia, pueden considerarse realmente pertinentes de esta derivada del toque por soleá: empleando el modo flamenco y la fórmula

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ción de los géneros acompasados se basa, ante todo, en la combinación de una fórmula métrica y un modo armónico, de tal manera que los toques elegidos adoptan un modo que ningún otro adopta con su misma fórmula métrica. Y es por ello que distinguimos la Alegría de la Soleá, como la Cabal respecto de la Siguiriya, y, en cambio, no concebimos el toque «por serrana» separadamente de la Siguiriya o la «bulería por soleá» como diferente de la Soleá, y así con otros palos como el «jaleo» o la «zambra», que citaremos más adelante.[23]

Cante y toque

1. *Vivace* y *presto* (160-172/184): Antonio Pozo, el Mochuelo / Joaquín el Feo, 1897-1900 [4/2'06"].[24]
2. *Vivace* (156-176): Manuel Soto, el Sordera / Sabicas, 1969 [340].
3. *Vivace-presto* (148-180): Manuel Escacena / Pepito Cilera, 1914 [65].
4. *Vivace* (144-168): El Tenazas de Morón / El Hijo de Salvador, 1922 [72].[25]
5. *Vivace* (144-160): Tomás Pavón / El Niño Ricardo, 1928 [91].
6. *Vivace* (144-176): La Niña de los Peines / Luis Molina, 1913 [53].
7. *Allegro…presto rubato* (132-188): Juanito Mojama / Ramón Montoya, 1929 [112].
8. *Allegro-vivace* (132-168): Canalejas de Puerto Real / Pepe Hurtado, 1933 [141].
9. *Allegro-vivace* (126-152): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1973 [402].
10. *Allegro a tempo* (120): Enrique Morente / Tomatito, 2005 [606].
11. *Moderato-allegro* (116-144): Carmen Linares / Enrique de Melchor, 1996 [563].
12. *Moderato a tempo* (114): Pansequito / Moraíto Chico, 2009 [623].
13. *Moderato…vivace* (112-152): Don Antonio Chacón / Ramón Montoya, 1913 [48].
14. *Moderato-allegro* (112-144): Antonio Mairena / Paco Aguilera, 1958 [239].
15. *Moderato rubato* (96-120): José Mercé / Antonio Solera, 1971 [364].

---

métrica aquí descrita, tan sólo se diferencia en la velocidad, a caballo entre el *vivace* y el *presto,* y una interpretación más *a tempo*.

[23] No pretendemos con ello despreciar todo lo que llevan implícito estos términos de tradición oral, estrechamente ligados a la particular encordadura de la guitarra (los bordones a distancia de 4ª justa, con el *mi* como nota más grave), y que tanto ha influido en la concepción flamenca de la armonía. Pero preferimos adoptar en este primer volumen la misma perspectiva que adoptara El Niño Ricardo cuando rotuló su LP *Toques flamencos de guitarra,* de 1958 [240-245], en el que las distintas modalidades («en La», «en Mi»…) vienen siempre bajo el mismo nombre genérico («por soleares», «por siguiriyas»…).

[24] En esta grabación pionera de soleares, El Mochuelo remata la tanda con un cante en modo mayor, pero de estructura análoga a las soleares [4/2'05"]. Este cante «cambiao» constituye probablemente una de las primitivas semillas del repertorio melódico de las cantiñas, a medio camino entre las soleares (por su estructura) y las alegrías (por el modo mayor), demostrando que el vínculo entre Soleá y Alegría va más allá del toque; esta cantiña todavía la interpretaba El Chozas de Jerez en 1972, acompañado por José Cala, el Poeta [384/1'53"].

[25] Esta grabación corresponde a la Caña, cante que se acompaña con toque por soleá. La número 33 es una muestra de su adaptación al baile.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

16. *Andante-moderato* (92-120): Paco Taranto / Paco Cepero y Ricardo Miño, 1979 [453].

Toque de concierto

17. *Presto a tempo* (176): Paco de Lucía, 2003 [603].
18. *Vivace rubato* (144-168) y *presto* (184-216): Ramón Montoya, 1928 [90/2'06"].[26]
19. *Vivace* (144-168): Manolo de Badajoz, 1929 [118].
20. *Vivace* (144-160) y *presto…p. con fuoco* (184-296): Esteban de Sanlúcar, 1954 [198/2'17"].[27]
21. *Allegro-vivace rubato* (132-176): Ramón Montoya, 1936 [168].
22. *Allegro…presto* (126-184): El Niño Ricardo, 1958 [243].
23. *Allegro-vivace* (120-176): Sabicas, 1965 [311].
24. *Moderato* (104-114): Vicente Amigo, 2005 [609].
25. *Moderato a tempo* (104): Juan Manuel Cañizares, 1997 [569].
26. *Moderato-allegro rubato* (96-126) y *vivace a tempo* (174): Paco de Lucía, 1976 [432].
27. *Andante…vivace rubato* (92-160): Paco de Lucía, 1969 [344].
28. *Andante…presto rubato* (88-184) y *ad libitum*: Moraíto Chico, 1992 [542].
29. *Andante-moderato rubato* (88-108): Diego del Gastor, ca.1965 [307].

Baile

30. *Allegro…prestis. con fuoco* (126-300): Carmen Amaya / Domingo Alvarado / Sabicas, 1956 [222].
31. *Moderato…prestissimo* (108-224): El Farruco / El Chocolate y Martín el Revuelo / Luis Habichuela, ca. 1974 [413/2'53"].
32. *Moderato…prestissimo con fuoco* (100-304): Manuela Carrasco / Diego el Boquerón y El Indio Gitano / Joaquín Amador y Julio Carrasco, ca. 1980 [463/14'35"].
33. *Moderato…prestissimo* (100-232): Rosa Durán / Pericón de Cádiz / El Niño Pérez, 1956 [227].
34. *Andante…presto* (92-200): Manuela Vargas / Fernanda de Utrera / Juan Habichuela y Juan Maya Marote, 1967 [321].

---

[26] Este toque de Ramón Montoya, rotulado originalmente como «bulerías por soleares», empieza como soleá «por medio» o «en La», modo original de acompañar los cantes homónimos, cambiando después al toque por bulería.
[27] Esta grabación pasa del toque por soleá al toque por bulería.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Selección fonográfica: Alegría

Además de alegrías, la siguiente selección incluye muestras de **Caracoles** (10), **Mirabrás** (12 y 29) y **Romera** (31), cantes autónomos cuyo acompañamiento sigue los mismos parámetros genéricos del toque por alegrías. Se observará también que, si bien el modo mayor es el característico de la Alegría, también está presente el modo menor, tanto en el «silencio» del baile o en algunas variantes melódicas del cante, como, sobre todo, en el toque de concierto.[28] Esta incorporación del modo menor, que busca ampliar la atmósfera sonora sin transgredir los parámetros del género (sigue llamándose Alegría), demuestra hasta qué punto, desde la perspectiva del intérprete, existen esencialmente dos sistemas armónicos, y no tres: de una parte, el modo flamenco; de otra, los modos mayor y menor.

Cante y toque

1. *Presto* (200-212): El Niño Gloria / El Niño Ricardo, 1929 [104].
2. *Presto* (184-200): La Niña de los Peines / Antonio Moreno, 1933 [142].[29]
3. *Presto a tempo* (176): El Pele / Vicente Amigo, 2003 [600].
4. *Vivace-presto* (170-180): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [23].[30]
5. *Vivace a tempo* (168): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1975 [420].
6. *Vivace-presto* (168-216): La Niña de los Peines / Luis molina, 1913 [57].
7. *Vivace a tempo* (160): Chano Lobato / Manolo Domínguez, 1980 [456].
8. *Vivace-presto* (156-200): Aurelio de Cádiz / Ramón Montoya, 1929 [98].
9. *Vivace a tempo* (152) y *ad libitum*: Carmen Linares / Vicente Amigo, 1996 [560].
10. *Vivace* (148-168): La Niña de Linares / Ramón Montoya, 1929 [114].
11. *Allegro-vivace* (138-160): Pericón de Cádiz / El Niño Ricardo, 1951 [191].
12. *Allegro-vivace* (132-160): Jacinto Almadén / Román el Granaíno, 1957 [233].
13. *Allegro* (130-144): Miguel Poveda / Moraíto Chico, 1995 [557].
14. *Allegro a tempo* (126): José Soto Sorderita / Pepe Habichuela, 1995 [552].
15. *Allegro* (120-138): Enrique Morente / Sabicas, 1990 [521].[31]

---

[28] Óigase el modo menor, por ejemplo, en la primera mitad del toque de concierto de Sabicas seleccionado con número 26, o en el «silencio» del baile de Dolores Vargas, con número 30 [317/1'56"-2'28"].

[29] La dinámica veloz que imprimen los intérpretes en esta grabación, y que ilustra bien el gusto de la época, fue reproducida recientemente por Estrella Morente, con Alfredo Lagos a la guitarra, quiénes, en homenaje a La Niña de los Peines, adoptan un tempo que, desde el punto de vista actual, parece apresurado [597/0'00"].

[30] Esta grabación corresponde al primer registro del género; si bien no es posible escuchar el zapateo, incluye el baile de Juana la Macarrona.

[31] Esta grabación, en la que interviene un Sabicas casi octogenario, y los dos toques de Manolo Sanlúcar (16 y 27), constituyen excepciones en el movimiento de la Alegría.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Toque de concierto

16. *Prestissimo a tempo* (220): Manolo Sanlúcar e Isidro Muñoz, 1988 [505].

17. *Presto a tempo* (176/182) y *andante a tempo* (80): Paco de Lucía, 1976 [430].

18. *Vivace a tempo* (172): Tomatito, 1991 [530].

19. *Vivace a tempo* (164) y *ad libitum*: Gerardo Núñez, 1989 [510].

20. *Vivace…prestissimo rubato* (160-252): Ramón Montoya, 1936 [163].

21. *Vivace…prestissimo* (160-252): Manolo de Badajoz, 1931 [131].

22. *Vivace* (160-176): / Paco de Lucía / Manolo Soler (baile), 1987 [498].

23. *Vivace-presto* (144-184) y *p. con fuoco a tempo* (304): Manolo de Huelva, 1935 [157/2'26"].

24. *Vivace a tempo* (144): Paco Serrano, 2012 [631].

25. *Allegro-vivace* (138-160): El Niño Ricardo, 1958 [242].

26. *Allegro-vivace* (120-176): Sabicas, 1965 [313].

27. *Moderato…vivace rubato* (100-160): Manolo Sanlúcar, 1971 [367].

Baile

28. *Presto a tempo* (212): Antonio / Antonio Mairena / Manuel Morao, 1956 [216].

29. *Vivace* (160-176), *andante…vivace* (88-176) y *presto* (192-200): Manuela Vargas / Chano Lobato / Luis Habichuela, Curro Fernández y Luis Pastor, ca. 1980 [464/2'12"].

30. *Vivace…prestissimo con fuoco* (156-316) y *larghetto…allegro* (60-138): Dolores Vargas / Pansequito / José Castellón, 1966 [317].

31. *Allegro…prestissimo con fuoco* (138-276), *andante…allegro* (88-132) y *prestis. con fuoco* (280-304): Rosa Durán / Canalejas de Jerez / Perico el del Lunar, hijo, ca. 1980 [**---**/2'38" y 3'34"].[32]

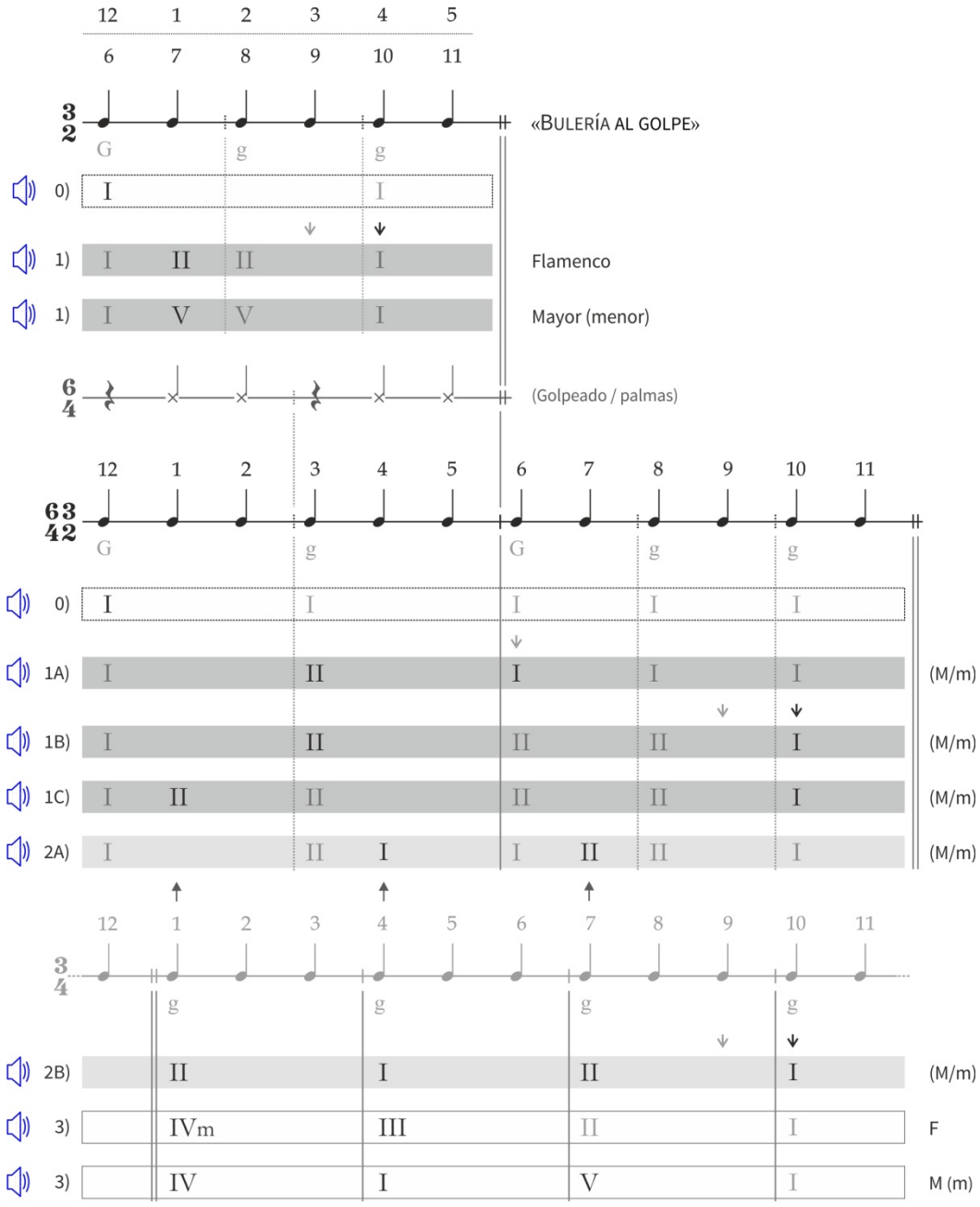
32. *Moderato…p. con fuoco* (112-340): Carmen Amaya / Domingo Alvarado / Sabicas, 1956 [221].

[32] No hemos logrado averiguar si esta grabación ha sido comercializada; puede verse en *youtube.com* con el título «Baile por Romeras de Rosa Durán».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VI.2. BULERÍA

MODOS FLAMENCO, MAYOR Y MENOR



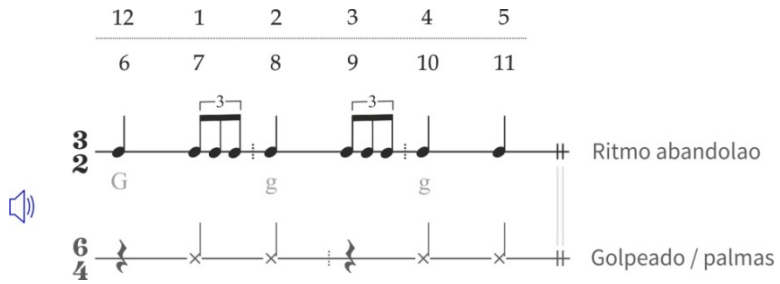
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fórmula métrica y ostinatos armónicos

La Bulería es, sin duda alguna, el *idioma* flamenco de raíces más heterogéneas, fusión paradigmática de Folclore y Flamenco, donde se entrelazan elementos musicales preflamencos, así como de géneros flamencos ya cristalizados. Por su nacimiento tardío, el desarrollo de la Bulería ha quedado muy bien retratado en la fonografía, con muestras fehacientes de esta amalgama genética, que en términos métricos se traduce en la cohabitación de fragmentos de metro alterno y metro cruzado, así como de ciclo corto y largo. En la Bulería culmina un proceso de transformación que implica elementos rítmicos de los tres grupos métricos anteriores, incluido el de tactus variable. Es por ello que, a diferencia de los demás toques, no puede expresarse completamente a través de una sola fórmula, sino de un conjunto de ellas, con mayor o menor vigencia según la época, y en cuya combinación reside la verdadera esencia del género. De acuerdo con la singularidad y trascendencia que la Bulería ostenta en el flamenco, vamos a analizar de forma paulatina cada una de estas fórmulas métricas, exponiendo los matices pertinentes a través de nuevos esquemas.

- La «**bulería al golpe**» es la modalidad primitiva de este género y la que ha quedado mejor representada en las grabaciones antiguas. En esta modalidad, los elementos prestados de géneros preexistentes adquieren un aspecto renovado que no se encuentra en ningún otro toque. Uno de estos elementos es el **ritmo percutido** que le da nombre (véase en el esquema inicial), empleado indistintamente por el palmero o el tocaor, en este caso, golpeando con las uñas sobre la madera frontal de la guitarra. Por su parte, el rasgueado de la «bulería al golpe» lleva implícito el ritmo abandolao, que nos remite a los géneros de tactus variable. Ahora bien, la interpretación de este ritmo, que se infiere del rasgueado, del ritmo armónico o del acompañamiento de palmas, no es la misma del Fandango Abandolao (en 3/4), sino la de un **compás ternario duplo**, es decir, un hipermetro formado por seis tiempos agrupados de dos en dos (3/2). En otras palabras, el toque primitivo por bulería surge de una **relectura del toque abandolao** donde el subtactus se cuenta como tactus, y éste como metro. Véase a través del siguiente esquema, en el que añadimos la correspondencia con la numeración tradicional de la Bulería:[33]

Fig.VI.13. Ritmo abandolao y percusión «al golpe» en compás duplo

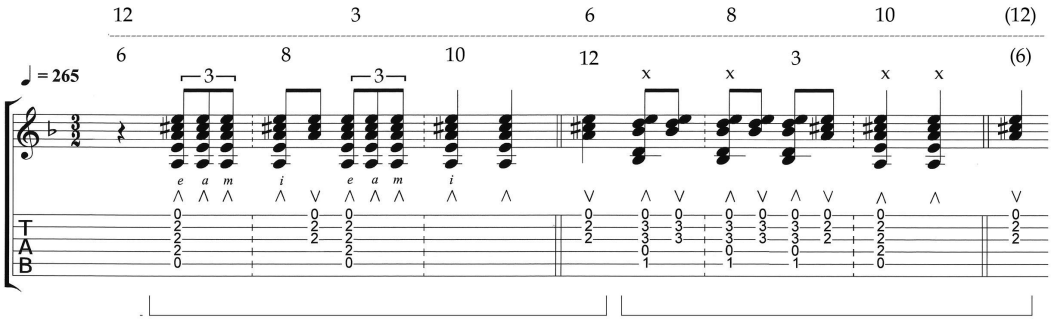


[33] En las grabaciones de la página anterior, hemos sustituido las palabras «once» y «doce» por los monosílabos «un» y «dos», tal y como se hace tradicionalmente.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

A diferencia del rasgueado, la simetría del ritmo «al golpe» parece remitirnos a un compás binario duplo, formado por seis tiempos agrupados de tres en tres (6/4). De este modo, la conjunción de ambos patrones (abandolao y «al golpe») genera un **cruzamiento métrico** análogo al de la Sevillana y el Fandango de Huelva, fruto en este caso de una relectura del ritmo abandolao.[34] Transcribimos a continuación el inicio de una primitiva grabación de bulerías en el que se suceden dos motivos de seis tiempos, el primero inspirado en el toque abandolao y el segundo en la modalidad «al golpe»:

Fig.VI.14. «BULERÍA AL GOLPE»: Miguel Borrull, 1921 [71/0'00"; C5]



Como se puede apreciar, el rasgueado y el ritmo armónico sugieren metro binario en períodos de seis tiempos (3/2); en cambio, el golpeado parece indicar metro ternario. Esta **ambigüedad métrica** distorsiona nuestra percepción del ciclo: en efecto, el inicio rítmico (1) y la resolución armónica (10) sugieren un ciclo largo de doce tiempos, según la fórmula alterna de la Soleá o la Alegría, pero la ausencia de movimiento armónico en los primeros seis tiempos, así como el golpeado, estarían indicando la disposición inversa, quedando el primer motivo como medio ciclo suelto, tal y como sugiere la numeración inferior. Esta ambigüedad métrica y la consecuente **ambivalencia cíclica** son precisamente los rasgos más característicos de la Bulería en su estado primitivo, responsables de su inigualable capacidad para absorber melodías de otros géneros, flamencos y no flamencos.

- En la Bulería, **el rasgueado y el golpeado adquieren su máxima expresión**, no sólo por su uso intensivo, sino por el amplísimo despliegue rítmico. En la expresividad y diversidad del rasgueado, así como en la singularidad del ritmo «al golpe», reside la tendencia de la Bule-

[34] La combinación de ritmo abandolao y palmas «al golpe» es especialmente evidente en el acompañamiento al cante; buena muestra son dos bulerías de Manuel Vallejo, con las guitarras de Ramón Montoya [120/1'15"] y El Niño Pérez [144/1'25"]. Por otra parte, una muestra ilustrativa de la interpretación que la Bulería hace del toque abandolao, convirtiendo el tactus variable en metro variable (las corcheas pasan a ser los tiempos del compás), se halla en una grabación de Aurelio Sellés, donde el tocaor Andrés Heredia inserta un motivo típico del toque abandolao, hoy también del toque por malagueña [380/0'25"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ría primitiva a articularse por defecto en ciclos cortos de seis tiempos, quedando **las frases de ciclo largo como recurso intermitente o complementario.** En consecuencia, también consideramos pertinentes los ostinatos neutro (0) y mínimo (1) de la modalidad «al golpe», habituales en la primera etapa fonográfica de la Bulería (1908-1916), probando que la esencia de este género reside tanto en la alternancia como en el cruzamiento métrico. Veamos la plasmación rítmica de estos ostinatos a través de algunas de las variaciones de ciclo corto más comunes en las grabaciones primitivas.[35] Las dos primeras son versiones del **ostinato neutro**, diseño que impide determinar con certeza la numeración correspondiente:

Fig.VI.15. «BULERÍA AL GOLPE»: Ramón Montoya, 1910 [39/0'24"; C6+]

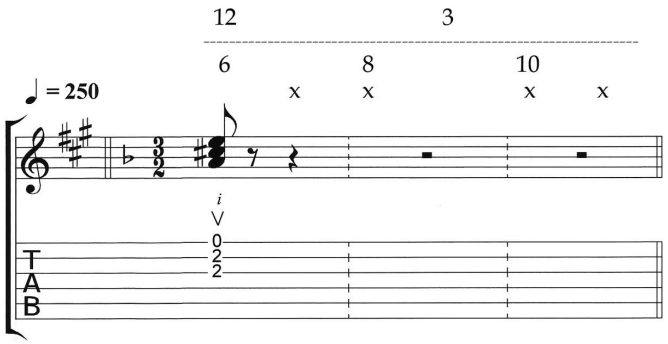
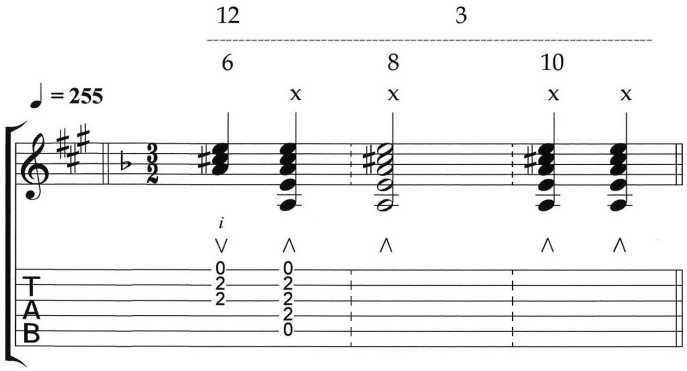


Fig.VI.16. «BULERÍA AL GOLPE»: Luis Molina, 1913 [54/0'15"; C5]



Estos fragmentos, al carecer de cambio armónico, tampoco definen inequívocamente el modo armónico, pues si bien La es el tono de referencia, éste puede leerse indistintamente como I grado del modo flamenco o del modo mayor (tal y como muestra la doble

[35] En todos ellos, los intérpretes las repiten dos o más veces seguidas.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

armadura). En cambio, en los siguientes ejemplos, el diseño armónico se ajusta al **ostinato mínimo**, permitiendo reconocer, en este caso, el modo mayor:

Fig.VI.17. «BULERÍA AL GOLPE»: Ramón Montoya, 1910 [38/2'18"; C6-]

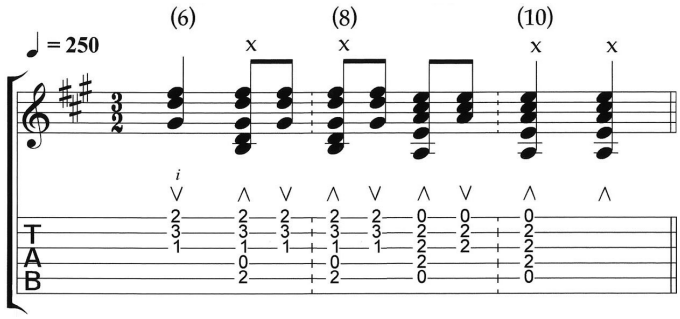
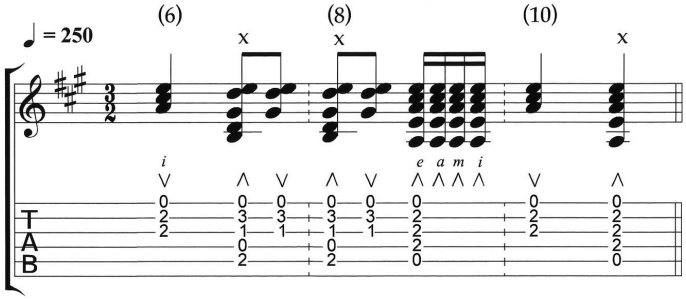


Fig.VI.18. «BULERÍA AL GOLPE»: Luis Molina, 1913 [54/0'09"; C5]



Con todo, la articulación de estos fragmentos sigue siendo ambigua: ambos nos invitan a pensar en la segunda parte de un ciclo largo, como indica la numeración entre paréntesis, pero la repetición idéntica de estos fragmentos, dos o más veces (tal y como sucede en sendas grabaciones), nos despoja de los elementos de asimetría que permitirían identificarlos como la mitad de un ciclo largo de doce tiempos.

- Además de estos aspectos, cabe sumar a la modalidad «al golpe» otros elementos de ambigüedad, también pertinentes. Nos referimos al **inicio rítmico** de las frases, que fluctúa a caballo entre los tipos **tético y acéfalo:** si observamos el último ejemplo, tanto la aparición del acorde de dominante (en el segundo tiempo del compás) como el comienzo del golpeado, dibujan un inicio acéfalo, al modo de la Soleá y la Alegría.[36] En cambio, los ejem-

[36] En estos ejemplos, la anticipación del cambio armónico al tiempo 9, recurso frecuente en el rasgueado, también nos remite al toque por soleá y por alegría.

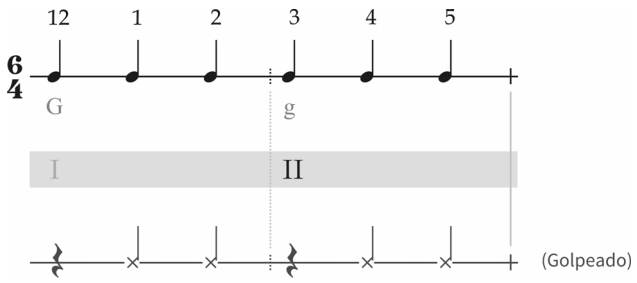
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

plos primero y tercero parecen indicar un inicio tético, como corresponde al ritmo abandolao en el que se inspira la «bulería al golpe». Esta ambigüedad –o ambivalencia, según se mire– confiere a la Bulería un aspecto todavía más voluble, sin afectar a la consistencia métrica de un toque que en todo momento mantiene la cuadratura en hipermetros de seis tiempos**.**

- En su modalidad primitiva, la Bulería es una amalgama de elementos rítmico-armónicos enmarcados en unidades de seis tiempos, preferentemente en metro binario, pero que también admiten una lectura en metro ternario. Estamos, por tanto, ante un **cruzamiento métrico** análogo al de la Sevillana y el Fandango de Huelva, pero cuyo rasgo singular no es el uso sistemático, sino su carácter **variable**, pues ninguna de las dos medidas (3/2 y 6/4) puede considerarse estrictamente rectora, como tampoco el cambio de una a otra sigue necesariamente una pauta alterna.

- La «bulería al golpe» desambigua este cruzamiento métrico al formar **variaciones de ciclo largo.** Como en otros géneros, el recurso más común es la **modificación del ostinato** de ciclo corto, ubicando el cambio a la dominante en el tiempo 3, a imagen y semejanza del ostinato mínimo de Soleá y Alegría. La impresión es ahora la de un hipermetro de 6/4:

Fig.VI.19. Ostinato en 6/4 de la «bulería al golpe»

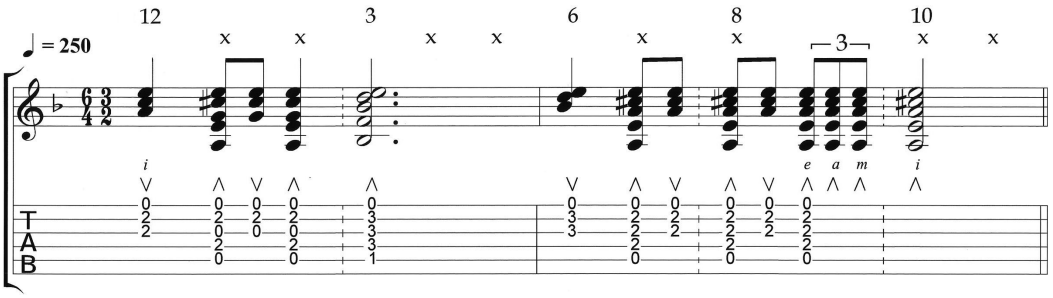


De este modo, el fragmento de seis tiempos adquiere sentido interrogativo, generando automáticamente un vínculo con el siguiente y, por extensión, la percepción de una frase de ciclo largo.[37] En el siguiente ejemplo, la relación pregunta/respuesta que emerge entre ambos hipermetros, formando un todo, es inequívoca, hasta el punto de que la segunda parte puede anticipar la resolución al I grado sin alterar la integridad de la frase de doce tiempos, tal y como se ve en el siguiente ejemplo:

[37] Si bien menos habitual, otra forma de generar la percepción de una frase de ciclo largo, en este contexto ambiguo de la «bulería al golpe», es la sustitución del acorde de tónica por el III grado, tal y como puede comprobarse en la grabación de Miguel Borrull [71/0'04"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VI.20. «BULERÍA AL GOLPE»: El Niño Pérez, 1934 [147/1'26"; C5-]



La numeración y los quebrados alternos certifican que estamos ante una variación de ciclo largo, surgida de una modificación deliberada del ostinato armónico, que confiere a la frase mayor elocuencia que los fragmentos de ciclo corto. Con todo, el uso de variaciones de doce tiempos no es indispensable en la «bulería al golpe», sino un complemento, pues se articula por defecto en motivos independientes de ciclo corto. Recuérdese que el Fandango Abandolao, matriz de este lenguaje, se caracterizaba por una escasa cuadratura cíclica de las frases; de hecho, el único elemento que en última instancia lo hacía reconocible era el propio ritmo abandolao, que en la Bulería se interpreta como período de seis tiempos.[38] De este comportamiento surge precisamente la tendencia natural de la Bulería a tratar los motivos de ciclo corto como elementos autónomos dentro de un discurso eminentemente voluble.[39]

- En la bulería primitiva interactúan **elementos idiomáticos** del Fandango Abandolao, pero también **de la Soleá y la Alegría.** Como hemos visto en las variaciones de ciclo corto, el inicio acéfalo y la resolución armónica sobre el último acento métrico ya nos remitían a estos dos géneros. No obstante, es en las variaciones de ciclo largo donde su influencia se hace más patente: en primer lugar, en el **ostinato neutro de ciclo largo**, idéntico en Soleá y Alegría, en el que la Bulería aplica los mismos diseños rasgueados y golpeados que en esos géneros permitían definir, sin necesidad de movimiento armónico, la alternancia métrica y, por tanto, el ciclo largo. Es justamente en esta clase de variaciones donde Soleá, Alegría y Bulería se nos muestran como dialectos de un mismo idioma: el primero, sobrio y reposado; el segundo, vivo y alegre; el tercero, festero y veloz.

[38] Véase de nuevo la p. 99.

[39] En este sentido, la citada grabación de Miguel Borrull es paradigmática, pues hasta la intervención del cantaor (El Cojo de Málaga), el guitarrista encadena tres variaciones de ciclo corto, una de ciclo largo, una falseta melódica de dos ciclos largos y tres nuevas variaciones de ciclo corto, todo ello con el mismo acompañamiento de palmas al golpe [71/0'00"-15"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En la Bulería, el uso intensivo y elocuente del rasgueado permite incluir el **ostinato mínimo 1A** entre los diseños pertinentes de ciclo largo, aunque sus cambios armónicos se encuentren exclusivamente en el primer hipermetro.[40] La influencia de la Soleá y la Alegría es evidente en el **ostinato mínimo 1B**, que también forma parte de estos géneros, siendo en este diseño donde la modalidad «al golpe» y los préstamos de estos dos toques se imbrican de forma más clara. En el **ostinato 1C** y los siguientes, la influencia de Soleá y Alegría acaba imponiéndose al lenguaje «al golpe», pues las percusiones características tienen ya menos presencia, incluso desaparecen.

- Por su parte, los **ostinatos paradigmáticos** ponen en evidencia la interferencia del mismo ritmo armónico ternario que aparecía en la Soleá y la Alegría, si bien aquí se expresa sobre todo a través de variaciones rasgueadas. Cabe señalar que buena parte de estos ostinatos son hoy mucho menos habituales que en la primera mitad del siglo XX, incluso han caído en desuso (2B).[41] Con todo, entendemos que su abundante presencia en la fonografía antigua justifica su inclusión en este análisis, permitiendo visualizar la encrucijada de géneros que se dio en la Bulería.

- En cuanto al **ostinato complementario (3)**, que se presenta siempre en rasgueado, ejerce la misma función de cierre que en el toque por soleá y por alegría, de modo que, también aquí, su carácter *obstinado* no es fruto de un uso continuado sino predeterminado.[42]

- En el último tercio del siglo XX, aparece en la Bulería una concepción métrica más rígida, llamada «**bulería al 12**», donde la ambigüedad o ambivalencia originales dejan paso a una mayor determinación de los intérpretes por cuadrar las frases en ciclos completos de doce tiempos. Esta cuadratura implica una **adopción sistemática de la fórmula métrica 6/4 + 3/4**, especialmente en las variaciones rasgueadas y en el acompañamiento de palmas. Tanto los ostinatos armónicos como el golpeado se coordinan en torno a esta fórmula alterna, **acomodando los cambios armónicos y las percusiones a los acentos métricos**, tal y como puede verse en el siguiente esquema**.** Esta perspectiva más uniforme de la relación entre ritmo y métrica suele tomarse como paradigma de la Bulería. Sin embargo, aunque modélica durante las últimas décadas del siglo pasado, tan sólo constituye una faceta –y no precisamente la más representativa– de un género que hasta entonces se había caracterizado por una extraordinaria flexibilidad métrica.

---

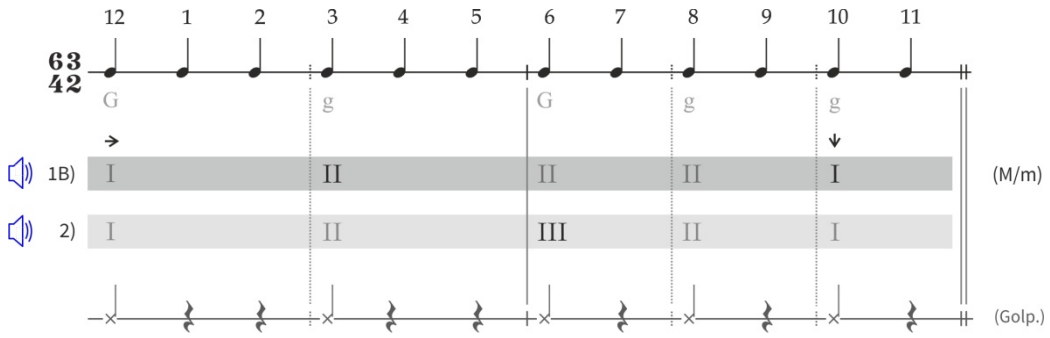
[40] Acorde con el origen trimodal de la Bulería, la indicación M/m especifica los diseños armónicos que se emplean también en los modos mayor y menor.

[41] El ostinato paradigmático 2A puede oírse, por ejemplo, en una registro de Manuel Vallejo con Miguel Borrull [119/0'00"]; obsérvese que entonces también se admitía la anticipación al tiempo 2 del cambio a la dominante, como en el toque por soleá y por alegría.

[42] En la Bulería, las variaciones sobre el ostinato complementario pueden incorporar los mismos intercambios armónicos que vimos en la Soleá, por ejemplo la sustitución del IV grado por el VI.

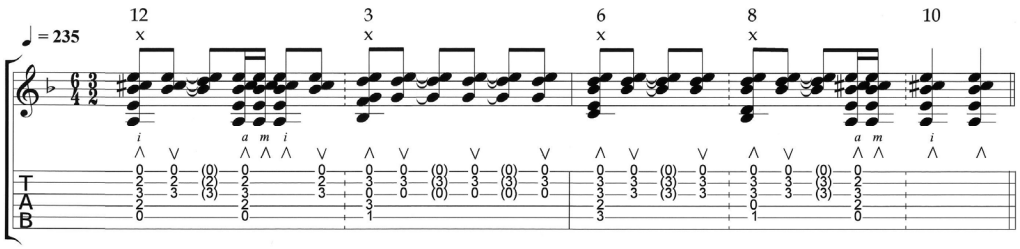
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VI.21. Ostinatos y golpeado de la «bulería al 12»



Esta concordancia entre el ritmo armónico, el golpeado y el canon métrico alterno, se manifiesta también en el **inicio rítmico**, que se hace deliberadamente **tético** por medio de un énfasis sistemático en el tiempo 12, hecho que precisamente da nombre a esta modalidad. Con todo, la rigidez métrica se ve compensada por la incorporación al rasgueado de un efecto sincopado de **gran dinamismo.** Veámoslo a través de una variación sobre el **ostinato paradigmático (2)** de esta modalidad (las síncopas corresponden a los ligados):

Fig.VI.22. «BULERÍA AL 12»: Paco de Lucía, 1977 [439/2'36"; C4][43]



- Todas estas características nos remiten a la **Petenera** y, sobre todo, a la **Guajira**, géneros de tactus variable como el Fandango Abandolao. A tenor de la interpretación rítmica que se hace aquí de la fórmula 6/4 + 3/2, podría considerarse, en efecto, como una **traducción en formato duplo del compás alterno 6/8 + 3/4** característico de estos dos géneros. De hecho, en las grabaciones más antiguas de los cantes que hoy conocemos como bulerías, rotuladas originalmente como «chuflas», el acompañamiento se basa en un mero rasgueado por guajira (o por petenera, si en modo flamenco), siguiendo la alternancia métrica con la misma rigurosidad que la «bulería al 12».[44]

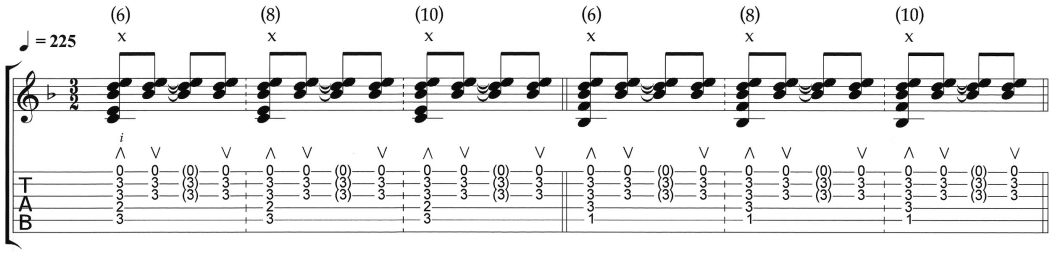
[43] El toque es a dúo con Ramón de Algeciras.

[44] Se incluyen dos muestras en la selección fonográfica (2 y 8).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

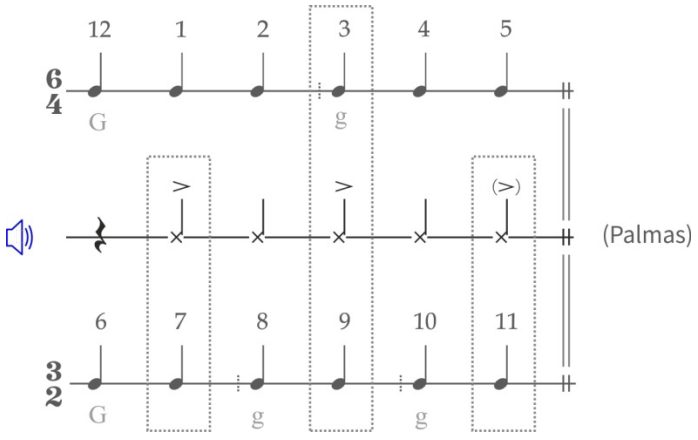
- En la actualidad se ha impuesto de nuevo el espíritu original de la Bulería, a través de lo que se conoce como «**compás *partío***». Frente a la rigidez métrica de la «bulería al 12», en esta modalidad se recupera la ambivalencia y flexibilidad de la «bulería al golpe». Así, actualmente no se toma como base la fórmula alterna ni el ciclo largo impuestos en la anterior modalidad, sino el **hipermetro 3/2**, es decir, las unidades autónomas de seis tiempos en compás binario. Veamos un ejemplo de guitarra, extraído de un pasaje de acompañamiento al cante, faceta donde esta articulación *partía* suele ser más evidente:

Fig.VI.23. BULERÍA «en compás partío»: Moraíto Chico, 1998 [579/1'53"; C6]



Si bien en el rasgueado se mantiene el efecto sincopado de la modalidad anterior, así como la tendencia a golpear en los acentos métricos, la articulación nos remite de nuevo al **toque abandolao** que servía de referencia a la bulería primitiva. La manifestación paradigmática de esta *nueva* perspectiva se encuentra en la base de palmas más utilizada en la actualidad, que consiste en una serie de cinco palmas seguidas, enfatizadas una de cada dos y precedidas de una pausa, que se interpreta sistemáticamente con independencia de la organización cíclica del toque, tal y como representamos a continuación:

Fig.VI.24. Base de palmas «en compás *partío*»

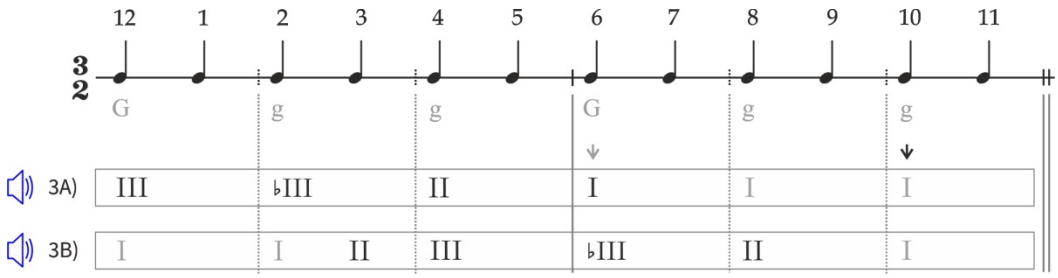


© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Como puede verse, las tres palmas fuertes (menos intensa la última de ellas) sugieren un compás binario, con la particularidad de enfatizar los tiempos leves, recurso también característico de la base de palmas por tango, que de esta forma se mantiene presente a pesar de la dominancia binaria. En este sentido, la forma más habitual de llevar el pie en esta modalidad es en 3/2, esto es, marcando el pie cada dos tiempos, si bien también se hace cada tres tiempos, interpretando la base de palmas en 6/4 (3/4 + 3/4); de hecho, el énfasis de la tercera palma también nos está remitiendo al hipermetro de 6/4.

- A través del moderno «compás *partío*» y la primitiva modalidad «al golpe», se constata en la Bulería un **predominio del metro binario.** Esta circunstancia es especialmente evidente en las falsetas, frases de carácter melódico que abarcan un mínimo de dos ciclos largos.[45] También se manifiesta en las variaciones que sirven de remate (cierre transitorio). A continuación, incluimos algunos de los ostinatos complementarios que se han usado en este tipo de variaciones, cuyo ritmo armónico muestra con claridad esta predilección binaria:

Fig.VI.25. Variantes de ostinato complementario en metro binario (remates)[46]



La **cadencia cromática** III-bIII-II-I que aparece en estas variantes nos remite de nuevo al toque abandolao; de hecho, en el **ostinato 3A**, la disposición binaria de esta cadencia es exactamente la misma que emplea el **ostinato paradigmático del Fandango Abandolao, pero en compás duplo** (los últimos seis tiempos de este ostinato se han convertido aquí en un ciclo de doce tiempos). Esta perspectiva métrica es la que adoptan precisamente algunas versiones del toque abandolao que, buscando modernizar el género, lo acercaron al lenguaje de la Bulería, principalmente a través del acompañamiento de palmas, también de gran dinamismo y análogo métricamente.[47]

[45] Veremos casos en el capítulo X, dedicado a las estructuras polimétricas del flamenco acompasado.

[46] He aquí algunas muestras de estas variantes: 3A, por Paco Cepero [443/0'59"] o por Paco de Lucía y Ramón de Algeciras [357/0'03"]; 3B, algo sincopado, por Moraíto Chico [579/0'18"]. Asimismo, obsérvese en la citada grabación de Paco Cepero un fragmento de dos ciclos largos donde el rasgueado y el ritmo armónico siguen solamente metro binario [443/2'06"].

[47] Véase de nuevo el apartado dedicado al Fandango Abandolao (p. 101).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Movimiento y tempo: Bulería

1908-1916: *presto…prestissimo con fuoco* / ♩ = 200-280
d. 1977: *presto-prestissimo* / ♩ = (172) 180-252 (312)

- Junto a la Rumba Flamenca, la Bulería es el **género festero por antonomasia** y, como tal, uno de los **de movimiento más rápido.** De acuerdo con los criterios seguidos hasta ahora, expresamos este rasgo mediante una determinada franja de tempo, y no a través del quebrado, que sigue representando el tactus (el tiempo) en valor de negra, como en la Soleá y la Alegría.[48] Por el carácter festero de la Bulería, la franja de tempo raramente excede de las **20 PPM** durante la misma interpretación, lo que nos permite considerar ***a tempo*** el movimiento natural de la Bulería y, por extensión, el de la estética festera.

- En cuanto a la evolución del movimiento, **la ralentización no es significativa**, pues las grabaciones recientes que han empleado un tempo inferior a 200 PPM corresponden a estéticas singulares dentro de la Bulería: el Jaleo extremeño, que comentaremos en la selección fonográfica, y las bulerías «romanceadas», vinculadas a la localidad sevillana de Lebrija (17). Esta estabilidad histórica del movimiento no implica la ausencia de ciertas tendencias en función del ámbito geográfico o la estética de cada intérprete.

- Con todo, en las grabaciones modernas existe una apreciable **reducción del margen superior de tempo**, sobre todo en las de cante con acompañamiento de guitarra, debido seguramente a un mayor interés de los intérpretes por la elaboración melódica, y no tanto la recreación de la atmósfera festera original. Como sucede en otros géneros, las velocidades más elevadas se encuentran en grabaciones con baile y los toques de concierto.

Selección fonográfica: Bulería

En esta selección, además de ilustrar la evolución del movimiento, incluimos grabaciones rotuladas originalmente no como «bulerías», sino como «chuflas» o «fiestas», ejemplos que nos permiten reconocer las huellas de varios géneros en la Bulería. Como se ha ido comentando, estas muestras nos remiten a la **Guajira** y la **Petenera** (2 y 8), al **Fandango Abandolao** (5), a la **Soleá** (18 y 36) o a la **Alegría** (16). Por otra parte, también incluimos varios ejemplos de **Jaleo extremeño** (19 y 39), hoy subgénero dentro de la Bulería, pero en cuyas primeras grabaciones aparece también el toque

[48] El movimiento rápido de la Bulería se ha tomado tradicionalmente como referencia a la hora de elegir el quebrado en las transcripciones, optando mayoritariamente por la fórmula 6/8 + 3/4, conocida como *compás alterno*, lo que supone dar al tiempo valor de corchea. Esta perspectiva, debida en parte a las analogías con la Guajira, implica una interpretación métrica que, en nuestra opinión, no responde a la perspectiva real de los intérpretes, que se expresa mediante una numeración tradicional en períodos de doce tiempos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

por soleá.[49] En la actualidad, el acompañamiento se caracteriza por un movimiento relativamente lento (en el contexto del toque por bulería) y una especial predilección por la modalidad «al golpe» (15) y el «compás partido» (13), es decir, por una articulación preferentemente en ciclos cortos.[50]

Cante y toque

1. *Prestissimo con fuoco a tempo* (278): Chiquito de Triana / Esteban de Sanlúcar, 1936 [160].
2. *Prestissimo con fuoco* (272-280): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [26].
3. *Prestissimo con fuoco* (268-288): Rafael Romero / Miguel Valencia, 1971 [374].
4. *Prestissimo con fuoco* (264-272): El Niño Gloria / El Niño Ricardo, 1929 [103].
5. *Prestissimo* (252-260): El Cojo de Málaga / Miguel Borrull, 1921 [71].
6. *Prestissimo* (252-260): Manuel Vallejo / Manolo de Huelva, 1935 [159].
7. *Prestissimo a tempo* (252): Carmen Linares / Paco Cortés y Pedro Sierra, 1988 [502].
8. *Prestissimo* (240-260): El Garrido de Jerez / Salvador Román, 1908 [20].
9. *Prestissimo a tempo* (230): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Tomatito, 1992 [535].
10. *Prestissimo a tempo* (228): Tomasa la Macanita / Moraíto Chico, 1998 [579].
11. *Prestissimo* (220-248): Camarón de la Isla / Paco de Lucía, 1972 [381].
12. *Presto-prestissimo* (208-228): Joselero / Diego de Morón, 1975 [423].
13. *Presto a tempo* (204): Ramón el Portugués, 2000 [591].[51]
14. *Presto-prestissimo* (200-252): La Niña de los Peines / Luis Molina, 1913 [58].
15. *Presto-prestissimo* (200-220): La Kaíta / José Luís Postigo y David Silva, 1987 [493].
16. *Prestissimo* (192-200): Manuel Vallejo / El Niño Pérez, 1925 [76].
17. *Presto* (180-204): Inés Bacán / Pedro Bacán, 1995 [552].
18. *Presto* (176-192) y *presto-prestis.* (192-264): Aurelio de Cádiz / Ramón Montoya, 1929 [96/0'35"].
19. *Vivace…prestissimo* (172-220): La Marelu / Paco Cepero y Enrique de Melchor, 1978 [449].

Toque de concierto

20. *Prestissimo con fuoco a tempo* (300): Juan Serrano, 1962 [281].
21. *Prestissimo con fuoco a tempo* (296): Gerardo Núñez, 1989 [512].
22. *Prestissimo con fuoco* (268-300): Paco de Lucía, 1967 [324].
23. *Prestissimo con fuoco* (264-280): Justo de Badajoz, ca. 1958 [248].

---

[49] Sirvan de ejemplo unos jaleos de Ramón el Portugués con Antonio Arenas [408/0'35"]. Con acompañamiento más veloz pero todavía por soleá, también los de Rafael Romero con Andrés Heredia a la guitarra [204/0'21"] y de Porrina de Badajoz con Antonio Arenas y Juan Salazar Porrina, hijo [418/1'23"].

[50] Acerca del acompañamiento de los jaleos, véase López Godoy, 2008: 58-60.

[51] Se trata de una grabación sin guitarra, donde, sin embargo, el cajón (cuyo intérprete no viene identificado en la edición) expresa con claridad la modalidad en «compás *partío*».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

24. *Prestissimo con fuoco a tempo* (264): Tomatito, 1991 [532].
25. *Prestissimo a tempo* (260): Paco de Lucía, 1987 [497].
26. *Prestissimo* y *con fuoco* (256-284): Paco de Lucía, 1967 [327].
27. *Prestissimo* y *con fuoco* (256-272): El Niño Ricardo, 1958 [244].
28. *Prestissimo* y *con fuoco* (252-268): Diego del Gastor, ca. 1965 [308].
29. *Prestissimo a tempo* (250): José Jiménez, el Viejín, 1999 [585].
30. *Prestissimo* (236-264): Paco Cepero, 1977 [443].
31. *Prestissimo a tempo* (232): Moraíto Chico, 1992 [541].
32. *Prestissimo* y *con fuoco* (228-312): Sabicas, 1961 [279].
33. *Prestissimo* (220-240): Román el Granaíno, ca. 1958 [249].
34. *Prestissimo a tempo* (216) y *ad libitum*: Tomatito / Guadiana (cante), 2013 [632].
35. *Presto-prestissimo* (212-228): Paco de Lucía, 1976 [431].
36. *Presto rubato* (180-192) y *presto-prestissimo* (188-264): Ramón Montoya, 1936 [169/0'48"].[52]

Baile

37. *Prestissimo con fuoco* (284-304): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1956 [217].
38. *Prestissimo a tempo* (248) y *prestissimo* (244-256): Cristina Hoyos / José Mercé y Gómez de Jerez / Antonio Solera y Emilio de Diego, 1985 [479/10'29"].
39. *Prestissimo* y *con fuoco* (246-280): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1957 [231].
40. *Presto-prestissimo a tempo* (260/200/264): Belén Maya y Joaquín el Grilo / El Potito y Duquende / Tomatito, 1995 [549].

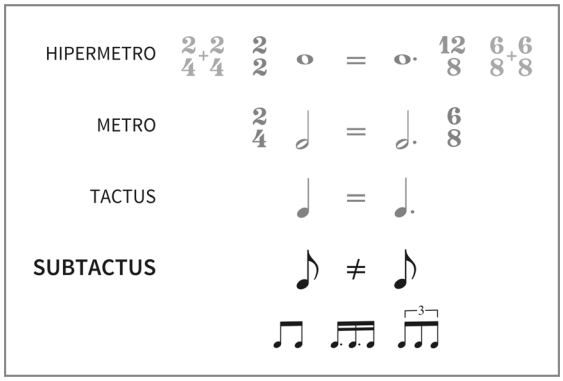
[52] Ramón Montoya empieza esta obra con un toque ligero por soleá, es decir, según se acompañaban las bulerías por soleá, adoptando por ello un tempo inferior al propio de la Bulería. Este procedimiento lo reproduce Montoya en el acompañamiento de las bulerías de Aurelio de Cádiz (18); en este caso, el inicio combina los modos flamenco y mayor, esto es, el toque por soleá y por alegría, recurso pertinente de la Bulería. En ambas grabaciones, obsérvese que identificamos el cambio al toque por bulería al comenzar el característico ritmo «al golpe».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VII. Géneros de subtactus variable

TANGUILLO DE CÁDIZ
ZAPATEADO (tradicional y moderno)
TANGUILLO MODERNO
TIENTO

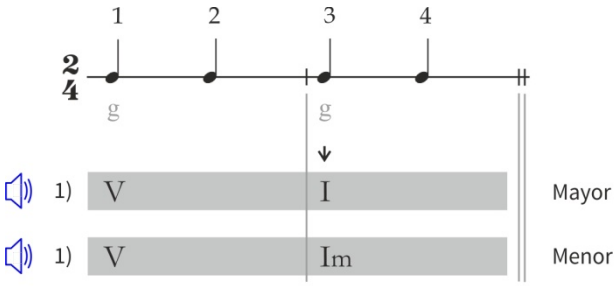
Forman parte de este grupo los toques acompasados de rítmica más sutil. Siempre en metro binario, el tratamiento interno del tiempo es extremadamente voluble: además de las subdivisiones binaria y atresillada, destaca una subdivisión irregular, que llamaremos *swing* gaditano, basada en dividir el tiempo en tres partes desiguales. Por tanto, el reto no es llevar el compás (siempre binario), sino el despliegue de los valores rítmicos más pequeños. Según la subdivisión que predomine en cada caso, emplearemos los quebrados 2/4 ó 6/8. Ahora bien, a diferencia de los géneros de tactus variable, el compás de 6/8 no representa aquí la reunión de dos tiempos de división ternaria, sino atresillada. Es decir, aunque los quebrados estén formados por valores aparentemente distintos (negra y negra con puntillo), en la práctica representan compases isócronos.



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VII.1. TANGUILLO DE CÁDIZ

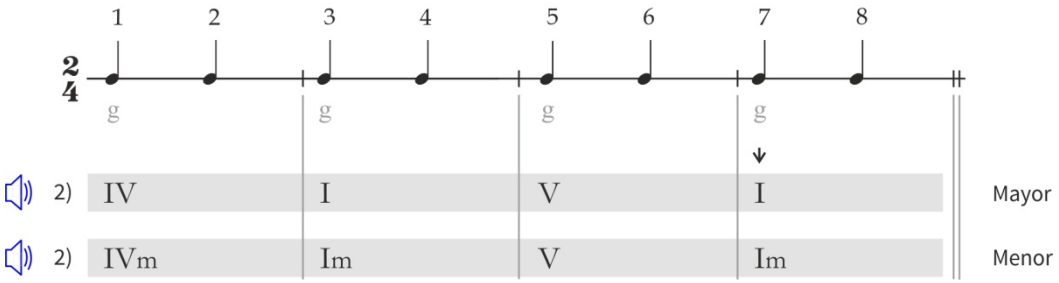
MODOS MAYOR Y MENOR



Subdivisión binaria

Subdivisión irregular: swing gaditano

Subdivisión atresillada

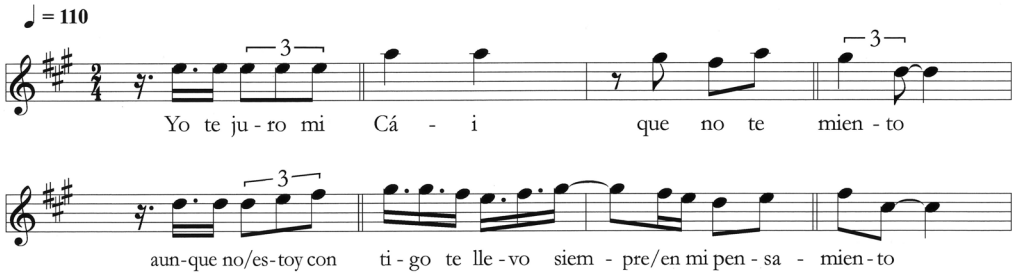


Fórmula métrica y ostinatos armónicos

- Sin duda alguna, el Tanguillo de Cádiz es el género de subtactus variable paradigmático, matriz de los demás géneros de este grupo, incluso alguno del siguiente, de métrica fija. Del mismo modo que el Fandango Abandolao y, en menor medida, la Petenera o la Guajira constituían gérmenes de toques flamencos tan relevantes como la Soleá o la Bulería, el **Tango de Cádiz**, hoy llamado «tanguillo» y de origen americano, es el **principio de una segunda rama de géneros flamencos acompasados**, algunos tan señalados como el Tiento o el Tango Flamenco.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- El Tanguillo gaditano presenta la fórmula métrica más breve del flamenco: **ciclos cortos de cuatro tiempos en compás binario.** No obstante, su despliegue rítmico es extremadamente sutil. La principal pauta de subdivisión no es la binaria ni la atresillada, sino una partición en tres valores desiguales, largos los dos primeros y breve el último en relación sesquiáltera; tal y como se muestra en el esquema inicial, el valor corto corresponde a una semicorchea simple; los largos, a una semicorchea con puntillo. Esta subdivisión irregular, modalidad característica del género y que aquí llamaremos ***swing* gaditano**, convive en la práctica con la binaria y la atresillada, tanto de forma horizontal (ritmos sucesivos) como verticalmente (ritmos superpuestos); de hecho, el *swing* gaditano es el resultado del propio roce entre las subdivisiones binaria y atresillada.[1] En este sentido, sirva de muestra el siguiente fragmento melódico del repertorio tradicional, en el que se combinan libremente las tres subdivisiones:[2]

Fig.VII.3. TANGUILLO DE CÁDIZ: Manolo Vargas, ca. 1962 [283/0'47"][3]

- Frente a una acentuación métrica uniforme, común a los tres tipos de subdivisión, la síncopa y el contratiempo influyen decisivamente en la dinámica del Tanguillo de Cádiz. En este entramado rítmico, sobresale un **énfasis sistemático en la segunda semicorchea con puntillo** de cada tiempo, tal y como consta en el esquema inicial, y que en esta subdivisión irregular equivale al contratiempo. De hecho, el singular «meneo» que transmite el *swing* gaditano es fruto de combinar dicha subdivisión con el énfasis en este contratiempo *falso* o desplazado.

- En contraste con un despliegue rítmico tan sofisticado y voluble, el diseño armónico es de gran sencillez, con un ostinato para las frases de ciclo corto y otro para las de ciclo largo;[4] ningún otro diseño es lo bastante recurrente como para ser elevado a categoría de ostinato, ni siquiera complementario. En este sentido, existe una forma más o menos estándar

[1] Trataremos esta mezcla singular en el capítulo X, dedicado a la polimetría flamenca.
[2] La tonalidad real es Re# mayor (la guitarra suena «por medio» con cejilla en el sexto traste).
[3] Transcribimos la melodía con plicas horizontales (no en notas sueltas) para facilitar la identificación visual de las fórmulas rítmicas expuestas en el esquema de la página anterior.
[4] Véase la variación sobre el ostinato mínimo transcrita en el apartado X.1.3.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

de comenzar el toque, tal y como reflejan las grabaciones seleccionadas, basada en una sucesión de ciclos cortos en rasgueo sobre el **ostinato mínimo**, seguido de una variación sobre el **ostinato de ciclo largo**, también rasgueada. Esta variación, que sirve a la vez de remate a la introducción y llamada al cante, se caracteriza por acudir al acorde de subdominante y terminar en seco sobre el último acento métrico del ciclo (tiempo 7). De este modo, sin más, queda enteramente expuesta la constitución métrica, rítmica y armónica de este género, procedimiento típico de aquellos toques originarios de las fiestas o celebraciones locales, en este caso el Carnaval gaditano.

Movimiento y tempo: Tanguillo de Cádiz

1897-1916: *moderato-allegro* / ♩ = 100-126
1957-1976: *andante-moderato* / ♩ = (76) 92-136 (168)

- Estamos ante un género de **gran dinamismo** gracias al tratamiento voluble de los valores rítmicos más pequeños. No obstante, el movimiento, que se define a partir de la unidad temporal (negra), se sitúa en el Tanguillo de Cádiz en torno a ***moderato***. Por tanto, no nos parece pertinente incluirlo entre los palos «festeros» (Bulería y Rumba Flamenca), pues, con independencia del carácter festivo y el aspecto jocoso de sus letras, el tactus se encuentra lejos del *prestissimo* que caracteriza estos palos.

- Como puede verse en la sección de cante y toque de la selección fonográfica, el movimiento del Tanguillo de Cádiz se caracteriza también por una **franja de tempo relativamente estrecha**, pues no suelen superarse las 20 PPM en la misma grabación; en este sentido también se asemeja a los géneros festeros por antonomasia, aunque su movimiento no se interprete estrictamente *a tempo*.

- Con el paso del tiempo, el Tanguillo de Cádiz ha sufrido una leve **ralentización**. A diferencia de muchos géneros acompasados, es más acentuada en el toque de concierto, donde también se aprecia cierto uso del ***rubato,*** poco compatible con el silabismo métrico de las melodías del cante. Conviene recordar que, por regla general, el toque ensaya en su faceta solista aquellas velocidades que resultan inapropiadas en el acompañamiento al cante.

- Debido a la eclosión del **Tanguillo Moderno** en los años ochenta y su gran influencia en el ámbito profesional (aspectos que analizaremos en su correspondiente apartado), las grabaciones de las últimas décadas muestran un cambio de prioridades en cuanto al tratamiento del subtactus, con un progresivo **abandono del *swing* gaditano en beneficio de la subdivisión atresillada**, modalidad que, como veremos, domina el género moderno. Esta tendencia se impondrá completamente en el toque de concierto: todos los tanguillos compuestos desde finales de los años ochenta siguen el esquema rítmico del género moderno. Ahora bien, su impacto es tal que incluso acaba influyendo en el acompañamiento

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

de las versiones modernas todavía inspiradas en las melodías tradicionales del Carnaval gaditano (2 y 3).

Selección fonográfica: Tanguillo de Cádiz

Cante y toque

1. *Allegro* (124-136): Canalejas de Puerto Real / Alfonso Labrador, 1964 [296].
2. *Allegro* (124-128): El Chaquetón / Enrique de Melchor y Antonio Reyes, 1992 [536].
3. *Allegro a tempo* (124): Carmen de la Jara / Juan José Alba, 2009 [618].
4. *Moderato* (116-120): María la Canastera / Salvador Román, 1931 [132].
5. *Moderato* (116-120): Chano Lobato / Manolo Domínguez, 1980 [454].
6. *Moderato-allegro* (108-130): El Chato de las Ventas / Manolo de Badajoz, 1936 [161].
7. *Moderato* (108-120): Antonio Pozo, el Mochuelo / Manuel López, 1897-1900 [2].
8. *Moderato* (108-112): Pericón de Cádiz / Félix de Utrera, 1971 [371].
9. *Moderato…allegro* (100-126): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [24].
10. *Moderato* (100-110) y *moderato a tempo* (98): «Muerte al Gordo» (coro gaditano), 2001 [593/1'37"].[5]
11. *Moderato* (96-112): Conjunto Hércules (coro gaditano), 1953 [194].
12. *Andante-moderato* (92-108) y *ad libitum*: Antonio Mairena / Melchor de Marchena, 1972 [379].
13. *Andante-moderato rubato* (88-100): Antonio Pozo, el Mochuelo / Manuel López, 1897-1900 [1].[6]

Toque de concierto

14. *Vivace* (144-168): Paquito Simón, 1960 [276].
15. *Allegro* (132-144): Paco de Lucía y Ricardo Modrego, 1965 [310].
16. *Moderato…vivace* (112-160) y *ad libitum*: Vicente el Granaíno, 1960 [277].
17. *Andante-moderato* (76-116) y *ad libitum*: Melchor de Marchena y Enrique de Melchor, 1971 [368].

---

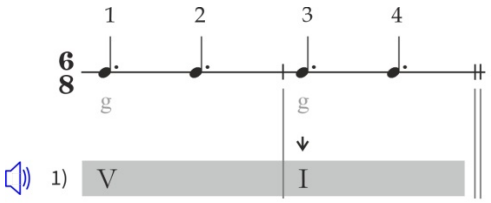
[5] Ésta y la siguiente grabación son piezas destinadas al Carnaval que nos sirven para ilustrar la estética del Tanguillo en su contexto natural, interpretado a coro y con acompañamiento de bandurria, laúd y guitarra, según la tradición local; el primero de ellos se termina con el llamado ritmo de Habanera.

[6] En esta grabación, si bien los cantes no son tanguillos, sino tientos, el toque es rítmicamente el propio del Tanguillo de Cádiz, algo ralentizado y *rubato*; como veremos, esta suerte de Tanguillo en modo flamenco es el origen del toque por tiento.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VII.2. ZAPATEADO (tradicional y moderno)

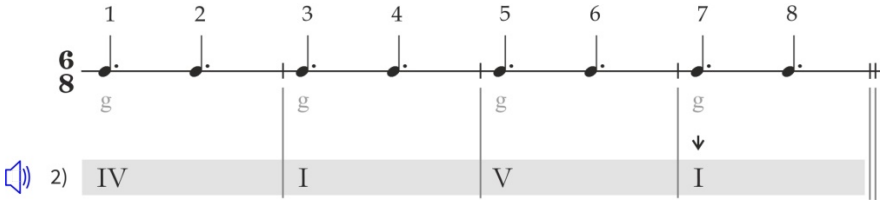
MODO MAYOR

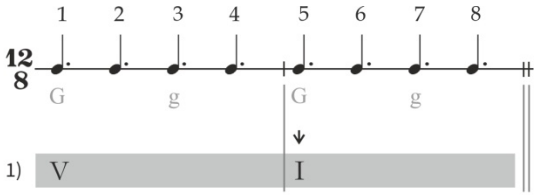


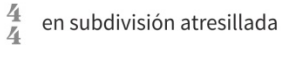
Subdivisión irregular: swing gaditano

Subdivisión atresillada

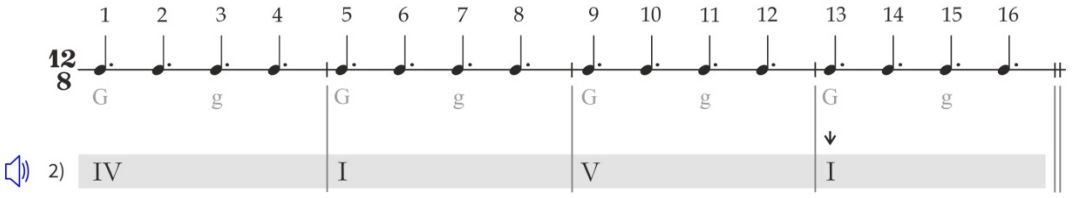
Subdivisión binaria







en subdivisión atresillada



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fórmula métrica y ostinatos armónicos

- En primera instancia, el Zapateado, de cuyo juego de pies recibe el nombre, representa **la escisión del Tanguillo de Cádiz destinada al baile**. En segunda instancia, es también la derivada del Tanguillo hacia **el toque de concierto.** De hecho, estamos ante el único género flamenco acompasado que no forma parte del repertorio del cante.

- El Zapateado despliega las mismas características métricas de su género matriz: **ciclos cortos de cuatro tiempos con acentuación binaria**, ampliables a **ciclos largos de ocho tiempos** con la misma **función de remate o llamada** que ostentaban en el Tanguillo, si bien, en este caso, en relación a las secciones del baile o las falsetas del toque.

- Aunque las primeras noticias son muy anteriores, las primeras grabaciones conocidas del toque por zapateado, como género flamenco, son de principios de los años cincuenta. En este período inicial, la mayor parte de registros, en particular los que incluyen baile, domina el ***swing* gaditano** sobre la misma **mezcla de subdivisiones** característica del Tanguillo gaditano, a caballo entre la binaria y la atresillada. En este estadio, no sería pertinente todavía considerarlo género autónomo, pues más allá de su destinación expresa al baile y el toque de concierto, no entraña características métricas y armónicas exclusivas.

- Su escisión definitiva vendrá de un **cambio en la jerarquía de subdivisiones:** se impondrá la **subdivisión atresillada (6/8)**, sobre todo en las versiones para guitarra sola, dejando en un segundo plano tanto la binaria regular como el *swing* gaditano, que con el tiempo van a desaparecer por completo.[7] Este proceso se encuentra bien reflejado en la discografía, lo que nos permite observar cómo surgieron de la matriz del Tanguillo de Cádiz distintas fórmulas rítmicas, que irán cristalizando como géneros autónomos: desde el atresillado sistemático del Zapateado o el Tanguillo Moderno, o el desdoblamiento del *swing* gaditano en el Tiento, hasta la binarización del mismo en el Tango Flamenco, aspectos que trataremos en los apartados correspondientes.

- En el Zapateado como toque de concierto, donde la guitarra es protagonista único, pronto aparecen los primeros ensayos de la **modalidad moderna**, fragmentos en los que, además de la subdivisión atresillada, el ritmo armónico empieza a articularse en períodos de cuatro tiempos, lo que supone un **desdoblamiento del ciclo métrico** por el cual el ciclo corto pasa a tener ocho tiempos y el largo dieciséis, con la misma **jerarquía acentual (G/g)** del compás de 4/4.[8] Con todo, este compás cuaternario de subdivisión atresillada (12/8), desplegado en arpegio o picado y sin apenas rasgueado, no se escindirá definitivamente del modelo binario tradicional hasta los años noventa, cuando copará el diseño íntegro de las piezas.

---

[7] Véase un fragmento ilustrativo en la p. 240.

[8] Por ejemplo, en las piezas de Mario Escudero [224/0'13"-34"] y Luis Maravilla [193/0'04"-19"], seleccionados con número 2 y 13 respectivamente.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En cuanto al diseño armónico del Zapateado, también cambian las prioridades del Tanguillo: con los mismos ostinatos de ciclo corto y ciclo largo, el **modo mayor** será el principal y característico. Las versiones de baile, en el que reside la primigenia razón de ser del Zapateado, se ciñen mayormente a estos parámetros; en cambio, el **toque de concierto**, que acabará siendo la vertiente preeminente del género, traerá un **despliegue armónico mucho más amplio**, alejado del diseño tradicional, con intercambios al modo menor y al modo flamenco, así como variadas modulaciones y secuencias de acordes. Esta amplitud armónica, si bien intrínseca al toque de concierto en general, se da en el Zapateado de forma paradigmática, pues la ausencia de cante y la inicial servitud al baile llevan inevitablemente al tocaor hacia la composición de piezas de concierto. No es extraño, por tanto, que sea éste el toque flamenco más cercano a la estética de la guitarra «clásica» o académica, consagrada por definición al concertismo.

- En la **modalidad moderna** del Zapateado, el despliegue armónico es aún más profundo. Si bien el modo mayor se mantiene como referente, también surgirán piezas basadas en el modo menor (18), u otras que, por sus constantes intercambios modales, resulta incierto otorgarles un modo de referencia. Por tanto, tampoco los ostinatos que indicamos para el Zapateado moderno deben considerarse como tales, sino una mera traslación de los diseños tradicionales a la fórmula métrica moderna, permitiendo visualizar la **demora en los cambios de acorde** que comporta esta modalidad en compás cuaternario, y en virtud de la cual nos es posible distinguir el toque moderno del tradicional. En cierto modo, podría decirse que **desaparece el propio concepto de ostinato**, a la par que el uso tradicional del rasgueado.

Movimiento y tempo: Zapateado

d. 1952, tradicional (6/8): *allegro…presto* / ♩. = (76) 120-184

d. 1972, moderno (12/8): *vivace* / ♩. = 144-158

- Los zapateados con baile, que siguen el modelo binario (6/8), y algunos para guitarra sola, suelen incluir un **fragmento lento**, análogo al «silencio» del baile por alegrías, que otorga al género mayor amplitud estética que el Tanguillo de Cádiz, además de **aceleraciones y descensos bruscos de velocidad**, propios del baile flamenco en general.[9] Por ello, las versiones de baile suelen adoptar franjas más amplias que los toques de concierto.

- El Zapateado moderno, además de usar el compás de 12/8, también se caracteriza por su movimiento *vivace* y *a tempo*, en vez del *allegro…presto* y tempo más voluble de la moda-

[9] Óigase en las grabaciones seleccionadas que tienen dos franjas de tempo (1, 3, 4, 6 y de la 8 a la 13).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

lidad tradicional. El moderno se presenta definitivamente emancipado del baile (no incluye «silencio»), buscando así su propio espacio en el repertorio del toque flamenco.[10]

Selección fonográfica: Zapateado

De acuerdo con las características del género, esta selección es la única que no incluye grabaciones de cante. La primera parte (1-14) recoge nuestras de la modalidad tradicional (6/8), algunas de las cuales, como se ha dicho, incluyen fragmentos en compás cuaternario. Es en la segunda (15-18), dedicada a la modalidad moderna, donde recogemos las muestras compuestas íntegramente, o en gran parte, en compás de 12/8; obsérvese que, en este caso, no constan ejemplos de baile.

Tradicional (6/8)

Toque de concierto

1. *Vivace-presto* (156-184) y *largo* (40-66): Sabicas, 1966 [312/1'46"].
2. *Vivace-presto* (152-180): Mario Escudero, 1956 [224].
3. *Vivace* (148-160) y *larghissimo* (30-32): Víctor Monge Serranito, Luis Habichuela, Felipe Maya, Ian Davies y José Ortega, 1978 [451/0'28"].
4. *Allegro-vivace* (138-168) y *adagio* (66-72): El Niño Ricardo, 1958 [245/0'36"].
5. *Allegro-vivace* (132-168): Luis Maravilla, 1960 [272].
6. *Allegro-vivace* (132-152) y *adagio-andante* (66-88): Perico el del Lunar, padre, 1959 [262/1'10"].
7. *Allegro a tempo* (126): Juan Manuel Cañizares, 1997 [566].
8. *Allegro-vivace* (120-176) y *largo…adagio* (46-76): Sabicas y Mario Escudero, 1958 [252/2'03"].

Baile

9. *Vivace-pto.* (152-192) y *largo…andante* (50-88): El Tupé / P. de Lucía, 1964 [299/12'35" y 13'35"].
10. *Allegro-vivace* (138-168) y *adagio a tempo* (60): Raúl / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1971 [377/2'26"].
11. *Allegro* (120-138) y *adagio-andante* (72-84) y *larghetto…andante* (60-88): Los Gitanillos de Cádiz (Conchita Aranda / Manuel Vázquez Sarasate), 1954 [201/1'33" y 2'06"].

[10] Vicente Amigo ha sido el impulsor definitivo de esta emancipación moderna del Zapateado (15 y 17): por una parte, consolidando la métrica compuesta (12/8) mediante la introducción de palmas por tangos; por otra, combinando este género con la Bulería, dando un aspecto más flamenco a uno de los toques de concierto que se encuentran más cerca de la estética de la guitarra «clásica». Obsérvese que su zapateado más reciente incorpora incluso fragmentos de cante [2'05"], en dirección opuesta al esquema tradicional.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

12. *Moderato…vivace* (116-160) y *adagio* (66-72): Rosa Durán / Perico el del Lunar, padre, 1956 [228/2'07"].

13. *Moderato…presto* (104-180), *adagio…allegro* (69-120) y *larghetto…vivace* (63-172): Roberto Ximénez / Luis Maravilla, 1952 [193/1'02" y 1'37"].

14. *Andante…vivace* (76-152): Rosario la Cordobesa / Luis Maravilla, 1963 [292].

Moderno (12/8)

Toque de concierto

15. *Vivace a tempo* (158): Vicente Amigo, 1995 [559].

16. *Vivace a tempo* (156): Paco de Lucía / José Torregrossa (arreglos y dir. de orquesta), 1972 [390].

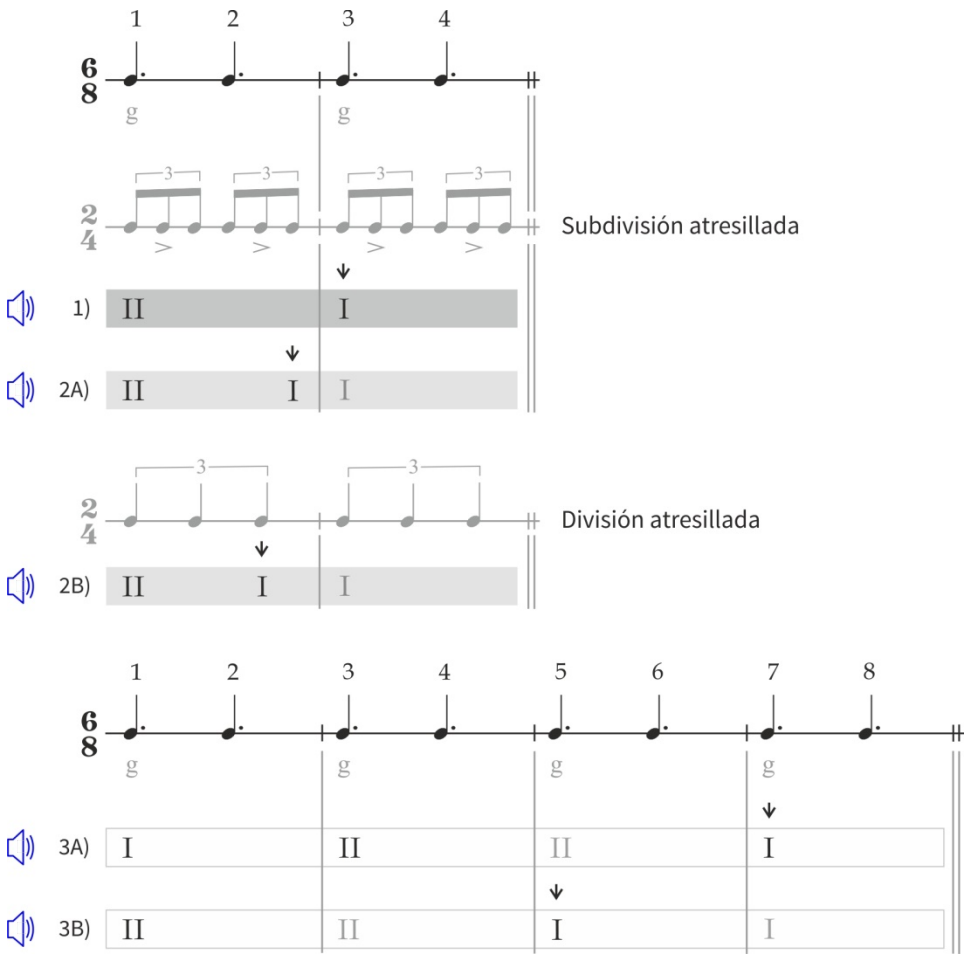
17. *Vivace a tempo* (150): Vicente Amigo / Blas Córdoba (cante), 2005 [612].

18. *Vivace* (144-156): El Niño Miguel, 1976 [425].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VII.3. TANGUILLO MODERNO

MODO FLAMENCO



Fórmula métrica y ostinatos armónicos

- El Tanguillo Moderno es el único género flamenco acompasado cuyo nacimiento puede fecharse con precisión: 1983, año de edición del tema «Romance de la luna» de Camarón de la Isla, acompañado a la guitarra por Paco de Lucía y Tomatito. Surgido de la matriz del Tanguillo de Cádiz y el Zapateado, el Tanguillo Moderno adopta la misma métrica rectora de este último: **compás binario de subdivisión atresillada (6/8)**. No obstante, el Tanguillo Moderno recupera aspectos dinámicos del género matriz que habían desaparecido o perdido relevancia durante el desarrollo del Zapateado: **el rasgueado**, que **volverá a ser pre-**

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

eminente, y el **énfasis sistemático en la segunda corchea del tresillo**, tal y como se indica en el esquema anterior, emulando la acentuación rítmica del *swing* gaditano. De este forma, el Tanguillo Moderno constituye un híbrido del Tanguillo de Cádiz y el Zapateado, que recupera para el cante flamenco un género renovado en el cual se compondrán melodías nuevas, ajenas al carnaval gaditano.

- El Tanguillo Moderno sistematiza una compleja polirritmia, implícita en el Tanguillo gaditano y el Zapateado, basada en el atresillado del tiempo.[11] Tal y como se indica en la fórmula métrica (división atresillada), las seis corcheas del compás de 6/8 se agrupan de dos en dos, el equivalente a un **tresillo de negras**, dando la impresión de estar ante un **compás ternario (3/4)**. Esta división forzada del compás, que simula tres tiempos en lugar de dos, se incardina en el discurso de modo tan sistemático que, en efecto, es pertinente incluirla como parte de la fórmula métrica característica del género. En esta superposición de 3/4 sobre 6/8, el énfasis en la segunda corchea del segundo tiempo (quinta del compás), coincide con la tercera negra del tresillo, que de este modo se erige como punto saliente del Tanguillo Moderno.[12]

- Con todo, en el género moderno pervive la **subdivisión binaria regular (2/4)**, que no podemos elevar a la misma categoría que el atresillado de corchea (6/8) o el de negra (3/4), ya que sólo se adopta como complemento del diseño rector.[13] En todo caso, la consecuente mezcla de subdivisiones permite conservar el carácter rítmicamente voluble del género matriz.

- A diferencia del resto de palos, el toque moderno por tanguillo nace con un alto grado de sofisticación, tanto rítmica como armónica. En este aspecto se sitúa en la misma órbita del Zapateado moderno, pero adoptando el **modo flamenco** como sistema de referencia.[14] Tampoco el diseño armónico sigue los modelos tradicionales: los ostinatos armónicos de ciclo corto que indicamos no son de uso necesario o generalizado, sino que nos sirven para poner de relieve aquello que en verdad constituye el elemento paradigmático, esto es, **la resolución armónica anticipada**, formando una síncopa que distingue al Tanguillo Moderno de los demás géneros de este grupo. En este sentido, si bien ambas variantes del **ostinato paradigmático** son igualmente pertinentes, obsérvese en la segunda (2B) cómo la anticipación armónica se sincroniza con la tercera negra del tresillo, consiguiendo que el compás ternario simulado adquiera el mismo relieve del binario regulador.

---

[11] Un buen ejemplo en el género matriz es el tanguillo de carnaval «Desde la Habana», del coro gaditano «Muerte al Gordo» [593/1'07"].

[12] Esta fórmula, que llamaremos *de tactus cruzado,* será analizada más detalladamente en el apartado 1.2 del capítulo X, dedicado a las combinaciones polimétricas del repertorio flamenco.

[13] Óigase, por ejemplo, el bajo en el tanguillo 8 de la selección, a cargo de Carles Benavent [517/2'58"].

[14] Como excepciones en modo mayor, que recuerdan por ello al Tanguillo de Cádiz, pueden escucharse las grabaciones 5 y 13 de la selección.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Conviene resaltar que, en su nacimiento y desarrollo, el Tanguillo Moderno no ha seguido los cauces habituales, esto es, la tradición oral, sino una **transmisión circunscrita al ámbito profesional** o discográfico. El toque y sobre todo el cante no se han nutrido del repertorio popular, sino que han crecido a base de creaciones personales perfectamente identificables. Por ello, los diseños o cadencias más recurrentes no suelen ser ciclos de cuatro compases, sino de seis u ocho, medida que ya no corresponde a variaciones, sino a falsetas, que es el marco idóneo para la creación personal.

- Los diseños de ciclo largo son mucho menos homogéneos que en su principal referente, el Tanguillo de Cádiz; de hecho, no existe un diseño de ciclo largo que pueda considerarse propiamente ostinato, ni tan siquiera autónomo, pues, en verdad, los ciclos largos son el soporte de frases melódicas de autor, de cuño profesional.[15] Por ello hemos clasificado como **ostinatos complementarios** los pocos diseños de ciclo largo que muestran cierta recurrencia en la discografía.

Movimiento y tempo: Tanguillo Moderno

d. 1983: *moderato-allegro* /♩. = 104-126 (138)

- La articulación rítmica y melódica situada al nivel de pulso de las corcheas, sumada a la sistemática acentuación en parte leve, confieren al Tanguillo Moderno una **apariencia mucho más dinámica** de la que, a priori, indica su movimiento entre *moderato* y *allegro*, contraste compartido por los dos géneros anteriores.

- Los datos recogidos ponen de manifiesto la relación entre el Tanguillo y el Zapateado en sus modalidades modernas: además de una cronología más o menos paralela, comparten una **franja de tempo inusualmente corta** (apenas 30 PPM) y una interpretación casi siempre *a tempo*. En este sentido, representan el **paradigma de la concepción moderna del «compás»**, mucho menos voluble que en épocas anteriores, tanto en velocidad como en medida.

Selección fonográfica: Tanguillo Moderno

El rasgo más singular de la rítmica del Tanguillo Moderno es la superposición de metro ternario simulado (tresillo de negras) sobre compás binario de subdivisión atresillada (6/8). Sin embargo, la novedad no es tanto esta combinación métrica en sí misma, como los patrones concretos a que ha dado lugar en el toque y, sobre todo, en el cajón y las palmas. Es decir, el cruzamiento del Tangui-

[15] Lo más parecido a un ostinato de ciclo largo, según el modelo 3A, se encuentra en el célebre tanguillo del grupo Ketama, seleccionado con el número 14 [482/0'12"]. El 3B, desdoblamiento del ostinato mínimo (dos compases por cada acorde), puede oírse como llamada al cante en un tanguillo interpretado por El Potito y Chonchi Heredia [565/0'22"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

llo Moderno puede considerarse nuevo en las formas, pero no en el fondo: la superposición 3/4 - 6/8 no sólo forma parte del Tanguillo de Cádiz y el Zapateado, sino también de géneros musicales procedentes de países hispanoamericanos como el **Zapateo Cubano** [203], el **Joropo Venezolano** [582], la **Polka Paraguaya** [177 y 183] o la **Chacarera Argentina** [414], entre muchos otros. Con las muestras que proponemos de estos géneros y la siguiente selección de tanguillos modernos, nos haremos una idea más precisa de la matriz común de todos ellos, el Tango afrocubano, y, de paso, relativizaremos la *modernidad* del último Tanguillo. Y es que, en efecto, la formalización de los géneros musicales no puede considerarse nunca un hecho determinado en el tiempo.[16]

Cante y toque

1. *Allegro a tempo* (126): El Chino de Málaga / Juan Carlos Romero, 1996 [564].
2. *Moderato a tempo* (118): El Pele / Carlos Romero y José María Bandera, 1995 [550].
3. *Moderato a tempo* (116): El Potito / Rafael Riqueni, 1990 [518].
4. *Moderato-allegro* (114-122): La Susi / Rafael Riqueni y Juan Carmona, el Camborio, 1985 [483].
5. *Moderato a tempo* (114): Pata Negra, 1987 [500].
6. *Moderato a tempo* (112): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Tomatito, 1992 [533].
7. *Moderato a tempo* (108): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Tomatito, 1983 [475].
8. *Moderato* (104-112): Duquende / Manzanita / Carles Benavent (bajo eléctrico), 1990 [517].
9. *Moderato a tempo* (104): José Mercé / Enrique de Melchor y Tomatito, 1991 [525].

Toque de concierto

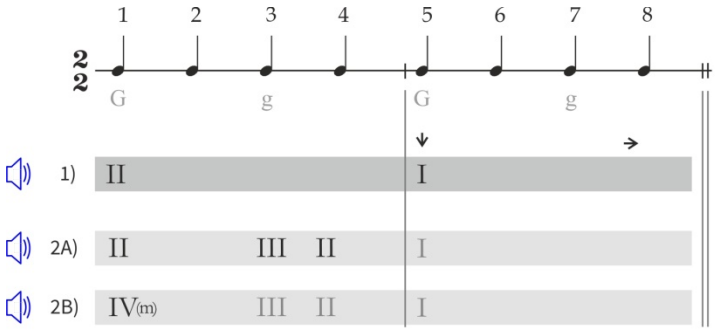
10. *Allegro a tempo* (138): Paco Heredia, 2009 [622].
11. *Allegro a tempo* (132): Enrique de Melchor, 1992 [537].
12. *Allegro a tempo* (126): Gerardo Núñez, 1987 [490].
13. *Allegro a tempo* (120): Paco de Lucía, 1987 [495].
14. *Moderato a tempo* (116): Ketama, 1985 [482].
15. *Moderato a tempo* (116): Juan Manuel Cañizares, 1997 [570].
16. *Moderato a tempo* (114): Vicente Amigo, 1995 [558].
17. *Moderato a tempo* (112): Paco Cepero, 2000 [590].

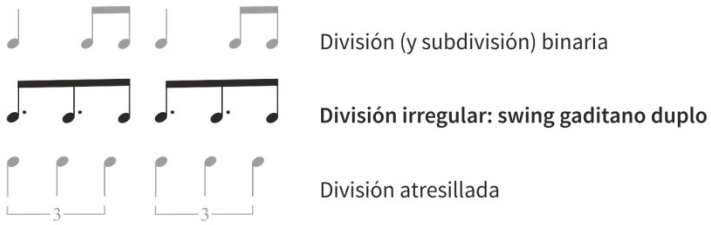
[16] Aunque nos hayamos referido a 1983 como fecha de lanzamiento del género, tan sólo significa el bautizo, por así decirlo, de un lenguaje rítmico-armónico elaborado a partir de ingredientes musicales preexistentes. De hecho, Sabicas, que emigró a Hispanoamérica, grabó dos versiones de la polka paraguaya «Pájaro Campana» bajo el título «Ritmos del Paraguay». La segunda, a tres guitarras, es una excelente muestra no sólo del parentesco entre el Tanguillo de Cádiz o el Zapateado y el género paraguayo, sino también un claro precedente flamenco del Tanguillo Moderno, especialmente evidente en el toque rasgueado [409/2'21"]. Incluso Paco de Lucía, principal artífice junto a Tomatito del toque moderno por tanguillo, también realizó en 1969 una versión, a dúo con su hermano Ramón de Algeciras, de «Pájaro Chogüí» [343], otra célebre polka paraguaya.

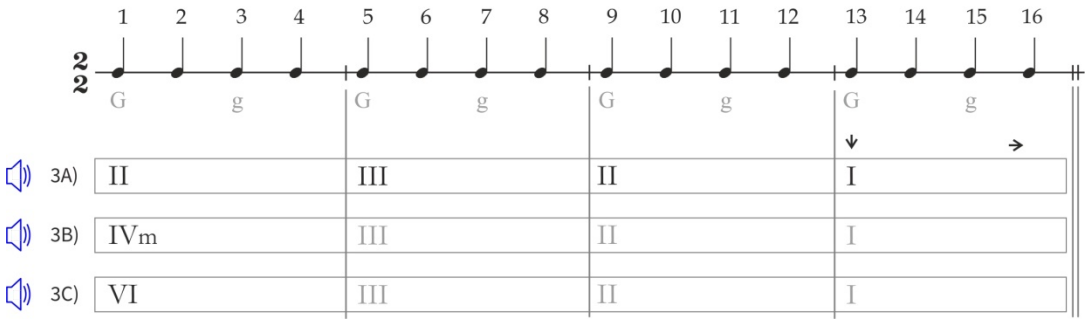
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VII.4. TIENTO

MODO FLAMENCO







Fórmula métrica y ostinatos armónicos

- El toque por tiento nació como Tanguillo en modo flamenco: los cantes que hoy se conocen como tientos se acompañaron originalmente con el mismo lenguaje rítmico del Tanguillo de Cádiz, pero en modo armónico flamenco.[17] Con el tiempo, la ralentización del

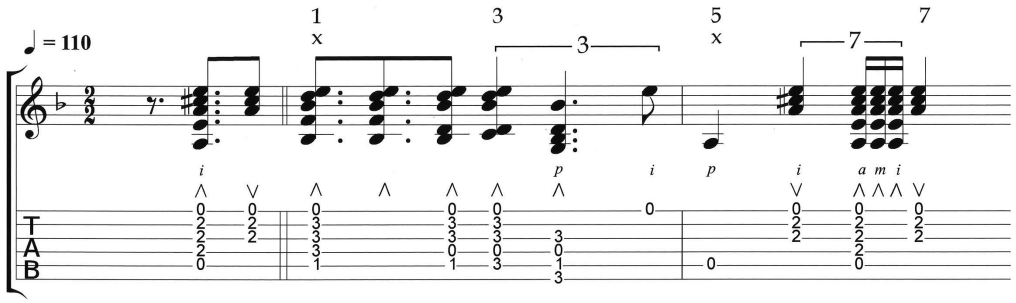
[17] Hemos incluido en la selección fonográfica del Tanguillo una de las primeras muestras del cante por tiento (nº 13, en p. 167), interpretada por Antonio Pozo, el Mochuelo, y Manuel López [1/0'48"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

cante acabó transformando la matriz binaria del Tanguillo (2/4) en un **compás duplo (2/2)**, de modo que, ya como toque emancipado, cada unidad métrica del Tiento acaba formada por cuatro tiempos.

- En este contexto cuaternario, el rasgo que hace realmente singular al toque por tiento es la **emulación del *swing* gaditano:** el espacio entre los acentos métricos se despliega en diseños rítmicos volubles, entre los que sobresale una división irregular en tres partes, a imagen y semejanza del *swing,* pero **en valores doblemente largos**, esto es, dos corcheas con puntillo y una corchea simple. Véase en esta variación del ostinato paradigmático:

Fig.VII.7. TIENTO: Paco de Lucía, 1969 [337/0'23"; C4]



- Como vemos, los cuatro tiempos del compás no tienen todos la misma evidencia rítmica: **los acentos métricos son siempre explícitos (tiempos 1 y 3), mientras que los tiempos leves quedan como pulsaciones implícitas (2 y 4)**. En otras palabras, existe en el Tiento un gran contraste entre los acentos métricos, de gran densidad, y unas transiciones entre ellos extremadamente volubles. Elegimos el **quebrado 2/2** en vez del 4/4, pues, siendo ambos la reunión de dos mínimos métricos binarios, sólo el primero refleja el carácter estable de los acentos métricos, frente al carácter volátil de los tiempos leves.

- El Tiento transporta **el *swing* gaditano al nivel métrico superior** (del subtactus al tactus). Aparentemente, estamos ante un género de tactus variable y no de subtactus variable. Sin embargo, la impronta del Tanguillo de Cádiz es tan patente, tan deliberada la emulación del *swing* gaditano, que creemos plenamente justificado mantener el género en la misma familia métrica del Tanguillo. Y es que las fórmulas rítmicas del Tiento no buscan expresar un latido irregular, sino un **singular efecto sincopado**, responsable del dinamismo que caracteriza, paradójicamente, a uno de los toques flamencos más lentos y apesadumbrados.

- Como sucedía en el Tanguillo de Cádiz, **el *swing* duplo se presenta también mezclado con el tresillo de negras y la división binaria regular**, que eventualmente podrían justificar la notación en compás de 4/4. Con todo, la drástica ralentización que el Tiento ejerció sobre el lenguaje rítmico del Tanguillo ha provocado que, desde la mezcla de subdivisiones ori-

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ginal (aquí, mezcla de divisiones), el *swing* gaditano se tradujera también en **fórmulas rítmicas aún más sutiles,** de difícil transcripción en valores proporcionales.[18]

- La cristalización de esta métrica cuaternaria tan elástica (2/2) no será definitiva hasta los años sesenta: hasta entonces predomina un toque híbrido que llamaremos **Tango-Tiento**, en el que cohabitan la rítmica del Tanguillo de Cádiz, más o menos ralentizada, y ciertas fórmulas rítmicas que con el tiempo darán lugar al Tango Flamenco tal y como se concibe en la actualidad, esto es, en compás de 4/4;[19] de hecho, como podrá verse en la selección fonográfica, la emancipación de los toques por tiento y por tango no sólo fue paulatina, sino más tardía de lo que pueda pensarse.

- Si bien el primitivo toque por tiento es equivalente al Tanguillo en modo flamenco, la parte vocal no se inspira en el género gaditano, sino en los cantes por soleá, recogiendo de este género tanto las ideas melódicas como su cuadratura estándar entre verso y ciclo. Fruto de ello son los ostinatos armónicos, en particular los de ciclo largo, análogos a los de la Soleá.[20] En el caso del Tiento, el **ostinato complementario 3A** corresponde a la forma más elemental de articular un ciclo largo: la sustitución de la resolución armónica por el III grado, con función de mediante, que automáticamente implica la percepción de una frase de ciclo largo. En los **ostinatos 3B y 3C**, el II grado inicial se sustituye respectivamente por el IV y el VI, a imagen y semejanza de los ostinatos de la Soleá, con los cuales se anuncia la presencia del ciclo largo.

- A diferencia de lo expresado en otros géneros, clasificamos como complementarios los ostinatos de ciclo largo, pues, como se ha dicho, el aspecto que hace realmente singular al Tiento no reside en la armonía, sino en el ritmo, en particular, en la mezcla de divisiones liderada por el *swing* duplo. Este rasgo queda perfectamente expresado a través de los ostinatos de ciclo corto, que precisamente llamamos **mínimo y paradigmático.** La segunda variante de este último **(2A)** recuerda el diseño armónico de géneros como la Siguiriya o la Soleá, en los que la cadencia flamenca se presentaba también concentrada en cuatro tiempos consecutivos (cinco, en el caso del Tiento).[21]

- Por último, conviene destacar **la anacrusa**, rasgo especialmente característico del Tiento. Se presenta tanto en los ostinatos de ciclo corto como en los de ciclo largo y, como puede verse en el ejemplo transcrito, coincide por defecto con la última corchea con puntillo, ha-

---

[18] Por ejemplo, el tresillo irregular que aparece en los tiempos 3 y 4 de la variación transcrita, precisamente la misma fórmula rítmica que el guitarrista y pedagogo Juan Grecos empleara en 1958 para describir lo que él llama «tientos clásicos» (GRECOS, 1958: 111). También pueden verse otras fórmulas que dan fe de la sutileza rítmica del Tiento en WORMS, ¿2006?: 11.

[19] Hasta entonces, este toque todavía híbrido se rotulaba indistintamente como «tango» o «tiento», incluso como «tango-tiento».

[20] Compárense con los de la Soleá (p. 141).

[21] Véanse las pp. 115 y 142.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ciendo síncopa sobre el último tiempo del ciclo. La anacrusa, donde suele recaer un énfasis, acerca el toque por tiento a su matriz el Tanguillo de Cádiz, mientras que, tal y como veremos, lo distancia del toque por tango.

Movimiento y tempo:

Tango-Tiento (2/4)

h. 1956: *largo…moderato* / ♩ = 50-116

Tiento (2/2)

d. 1957: *larghissimo…adagio* / 𝅗𝅥 = (40) 42-69

- Excepcionalmente, hemos dividido el análisis del movimiento y el tempo en **dos grandes etapas**, la primera representada todavía por el toque híbrido que hemos llamado Tango-Tiento, y la segunda, por el Tiento, según las características métricas aquí descritas. De esta forma, hacemos hincapié en el lento proceso por el cual el Tanguillo de Cádiz, a través del Tango-Tiento, fructifica en el Tiento, de una parte, y en el Tango Flamenco, de otra. Es por ello que asociamos el Tango-Tiento todavía al compás de 2/4 del Tanguillo gaditano, reservando el de 2/2 para las grabaciones que corresponden verdaderamente al toque por tiento; en este caso, las indicaciones metronómicas corresponden al **valor de blanca**, para facilitar la correlación con el movimiento del Tango-Tiento y, de paso, destacar que en el Tiento, si bien consideramos cuaternario el compás, los acentos métricos son las únicas pulsaciones que pueden servirnos realmente de referencia metronómica.

- Mientras no se completa la emancipación del toque por tiento, la **ralentización** es el único rasgo que, al margen del modo flamenco, permite una distinción clara entre el toque híbrido que hemos llamado **Tango-Tiento** y su principal referente, el Tanguillo de Cádiz; en las seis décadas aproximadamente que pervive este género mixto, la franja de movimiento, que va de *largo* a *moderato,* apenas sufre variación. Asimismo, destaca un uso abundante del ***rubato***, impropio de géneros alegres y festivos como el Tanguillo de Cádiz, y habitual en aquéllos más lentos y sin pretensión bailable, como es también la Siguiriya.

- En la etapa propiamente del **Tiento, la ralentización es aún mayor**, estrechándose de forma significativa el margen superior, al tiempo que **se acentúa el *rubato,*** de modo que los tiempos 1 y 3 quedan, más que nunca, como los únicos indicios métricos patentes.

- Por último, resaltar la aparición de una **nueva perspectiva métrica** en la reciente discografía. En las grabaciones más vanguardistas del Tiento (8, 10, 14, 15 y 16), además de la **estabilización del tempo** (obsérvese la desaparición del *rubato*), se aprecia una **subdivisión binaria regular.** Son versiones con acompañamiento de palmas, u otros instrumentos de percusión, hasta entonces poco habituales en el género, con patrones que implican no

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

sólo una división del tiempo en mitades bien definidas (corcheas), sino también en cuartos (semicorcheas), borrando la huella del Tanguillo gaditano. En esta vertiente moderna, la velocidad, que se mantiene lenta, provoca la impresión de un solapamiento entre el toque tradicional por tiento y un acompañamiento arrumbado. Cada ciclo métrico del Tiento se equipara a dos ciclos de rumba, de modo que parece formado por dieciséis tiempos en vez de ocho. Se trata, pues, de un **ciclo duplo** derivado de regularizar la subdivisión del compás, en la que se sustituye la referencia al *swing* gaditano por la dinámica de la Rumba, un cambio de perspectiva métrica que permitiría sustituir el compás de 2/2 por el de 4/4, para expresar la presencia inequívoca, ahora sí, de cuatro tiempos de división binaria regular.

- En esta renovación del Tiento ha sido determinante la **incorporación del baile flamenco**, que no se produjo hasta consumada la emancipación respecto del Tango Flamenco. El baile requiere una regularidad métrica y una minimización del *rubato* que no se daban en el lenguaje anterior. En este sentido, obsérvese que la selección fonográfica sólo incluye muestras de baile en el apartado del Tiento; en los fragmentos con acompañamiento de palmas (por tango o arrumbado), se puede apreciar la adopción de estas premisas características del baile flamenco.[22]

- Por último, conviene advertir que, por medio de la **binarización del Tiento**, el baile estableció un patrón coreográfico –de estética parecida al baile por taranto o por farruca, que comentaremos más adelante– por el que se empieza por tiento y se termina por tango, y que ha provocado la impresión de que el primero es la mera ralentización del segundo (es decir, que el Tango es el origen del Tiento), cuando, en realidad, ambos fueron durante mucho tiempo uno solo, el Tango-Tiento, nacido de la matriz del Tanguillo de Cádiz.[23]

Selección fonográfica: Tiento

En esta selección, dividida en dos secciones (tangos-tientos y tientos), las versiones del género híbrido alcanzan todavía los años sesenta (al analizar el movimiento hemos limitado el período hasta 1956). Y es que, como en cualquier proceso de transformación, los cambios no se manifiestan simultáneamente en todos los guitarristas, ni con la misma elocuencia, hecho que nos permite comprender mejor las implicaciones de la tradición oral en el flamenco.

Por otra parte, mencionar el cante conocido como **Mariana**, prodigado mayormente durante la primera década del siglo XX. En cuanto a la guitarra, no existe en propiedad un toque por mariana: la mayoría de registros de este cante acancionado, compuesto de varias estrofas heterogéneas, se

[22] Sirva la muestra número 18, con el baile de Charro Cortez [338/ 1'38", 2'43" y 3'57"].

[23] Esta transición se puede apreciar en muestras tanto de Tango-Tiento (16 y 17) como de Tiento (1, 2, 4, 5, 7, 9, 13, 17 y 18); en todos estos casos, la segunda franja de PPM corresponde al tiempo en compás de 4/4 (negra), quebrado adecuado para una subdivisión binaria regular como la del Tango Flamenco.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

acompañaron por tango-tiento (3) o, más recientemente, por tiento (7).[24] Asimismo, mencionar los **tangos de El Piyayo**, también conocidos como «tangos o tanguillos de Málaga» y difundidos desde los años cincuenta, cuyo acompañamiento no constituye un toque autónomo: si bien existen versiones no menos paradigmáticas con sesgos de Tiento (3) y una armonización que también oscila entre el modo mayor y el modo menor,[25] en general se encuentra a caballo entre el Tango-Tiento (4) y el toque por farruca.[26]

Tango-Tiento (2/4)

Cante y toque

1. *Adagio…moderato rubato* (72-116): Manuel Torre / Juan Gandulla Habichuela, 1909 [33].
2. *Adagio-andante rubato* (72-84): Juanito Varea / Perico el del Lunar, padre, 1954 [200].
3. *Adagio-andante rubato* (70-92): Bernardo el de los Lobitos / P. el del Lunar, padre, 1954 [196].
4. *Adagio-andante* (68-80): Ángel de Álora / Paco de la Isla, 1968 [330].
5. *Adagio* (68-76): Manolo Vargas / Andrés Heredia, 1962 [282].
6. *Adagio…moderato rubato* (66-116): La Niña de los Peines / Manolo de Badajoz, 1929 [115].
7. *Adagio…moderato rubato* (66-108): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [28].
8. *Adagio…moderato rubato* (66-100): Aurelio de Cádiz / Ramón Montoya, 1929 [95].
9. *Adagio rubato* (66-76) y *and. …allegro* (84/132): Don Antonio Chacón / R. Montoya, 1913 [49].[27]
10. *Larghetto…andante rubato* (60-96): El Niño de Cabra / Enrique López, 1906 [16].
11. *Larghetto…moderato rubato* (58-108): José Cepero / Miguel Borrull, 1929 [108].[28]
12. *Larghetto…moderato* (56-104): Enrique Montoya / Sabicas y Mario Escudero, 1958 [246].
13. *Largo…moderato rubato* (50-108): La Niña de los Peines / Luis Molina, 1914 [61].
14. *Largo…adagio rubato* (50-72): El Niño Medina / Ramón Montoya, 1910 [37].

---

[24] Especialmente ilustrativa es la composición para guitarra sola «Tientos y marianas» de Luis Maravilla (17), que se ajusta íntegramente al Tango-Tiento, pero aderezado con algunas melodías características de la Mariana [273/1'53" y 2'45"].

[25] Acerca de la diversidad de versiones de estos cantes, léase SOLER GUEVARA y SOLER DÍAZ, 2004: 152-155.

[26] Véase la grabación número 2 en la selección de la Farruca (p. 199).

[27] Este corte corresponde a la milonga flamenca atribuida a la cantaora y bailaora Pepa Oro; obsérvese que el acompañamiento rítmico, en modo menor y mayor, pasa del Tango-Tiento (durante la *décima)* al Tanguillo de Cádiz (en el estribillo *¡Ay! Cucú, y tú me estás matando)* [49/1'24"].

[28] Esta grabación corresponde a un segundo modelo de milonga, inaugurado por Manuel Escacena con el tema «La Hija de Juan Simón» y que se popularizó a finales de los años veinte. El acompañamiento de esta segunda milonga, de tipo narrativo y atmósfera triste, es heterogéneo: desde el Tango-Tiento (en esta grabación de José Cepero) hasta el toque *ad libitum* que ha acabado imponiéndose, pasando por el toque por farruca (nº 3 en la selección correspondiente). El acompañamiento de milongas (y vidalitas) será comentado más extensamente en el apartado VIII.2.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Toque de concierto

15. *Adagio-and. rubato* (66-100) y *andante…vivace rubato* (84/160): R. Montoya, 1936 [165/1'42"].[29]
16. *Adagio…and.* (68-92) y *prestissimo* y *p. con fuoco* (252-288): Mario Escudero, 1962 [284/3'51"].
17. *Largo…andante rubato* (64-80) y *presto rubato* (208-216): Luis Maravilla, 1960 [273/2'55"].
18. *Largo…adagio* (58-74) y *andante-mod.* (96-112): Sabicas y Mario Escudero, 1957 [237/1'59"].

Tiento (2/2)

Cante y toque

1. *Largo…adagio rubato* (52-69) y *presto a tempo* (176): Tía Anica la Piriñaca / Diego Carrasco, 1977 [448/2'43"].
2. *Largo…adagio rubato* (50-72) y *vivace-presto* (168-208): Pepe de Lucía / Paco de Lucía, 1963 [290/4'03"].
3. *Largo…adagio rubato* (50-69): Camarón de la Isla / Paco de Lucía, 1973 [401].
4. *Largo-larghetto rubato* (50-58) y *allegro-vivace* (138-168): Carmen Linares / Manolo Franco, 1996 [562/6'14"].
5. *Larghissimo-largo* (48-56) y *allegro-vivace* (140-156): Diego el Cigala / El Niño Josele, 2002 [598/4'21"].
6. *Larghissimo…larghetto rubato* (48-60): Camarón de la Isla / Paco de Lucía, 1969 [337].
7. *Larghissimo…larghetto rubato* (46-60) y *allegro-vivace* (120-168): Encarnación la Sallago / Ramón de Algeciras, 1972 [385/2'22"].
8. *Larghissimo* (46-50) y *larghissimo a tempo* (49): Pitingo / Juan Carmona, 2008 [614/2'48"].
9. *Larghissimo rubato* (36-44) y *vivace a tempo* (168): Enrique Morente / Manzanita y Luis Habichuela, 1975 [422/3'58"].

Toque de concierto

10. *Adagio a tempo* (70): Paco de Lucía / Diego el Cigala (cante), 2003 [604].
11. *Larghetto…andante rubato* (56-92): Paco de Lucía, 1967 [322].
12. *Largo…andante rubato* (54-80): El Niño Ricardo, 1958 [240].
13. *Larghissimo…adagio rubato* (48-69) y *presto-prestissimo* (176-208): Paco Peña, 1970 [353/2'55"].
14. *Larghissimo a tempo* (42): El Niño Josele, 2009 [620].
15. *Larghissimo a tempo* (40): Jesús de Rosario, 2005 [607].

[29] Esta pieza de Ramón Montoya, rotulada originalmente como «tango», incluye una segunda parte en modo mayor que demuestra el vínculo original entre el Tango-Tiento y el Tanguillo de Cádiz. Obsérvese también en el dúo de concierto de Sabicas y Mario Escudero (18).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Baile

16. *Larghissimo a tempo* (45): Juan Andrés Maya / Enrique Morente / Pepe Habichuela, 2008 [617].

17. *Larghissimo…andante* (38-92) y *presto-prestissimo* (200-264): Merche Esmeralda / Curro Triana / Pepe Moreno y José María Molero, 1982 [474/11'20" y 15'34"].

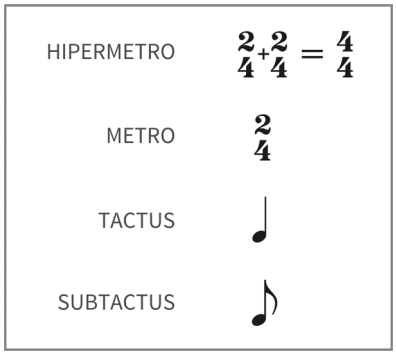
18. *Largo…adagio* (54-76) y *prestissimo* y *con fuoco* (216-288): Charro Cortez / El Lebrijano / Paco Cepero y Paco de Lucía, 1969 [338/4'36"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VIII. Géneros de métrica fija

TANGO FLAMENCO
FARRUCA y GARROTÍN
COLOMBIANA y RUMBA FLAMENCA

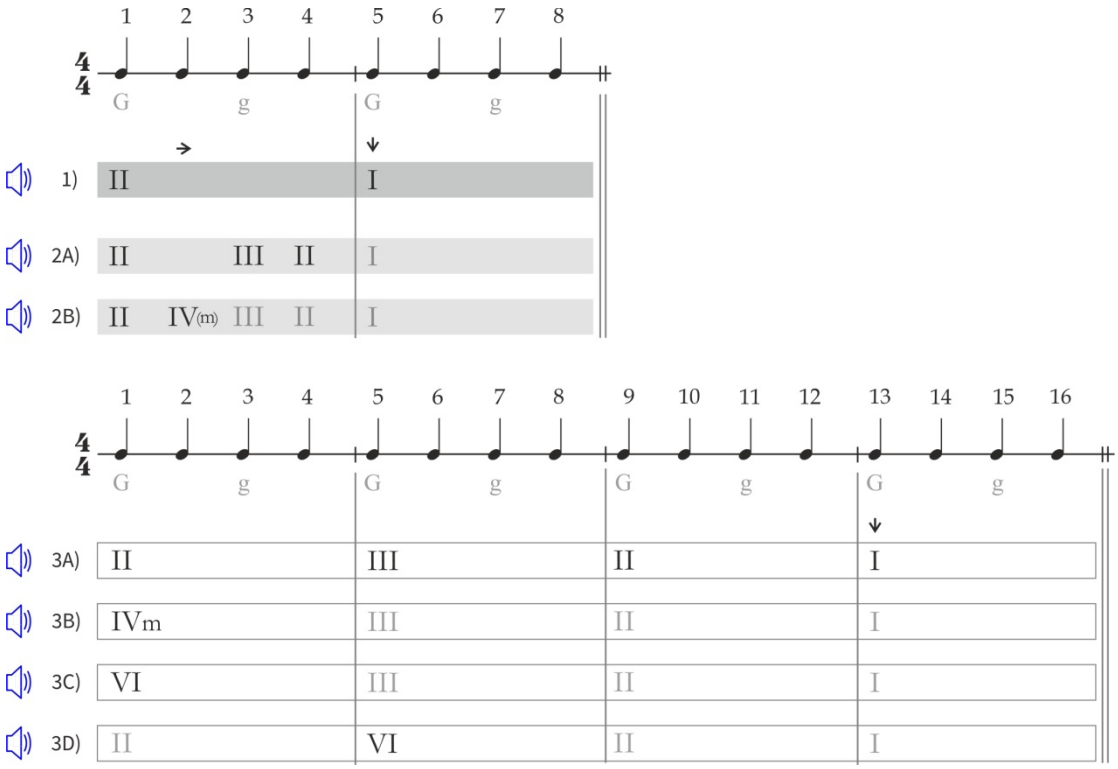
Los géneros de este grupo son los que mayor homogeneidad y estabilidad métrica muestran en todos los niveles de pulso: discurren en compás cuaternario, de tiempos isócronos y, a diferencia del grupo anterior, subdivisión binaria regular. Como veremos, comparten la misma fórmula métrica, en ciclos cortos y largos, variando únicamente el modo armónico y los pormenores del ostinato. Ahora bien, esta uniformidad contrasta con un desarrollo rítmico sumamente dinámico, gracias al movimiento vivo que a casi todos caracteriza y al uso sistemático de la síncopa y el contratiempo.



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VIII.1. TANGO FLAMENCO

MODO FLAMENCO



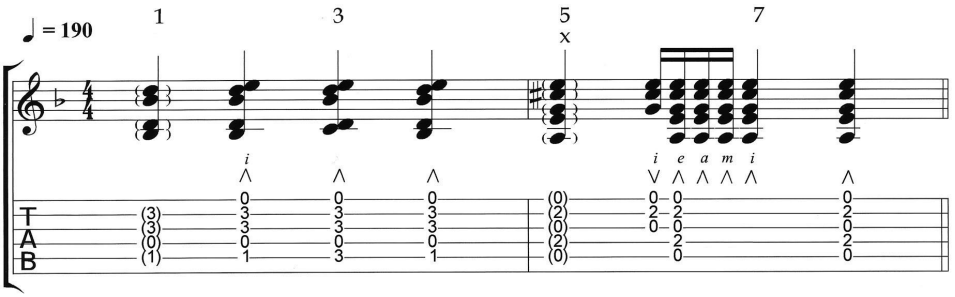
Fórmula métrica y ostinatos armónicos

- Con independencia de sus pormenores rítmico-armónicos, todos los géneros de este grupo comparten el mismo **compás de 4/4, en ciclos cortos de ocho tiempos, extensibles a ciclos de dieciséis tiempos.**

- El Tango Flamenco no cristaliza como tal hasta mediado el siglo XX. Comparte con el Tiento la conversión del metro binario del Tanguillo de Cádiz en un hipermetro cuaternario. No obstante, si el Tiento se caracterizaba por mantener el *swing* gaditano y transformarlo en duplo, el Tango Flamenco representa su **definitiva binarización.** Veamos un ejemplo pionero, sobre la primera variante del ostinato paradigmático, en el que se manifiestan de forma inequívoca las cuatro pulsaciones por compás:

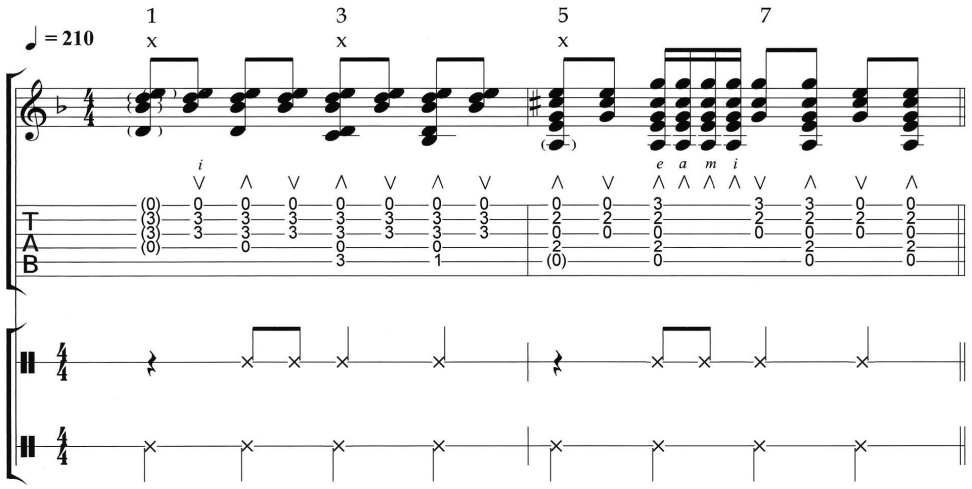
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VIII.3. TANGO FLAMENCO: Melchor de Marchena, 1949 [185/0'09"; C6]



En efecto, el Tango Flamenco se hace género autónomo en tanto **renuncia al *swing* gaditano, adoptando la subdivisión binaria.** Del mismo modo que el Zapateado o el Tanguillo Moderno optan por la subdivisión atresillada para emanciparse del Tanguillo de Cádiz, el Tango Flamenco elige la opción contraria, esto es, la **división del tiempo en mitades y cuartos**, tal y como se muestra en este segundo ejemplo, sobre el **ostinato 2B** y con un acompañamiento de palmas en consonancia con el toque.[1]

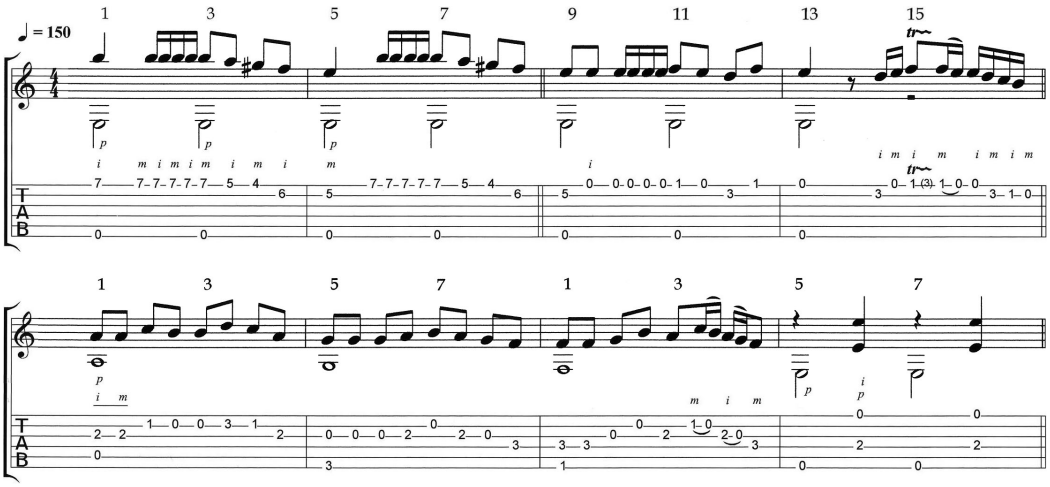
Fig.VIII.4. TANGO FLAMENCO: Sabicas, 1956 [219/1'42"; C6]



[1] El primer ejemplo procede de una grabación de La Niña de los Peines, rotulada originalmente como «tangos ligeros»; en cambio, este segundo proviene de unos «tientos canasteros» de Carmen Amaya. Esta divergencia de nomenclatura, siendo muestras del mismo toque, es una prueba más de la progresividad con que todos los géneros procedentes de la raíz del Tanguillo de Cádiz van encontrando su *tema,* esto es, sus parámetros propios, su identidad musical.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En el proceso de cristalización del Tango Flamenco, jugará un papel muy relevante el **toque por zambra.** Este lenguaje del Sacromonte granadino, si bien no puede considerarse género en sentido estricto, contribuirá decisivamente a la escisión del Tango y el Tiento. Así, mientras que este último encuentra su identidad como una suerte de tanguillo duplo, el Tango halla en la Zambra la vía para emanciparse del Tanguillo de Cádiz.[2] He aquí un fragmento de este toque, cuya segunda frase sigue el **ostinato complementario 3B:**

Fig.VIII.5. ZAMBRA: Pepe Hurtado (y José Amaya, el Chino), ca. 1932 [134/0'17"; C-1][3]

El toque por zambra, basado sobre todo en ideas melódicas de inspiración arabesca, carece de una articulación en ciclos cortos y largos tan clara como los toques que hemos elevado a la categoría de género. No obstante, en su repertorio están presentes diseños y elementos musicales que acabarán no sólo integrados en el Tango Flamenco, sino que le darán el impulso definitivo en su configuración como género autónomo.[4]

[2] En este sentido, es reveladora la clasificación que plantea Juan Grecos en su manual *La guitarra flamenca,* de 1958. Este guitarrista y pedagogo considera el toque por tiento y el toque por tango como «dos tipos de Tientos que no deben confundirse: *Tientos clásicos* y *Tientos por zambra.* Los *Tientos clásicos* se interpretan muy lentos con un poco de síncopa en vez de un ritmo "liso". Se basa en un ritmo de tresillo en 2/4 [que el autor representa con una fórmula rítmica muy parecida a la del *swing* gaditano]. Los *Tientos por zambra*, en cambio, son en 4/4, muy marcado, y se tocan más ligeros» (GRECOS: 111).

[3] Si bien la grabación es a dúo, transcribimos tan sólo lo que nos parece la primera guitarra.

[4] La importancia de la Zambra granadina en la formación del Tango Flamenco concierne también al cante, pues es igualmente el origen de una parte significativa de las melodías que hoy conforman el sistema melódico del Tango y que precisamente no guardan relación directa con el repertorio gaditano. Por ejemplo, compárense el cante y el toque en las grabaciones seleccionadas 33 y 35, rotuladas respectivamente como «zambra» [192/1'03"] y «tangos del Sacromonte» [238/0'56"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En los ostinatos de ciclo corto, existe un claro predominio del **ritmo acéfalo**. Si bien el espacio que pertenece al acorde de dominante empieza en el primer tiempo del compás, el énfasis se sitúa por defecto en el tiempo 2, hecho especialmente evidente en el acompañamiento de palmas.[5] En este sentido, obsérvese que el despliegue de la cadencia flamenca abarca los cuatro tiempos consecutivos a partir, precisamente, del segundo tiempo del compás (ostinato 2B), a imagen y semejanza de lo que ocurría en ostinatos de la Siguiriya y la Soleá.[6] En esta acefalia, también es importante la influencia del toque por zambra: como puede verse en el primer pentagrama del ejemplo anterior, sus motivos melódicos no sólo son sistemáticamente acéfalos, sino que el acento métrico suele estar ocupado todavía por el I grado.

- En los **ostinatos de ciclo largo**, es más frecuente el **inicio tético**, igualmente en las variaciones rasgueadas y las de corte melódico. Aquí, como en el Tiento, hemos clasificado estos ostinatos como complementarios, pues, aunque sean de uso habitual, tanto la cadencia flamenca (y, por extensión, el modo flamenco) como su expresión rítmica en compás cuaternario de subdivisión binaria, quedan perfectamente representadas en las variaciones de ciclo corto.[7]

Movimiento y tempo: Tango Flamenco

1946-1956: *vivace-presto* / ♩ = 160-216
d. 1977: *allegro…presto* / ♩ = (92) 126-196

- El Tango Flamenco, tal y como aquí se ha descrito, cristaliza entre los años cuarenta y cincuenta, período en el que inscribimos los primeros datos de movimiento y tempo. Como puede verse, la franja es relativamente estrecha, con unos valores que sitúan el Tango como **uno de los géneros flamencos más dinámicos.** En este sentido, el ritmo cuaternario muy marcado, especialmente patente en las primeras grabaciones, y la **escasa presencia de *rubato,*** así como el acompañamiento de palmas, casi tan frecuente como en bulerías y rumbas, contribuyen a la percepción del Tango Flamenco como género festero, aunque los valores metronómicos no alcancen el *prestissimo* propio de esta estética, ni se observe la interpretación *a tempo* como un requisito indispensable.

- Por otra parte, existe cierta tendencia a terminar la tanda de cantes con una **aceleración final**, como puede constatarse en los ejemplos de la selección fonográfica donde constan tres valores metronómicos, recurso influido mayormente por el baile.

---

5 Véase de nuevo la primera voz de palmas en el ejemplo de Sabicas.

6 Como sucedía en estos dos géneros, la cadencia flamenca (en particular los grados III y IV) se presenta a menudo implícita en un mero movimiento en el registro grave (v. p. 115).

7 Como en el caso del Tiento, estos ostinatos complementarios también nos remiten a los de la Soleá, si bien es más frecuente en el Tango Flamenco la sustitución del II grado por el VI que por el IV.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En esta línea cabe mencionar el surgimiento, a principios de los setenta, de un subgénero que podríamos llamar ***Tango lento*** (18, 19 y 31), de carácter sobrio y movimiento mucho más reposado que el Tango de la primera etapa *(andante-moderato,* desde 92 PPM), sin que ello suponga asimilación alguna con el Tiento. Las versiones cantadas de este subgénero suelen tener una **estructura acancionada**, con letras y melodías creadas *ad hoc,* alejadas de la estética festera original. En esta vertiente lenta (sobre todo en el rasgueado), se acentúa un **atresillado** que se encontraba implícito en algunas de las primeras grabaciones por tangos, incluso en el Tango-Tiento, y que recuerda vivamente la rítmica característica del Blues y el Jazz, a no confundir con el *swing* gaditano.[8]

- Si bien el aspecto dinámico de esta vertiente no ha tenido continuidad en el período más reciente, no cabe duda de su contribución a ampliar el espectro sonoro del Tango Flamenco, incorporando un registro más cercano a la Soleá que a la Bulería, y abriendo el camino a la adopción de este género como una de las principales plataformas modernas para la creación de **canciones flamencas**, elaboradas exprofeso para la edición discográfica, y en las que, como tales, se sustituye la forma tradicionalmente flexible de combinar estrofas y melodías de origen diverso, por letras y tonadas de estructura cerrada y estribillos intercalados (10 y 13).

Selección fonográfica: Tango Flamenco

En esta selección hemos incluido varias muestras de **Zambra**, con las que pretendemos ilustrar la influencia decisiva que ejerció en la configuración del Tango Flamenco. Si bien más prodigada como toque de concierto, es en las versiones cantadas (16) o con baile (33 y 35) donde se muestran de forma más clara los rasgos del Tango Flamenco. Por otra parte, incluimos también un ejemplo de los cantes atribuidos a **El Titi de Triana** (5), cuyo acompañamiento corresponde a un toque por tangos ligero y en modo menor. En nuestra opinión, no obstante, estos tangos forman parte de la variada nómina de precedentes melódicos de la Rumba Flamenca, entre los que también contamos, como se verá, el Garrotín o la Colombiana.[9] En cuanto a ésta última, si bien existen versiones con sesgos del toque por tango, creemos que no es éste su referente, es decir, no se trata de un Tango en modo mayor, sino que la Colombiana es uno de los gérmenes principales de lo que acabará convertido en el toque por rumba, que trataremos en el último apartado de este capítulo.

[8] Escúchese en la muestra 18 [395/1'22"] y compárese, por ejemplo, con la 34 [249/0'07"].

[9] Precisamente, en las primeras grabaciones conocidas de estos tangos trianeros, de El Cojo de Málaga y Manuel Vallejo, con los guitarristas Pepe Hurtado [102/2'32"] y El Niño Ricardo [149/1'27"] respectivamente, y aun con fragmentos atanguillados, anticipan las que han de convertirse en características rítmicas de los toques por tango y por rumba.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Cante y toque

1. *Presto-prestissimo* (208-224): Manuel Vallejo / El Niño Pérez, 1933 [145].[10]
2. *Presto-prestissimo* (204-228): Juan Cantero / Sabicas, 1969 [339].
3. *Pto.* y *prestis. con f.* (200-216/280): Beni de Cádiz / Paco Aguilera y El Pescaílla, ca. 1955 [205].
4. *Presto a tempo* (196): El Niño de las Cabezas (Pepe Romero) / Paco Aguilera, ca. 1950 [188].
5. *Presto a tempo* (196): Naranjito de Triana / Manolo Sanlúcar, 1972 [389].
6. *Presto a tempo* (194): Pitingo / Pepe Habichuela y Juan Carmona, el Camborio, 2006 [614].
7. *Presto rubato* (192-216): La Perla de Cádiz / Manuel Morao, 1960 [271].
8. *Presto* (184-208): La Niña de los Peines / Melchor de Marchena, 1946 [178].
9. *Presto* (178-200): Gabriel Moreno / Víctor Monge Serranito, 1968 [332].
10. *Vivace a tempo* (172): Duquende / Juan Gómez Chicuelo, 2006 [613].
11. *Vivace-presto* (160-200): Porrina de Badajoz / Justo de Badajoz, ca. 1955 [212].
12. *Vivace a tempo* (150): Diego el Cigala / El Niño Josele, 2001 [594].
13. *Vivace a tempo* (144): Pepe de Lucía / Paco de Lucía, 1983 [476].
14. *Allegro…presto* (140-184): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1970 [346].
15. *Allegro-vivace* (138-160): Pedro Montoya / Félix de Utrera y Curro de Jerez, 1977 [447].
16. *Allegro-vivace* y *prestissimo con fuoco* (132-176/288): Carmen Amaya (cante y baile) / Pepe Hurtado y Paco Amaya, ca. 1932 [134].
17. *Allegro-vivace rubato* (126-168): Camarón de la Isla / Tomatito, 1987 [488].
18. *Moderato* (100-120) y *ad libitum*: Pepe de Lucía / P. de Lucía y Ramón de Algeciras, 1972 [395].
19. *Andante-moderato* (92-106): La Marelu / Paco Cepero, 1977 [441].

Toque de concierto

20. *Presto* (184-208) y *ad libitum:* Andrés Batista, 1966 [314].
21. *Presto a tempo* (178): Paco Heredia, 2009 [621].
22. *Presto* y *prestissimo* (176-184/240): Alfonso Labrador y su Cuerpo de Baile, 1963 [286/2'32"].
23. *Presto* (176-192): Paco Aguilera y Félix de Utrera, 1963 [289].
24. *Presto* (176-180): Moraíto Chico, 1992 [543].
25. *Vivace a tempo* (174): Paco de Lucía, 1987 [494].
26. *Vivace a tempo* (166): Vicente Amigo / El Pele (cante), 2005 [610].
27. *Vivace a tempo* (160): Juan Manuel Cañizares, 1997 [571].
28. *Vivace* (158-172) y *ad libitum*: Pepe Habichuela, 1983 [477].

[10] Esta grabación constituye una de las raras excepciones en una época todavía dominada por el atanguillado del Tango-Tiento, cuyo toque tiene ya claro aspecto de Tango Flamenco [145/0'53"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

29. *Vivace* (156-168) y *ad lib.*: P. de Lucía y Ramón de Algeciras / Pepe de Lucía (cante), 1981 [469].[11]

30. *Allegro…presto* (132-188): Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1973 [406].

31. *Allegro* (120-132): Paco Cepero, 1977 [444].

Baile

32. *Presto* y *p. con fuoco* (188-216/280): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1956 [219/3'26"].

33. *Vivace-presto* y *p. con fuoco* (160-184/308): Pilar Calvo / Ramón de Loja / Luis Maravilla, 1952 [192/3'09"].

34. *Vivace* y *prestissimo* (160-172/252): El Farruco / La Repompa / Paco Aguilera, 1958 [249/3'00"].

35. *Allegro-vivace* y *prestissimo* (120-176/264): Antonio Cortés / María la Canastera y cantaora no identificada / Pepe Carmona, 1958 [238/4'59"].

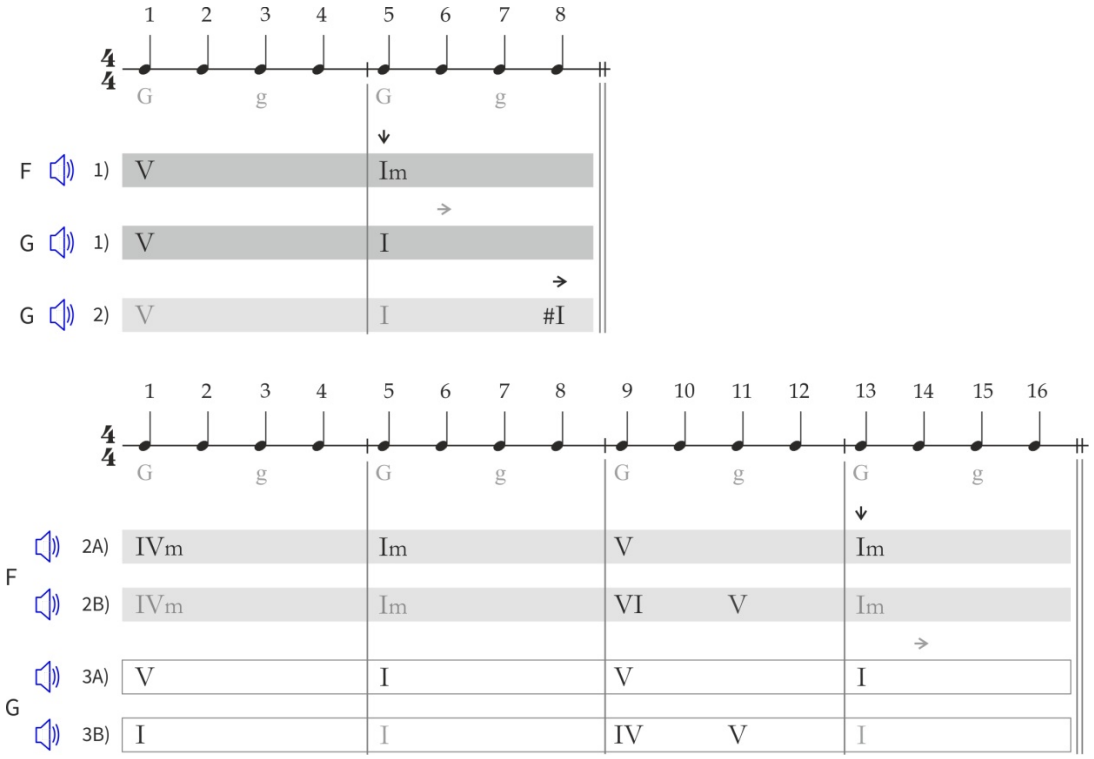
---

[11] En el intervalo 2'29-59", aun sin variar el tempo, el rasgueado es más propio de la Rumba.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VIII.2. FARRUCA / GARROTÍN

MODO MENOR / MODO MAYOR



Fórmula métrica y ostinatos armónicos

Farruca y Garrotín suelen presentarse como las dos caras de un mismo ritmo en compás cuaternario, una de carácter melancólico, otra de corte jocoso. En efecto, existen analogías rítmicas, especialmente llamativas si tenemos en cuenta que el *swing* gaditano que domina la primitiva fonografía se muestra poco influyente en ambos géneros. También la forma del cante es parecida, basada en estrofas más o menos correlativas a modo de canción, con unas tonadas que, al margen de los pormenores de cada versión, son fácilmente reconocibles. Con todo, Farruca y Garrotín desarrollarán papeles distintos en el repertorio flamenco acompasado: la primera es paradigma de sobriedad, de gran influencia en el baile flamenco; el Garrotín, en cambio, es una de las semillas de lo que hoy llamamos Rumba Flamenca, en cuya formación también intervendrán, entre otros, la Colombiana y algunos cantes rotulados como «danzones».

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- A pesar de la analogía métrica que existe entre la Farruca, el Garrotín y el Tango Flamenco, género que encabeza este grupo métrico, conviene remarcar que son únicamente las grabaciones de los dos primeros las que, a principios del siglo XX, exhiben un **inequívoco compás cuaternario de subdivisión binaria**, métrica que en el Tango Flamenco, como vimos, tarda casi medio siglo en acabar de cristalizar. En este sentido, Farruca y Garrotín parecen proceder de referentes distintos del Tanguillo de Cádiz:[12] de una parte, las características poéticas y melódicas de **la Farruca** sitúan el género **en la órbita del Villancico**; de otra, el aspecto ligero del **Garrotín**, incluso cómico, y su forma acancionada, estribillo incluido, nos hace pensar en **una rumba en ciernes.**[13]

- La Farruca es el principal baluarte del modo menor en el repertorio flamenco.[14] Su despliegue armónico es tan sencillo como el de otros géneros de ciclo corto y modos mayor o menor, como la Guajira o el Tanguillo gaditano, con análogos **ostinatos mínimo y paradigmático** en forma de variación rasgueada. El paradigmático, al incluir las tres funciones armónicas (tónica, dominante y subdominante), constituye efectivamente la manifestación más completa del género, si bien este adjetivo no implica un uso necesariamente más frecuente que el del ostinato mínimo: como en los demás géneros citados, aparecen de forma puntual, tanto en su **variante primitiva (2A)** como en la **moderna (2B)**, a modo de **cierre o «llamada» al cante.**

- La principal analogía en los parámetros del toque por farruca y el toque por garrotín se encuentra en el ostinato mínimo: adaptado al modo armónico correspondiente, expresa con igual claridad la fórmula métrica de ocho tiempos en compás cuaternario. Y es que, en su lenguaje primario, Garrotín y Farruca pueden considerarse variantes armónicas de

---

[12] Si bien algunos registros sonoros primitivos de Farruca [9/2'15", con el toque de Manuel López] o Garrotín [63/1'53", con Luis Molina] presentan sesgos de *swing* gaditano, son ejemplos aislados que no alteran el predominio cuaternario; de hecho, en las primeras décadas de la fonografía, existen otras muestras de compás cuaternario no vinculadas a Cádiz, como el toque por zambra (citado a raíz de su influencia en el proceso de emancipación del Tango Flamenco), el toque por taranto o el acompañamiento de las primeras vidalitas y milongas, que comentaremos más adelante.

[13] Como muestra de Rumba Flamenca, la *Magna Antología del Cante Flamenco* incluye una grabación de El Cojo Pavón, acompañado por Félix de Utrera. La melodía de este cante, que Faustino Núñez considera un espécimen genuino de Rumba Flamenca, esto es, una guaracha cubana aflamencada (véase el artículo «Los rumbos de la rumba», en *elafinadordenoticias.blogspot.com.es)*, guarda un gran parecido con la tonada principal del Garrotín, a la que tan sólo le faltaría el estribillo característico [359/0'24"]. También tiene aires de Garrotín (incluido el toque) el «tango-chufla» de El Garrido de Jerez [21/1'15"], grabado en 1908 y que se considera el primer ejemplar de rumba flamenca (GAMBOA, 2005: 348). Asimismo, la rumba «A la Habana» de Lola Cabello, acompañada de orquesta y editada en 1940, coincide con la tonada principal del garrotín, incluyendo un estribillo análogo [171/0'20"]. En este sentido, recuérdese que el nombre *Garrotín* procede del texto cantado (del estribillo), no de un género musical más allá de esta melodía, de modo que, en otras circunstancias, podría haberse llamado la «rumba del garrotín», como hubo primero el «tango de los tientos», antes que el Tiento.

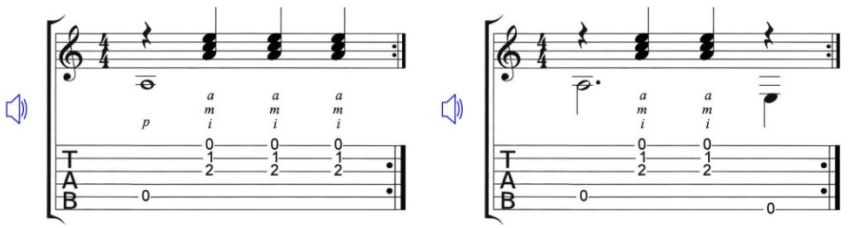
[14] En géneros como la Sevillana, la Bulería, el Tanguillo de Cádiz o la Rumba Flamenca, el modo menor no es excluyente, sino que convive con el modo mayor, incluso con el modo flamenco.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

un mismo toque. Ahora bien, en el **Garrotín** destaca un **cromatismo** en el paso al acorde de dominante que, con el tiempo, se ha convertido en un rasgo tan identificativo que nos permite clasificar el ostinato correspondiente como **paradigmático (2).**

- Gracias a este cromatismo recurrente, la articulación del Garrotín ha sido desde buen principio más cuadrada que la de la Farruca, cuyas frases de ocho tiempos, hoy prácticamente ineludibles, no fueron entonces tan sistemáticas. En la primera fonografía de la **Farruca**, se observa cierta preferencia por los **motivos sueltos de cuatro tiempos** sobre el I grado menor, quedando las variaciones del ostinato mínimo como recurso opcional o, por los menos, no generalizado. Veamos las versiones más frecuentes de esta suerte de **ostinato neutro** de la Farruca, que no incluimos entre los pertinentes pues no implica todavía la fórmula métrica completa (4/4 + 4/4):

Fig.VIII.7. Versiones del ostinato de cuatro tiempos de la Farruca



Estos motivos, que nos remiten a una rítmica distinta de la del Tanguillo de Cádiz, son prueba de la mayor o menor relevancia que han tenido en cada época las fórmulas métricas que venimos exponiendo, en particular la cuadratura cíclica de las frases, aspecto que analizaremos en la tercera parte de este libro. En efecto, estos motivos aún no constituyen ciclos métricos, pero funcionan como **fragmentos autónomos** gracias, de una parte, al modo menor, que aporta una atmósfera triste y melancólica distinta a los demás géneros acompasados, y, de otra, a la singularidad del compás cuaternario en una tradición musical, el flamenco, dominada en esa primera época por las unidades métricas de cinco y seis tiempos, o por las de cuatro tiempos, pero de subdivisión variable.[15]

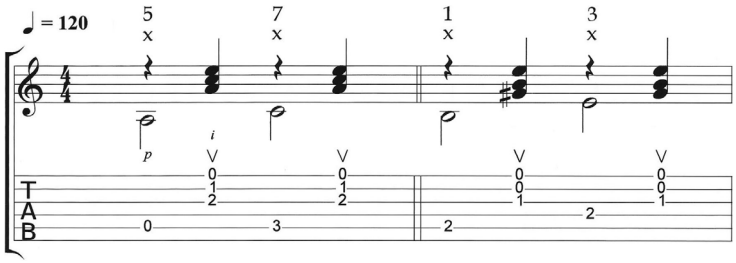
- A la ambigüedad cíclica de la Farruca, cabe añadir la presencia de ciertas variaciones melódicas de ocho tiempos, hoy desaparecidas, que parecen implicar una **lectura inversa del**

[15] En la Farruca, la falta de cuadratura de los primeros registros sonoros se debe principalmente a las propiedades de un cante que, si bien acancionado, no tiene carácter silábico. La tonada se dilata de forma subjetiva, dificultando al guitarrista establecer una determinada cuadratura entre verso y fórmula métrica, incluso mantener el acompasamiento. Desde esta perspectiva, el ostinato mínimo, hoy característico, no puede considerarse fruto del diseño melódico o la coreografía del baile, como sucede en géneros de origen o influencia danzaria, sino del sentido común de unos guitarristas que, más allá de las características del cante, asumen la alternancia dominante-tónica como la fórmula *natural*.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ostinato mínimo, es decir, el principio de frase no parece situarse en el acorde de dominante, como ocurre en los géneros de ciclo corto, sino en el de tónica:

Fig.VIII.8. FARRUCA: Luis Molina, 1914 [62/0'15"; C3][16]



Esta aparente inversión, que contribuye a dar un aspecto singular al primer toque por farruca, se irá corrigiendo con el paso del tiempo, gracias también a la intervención cada vez más importante del baile, que tiende a regularizar los ostinatos, los ciclos métricos.

- El **Garrotín** es uno de los cantes flamencos con una forma más nítidamente acancionada, solamente a base de tres coplas distintas, con unas melodías fáciles de tararear rematadas con el **estribillo** «al garrotín, al garrotán» que da nombre al género.[17] De hecho, el uso de estribillos, esto es, fragmentos de igual texto y melodía que se repiten a intervalos más o menos regulares a lo largo de una canción, es un **recurso ajeno a la estética flamenca tradicional** que sólo encontraremos en el Garrotín y, precisamente, la Rumba Flamenca.

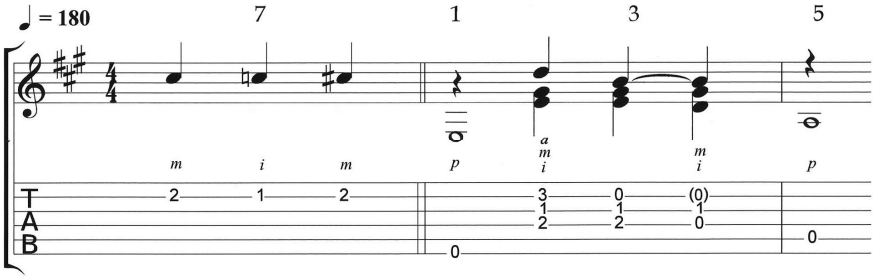
- El **toque por garrotín** acude frecuentemente a la **imitación o recreación de las melodías del cante**, que, a diferencia del cante por farruca, son marcadamente silábicas y, por tanto, fácilmente adaptables al diapasón temperado de la guitarra. Incluso las variaciones del ostinato mínimo suelen inspirarse en el citado estribillo, como se aprecia en el siguiente ejemplo, con **inicio anacrúsico**, que también parece invertir el ostinato armónico, con el acorde de tónica como aparente principio de frase:

[16] Ramón Montoya emplea una versión análoga «por arriba» o «en Mi», a modo de apertura y leitmotiv en sus dos farrucas de concierto, de 1928 y 1936 [164/0'00"].

[17] Óigase la referencia 46, de La Antequerana y Ramón Montoya, paradigma formal del Garrotín.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VIII.9. GARROTÍN: Perico el del Lunar, padre, 1957 [229/1'20"; C1]



- Como veremos también en el análisis de la Colombiana y la Rumba Flamenca, los elementos distintivos del Garrotín son necesariamente más sutiles que los de géneros con mayor grado de exclusividad métrica o armónica. Prueba de ello son los **ostinatos complementarios**, de ciclo largo, que se inspiran igualmente en fragmentos melódicos del cante. A diferencia de la Farruca, obsérvese la **ausencia del IV grado** al principio de estos ostinatos y, en cambio, la presencia del mismo **inicio anacrúsico** del ostinato mínimo, fruto de la imitación sistemática del cante.[18]

Movimiento y tempo:

Farruca

1897-1916: *moderato…vivace* / ♩ = 108-152
d. 1977: *andante* / ♩ = 76-96

Garrotín

1897-1916: *allegro…prestissimo* / ♩ = 120-224
d. 1977: *moderato…vivace* / ♩ = (69) 108-160 (300)

- Entre los géneros de métrica fija, la **Farruca** representa la faceta más **sobria y melancólica**, tanto por la participación del modo menor como por la franja de tempo, **con valores lejanos al *vivace* o *presto*** que se emplean en los otros géneros de este grupo. En este sentido, las grabaciones modernas presentan una significativa ralentización de los márgenes de tempo inferior y superior; este último ni siquiera alcanza la velocidad mínima del período primitivo, quedando la franja limitada a un solo movimiento *(andante)*.

[18] El ostinato 3A, que también se inspira en el estribillo, puede oírse en una grabación de Manuel Escacena con Salvador Román a la guitarra [31/0'20"]; el 3B es imitación de la tercera y más breve copla del Garrotín [31/0'10"], que actúa también a modo de estribillo, y que en la misma grabación se canta en dos ocasiones, con las estrofas tradicionales que principian con los versos *¿Cuánto te quieres apostar?* [31/1'41"] o *No me tires indiré*.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- En los géneros de métrica fija, en particular el Garrotín, la Colombiana y la Rumba, las analogías métricas y armónicas convierten el **movimiento** en un **factor más relevante que en otros grupos.** Así, cada uno de estos tres géneros ha acabado por adoptar una franja de velocidad diferenciada, alcanzando el movimiento *vivace*, *presto* y *prestissimo* respectivamente. Como rasgos diferenciales, el Garrotín mantiene cierto uso del *rubato,* así como una franja de tempo más alta que la de la Farruca, pero menos que las de la Colombiana o la Rumba, hecho que también se observa en el uso moderado de palmas.

- Por otra parte, la Farruca es el género de este grupo donde **el baile ha jugado un papel más relevante**, hasta el punto de que hoy día constituye uno de los principales referentes estéticos del propio baile flamenco. En esta progresión influyó su ritmo diáfano, con una clara división cuaternaria del compás y binaria del tiempo, pero también la tradicional incorporación de **aceleraciones** –uno de los recursos predilectos del baile– coincidiendo con la tarabilla del «trantreiro».[19] En la farruca, estas «subidas», como también se conocen, llegan a alcanzar velocidades de hasta 360 PPM, inéditas incluso en géneros festeros.[20]

- En todo ello se inspira el **toque de concierto por farruca**, como puede verse en los grandes contrastes de tempo de las muestras seleccionadas. En este género, es significativa la abundancia de composiciones para guitarra sola, a lo largo de todas las épocas, más aún cuando se tiene en cuenta que, en el cante, nunca se han recuperado las cifras de la fonografía antigua. En efecto, como decíamos al principio, su entidad como sistema rítmico-armónico es superior a su entidad como repertorio melódico.

- Por su parte, el **toque de concierto por garrotín**, si bien más tardío y menos prolijo que el de la Farruca, muestra también mayor flexibilidad metronómica que las grabaciones de cante y guitarra, así como una extraordinaria amplitud de movimiento (69-300), por la influencia de un baile que, si bien menos cultivado, también ha contribuido a regularizar los parámetros rítmico-armónicos del Garrotín.

- Por último, conviene destacar la **transformación métrica** implícita en la discografía moderna **de la Farruca**, tanto en las versiones de cante y toque –menos frecuentes– como en las piezas de concierto. En paralelo a la minimización del *rubato*, tendencia común a la mayoría de toques acompasados, surge una nueva interpretación métrica que otorga al tactus categoría de metro, esto es, convierte el compás cuaternario en un **duplo formado por ocho tiempos (8/4)** y, por tanto, la fórmula métrica de la Farruca en un aparente ciclo de dieciséis tiempos. Este cambio de perspectiva, como en otros casos ya comentados (Siguiriya, Soleá, Tiento), requiere al mismo tiempo una **drástica ralentización** y una **interpretación *a tempo***, tal y como puede escucharse en las muestras 12 y 25.

[19] Compruébese en las grabaciones donde consta una tercera cifra o franja de PPM (9, 10, 13, 14 y 15).
[20] La incluyen todos los ejemplos de baile seleccionados.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Selección fonográfica: Farruca

En la siguiente selección hemos incluido varios ejemplos que no responden al nombre genérico en cuestión. En primer lugar, una versión de los **Campanilleros** (5), tonada aflamencada semejante en melodía y movimiento al cante por farruca, con letras también de carácter religioso que, en efecto, sitúa el origen de la Farruca más cerca del Villancico que del Tanguillo.[21] Asimismo, hemos incluido muestras de **Vidalita** (3) y **Milonga** (4), que también permiten hacernos una idea más completa de los parámetros rítmico-armónicos de la Farruca. Tanto en el modo armónico como en los ostinatos, el acompañamiento de estos cantes es perfectamente asimilable al toque por farruca, con una atmósfera melancólica también parecida.[22] Aquí, la guitarra emplea incluso el mismo ostinato de cuatro tiempos, en versiones algo más sincopadas que recuerdan vivamente las habaneras. La progresiva renuncia al acompasamiento original permite que hoy consideremos el acompañamiento primitivo de estos cantes como parte del toque por farruca. [23]

Por último, hemos creído oportuno incluir también muestras del **toque por taranto** (11, 18, 20 y 29). Si bien de mayor calado que el acompañamiento de vidalitas y milongas, el Taranto no reúne unos parámetros musicales suficientemente homogéneos que justifiquen su clasificación como toque autónomo. Es decir, del análisis de la fonografía no es posible extraer una fórmula métrica (ni tan siquiera el compás de 4/4) que podamos considerar pertinente, como tampoco el diseño armónico implica ostinatos que avalen un ciclo métrico inequívoco.[24] Si bien comparte con la Farruca el compás binario de subdivisión binaria, el toque por taranto combina con frecuencia frases regulares de ocho tiempos con otras de medida no divisible en unidades cuaternarias, de modo que, en última instancia, sólo queda una intención binaria lenta, una suerte de caminar apesadumbrado carente de cuadratura cíclica.[25] Con todo, el porte binario y el movimiento lento, así como el papel también destacado del baile, justifican –creemos– la asimilación del toque por taranto al lenguaje rítmico de la Farruca.

Cante y toque

1. *Allegro* (138-144) y *presto* (200-208): A. Pozo, el Mochuelo / Manuel López, 1897-1900 [9/2'16"].

---

[21] La tonada que sirve de referencia a los Campanilleros aflamencados es silábica y se ajusta a compás ternario. No obstante, en la versión que hemos escogido, el guitarrista Manolo de Badajoz adopta un ritmo en compás cuaternario muy parecido al de la Farruca [135/0'00"]. Asimismo, según se informa en la obra *Flamenco de ida y vuelta* (Espín y Molina: 74), Pepe Marchena grabó en 1963, con Paquito Simón a la guitarra, unos villancicos personales que combinan sesgos de Campanilleros con acompañamiento de Farruca en el que aparece su mismo ostinato invertido [291/2'02"].

[22] Precisamente, estos repertorios melódicos han sido catalogados como «tristes» del flamenco (Espín y Molina: 130-152).

[23] De hecho, apenas existe alguna pieza de concierto que responda al nombre de vidalita o milonga; en cambio, algunas farrucas de concierto imitan la melodía de la vidalita [347/2'00", de Diego del Gastor, y 399/3'36", de Sabicas].

[24] En cuanto a la armonía, el Taranto se caracteriza por emplear el modo flamenco en las modalidades «por taranta» o «en Fa#» y «por minera» o «en Sol#» (29).

[25] De hecho, la discografía demuestra que el Taranto, como repertorio melódico, no requiere un acompañamiento acompasado.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

2. *Allegro-vivace* (132-176): Luis de Córdoba / Juan y Pepe Habichuela, 1972 [386].[26]
3. *Allegro-vivace* (132-152): Pepe Marchena / Carlos Verdeal, 1925 [78].
4. *Allegro-vivace* (126-168): El Chato de las Ventas / Sabicas, 1930 [121].
5. *Allegro-vivace* (126-168): El Corruco de Algeciras / Manolo de Badajoz, 1932 [135].
6. *Allegro-vivace* (120-152): Juanito Valderrama / El Niño Ricardo, 1947 [181].
7. *Moderato-allegro* (112-138): José Menese / Enrique de Melchor y Manolo Brenes, 1976 [426].
8. *Moderato…vivace* (108-152): Encarnación la Rubia / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1907 [18].
9. *Mod.-allegro* y *prestis. rubato* (108-132/264): La Niña de los Peines / Luis Molina, 1913 [55/2'35"].
10. *Moderato-allegro*, *vivace rubato* (100-126/168) y *ad libitum*: Manuel Mairena / El Niño Ricardo, 1968 [333/2'39"].
11. *Andante* (84-96): Fosforito / Enrique de Melchor, 1980 [459].
12. *Andante a tempo* (76): Paco Taranto / El Niño de Pura, 1998 [578].

Toque de concierto

13. *Vivace-presto rubato* y *p. con fuoco* (144-192/276): Manolo de Badajoz, 1932 [139/2'46"].
14. *Allegro…presto rubato* y *prestissimo* (132-200/264): Ramón Montoya, 1936 [164/1'35"].
15. *Allegro-vivace* (132-152) y *prestis. con fuoco rubato* (276-296): El Niño Ricardo, 1951 [190/1'47"].
16. *Allegro-vivace* (126-152) y *ad libitum*: El Niño Miguel, 1976 [426].
17. *Allegro-vivace rubato* (126-168): Sabicas, 1959 [268].
18. *Allegro-vivace rubato* (120-160): Perico el del Lunar, padre, 1959 [264].
19. *Moderato a tempo* (108): Carlos Piñana / Curro Piñana (cante), 2011 [627].
20. *Moderato* (96-112) y *ad libitum*: Paco de Lucía, 1967 [325/1'16"].
21. *Andante a tempo* (86) y *ad libitum*: José Antonio Rodríguez, 2012 [628/1'23"].
22. *Andante…allegro rubato* (84-138): Paco Cepero, 1977 [442].
23. *Andante-moderato rubato* (80-116) y *ad libitum*: Paco de Lucía / José Torregrossa (arreglos y dirección de orquesta), 1972 [391].
24. *Andante…allegro rubato* (76-144) y *ad libitum*: Manolo Sanlúcar, 1972 [388].
25. *Adagio a tempo* (72) y *moderato a tempo* (100): Vicente Amigo, 2005 [611/0'28"].

Baile

26. *Allegro…prestis. con fuoco* (120-296): La Joselito / Jacinto Almadén / Pedro Soler, 1963 [287].

[26] Esta muestra corresponde de nuevo a los tangos que se atribuyen al malagueño El Piyayo. El toque es análogo a la Farruca, en cuya línea se encuentra un buen número de versiones de los años setenta; en este caso, la similitud se acentúa por la adopción del modo menor durante toda la grabación.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

27. *Moderato…prestissimo con fuoco* (112-350): Antonio Gades / Emilio de Diego, Juan Maya Marote y Daniel Moya, ca. 1974 [412/24'40"].
28. *Moderato…prestissimo con fuoco* (112-304): Paco de Ronda / Luis Maravilla, 1955 [209].
29. *Moderato…presto* (112-200): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1956 [220].
30. *Andante…prestissimo con fuoco* (100-360): Raúl / Pepe de Lucía/ Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1971 [378].

Selección fonográfica: Garrotín

Cante y toque

1. *Vivace-presto* (168-210): Manuel Escacena / Salvador Román, 1909 [31].
2. *Vivace-presto* (168-192): Bernardo de los Lobitos / Perico el del Lunar, padre, 1957 [229].
3. *Vivace-presto* y *prestissimo con fuoco* (152-216/288): La Niña de los Peines / Ramón Montoya, 1912 [47/2'37"].
4. *Vivace* (148-160): Diego Clavel / Juan Habichuela y Pedro Peña, 1981 [466].
5. *Allegro…presto* (138-216): Sebastián el Pena / Joaquín el Hijo de El Ciego, 1908 [27].
6. *Allegro…presto* (120-192): La Niña de los Peines / Currito de La Jeroma, 1917 [67].
7. *Moderato-allegro* (112-138): Antonio Mairena / Melchor de Marchena, 1969 [336].
8. *Moderato…vivace* (108-168): Naranjito de Triana / Paco de Lucía, 1970 [352].

Toque de concierto

9. *Allegro…prestissimo con fuoco* (120-300): Sabicas, 1963 [293].
10. *Moderato…prestissmo* (116-240): Pepe Martínez, 1967 [328].
11. *Andante…vivace rubato* (92-160): Manolo Sanlúcar, 1973 [403].
12. *Andante…vivace* (84-160) y *ad libitum*: José Antonio Rodríguez, 1987 [492/0'58"].
13. *Adagio…moderato rubato* (69-120) y *ad libitum*: Rafael Riqueni, 1990 [523/4'13"].

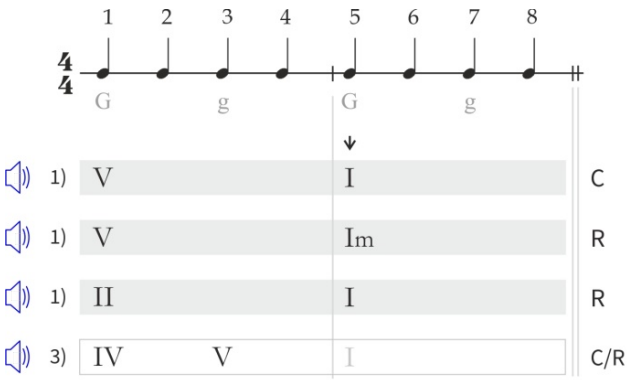
Baile

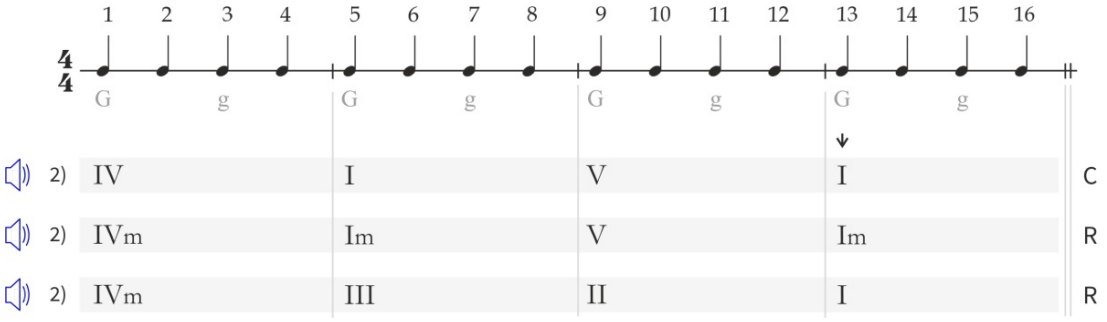
14. *Allegro…presto* (138-196): Luisa Romero / Rafael Romero / Luis Pastor, 1964 [305/19'09"].
15. *Allegro…presto* (120-188): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1957 [230].
16. *Andante…presto* (80-200): Merche Esmeralda / Pepe de Lucía / Paco de Antequera, Diego Carrasco y Enrique Escudero, 1981 [---].[27]

[27] Desconocemos si esta grabación, emitida en TVE, ha sido comercializada; en todo caso, puede verse en *youtube.com,* con el título «Pepe de Lucía y Merche Esmeralda. "Garrotín"»

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

VIII.3. COLOMBIANA / RUMBA FLAMENCA MAYOR / MENOR Y FLAMENCO





Fórmula métrica y ostinatos armónicos

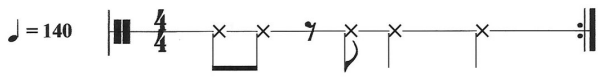
Seguramente, el lector aficionado al flamenco se sorprenderá de la asimilación que presentamos entre Colombiana y Rumba Flamenca, pues, en efecto, la base melódica de sendos géneros es distinta. El cante por colombiana corresponde a una serie limitada de tonadas que se incorporan al flamenco en una fecha y por un autor perfectamente definidos: Pepe Marchena, 1931. La Rumba, en cambio, constituye un repertorio de tonadas extensísimo, surgidas de forma paulatina a lo largo de varias décadas, incluso antes de que el género se llamara como tal, de modo que ninguna de ellas podría erigirse como modelo. En cambio, el análisis del acompañamiento de todos estos cantes pone de manifiesto unas analogías e influencias mutuas que van incluso más allá de los parámetros que aquí nos sirven de referencia. De tal modo que, si las melodías del garrotín constituían una de las primeras muestras del cante por rumba, es precisamente en el toque por colombiana y en el acompañamiento de otros cantes rotulados originalmente como «danzones», «sones cubanos», incluso «tanguillos», donde se gestó el toque por rumba.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Como puede verse a través de los ostinatos, ambos géneros se basan en **los mismos diseños armónicos de ciclo corto y ciclo largo, en modo mayor el toque por colombiana y en modo menor o flamenco el toque por rumba.** Cierto es que el modo mayor también ha formado parte tradicionalmente de la Rumba y, por lo tanto, se le pueden considerar pertinentes los ostinatos adjudicados a la Colombiana. No obstante, la fonografía indica que el toque por rumba se caracterizó inicialmente por el modo menor, como forma de diferenciarse del toque por colombiana, y que fue posteriormente cuando adoptó el modo flamenco.

- En cuanto al desarrollo rítmico de estos géneros, la homogeneidad métrica contrasta con un extraordinario despliegue de patrones percutidos, arpegiados y rasgueados en los que destaca el uso sistemático de **énfasis a contratiempo** y un **ostinato sincopado** de raíz cubana, que se convertirá en el leitmotiv rítmico de ambos géneros. Con estos fenómenos de orden rítmico, la inequívoca **subdivisión binaria** que caracteriza los géneros de este grupo métrico se hace más patente que nunca, pues, en casi todos estos patrones están presentes las ocho corcheas del compás cuaternario. Veamos dos ejemplos pioneros, del mismo año, que si bien proceden del toque por colombiana, sientan al mismo tiempo las bases del toque por rumba. El primero de ellos corresponde a un patrón percutido (con las uñas sobre la madera frontal de la guitarra) en el que se aprecia dicha inclinación por el contratiempo y la síncopa:

Fig.VIII.11. COLOMBIANA: Ramón Montoya, 1932 [140/1'54"]

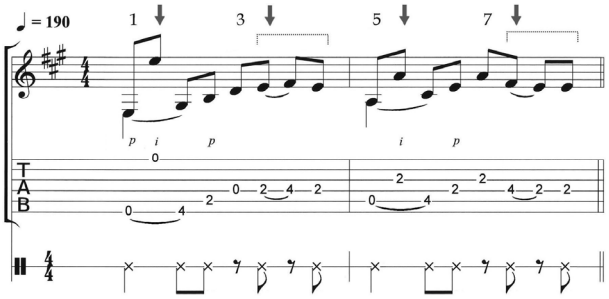


Este ritmo será empleado de forma todavía más pertinaz en aquellas grabaciones que hoy se consideran muestras pioneras del toque por rumba.[28] El segundo ejemplo corresponde a una variación melódica sobre el ostinato mínimo, en la que incluimos también el patrón de palmas que la acompaña. Tal y como se indica en la transcripción, el toque busca enfatizar los contratiempos (de ambos acentos métricos), tendencia que permanecerá como una de las señas de identidad del toque por colombiana:

[28] Es el caso de la «Canción de los Cañaverales» [147/0'58"], de 1933 y también de Pepe Marchena, incluida en la selección fonográfica como la primera grabación donde, con independencia del cante y su denominación original, el toque y las percusiones manifiestan la atmósfera que caracterizará la Rumba Flamenca en su primera etapa.

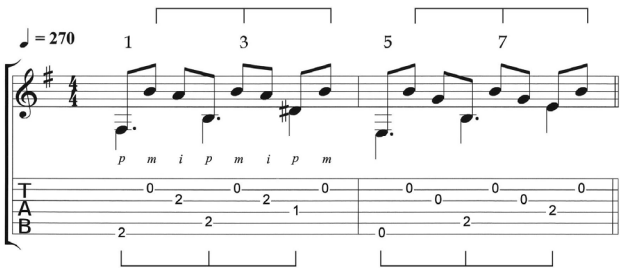
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.VIII.12. COLOMBIANA: El Niño Ricardo y La Niña de los Peines, 1932 [137/0'02"; C3-]



La musicalidad que se desprende de este fragmento, dominado por los énfasis a contratiempo y la intención sincopada, además de un ritmo constante en corcheas que pone de relieve la regularidad del subtactus, está presente también en el acompañamiento de otros cantes que, rotulados originalmente de formas diversas, hoy se consideran rumbas primigenias. La transversalidad de este toque demuestra, además del origen heterogéneo del repertorio melódico de la Rumba Flamenca, también la determinación de una serie de guitarristas, encabezados por Ramón Montoya, El Niño Ricardo y Sabicas, en desarrollar un **lenguaje rítmico nuevo dentro del flamenco**, de evidente influencia americana, pero desligado del Tanguillo de Cádiz.[29] Los elementos anteriores cristalizarán en una suerte de **contrapunto** que se convertirá en **paradigma tanto del toque por colombiana como del toque por rumba.**[30] Como puede verse en el siguiente ejemplo, este contrapunto se basa en un bajo ostinato, que imita la clave del Son cubano, y un arpegiado que esconde en el registro agudo la misma clave cubana, pero desplazada una corchea:[31]

Fig.VIII.13. RUMBA FLAMENCA: El Niño Ricardo, ca. 1942 [173/0'14"; C3+]



[29] Compárense los contratiempos señalados, que permiten percibir un subtactus regular y, por extensión, el acompasamiento cuaternario de la Colombiana, con el énfasis del *swing* gaditano, que precisamente impedía extraer del Tanguillo de Cádiz las mismas cuatro pulsaciones isócronas (v. p. 243).

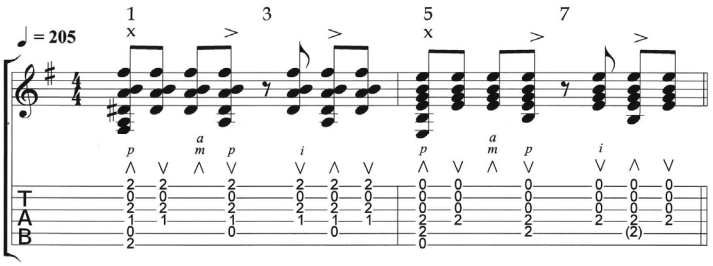
[30] En su obra didáctica *Toques Flamencos,* Paco Peña rotula este contrapunto como «rumba» cuando adopta el modo menor [434/0'21"], y como «colombiana» cuando en modo mayor [435/0'20"].

[31] Compárese el bajo ostinato con el esquema de la clave, incluido en la p. 69.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Paralelamente a la consolidación de este contrapunto, se desarrollará un repertorio de **patrones rasgueados** en los que la Rumba Flamenca encontrará su principal **seña de identidad y su vía de emancipación de la Colombiana.**[32] Si bien la nómina de patrones es muy extensa, con ritmos de dos, cuatro, incluso ocho tiempos, repetidos en ostinato, el que transcribimos a continuación es seguramente el más común y representativo del toque flamenco por rumba:[33]

Fig.VIII.14. RUMBA FLAMENCA: Antonio Arenas, 1968 [331/0'21"; C3]



El rasgueado por rumba, que ya aparece a mediados de los cuarenta de manos de guitarristas como Melchor de Marchena (22) o Paco Aguilera (20), parece haber seguido dos caminos paralelos: de una parte, como extensión del toque por colombiana, de sesgo americano; de otra, como aceleración del toque por tangos, que ya se practicaba en las Zambras del Sacromonte granadino; de este rasgueado, mucho más vigoroso, derivarían también los patrones de la Rumba Catalana.[34]

- A partir de la incorporación del ostinato rasgueado a la Rumba Flamenca, el modo armónico, entendido como parámetro genérico, pasa a un segundo plano. De hecho, **el mero rasgueado**, hoy ineludible, **acaba convertido en el principal elemento que nos permite identificar el género de forma inequívoca**, y en virtud del cual toda melodía puede transformarse en rumba sin necesidad de modificar sus parámetros originales.[35] Y es que, en la Rumba Flamenca, más que en ningún otro caso, no es posible basar la noción de género en su repertorio melódico, probablemente el más ecléctico de todos, sino en su sistema

[32] Este fragmento de El Niño Ricardo procede de un registro rotulado originalmente como «tanguillos», cuyo acompañamiento, sin embargo, presenta algunos de los rasgos más característicos de la Rumba Flamenca: además del arpegiado, también un rasgueado claramente arrumbado, carente del *swing* gaditano que parecería requerir el cante [173/0'38"].

[33] Hemos incluido este mismo patrón en la p. 70 para ejemplificar el concepto de ostinato rasgueado.

[34] Eduardo Antúnez nos informa de esta vertiente granadina de la Rumba Flamenca y su aportación a la Rumba Catalana en el artículo «La guitarra granadina y la Rumba del Sacromonte», disponible en el blog *compararaungitanocondios.blogspot.com;* entre otros ejemplos, incluye unos tangos de Carmelilla del Monte, con las guitarras de Juan Maya Marote y Pepe Amaya, rematados por rumba [269/1'36"].

[35] En este sentido, el rasgueado de la Rumba sería comparable al ritmo abandolao, que permite vincular al mismo género fandangos de procedencia diversa (v. p. 99).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

rítmico-armónico, desarrollado entre los años cuarenta y cincuenta y basado en patrones arpegiados y rasgueados, siempre en compás de subdivisión binaria regular, que se repiten de forma sistemática, incluso monótona si se compara con el resto de toques acompasados.[36] Con independencia de la rueda de acordes que se conjugue o la melodía que se acompañe, ¿qué es en última instancia la Rumba Flamenca, sino un ostinato rasgueado?[37]

- Por último, conviene señalar un tercer **ostinato de ciclo corto (3)**, único en el toque flamenco, que adopta una secuencia armónica de claro sesgo cubano.[38] Interpretado de forma rasgueada sobre todo, se emplea a modo de **remate o cierre**, razón por la que viene clasificado como ostinato complementario**.** Poco habitual en la discografía moderna, fue común al acompañamiento de colombianas y rumbas cuando ambos géneros representaban todavía un mismo lenguaje.[39]

Movimiento y tempo:

Colombiana

1931-1936: *moderato…presto* / ♩ = 112-216
d. 1977: *vivace-presto* / ♩ = (120) 144-180 (224)

Rumba Flamenca

1934-1956: *vivace…prestissimo con fuoco* / ♩ = 152-270
d. 1977: *presto-prestissimo* / ♩ = (116) 202-252 (300)

---

[36] Existen grabaciones del primer tercio del siglo XX que, en lo melódico, reúnen ciertas características de Rumba Flamenca, fueran o no rotuladas originalmente como tales (v. ESPÍN y MOLINA: 91). Ahora bien, en estos casos, el toque adopta un ritmo atanguillado que no corresponde a la Rumba tal y como aquí la entendemos; sirva de ejemplo el tema «La Catalina», en versión de Manuel Vallejo y Miguel Borrull [80/0'22"].

[37] Cuando la Rumba adopta el modo flamenco, es justamente este ostinato rasgueado el que nos permite trazar la frontera con respecto de otros géneros análogos métrica y armónicamente. En este sentido, si bien algunas grabaciones modernas han rotulado el toque por rumba como «rumba-tango» o «tango-rumba», incluso como «tango» (9, 12 y 15), a nuestro juicio es tan sólo una forma de distinguir las rumbas modernas, creadas íntegramente desde el ámbito flamenco profesional, de las rumbas de corte festero que son arreglo o versión de tonadas de origen americano. Desde este punto de vista, el término «tango» apelaría al modo flamenco empleado en las rumbas modernas, frente a los modos menor y mayor que dominaron la primera fonografía del género. En este sentido; obsérvese el parecido entre estas rumbas modernas y aquellas canciones flamencas por tangos incluidas en la selección del Tango Flamenco (10 y 13), las cuales, salvo en el movimiento, comparten el mismo modo flamenco y la misma forma acancionada con estribillos corales.

[38] Recuérdese que, en el sistema armónico flamenco, el IV grado no antecede al V, sino al I, formando la secuencia IV-I-V-I.

[39] Óigase como remate [152/0'47"] o como cierre en la colombiana número 4 de la selección, con el toque de Sabicas, o en la rumba 16, con Félix de Utrera, en este caso como apertura [407] y como remate.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Obsérvese que el primer período fonográfico de la Colombiana se limita a cinco años, en los que, no obstante, se registra seguramente el mayor número de ejemplares de todo el siglo XX. En el caso de la Rumba Flamenca, de cristalización más lenta, hemos considerado las grabaciones entre 1934 y 1956, precisamente para ilustrar la amplitud metronómica que domina el género hasta su consolidación.

- En las primeras grabaciones de la Colombiana se observa una **amplia franja de tempo**, acorde con la flexibilidad rítmica del cante. En cambio, en las grabaciones de cante y guitarra del período moderno, se produce una clara **contracción** de la franja de tempo, que se reduce en torno a 30 PPM por ambos extremos. En este sentido, destaca el incremento del tempo mínimo, evolución inusual en el toque acompasado que se explica por la supresión del *rubato* y los fragmentos *ad libitum* originales y, en cambio, la consolidación de un acompasamiento constante.

- En la actualidad, el **toque de concierto** por colombiana se caracteriza por una simbiosis deliberada con las rumbas de concierto, dando la impresión de que se trata de **un mismo género rotulado como «rumba» o como «colombiana» en función del modo armónico** que sirve de base, menor o flamenco en el primer caso, mayor en el segundo.[40]

- La Rumba logra completar su identidad flamenca en tanto se convierte, junto a la Bulería, en **género festero** por antonomasia: casi todas las grabaciones modernas son ***a tempo*** o, por lo menos, con un movimiento estable dentro de una franja no superior a 20 PPM.

- A partir de los años 1970's, la Rumba, como la Sevillana y el Tango Flamenco, experimenta un **subgénero lento**, alcanzando un *moderato* (116 PPM) ajeno a la atmósfera festera tradicional. Iniciado por Enrique Morente (29) y Manzanita (30), fue seguido por jóvenes vinculados a familias de tradición flamenca, que, a título individual (31) o en grupo (28), crearon rumbas deliberadamente lentas que ampliaron la estética del género con una emotividad ausente en el modelo tradicional.[41] Esta suerte de **rumba-balada** se identifica a través de ciertos patrones rasgueados, de ritmo menos sincopado que los de la rumba festera, que incluyen un rasgueo apagado en los tiempos segundo y cuarto.[42] Con las muestras de esta rumba lenta incluidas en la selección fonográfica, el lector tendrá una visión más completa del género, así como de los procesos con los que los profesionales consiguen ampliar el espectro emotivo del flamenco.

---

[40] Compárense, por ejemplo, las colombianas 15, 16 y 17 con las rumbas 34, 37 y 40.

[41] Morente y Manzanita grabaron juntos en 1975 el LP *Se hace camino al andar*, en cuyo primer título, «Tangos de Morente», aparece un precedente de esta clase de rumba: si bien los cantes rondan todavía el género Tango (concretamente, el tango lento acancionado), el toque apunta ya las maneras rasgueadas de la rumba lenta [421/0'20"].

[42] Puede oírse en las localizaciones 481/0'27"; 472/0'24"; 468/1'13" y 528/0'35"; que corresponden respectivamente a las grabaciones seleccionadas con número 28 a 31.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Selección fonográfica: Colombiana

La Colombiana no adoptó desde el principio las características métricas que hoy se consideran pertinentes: en las primeras versiones, el cante, apenas silábico, exhibe una gran flexibilidad métrica, incluso fragmentos *ad libitum*.[43] Esta plasticidad melódica dio lugar a variadas formas de acompañamiento, siempre en modo mayor: desde el atanguillado del Tango-Tiento (13), hasta el toque por tango o por rumba que acabará imponiéndose, además de adaptaciones por alegría o por bulería que, lógicamente, no incluimos en esta selección.

Cante y toque

1. *Presto* (188-208) y *ad libitum*: Roque Montoya Jarrito / Luis Maravilla, 1956 [226].
2. *Presto a tempo* (180): Tina Pavón / Manolo Domínguez y José Cala, el Poeta, 1983 [478].
3. *Vivace a tempo* (172): Vicente Soto Sordera / E. de Melchor y José Soto Sorderita, 1993 [543].
4. *Vivace-presto rubato* (168-216) y *ad libitum*: El Niño de Utrera / Sabicas, ca. 1935 [152].
5. *Vivace…prestissimo* (160-224): Estrellita Castro y Angelillo / Manolo de Badajoz, 1943 [175].
6. *Vivace-presto* (152-200): La Niña de los Peines / El Niño Ricardo, 1932 [137].
7. *Vivace a tempo* (156): Antonio de Patrocinio / Merengue de Córdoba y José Antonio Rodríguez, 1987 [487/0'11"].
8. *Vivace a tempo* (152) y *ad lib.*: Luis de Córdoba / E. de Melchor e Isidro Muñoz, 1980 [462/0'30"].
9. *Vivace rubato* (144-176), *andante-moderato* (92-100) y *ad libitum*: Pepe Marchena y El Niño de la Flor / Ramón Montoya, 1932 [140].
10. *Vivace rubato* (144-168), *andante* (76-78) y *ad libitum*: La Niña de la Puebla y Luquitas de Marchena / El Niño Ricardo, 1949 [184].
11. *Vivace a tempo* (144): Enrique Morente / Tomatito e Isidro Muñoz, 1982 [473].
12. *Allegro…presto rubato* (120-184): La Niña de la Puebla / Luis Yance, 1932 [136].
13. *Moderato…vivace rubato* (112-152): Angelillo / Sabicas, ca. 1932 [133].
14. *Moderato-allegro rubato* (104-126), *andante rubato* (88-96), *allegro* (126-132) y *ad libitum*: Enrique Morente / Paco Cortés y Montoyita, 1988 [504].[44]

---

[43] En la grabación número 9, segunda y más completa versión que realizara Pepe Marchena, la tendencia arrumbada del toque de Ramón Montoya se interrumpe sistemáticamente al intervenir el cante, que tan sólo en el tercio central exhibe cierta coordinación métrica con el acompañamiento, no en compás cuaternario, sino ternario lento [140/1'08", desde …*-sarte pena, de mi amor te estás riendo…*]. De hecho, la versión original del cante por colombiana guarda más similitud con el cante por farruca que con las rumbas: escúchese el fragmento largo y cadencioso de la estrofa principal (en la muestra anterior), sin ninguna intención concisa ni festera, y que acude a la subdominante, como en la farruca [55/0'47"].

[44] Dentro de la discografía moderna, esta grabación de Enrique Morente es seguramente la más fiel al espíritu original de la Colombiana, rítmicamente heterogéneo: el trémolo inicial lleva compás ternario, mientras que las estrofas principales del cante se acompañan con un toque reposado, parecido al toque

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Toque de concierto

15. *Prestissimo a tempo* (224): Tomatito / Carles Benavent (bajo eléctrico), 1991 [531].
16. *Presto a tempo* (208): Paco de Lucía / Carles Benavent (bajo eléctrico), 1981 [470].
17. *Presto a tempo* (204): Juan Manuel Cañizares / Carles Benavent (bajo eléctrico), 1997 [568].
18. *Vivace a tempo* (170) y *ad libitum*: Manolo Sanlúcar, 1971 [366].
19. *Vivace, prestissimo* (144-176/248) y *ad libitum*: Pepe Martínez, ca. 1967 [329/3'42"].
20. *Allegro…presto* (120-192): Sabicas y Mario Escudero, 1958 [253].
21. *Allegro* (120-138), *vivace-presto* (160-184), *presto-prestissimo* (208-228) y *ad libitum*: José Antonio Rodríguez, 1987 [491/0'48"; 4'19"].

Baile

22. *Vivace-presto* y *prestissimo con fuoco* (160-200/316): Carmen Amaya (cante y baile) / Sabicas, 1957 [232/8'41"].
23. *Vivace-presto* (144-212): Rosario la Mejorana / Adela la Chaqueta / Sabicas, 1972 [396].

Selección fonográfica: Rumba Flamenca

La siguiente selección se ciñe estrictamente a las características del toque, sin considerar el origen de las melodías cantadas, pues, como se ha dicho, la Rumba no constituye un sistema melódico comparable, por ejemplo, al del Tango Flamenco; de hecho, entre las grabaciones más antiguas que hemos incluido, se encuentran subtítulos como «punto cubano» (27), «sones cubanos flamencos» (21), «danzón» (22 y 50) o «tanguillo» (5 y 8). Por tanto, en cuanto al toque solamente, todas las muestras conforman un lenguaje que, a pesar de expresarse con gran amplitud de movimiento, guarda coherencia métrica y rítmica, es decir, sentido de género.

Cante y toque

1. *Prestissimo con fuoco a tempo* (276): Chano Lobato / Paco Aguilera, 1962 [280].
2. *Prestis. a tempo* y *con fuoco* (264/288): La Cañeta de Málaga / Paco Aguilera, 1959 [257/1'54"].
3. *Prestissimo a tempo* y *con fuoco* (264/284): Paco Cepero (cante y guitarra), 1969 [342/1'36"].
4. *Prestissimo a tempo* (252): Camarón de la Isla / Tomatito y Raimundo Amador, 1979 [452].
5. *Prestissimo* y *con fuoco* (248-270): Antonio el Sevillano / El Niño Ricardo, ca. 1942 [173].

---

por tientos actual [504/2'04"]; el estribillo final, a ritmo de Zapateado Moderno (12/8), se ajusta al porte atanguillado de la melodía [5'27"]. De hecho, los guitarristas en ningún momento emplean el toque por Colombiana según el estándar actual.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

6. *Prestis.* y *con fuoco* (248-268): Manolo Sánchez / Andrés Batista y Emilio Prados, 1959 [260].[45]
7. *Prestissimo a tempo* (248): El Potito / Vicente Amigo, 1990 [520].
8. *Prestissimo* (240-248): La Repompa de Málaga / Paco Aguilera, 1959 [259].
9. *Prestissimo a tempo* (232): La Susi / Joaquín Amador, 1992 [539].
10. *Prestissimo a tempo* (222): Pata Negra, 1987 [501].
11. *Prestissimo a tempo* (222): Chano Lobato / Manolo Domínguez, 1980 [455].
12. *Prestissimo a tempo* (218): José Soto Sorderita / Juan y José Miguel Carmona, 1995 [552].[46]
13. *Prestissimo a tempo* (216): Aurora Losada / Ketama, 1990 [516].
14. *Presto-prestissimo* (210-224): Miguel Vargas Bambino / Antonio Arenas y su grupo, 1969 [341].
15. *Presto a tempo* (208) y *ad libitum*: Duquende / Paco de Lucía y Juan M. Cañizares, 2000 [587].
16. *Presto* (204-212): Pericón de Cádiz / Félix de Utrera, 1973 [407].
17. *Presto a tempo* (202): Camarón de la Isla / Paco de Lucía y Tomatito, 1992 [534].
18. *Presto* (196-208) y *ad libitum*: Pepa de Utrera / Enrique Escudero, 1968 [334].
19. *Presto-prestissimo* (184-220): El Turronero / Antonio Arenas, 1968 [331].[47]
20. *Presto* (180-192), *presto a tempo* (204) y *prestissimo a tempo* (248): Lola Flores / Paco Aguilera, 1946 [180/1'08" y 1'58"].
21. *Presto a tempo* (180) y *presto-prestissimo* (180-240): La Niña de los Peines / El Niño Ricardo, 1935 [156/2'53"].
22. *Presto* (176-180) y *prestis. a tempo* (256): El Niño León / Melchor de Marchena, 1944 [176/2'09"].
23. *Vivace-presto* (168-188): Pepe de La Matrona / Manolo el Sevillano, 1976 [437].
24. *Vivace-presto* (168-184) y *ad libitum*: El Pele / Merengue de Córdoba, 1974 [415].
25. *Vivace-presto* (164-180): El Cojo de Huelva / Manuel V. Sarasate y Juanito Serrano, 1954 [197].
26. *Vivace-presto* (160-184): Pepe Pinto / Manolo Carmona, 1955 [210].[48]

---

[45] La última copla de esta grabación corresponde en verdad a un tango flamenco, modo poco frecuente de cerrar una rumba, pero compatible a efectos musicales.

[46] Si bien rotulado originalmente como «tangos», el toque y las percusiones corresponden a la estética moderna de la Rumba, difundida, dentro del movimiento llamado «Nuevo Flamenco», por grupos como Ketama, del cual El Sorderita fue miembro en sus inicios. El cante, como es propio del cante por rumba, es igualmente ecléctico, pues además de las tonadas y el estribillo que conforman la canción en sí misma, incluye un fandango [552/1'27"].

[47] Esta «rumba gitana» parece inspirada en la versión de «El muerto vivo» que Peret publicara dos años antes [316], composición original del colombiano Guillermo González Arenas. Ambas grabaciones son buen ejemplo del peso relativamente escaso que tanto la forma como la melodía tienen a la hora de definir los aspectos más genuinos de la Rumba Flamenca y, en cambio, la trascendencia del acompañamiento rasgueado y percutido que aporta la guitarra tanto en Andalucía como en Cataluña.

[48] Esta grabación presenta facetas diversas: al principio, el toque es de Zambra, con claros sesgos de Tango Flamenco, adoptando aires arrumbados al inicio del cante; en el cambio al modo menor aparece el arpegiado característico del toque por rumba [210/1'53"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

27. *Vivace-presto* (152-208): Pepe Marchena / Ramón Montoya y Manolo de Badajoz, 1933 [147].
28. *Vivace a tempo* (150): Ketama, 1985 [481].
29. *Allegro* (132-144) y *ad libitum*: Enrique Morente / Tomatito e Isidro Muñoz, 1982 [472].
30. *Allegro a tempo* (132): Manzanita, 1981 [468].
31. *Moderato* (116-120): Ray Heredia, 1991 [528].

Toque de concierto

32. *Prestissimo con fuoco a tempo* (300): Paco de Lucía, 1981 [471].
33. *Prestissimo con fuoco a tempo* (268): Vicente Amigo, 2005 [608].
34. *Prestissimo a tempo* (240): Tomatito, 1991 [529].
35. *Prestissimo* (232-248) y *rubato*: Andrés Batista, 1974 [411].[49]
36. *Prestissimo a tempo* (232): Gerardo Núñez, 1989 [513].
37. *Prestissimo a tempo* (230): Juan Manuel Cañizares, 1997 [567].
38. *Prestissimo a tempo* (224): Enrique de Melchor, 1998 [576].
39. *Prestissimo* (224-240), *presto-prestissimo* (200-232) y *prestissimo-p. con fuoco* (240-296): Paco Peña, 1970 [354/0'20" y 2'22"].
40. *Prestissimo a tempo* (216): Paco de Lucía, 1987 [496].
41. *Presto-prestis.* (212-264) y *p. con fuoco* (268-272) y *ad libitum:* Andrés Batista, 1966 [315/0'50"].
42. *Presto-prestissimo* (208-228): Paco de Lucía, 1976 [433].
43. *Presto-prestissimo* (192-240): Sabicas, 1957 [234].[50]
44. *Presto* (180-196): Diego del Gastor, 1970 [348].
45. *Presto* (176-188) y *ad libitum*: El Niño Miguel y Antonio Arenas, 1976 [424].
46. *Vivace-presto* (168-206): Paco de Lucía, 1973 [405].

Baile

47. *Prestissimo con fuoco a tempo* (266): La Chunga / Chano Lobato / no id., 1964 [301/2'09"].
48. *Prestissimo* y *prestissimo con fuoco* (240-272/304): Carmen Amaya (cante y baile) / Juan Maya Marote y Pucherete, 1955-56 [214/2'09"].
49. *Presto a tempo* (200): Manzanita y Ketama, 1995 [555].
50. *Presto* (176-192): Carmen Moreno y El Fati / no identificado / Félix de Utrera, 1964 [297/8'36"].

[49] El autor de esta rumba es Mario Escudero, quién la grabara en 1969 en un disco doble de vinilo no reeditado, de la Musical Heritage Society *(Mario Escudero plays classical flamenco music,* MHS 994/ 995).
[50] Sabicas rotuló esta grabación como «milonga flamenca», si bien tanto el ritmo como el movimiento se ajustan perfectamente a los parámetros de la Rumba Flamenca; nótese también que algunas falsetas [234/0'16"] son mera adaptación del repertorio que él mismo grabara como «farruca» [268/1'48"]. Y es que, más allá de la diferencia de tempo, ambos géneros comparten fórmula métrica y modo menor.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IX. Síntesis y recopilación

La necesidad de ordenar y clasificar el repertorio flamenco, nacida en el siglo XIX, se ha dejado guiar generalmente por criterios de índole extramusical –geográficos, poéticos, étnicos– o por el aspecto «jondo» o «festero» de cada género. Por nuestra parte, hemos centrado la atención en los rasgos estrictamente musicales que se desprenden de los registros sonoros o la tradición oral de los intérpretes.[1] Así, el análisis género por género realizado en los capítulos precedentes se ha centrado en las características métricas, dejando a un lado las ideas más o menos preconcebidas en torno al parentesco de unos palos con otros y que suelen manifestarse en forma de árbol genealógico. Es hora de abordar la síntesis y recopilación de los rasgos musicales del flamenco acompasado, particularmente los relativos a la estructura métrica y el movimiento, para extraer unas conclusiones que puedan aportar a la flamencología una base de orden musicológico para el estudio del origen musical del flamenco.

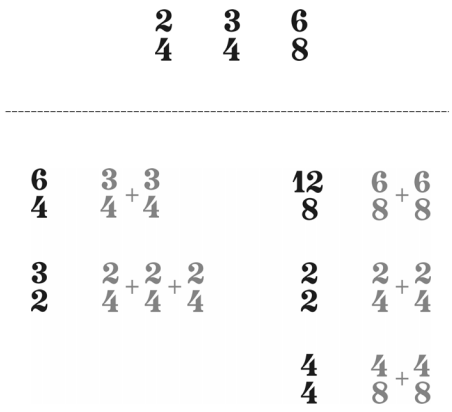
[1] La primera clasificación de los palos flamencos desde argumentos propiamente musicales se la debemos a Hipólito Rossy, quién, en su *Teoría del Cante Jondo* (1966), aplica principios de métrica musical a la hora de ordenar el repertorio, introduciendo además un trato diferenciado para la melodía y para su acompañamiento instrumental.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IX.1. Unidades y matrices de la métrica flamenca

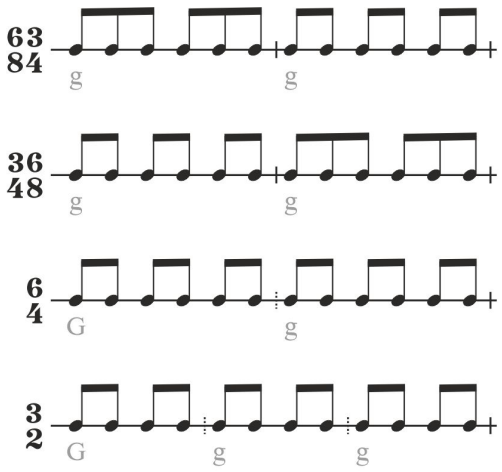
Durante el análisis métrico del repertorio flamenco hemos observado géneros que se articulan en **metros:** unidades métricas de dos o tres tiempos (mínimos métricos), y otros que se basan en **hipermetros:** unidades de cuatro o seis tiempos, resultado de agrupar mínimos de la misma clase (binarios o ternarios). Ambos tipos de compás, que en nuestros términos hemos considerado *simple* y *compuesto*, funcionan como **unidades indisolubles**, las primeras a partir de un solo acento métrico, las segundas en base a dos o tres, tantos como compases simples agrupen. He aquí la recopilación de quebrados que nos han servido para representar esta nómina de unidades simples y compuestas:

Fig.IX.1. Unidades métricas flamencas: simples y compuestas



Como puede verse, existe un claro **predominio de las unidades compuestas**, entre las que sobresale la **reunión de seis tiempos**, sea acompasados de tres en tres (6/4) o de dos en dos (3/2), caso de géneros como la Sevillana, el Fandango de Huelva, la Soleá, la Alegría o la Bulería. Por otra parte, también hemos observado un uso abundante del **compás alterno (6/8 + 3/4)**, como en la Petenera, la Guajira, la Siguiriya, la Cabal, incluso el Fandango Abandolao. No obstante, tanto las unidades de seis tiempos como el compás alterno son en verdad períodos equivalentes, pues, aunque el compás alterno reúna cinco tiempos y los quebrados de 6/4 ó 3/2 seis, en la práctica **implican igual duración:** todos contienen doce corcheas isócronas; prueba de esta equivalencia es que su despliegue armónico, más allá de los pormenores de cada género, se basa en la misma dialéctica entre los acordes de tónica y de dominante. En otras palabras, estamos ante distintas **versiones de una misma célula métrica**, presente en un gran número de danzas populares españolas e hispanoamericanas, que constituye la que podemos llamar **primera matriz del flamenco acompasado:**

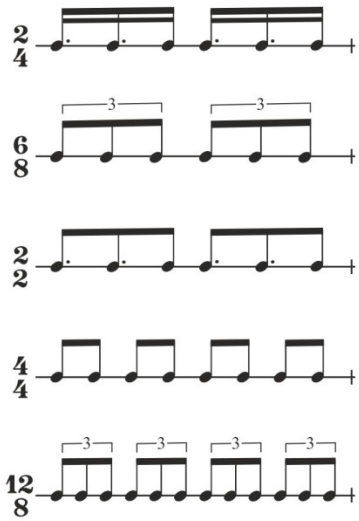
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IX.2. PRIMERA MATRIZ DEL FLAMENCO ACOMPASADO

Como puede verse, la discrepancia entre estas versiones no radica en la medida global, que es siempre equivalente a redonda con puntillo (doce corcheas), sino en la distribución de los acentos métricos y la combinación de tiempos de división binaria y división ternaria. El alcance de esta matriz, que engloba todos los géneros de los tres primeros grupos métricos, demuestra la tendencia natural de la música acompasada a estructurarse en **períodos más allá del mínimo métrico** y, por extensión, lo inadecuado de representar esta clase de música meramente en quebrados simples, olvidando los niveles superiores de la estructura métrica: el hipermetro y el ciclo.

Por otra parte, se introdujo en el flamenco una **segunda matriz**, de origen afrocubano, de la que nacieron o derivaron tanto los géneros de subtactus variable como, en segunda instancia, los de métrica fija. Igualmente, todos ellos representan distintas versiones de esta matriz, de acentuación binaria. En términos académicos, los quebrados incluidos en ella podrían parecer contradictorios o, por lo menos, no equivalentes: 2/4, 6/8, 2/2, 4/4 y 12/8. Sin embargo, son parte realmente de una misma línea evolutiva, por la que, desde el mínimo métrico binario, florecieron varios géneros basados en **distintas formas de subdividir del compás:** desde el *swing* del Tanguillo del Cádiz, hasta la subdivisión binaria de los géneros de métrica fija, pasando por la atresillada del Zapateado o el Tanguillo Moderno. Asimismo, los quebrados reunidos en esta segunda matriz ponen de relieve un proceso de **duplicación métrica**, por el cual **el tactus** (negra) del Tanguillo gaditano **se transforma en metro** (blanca) en géneros como el Tiento y el Tango Flamenco:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IX.3. SEGUNDA MATRIZ DEL FLAMENCO ACOMPASADO



A diferencia de las unidades de la primera matriz, ningún compás de esta segunda matriz representa la fórmula métrica completa de su género respectivo, es decir, un ciclo métrico entero. De hecho, en ellos no se desarrolla todavía diálogo armónico (no albergan cambios de acorde) y, por tanto, equivalen a medio ciclo. Y es que el foco de atención, **el rasgo distintivo**, no es aquí la acentuación métrica o la duración de los tiempos, sino la forma de fraccionarlos, esto es, **la subdivisión del compás.**

A la vista de estas dos matrices, base del Folclore musical a ambas orillas del Atlántico, y de los géneros flamencos a que afectan, es posible afirmar que, más allá de nombres y epítetos, la genética métrica del flamenco es íntegramente hispanoamericana.[2]

IX.2. Ciclo métrico: el nivel de pulso definitivo

En virtud del diseño armónico, principal artífice del sentido circular de los géneros flamencos acompasados, hemos distinguido dos clases de **fórmula métrica: de ciclo corto y de ciclo largo.** En el primer caso, la fórmula contiene un solo cambio de acorde; en el segundo, dos por lo menos, el primero con carácter ascendente o interrogativo y el segundo con senti-

[2] Esta es la tesis que viene sosteniendo durante los últimos años el musicólogo Faustino Núñez en publicaciones y conferencias.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

do descendente, a modo de respuesta, una articulación que será analizada en detalle en la tercera parte del presente libro. Con todo, también hemos observado que existen **distintos modelos de organización cíclica.** Así, la mayoría de géneros combinan variaciones de ciclo corto y de ciclo largo; otros, en cambio, se articulan exclusivamente en ciclos largos o, como en el caso de la Sevillana, en ciclos cortos. Pero también hemos observado géneros cuya articulación se ha flexibilizado, hasta el punto de prescindir total o parcialmente de la estructura métrica original. Es hora, pues, de clasificar los géneros flamencos según su organización cíclica y poner de relieve todas estas variables Ante todo, téngase en cuenta que nuestro propósito es dejar constancia de la organización métrica actual, con independencia de las variables que cada género pueda haber sufrido a lo largo de la historia, algunas de las cuales se analizarán en el último capítulo. Por tanto, la siguiente clasificación viene a reflejar la importancia que se otorga hoy día a la estructura métrica, en particular un respeto de la cuadratura cíclica y el tempo muy superior al de épocas anteriores:

Fig.IX.4. CLASIFICACIÓN CÍCLICA DEL FLAMENCO ACOMPASADO[3]

1. De ciclo largo

SOLEÁ / 12

ALEGRÍA / 12

2. De ciclo largo (y corto)

FANDANGO de HUELVA / 12 (6)

BULERÍA / 12 (6)

3. De ciclo largo inestable

FANDANGO ABANDOLAO (12)

PETENERA (10)

4. De ciclo corto

SEVILLANA / 6

5. De ciclo corto y largo

GUAJIRA / 5 y 10

SIGUIRIYA / 5 y 10

CABAL / 5 y 10

TANGUILLO de CÁDIZ / 4 y 8

TANGUILLO MODERNO / 4 y 8

ZAPATEADO / 4 y 8

ZAPATEADO MODERNO / 8 y 16

TIENTO / 8 y 16

TANGO FLAMENCO / 8 y 16

FARRUCA / 8 y 16

GARROTÍN / 8 y 16

COLOMBIANA / 8 y 16

RUMBA FLAMENCA / 8 y 16

[3] Indicamos la cantidad de tiempos que, por defecto, reúne el ciclo correspondiente a cada género.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

1. **Géneros de ciclo largo exclusivamente:** la práctica totalidad de géneros flamencos de tipo acompasado pueden articular ciclos métricos largos. No obstante, sólo dos, Soleá y Alegría, han terminado por adoptar exclusivamente este formato, no admitiendo frases sueltas de ciclo corto. Es por ello que su acompañamiento de palmas es actualmente uno de los menos dúctiles del repertorio, basándose en un número muy limitado de patrones, prácticamente uno solo por género. En cambio, como veremos en el último capítulo, su articulación fue mucho más flexible en el pasado, y también más diversas sus bases de palmas.

2. **Géneros de ciclo largo, con ciclos cortos ocasionales:** entre los géneros que discurren por defecto en ciclos largos, el Fandango de Huelva y la Bulería admiten todavía hoy motivos sueltos de ciclo corto, llamados «medios compases». Ahora bien, los motivos de este tipo, si bien equiparables a las variaciones de ciclo corto, no constituyen frases completas o autónomas, pues carecen de la articulación rítmico-armónica característica del género (de ciclo largo); veremos ejemplos en el último capítulo. Con todo, valga recordar que las grabaciones antiguas demuestran un uso muy extendido de estas *semifrases* en casi todos los géneros, aunque la mayoría hayan sido erradicadas o se consideren hoy día *accidentes* métricos o recursos no pertinentes.

3. **Géneros de ciclo largo inestable:** Como se ha comentado en sus respectivos apartados, el Fandango Abandolao y la Petenera no conservan actualmente la cuadratura métrica que tenían sus referentes danzarios. El primero, aun habiendo preservado el acompasamiento ternario original, cedió a la necesidad del cante de emanciparse de las premisas coreográficas, provocando numerosas irregularidades en la medida del ciclo, incluso la ausencia de estructura cíclica. En la Petenera, marcada por la misma tendencia, se perdió incluso el propio acompasamiento.

4. **Géneros exclusivamente de ciclo corto:** en este caso, sólo se encuentra la Sevillana, pues, en efecto, es el único género cuyo toque autónomo se articula exclusivamente en variaciones de ciclo corto, pues cualquier frase que abarque más de seis tiempos necesariamente corresponde al acompañamiento del cante y/o el baile, o a su emulación.

5. **Géneros de ciclo corto y ciclo largo:** en esta categoría se encuentra la gran mayoría de géneros acompasados. Son aquéllos que, articulados por defecto en ciclos cortos, admiten con igual naturalidad frases de ciclo largo, variaciones cuya cadencia armónica abarca dos ciclos cortos consecutivos. Obsérvese que en esta categoría se reúnen, entre otros, todos los géneros de la segunda matriz del flamenco acompasado, de origen afrocubano.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

IX.3. Movimiento y tempo: elementos transformadores

Durante el análisis de los géneros flamencos acompasados, los datos referentes al movimiento y el tiempo han sido especialmente reveladores. Más allá de la tendencia generalizada a la ralentización, que se evidencia con la mera comparación de grabaciones antiguas y modernas, el aspecto más significativo es su papel clave en la transformación del repertorio. La **progresiva ralentización**, pero también la **necesidad creciente de mayor precisión metronómica**, han sido los principales responsables no sólo de la fijación de las fórmulas métricas flamencas, sino de su propia transformación en otras nuevas, hasta el punto de que la nómina actual de géneros acompasados puede considerarse consecuencia directa de los cambios en estos dos parámetros. Veamos algunas de las conclusiones que confirman esta idea:

- El flamenco abarca casi la **totalidad del espectro metronómico**, de *larghissimo* a *prestissimo con fuoco*. El análisis del movimiento ha revelado una extraordinaria cantidad y diversidad de atmósferas sonoras, a las que cabría sumar las propias de los toques «libres» (no acompasados). En este sentido, resulta llamativa la **diversidad de lecturas dentro de cada franja de tempo**, de modo que, por ejemplo, una interpretación a 180 PPM, veloz en términos absolutos, puede parecer lenta en un género cuyo movimiento sea normalmente superior.[4] Asimismo, hemos observado que, en ciertos palos, los términos convencionales de movimiento pueden implicar un carácter opuesto al de su sentido literal. Así, unas alegrías a tempo *allegro* resultarán hoy día demasiado lentas. Y es que, en efecto, **el concepto de movimiento de la música académica es distinto del flamenco**, como demuestra el límite superior del metrónomo, que se fija habitualmente en 208 PPM. Géneros como la Bulería o la Rumba Flamenca se encuentran precisamente por encima de esta cifra, alcanzando cotas superiores a las 300 PPM, razón por la que hemos modificado o ampliado algunas franjas de tempo, buscando una descripción más precisa y completa de los géneros «festeros».

- Los datos obtenidos del análisis del movimiento revelan varias etapas históricas. En los registros de la **primera década del siglo XX**, existe una clara tendencia al **tempo estable y veloz**, no tanto como premisa estética, sino fruto de la influencia todavía importante de la danza, incluso en géneros no directamente vinculados a ella. En las **décadas siguientes**, y como reacción al imperativo danzario, se da paso a una **interpretación deliberadamente flexible**, buscando **a través del *rubato* y la ralentización** un marco más abierto a la expresión individual. Precisamente en este período se consolidan los llamados «toques libres», desarrollados a partir de formas acompasadas. En cambio, en las **últimas décadas** se ha hecho notar un **retorno al tempo *giusto* original**, influido por la incursión del baile en casi todos los palos, pero también por la digitalización de los procesos de grabación. A diferencia de la estética primitiva, este retorno a la interpretación *a tempo*, que viene a sustituir el carácter repentista o arrebatado de la etapa anterior, se acompaña de un proceso no me-

[4] Es el caso citado de los jaleos extremeños o las bulerías «romanceadas» de Lebrija, que en el contexto mayoritariamente *prestissimo* de la Bulería, diríase que suenan ralentizadas (v. pp. 160-161).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

nos importante de **desambiguación de las fórmulas métricas**, fruto, en nuestra opinión, de una voluntad expresa desde el ámbito profesional de pulir el aspecto rítmico y métrico de los palos, en la misma medida que se fueron perfeccionando los sistemas de grabación y amplificación. La fijación de dichas fórmulas, muy influida por el baile, implica **su plena toma de conciencia**, incluso su verbalización. Hoy día, el virtuosismo pasa por la capacidad de **ajustarse *a tempo,*** por complejo que resulte el pasaje musical, así como de **ceñirse rigurosamente a la medida.** Esta fijación métrica y el gusto por la interpretación *a tempo* están directamente relacionadas con la ralentización sufrida por casi todos los géneros acompasados. Incluso los que hoy se consideran «festeros» (Bulería y Rumba), o por lo menos festivos (Sevillana, Alegría, Tanguillo, Tango, Garrotín…), han experimentado vertientes lentas, también llamadas «para escuchar».

- En toda esta deriva moderna de la estética flamenca, ha jugado un papel determinante **el baile flamenco**, que **ha procurado «meter a compás» cualquier repertorio con independencia de su origen bailable**, lo que ha provocado una gran expansión del espectro metronómico, más allá de lo que el cante o el toque hubieran explorado por sí mismos. En el **toque de concierto**, la estética moderna se caracteriza por una exploración decidida del **movimiento lento, pero *a tempo*** (que implica mayor dificultad) y la **sofisticación rítmica**; todo ello sin renunciar al margen superior de tempo de las primeras grabaciones, que es la expresión tradicional del virtuosismo técnico. En **el cante**, la ralentización ha traído un aumento de los matices, dando **mayor plasticidad** a las melodías, pero **sin alterar el tempo**, esto es, sin abusar del *rubato*.

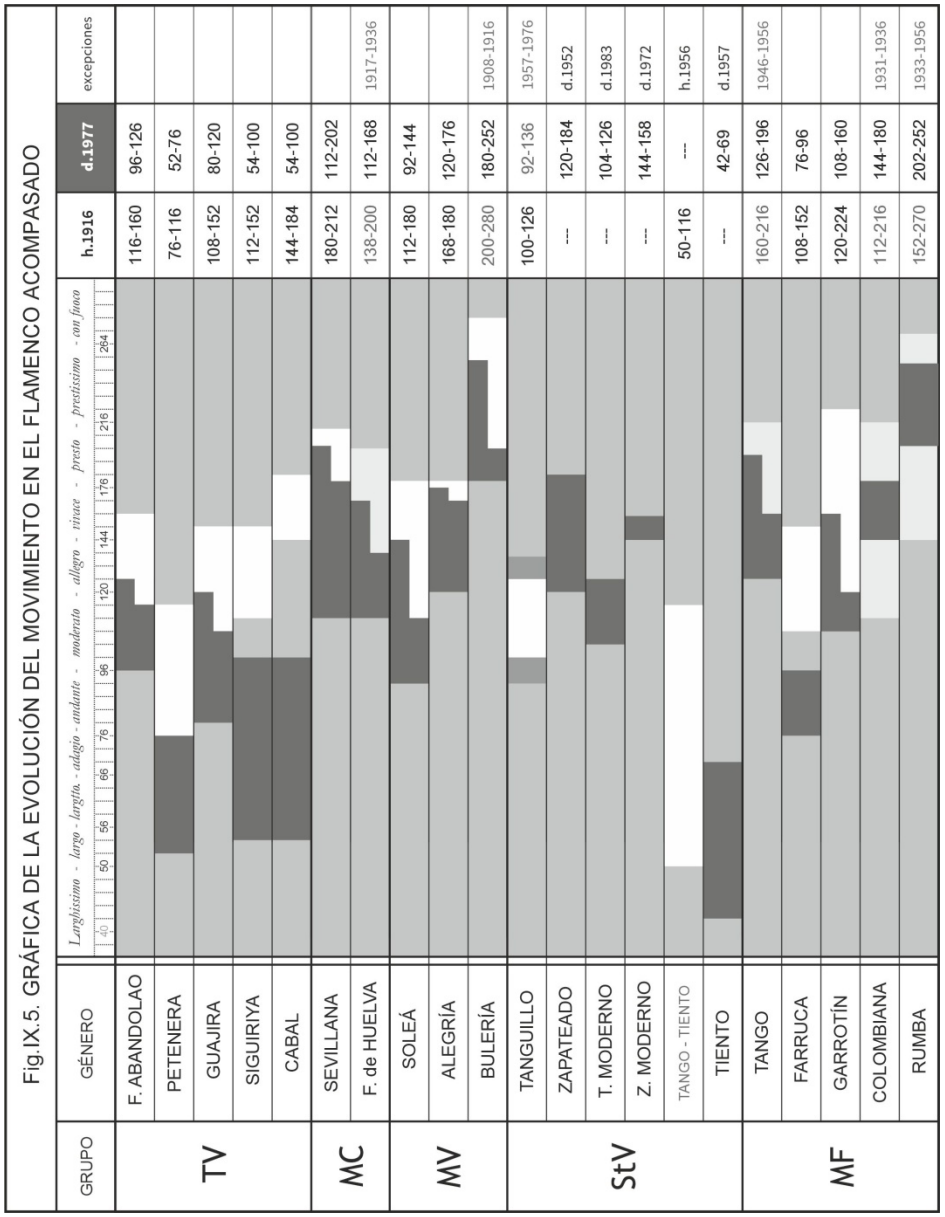
- **La ralentización es un hecho histórico innegable** paralelo a la emancipación del cante respecto de los imperativos danzarios que dominaban buena parte del sustrato folclórico.[5] Esta evolución del tempo ha condicionado la propia **evolución de las fórmulas métricas**; baste citar a la Petenera, que a pesar de su origen bailable y festivo, ajustado a compás y coreografía, ha derivado en un cante y acompañamiento a «ritmo libre» sin por ello cambiar de nombre. Es evidente la gran capacidad de los intérpretes flamencos a la hora de transformar el repertorio, hasta el punto de poder considerar **la propia transformación como epicentro de la actitud flamenca ante la música.** Con independencia de la reciente necesidad de conservar y catalogar el repertorio, la tendencia espontánea de los artistas flamencos, como en todo ámbito creativo, es el cambio, la evolución, que se manifiesta en el alto grado de sofisticación del Flamenco actual y la onda expansiva que tiene en la escena internacional.

[5] Somos conscientes que en los cilindros de cera y los primeros discos de pizarra, el tempo no corresponde necesariamente a la velocidad real de grabación, como tampoco las distintas reediciones en disco compacto de estas grabaciones suenan siempre a la misma velocidad. Con todo, el margen de error no parece demasiado relevante si tenemos en cuenta que, además de haber cotejado una amplia muestra de grabaciones (muy superior a las seleccionadas), nos referimos siempre a franjas de tempo, no a valores absolutos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

A continuación, presentamos una gráfica de la evolución del movimiento de cada género acompasado, en la que están representadas sus franjas de tempo pretéritas y actuales. Estas franjas se refieren exclusivamente al análisis de las grabaciones de cante con guitarra, pues, si incluyéramos el toque de concierto y, sobre todo, el baile, el resultado sería mucho más amplio (hasta 360 PPM); cuando no corresponden a las etapas históricas por defecto (hasta 1916 y desde 1977), indicamos el período concreto en el que se inscriben:

Fig.IX.5. GRÁFICA DE LA EVOLUCIÓN DEL MOVIMIENTO EN EL FLAMENCO ACOMPASADO



GRUPO	GÉNERO	h.1916	d.1977	excepciones
TV	F. ABANDOLAO	116-160	96-126	
	PETENERA	76-116	52-76	
	GUAJIRA	108-152	80-120	
	SIGUIRIYA	112-152	54-100	
	CABAL	144-184	54-100	
MC	SEVILLANA	180-212	112-202	
	F. de HUELVA	138-200	112-168	1917-1936
MV	SOLEÁ	112-180	92-144	
	ALEGRÍA	168-180	120-176	
	BULERÍA	200-280	180-252	1908-1916
StV	TANGUILLO	100-126	92-136	1957-1976
	ZAPATEADO	---	120-184	d.1952
	T. MODERNO	---	104-126	d.1983
	Z. MODERNO	---	144-158	d.1972
	TANGO - TIENTO	50-116	---	h.1956
	TIENTO	---	42-69	d.1957
MF	TANGO	160-216	126-196	1946-1956
	FARRUCA	108-152	76-96	
	GARROTÍN	120-224	108-160	
	COLOMBIANA	112-216	144-180	1931-1936
	RUMBA	152-270	202-252	1933-1956

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Casi todos los géneros acompasados tienen **amplias franjas de tempo**, resultado de más de un siglo de evolución, que en ningún caso pueden reducirse a un solo término de movimiento, es decir, describirse con un solo adjetivo: lento o rápido, «jondo» o «festero». En verdad, casi todos los géneros despliegan por sí mismos todas las facetas de movimiento que presenta el Flamenco en su conjunto.

- Los **géneros de tactus variable**, en particular, **la Petenera y la Siguiriya**, han sufrido una **gran desviación de movimiento**, llegando incluso a **invertir la franja de tempo** (el margen inferior se convierte con el tiempo en margen superior). Esto explicaría por qué actualmente en los géneros de este grupo se toma el subtactus como nivel de pulso principal, considerando las corcheas como unidades temporales y, por tanto, **pasando de cinco a doce tiempos por ciclo.**

- En géneros como la Soleá, el Fandango de Huelva o el Garrotín, la ralentización, si bien no tan extrema, ha provocado la **desaparición de las versiones rápidas** al estilo primitivo. En cambio, en casos como la **Bulería**, el **Tango** o la **Rumba**, se ha traducido en la cohabitación de la estética tradicional con una **vertiente o subgénero lento.**

- En la **Sevillana**, la **Alegría**, el **Tanguillo de Cádiz** y el **Zapateado tradicional**, esta tendencia generalizada se ha manifestado en puntuales **versiones lentas** que, no obstante, no han alterado su aspecto general. Por su parte, derivados como el **Tanguillo y el Zapateado modernos**, nacidos ya con unas características métricas definidas, no han dado lugar a una transformación sustancial, pues, en cierto modo, **ellos son la propia transformación.**

- El **Tiento**, en su acepción actual, y la **Colombiana**, relativamente reciente, son los únicos toques que muestran una **contracción de su franja de tempo**, es decir, una pérdida de velocidad máxima y un aumento de la velocidad mínima, debido a la predilección actual por la interpretación *a tempo*.

IX.4. Tabla de la métrica flamenca y clasificación modal

Para terminar este capítulo recopilatorio, incluimos una tabla donde quedan resumidos todos los parámetros métricos de cada género flamenco acompasado, síntesis y conclusión del análisis que hemos llevado a cabo en los últimos capítulos. En cuanto a la fórmula métrica, indicamos los quebrados que representan el canon (el compás rector), así como las pautas secundarias que subyacen, de forma permanente o transitoria, en algunos géneros. Indicamos también la tipología de ciclo que emplean (corto o largo), así como la cantidad de tiempos que abarca; el punto negro indica el ciclo que se utiliza por defecto; el punto blanco, el ciclo complementario o transitorio. En la tercera columna, se indica la subdivisión del compás que adopta por defecto cada género (binaria, ternaria, atresillada o irregular). Por último, incluimos las franjas de tempo de la gráfica anterior.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.IX.6. TABLA GENERAL DE LA MÉTRICA FLAMENCA

GRUPO	GÉNERO	COMPÁS RECTOR	COMPÁS SECUNDARIO	CICLO CORTO	CICLO LARGO	CICLO TIEMPOS	SUBD.		TEMPO h.1916	TEMPO d.1977	
TV	F. ABANDOLAO	3/4	6/8		○	(12)	♫	♫♫	116-160	96-126	
	PETENERA	6 3 / 8 4			○	(10)	♫	♫♫	76-116	52-76	
	GUAJIRA	6 3 / 8 4		●	○	5-10	♫	♫♫	108-152	80-120	
	SIGUIRIYA	3 6 / 4 8		●	○	5-10	♫	♫♫	112-152	54-100	
	CABAL	3 6 / 4 8		●	○	5-10	♫	♫♫	144-184	54-100	
MC	SEVILLANA	6/4	3/2	●		6	♫		180-212	112-202	
	F. de HUELVA	6/4	3/2	○	●	6-12	♫		138-200	112-168	1917-1936
MV	SOLEÁ	6 3 / 4 2			●	12	♫		112-180	92-144	
	ALEGRÍA	6 3 / 4 2			●	12	♫		168-180	120-176	
	BULERÍA	6 3 / 4 2	3/2	○	●	6-12	♫		200-280	180-252	1908-1916
StV	TANGUILLO	2/4	6/8	●	○	4-8	♫♫	♫	100-126	92-136	1957-1976
	ZAPATEADO	6/8	2/4	●	○	4-8	♫	♫♫	---	120-184	d.1952
	T. MODERNO	6/8	3/4	●	○	4-8	♫	♫♫	---	104-126	d.1983
	Z. MODERNO	12/8	4/4	●	○	8-16	♫		---	144-158	d.1972
	TANGO - TIENTO	2/4	4/4	●	○	(4-8)	♫♫	♫	50-116	---	h.1956
	TIENTO	2/2	6/4	●	○	8-16	♫♫	♫♫	---	42-69	d.1957
MF	TANGO	4/4		●	○	8-16	♫		160-216	126-196	1946-1956
	FARRUCA	4/4		●	○	8-16	♫		108-152	76-96	
	GARROTÍN	4/4		●	○	8-16	♫		120-224	108-160	
	COLOMBIANA	4/4		●	○	8-16	♫		112-216	144-180	1931-1936
	RUMBA	4/4		●	○	8-16	♫		152-270	202-252	1933-1956

TV: tactus variable
MC: metro cruzado
MV: metro variable
StV: subtactus variable
MF: métrica fija

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En esta síntesis de la métrica flamenca hemos dejado para otra ocasión la recopilación de los diseños armónicos en forma de ostinato, pues, si bien nos han servido para revelar los quebrados y fórmulas características de cada toque, así como su articulación en ciclos cortos o largos, resultaría una tarea demasiado extensa y, en parte, ajena a nuestro propósito en este volumen. Con todo, no quisiéramos terminar este capítulo sin recopilar el modo armónico que corresponde a cada género flamenco acompasado. Como vimos, algunos emplean varios modos, en cuyo caso indicamos en negro sólo el principal; en los géneros que desde el principio han usado dos modos, incluso los tres posibles, vienen todos en negro:

Fig.IX.7. CLASIFICACIÓN MODAL

GRUPO	GÉNERO	MODO		
		F	**M**	**m**
TV	F. ABANDOLAO	●		
	PETENERA	●		
	GUAJIRA		●	
	SIGUIRIYA	●		
	CABAL		●	
MC	SEVILLANA	●	●	●
	F. de HUELVA	●		
MV	SOLEÁ	●		
	ALEGRÍA		●	○
	BULERÍA	●	●	●
StV	TANGUILLO		●	●
	T. MODERNO	●	○	○
	ZAPATEADO		●	
	Z. MODERNO	○	●	○
	TIENTO	●		
MF	TANGO	●		
	FARRUCA			●
	GARROTÍN		●	
	COLOMBIANA		●	
	RUMBA	●	●	●

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

X. Polimetría flamenca

Junto a un sistema armónico relativamente sencillo, destaca en el flamenco una extraordinaria riqueza rítmica, tanto por la diversidad y complejidad de patrones como, sobre todo, por el uso simultáneo de compases distintos. Durante esta segunda parte del libro, hemos analizado los géneros acompasados que, en un mismo discurso rítmico, alternan tiempos de duración distinta (llamados de tactus variable); también aquéllos que, partiendo de tiempos isócronos, mezclan compases distintos, simultánea o alternativamente (géneros de metro cruzado o metro variable); y los que, en cambio, mezclan subdivisiones distintas (géneros de subtactus variable). De todas estas combinaciones, la alternancia métrica es la única que ha sido generalmente identificada por la flamencología, mientras que la superposición de compases distintos o la mezcla de subdivisiones ha pasado más desapercibida, incluso a los propios intérpretes, que pueden llevar a la práctica algunas de estas combinaciones sin ser conscientes de ello.[1] Emprendamos pues en este capítulo un análisis más específico e ilustrado de todas estas fórmulas que, de un modo u otro, implican la simultaneidad de compases distintos. Las distribuiremos en dos apartados, según combinen dos o tres métricas al mismo tiempo, con ejemplos de guitarra, cante o percusión que hagan más ameno y comprensible este recorrido por la polimetría flamenca.

[1] Hipólito Rossy fue el primero en advertirlo: «cabe distinguir los cantos o música flamenca en compás binario, ternario, alterno, compases distintos superpuestos y los que carecen de compás» (Rossy, 1998 [1966]: 106).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

X.1. Cruzamiento doble

Cuando seguimos la música con el pie, expresamos instintivamente su estructura métrica. A la vez que regula la velocidad, el pie marca los acentos métricos, la distribución de tiempos graves y leves. En verdad, no lo usamos para marcar intensidades, sino puntos de mayor densidad –los acentos métricos– y su frecuencia en el discurso musical. Pisando y levantando el pie, señalamos la gravedad o levedad del tiempo musical. Ahora bien, ¿cómo podemos llevar dos compases distintos a la vez?

> No *nos es posible* comprender al mismo tiempo dos clases de *medidas*…, como tampoco podemos oír al mismo tiempo dos armonías; en cambio se pueden comprender *varios movimientos libres dentro de un movimiento fundamental originado por el metro* (RIEMANN, 2004 [¿1882?: 129).

En efecto, tendemos a priorizar una de ellas, a la que sometemos el ritmo entero; es decir, establecemos una jerarquía. En el flamenco acompasado, es frecuente encontrar énfasis en tiempo leve o solapar ritmos binarios con métrica ternaria. Cuando estas circunstancias son estables y continuadas, constituyen indicios de la presencia de una segunda métrica. En este punto, es de suma importancia discriminar cuál de las medidas confrontadas ha de considerarse la pauta rectora, pues una interpretación confusa o indecisa al respecto tergiversará el efecto rítmico final. Los fragmentos de Fandango de Huelva del segundo capítulo, como se ha visto, presentan un diseño rítmico-armónico binario oculto detrás del compás ternario convencional. Si eligiéramos interpretar este fragmento en compás binario en vez de ternario, llevando el pie cada dos tiempos, anularíamos el singular efecto dinámico que produce el énfasis sistemático en tiempo leve que deriva de dicho diseño. Los géneros que solapan compases distintos implican una jerarquía métrica. Así, los intérpretes eligen tácitamente uno de los compases, que regirá sobre las demás pautas. En la transcripción, ha de elegirse el quebrado acorde con el compás rector, dejando que los diseños melódicos o armónicos sugieran la contradicción métrica.[2] Con todo, este compás rector no corresponde necesariamente a la pauta rítmica más evidente: identificarlo puede ser relativamente sencillo en actuaciones colectivas, en particular si atendemos a los puntos de confluencia de los intérpretes; en cambio, no lo será cuando se trate de identificarlo en un solo instrumento, por ejemplo la guitarra. El toque flamenco genera a menudo una fuerte ambivalencia métrica, debido a su capacidad para conjugar al mismo tiempo tres discursos simultáneos: melodía, armonía y percusión.

[2] «La organización rítmica puede entrar en conflicto con un compás establecido y actuar contra él. Así, por ejemplo las partes que se pueden convertir en acentos (acentos potenciales), o que realmente están acentuadas, pueden estar en conflicto con el diseño acentual establecido en el compás. [...] Pese a que estos conflictos entre los grupos rítmicos naturales con la estructura métrica constituyen perturbaciones que tienden a modificar el agrupamiento, no tienen por qué dar por resultado necesariamente un cambio de compás. Antes pueden predecir partes débiles acentuadas o bien una acentuación forzada» (COOPER y MEYER, 2000 [1960]: 127).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En el primer capítulo, donde expusimos los distintos tipos de polirritmia, empleábamos el adjetivo *contradictoria* para describir aquella combinación de ritmos que sugieren dos o más métricas distintas. En el flamenco, son muy frecuentes las polirritmias de ésta índole, que adquieren especial relieve en aquellos géneros donde se usan sistemáticamente, léase de forma constante o con mucha frecuencia. En nuestro ámbito, hemos identificado hasta tres modalidades de polirritmia contradictoria, que se distinguen por el nivel de pulso que constituye el foco de contraste:

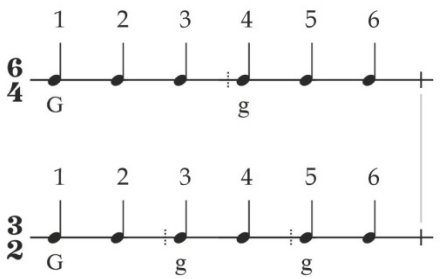
1) de **metro** cruzado;

2) de **tactus** cruzado;

3) de **subtactus** cruzado.

El primer cruzamiento se obtiene cuando, partiendo de tiempos de igual duración (tactus isócrono), cada compás los agrupa de forma distinta, es decir, los acentúa de dos en dos o de tres en tres. En otras palabras, es la superposición sistemática de dos mínimos métricos ternarios y tres binarios, éstos sometidos a los primeros, que actúan de metro rector:

Fig.X.1. FÓRMULA DE METRO CRUZADO

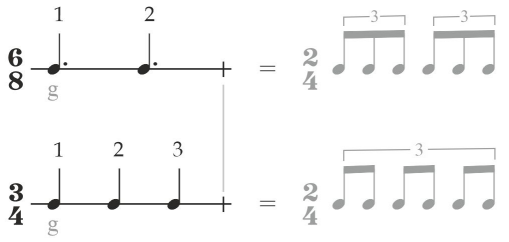


Las dos métricas confrontadas contienen respectivamente dos y tres acentos métricos, confluyendo sólo cada seis tiempos. Los demás acentos quedan desaparejados, esto es, sin un punto intermedio de encuentro, lo que supone una permanente asimetría entre ambas acentuaciones. En la práctica, los diseños rítmicos parecen caminar en direcciones distintas, confundiendo el paso (el pie). Por todo ello, es la única fórmula que puede considerarse propiamente polimétrica, pues el contraste se produce al nivel del metro (binario/ternario) y no del tactus (negra) o del subtactus (corchea). Como vimos, además de los géneros que hemos llamado precisamente de metro cruzado (Sevillana y Fandango de Huelva), esta modalidad polimétrica también se encuentra en la Bulería.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

El segundo tipo de cruzamiento doble se produce cuando los ritmos siguen el mismo acompasamiento, la misma acentuación, pero sugieren tiempos de distinta duración:

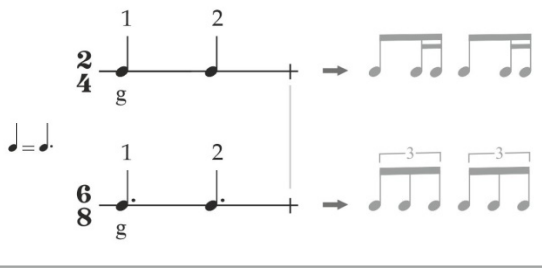
Fig.X.2. FÓRMULA DE TACTUS CRUZADO



Aquí, el contraste se produce al nivel del tactus (negra simple contra negra con puntillo) y no del metro, pues los acentos métricos (g) coinciden en todo momento. Por tanto, no estamos ante metros distintos, sino divisiones distintas del compás. Este cruzamiento se localiza en los géneros de subtactus variable, entre los que sobresale el Tanguillo Moderno.[3]

Por último, la tercera modalidad de cruzamiento aparece cuando, usando la misma unidad temporal, cada ritmo la divide de forma distinta, respectivamente en mitades y tercios, de modo que el contraste se produce al nivel del subtactus (corchea). Este cruzamiento se halla en géneros del mismo grupo, en particular el Tanguillo de Cádiz:

Fig.X.3. FÓRMULA DE SUBTACTUS CRUZADO



Desde un punto de vista estrictamente métrico, es el cruzamiento más débil de los tres, pues el compás es binario en ambas pautas e isócronas las unidades de tiempo. A diferencia de las otras dos fórmulas, existe aquí una simetría que reduce el contraste métrico.

[3] «Los expertos en folklore argentino la denominan birritmia horizontal. En obras musicológicas se la presenta como equivalencia colonial» (MALBRÁN, 2007: 24).

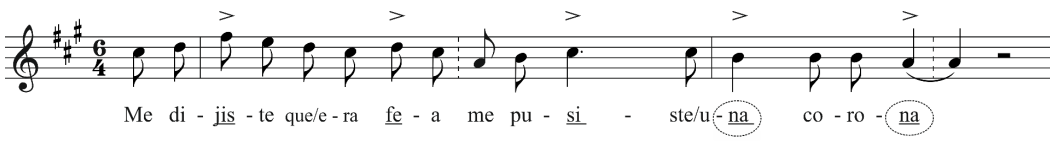
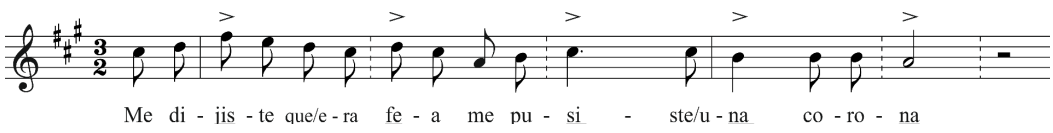
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

X.1.1. Metro cruzado

El primer cruzamiento doble, procedente de la música folclórica danzaria y único realmente polimétrico, surge mayormente de combinar varios instrumentos, incluyendo la voz. En el repertorio flamenco, sin embargo, también podemos encontrarla concentrada en la guitarra. Cuando el cruzamiento es sistemático, es decir, regula permanentemente el diseño rítmico, entendemos que tiene un efecto bloqueador, pues si se rompiera la relación vertical entre los dos metros ternarios y los tres binarios, el discurso perdería su efecto polirrítmico. Por tanto, no tienen cabida, por ejemplo, períodos de nueve tiempos, que respetarían el compás ternario, pero no el binario. La escritura de esta clase de música debe reflejar el vínculo entre compases, lo que sólo se logra usando hipermetros (6/4 - 3/2) y no metros simples (3/4 - 2/4). Así lo hemos hecho en la Sevillana y el Fandango de Huelva, géneros que precisamente hemos clasificado como de metro cruzado.

> Lo más particular de las sevillanas es la combinación rítmica. El canto está claramente en compás binario; el baile, en ternario, lo mismo que las palmas que se baten para apoyar el ritmo; la guitarra marca acordes […] que se acomodan a ambas clases de compás (ROSSY: 265).

En la Sevillana y ciertos fandangos del repertorio local onubense, la voz sigue métrica binaria, mientras el baile y el acompañamiento llevan compás ternario.[4] En el siguiente ejemplo, podemos ver cómo los énfasis derivados de las sílabas tónicas del verso no concuerdan con el compás indicado. Esta acentuación binaria del canto es tan sistemática que incluso llega a alterar la prosodia, es decir, los acentos tónicos del verso (*u-ná* / *co-ro-ná*):

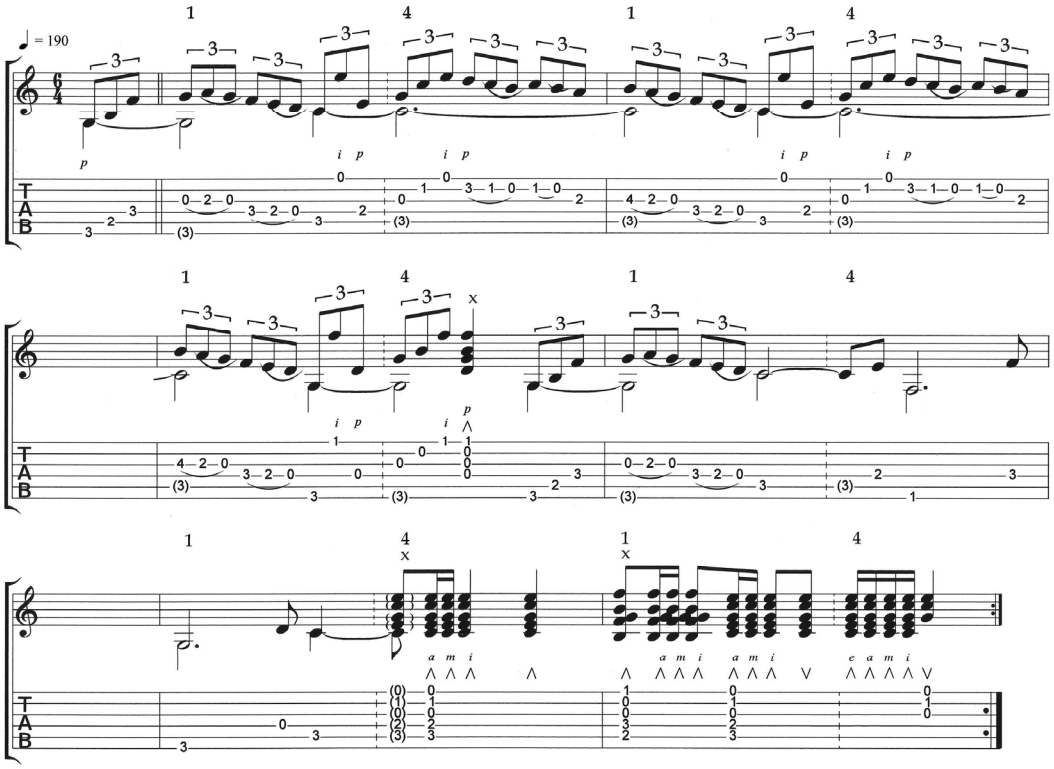
Fig.X.4. SEVILLANA: La Niña de los Peines, 1910 [45/0'19"]

Si obviáramos el compás ternario que tradicionalmente regula este género, y a tenor de los énfasis y el diseño melódico, la transcripción más plausible sería como sigue:[5]

[4] Fandangos de melodía binaria son el de Encinasola [581/0'15"] y el cané de Alosno [580/ 0'29"], así como algunas variantes de Almonaster la Real [582/0'14"; 583/0'10"; 584/0'13"].

[5] Véase de nuevo el fragmento análogo transcrito en el apartado I.6.

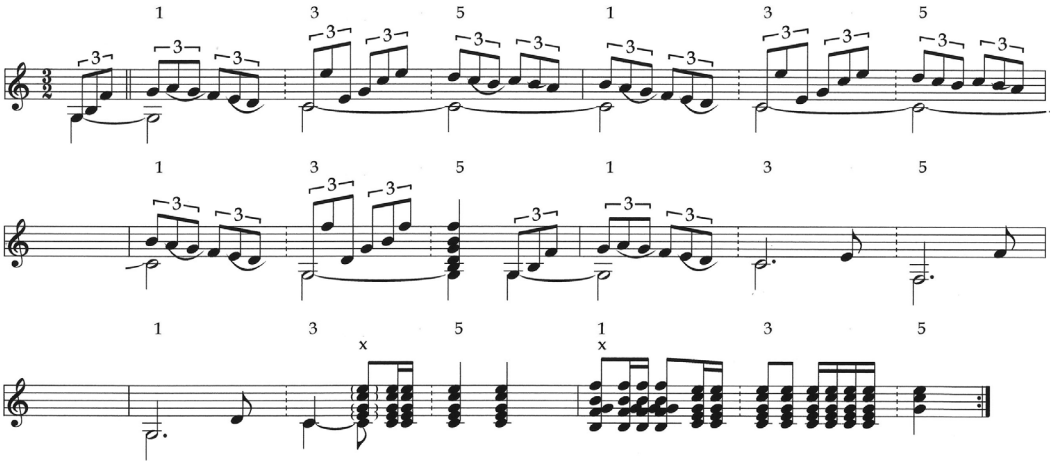
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Las sevillanas compuestas para guitarra sola conservan intacto el diseño binario de la parte vocal. Sus fragmentos melódicos, inspirados en la melodía cantada, adoptan el mismo ritmo con énfasis cada dos tiempos, aunque el compás, común al baile y las palmas, sea ternario. Pueden encontrarse muestras prácticamente en cualquier sevillana de concierto,[6] pero valga el siguiente fragmento –equivalente a una *copla* del cante y que escribimos primero en hipermetros de compás ternario (6/4) y luego de compás binario (3/2)– para visualizar mejor la contradicción entre la métrica que se considera rectora y el diseño melódico tradicional. Sugerimos al lector que pruebe a seguir la música marcando el pie cada tres tiempos, en los tiempos 1 y 4, y podrá comprobar cuán incómodo resulta este acompasamiento tradicional para una música de tales características. Luego, llévese el pie cada dos tiempos (1-3-5), tal y como sugiere la transcripción en compás de 3/2, y notará, en cambio, lo natural que resulta:

Fig.X.5. SEVILLANA: Sabicas, 1973 [410/0'14"; C3]



[6] La muestra más antigua que hemos encontrado de una guitarra emulando la parte melódica del canto por sevillanas corresponde a una grabación de 1919 a cargo de Teresa España [70/2'05"].

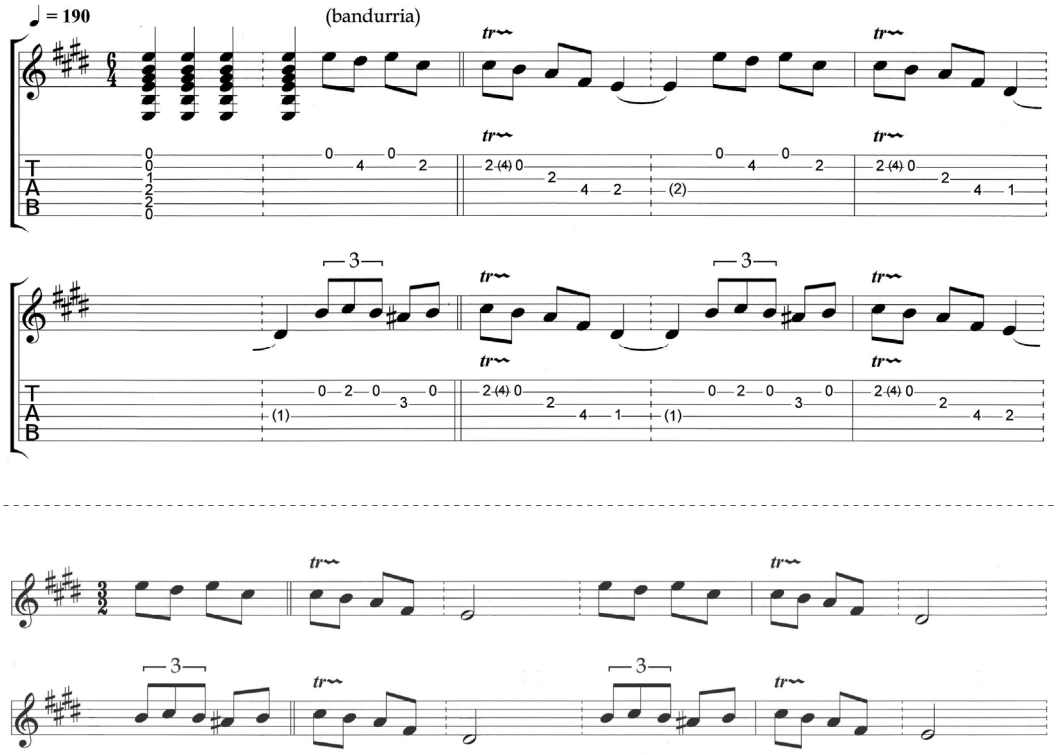
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En el toque por fandango de Huelva, la polimetría es igualmente clara, con la particularidad de que este cruzamiento se adopta en las falsetas, con independencia de la imitación puntual del repertorio melódico del cante.[7] De hecho, esta modalidad de cruzamiento no es exclusiva de géneros andaluces, pues forma parte de otros tan populares como la Jota o la Seguidilla, homólogos del Fandango de Huelva y la Sevillana respectivamente.[8] Por ejemplo, las introducciones e interludios que interpretan las bandurrias en la Jota de baile tienen una estructura rítmica prácticamente idéntica a la de las falsetas tradicionales por fandango.[9] Veámoslo comparando una clásica introducción de rondalla con una falseta del toque por Huelva, que transcribimos primero en metro ternario y luego en metro binario:

[7] Hasta el extremo de que incluso las falsetas de trémolo mantienen el diseño binario; escúchese en los fandangos «Por los olivares», también de Sabicas [267/1'35"]. No es un comportamiento exclusivo de este género: en unas «Soleares», Rafael Marín también utiliza un ostinato en los bordo-nes de tipo binario sobre metro ternario o 3/4 (Marín, 1902: 146 y 151).

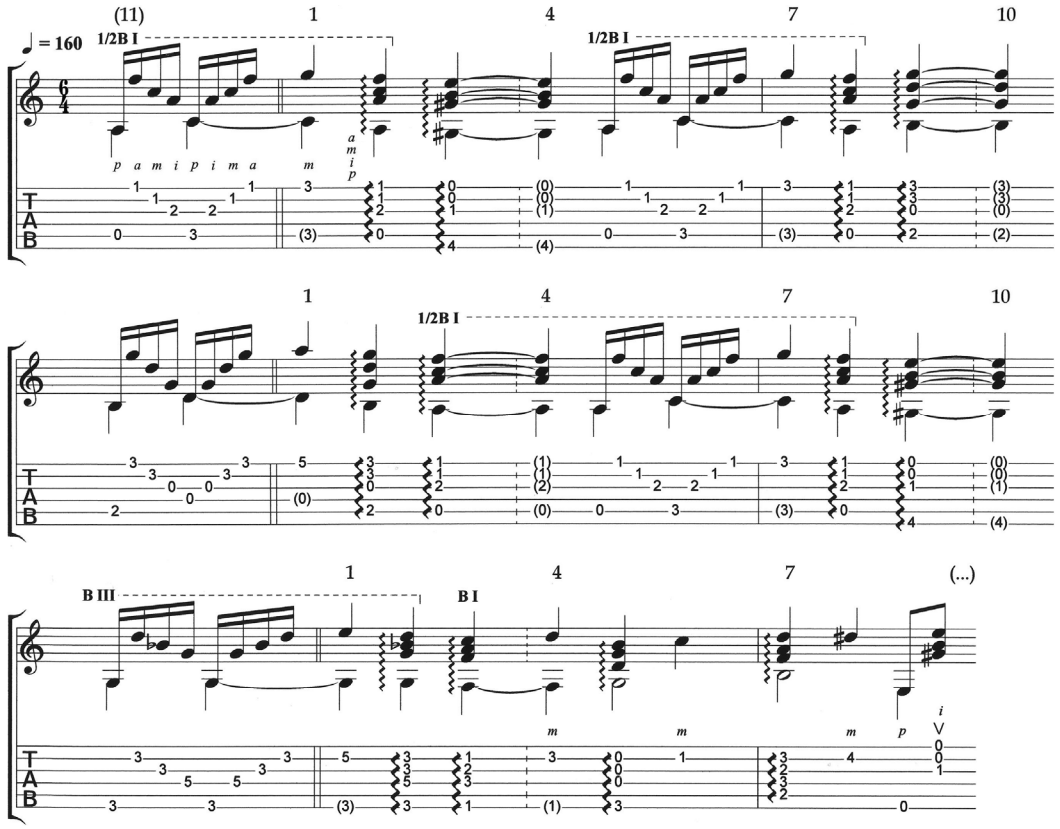
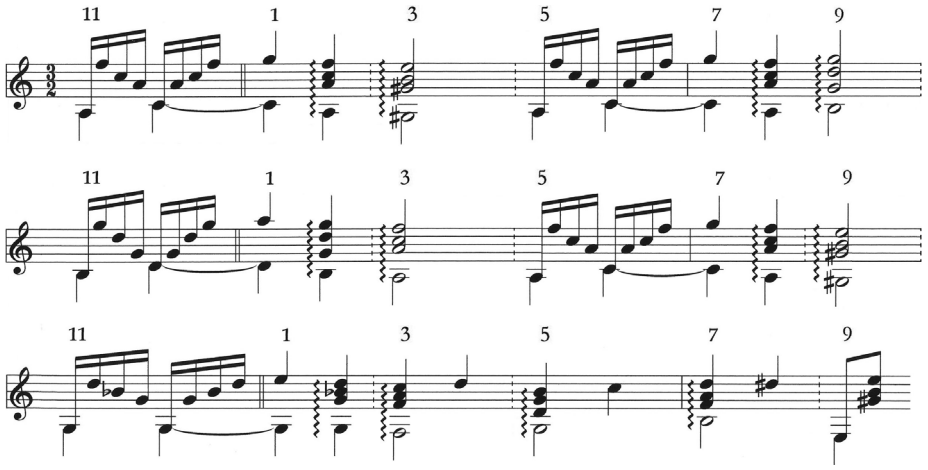
[8] Incluso se encuentra en músicas acompasadas, pero no de baile, como ciertos villancicos, hecho que quizá explique por qué han sido adaptados tan asiduamente al son de la Bulería [255/0'00"].

[9] Tomás Damas, precursor de la guitarra española de concierto de inspiración popular, incluyó una recreación de la Jota en unos «Aires de España», transcrita en 3/4, pero en la que se aprecia claramente el diseño binario (Damas, 1974 [s. xix]: 3).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.6. JOTA: rondalla, 1959 [256/0'00"][10]

[10] Esta transcripción es una traducción aproximada de la melodía de la bandurria para ser tocada a la guitarra; en la grabación, suena en Do (4 tonos más agudo).

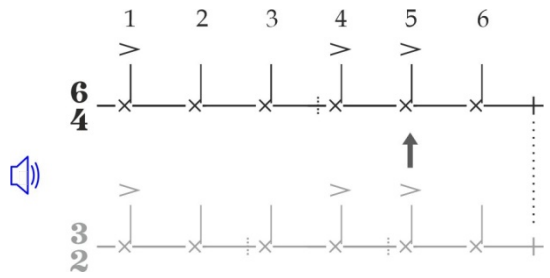
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.7. FANDANGO DE HUELVA: Mario Escudero, 1962 [285/0'00"; C0]

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En efecto, ambas introducciones emplean motivos análogos de seis tiempos, dispuestos del mismo modo sobre la estructura métrica. El diseño binario sobre acompasamiento ternario, derivado de la danza, provoca que los motivos principien de forma sistemática en el penúltimo tiempo del compás y resuelvan en el tercero del siguiente, quedando el último, a pesar de coincidir con el acento métrico, como puente entre un motivo y el siguiente.[11]

En la Sevillana y el Fandango de Huelva, el acompañamiento de palmas es también muy ilustrativo de esta singular cohabitación de dos métricas distintas. Veamos, por ejemplo, una de las bases de palmas más frecuentes que comparten ambos géneros. Este patrón, de seis tiempos, adopta una acentuación mixta que suma a los dos énfasis que señalan la medida ternaria, un tercer énfasis que, en verdad, pertenece a la pauta binaria subyacente:

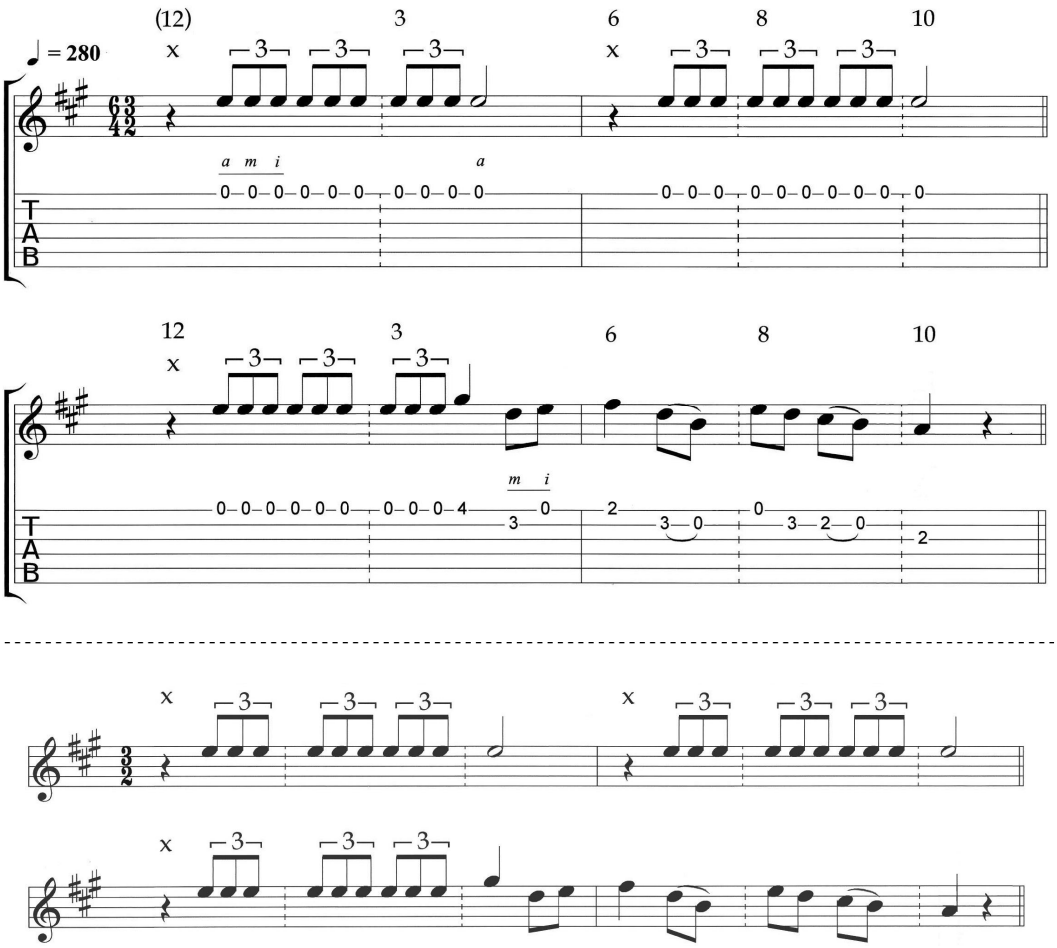
Fig.X.8. Base de palmas de Sevillana y Fandango de Huelva



En ambos géneros, la polimetría entre voz y acompañamiento surge gracias al carácter mayormente silábico del cante tradicional, cuyas notas se ajustan a valores rítmicos proporcionales. Sin embargo, el silabismo no es una característica frecuente en el repertorio flamenco: la melodía, por regla general, no presenta diseños tan claros en ritmo y entonación. Por ello, los casos de metro cruzado entre voz y guitarra son, en otros géneros acompasados, más bien esporádicos. Con todo, si observamos disciplinas como el toque, las palmas o el cajón, veremos este cruzamiento incorporado en géneros cuya matriz danzaria es menos evidente, entre los que destaca la Bulería. Como vimos en el capítulo respectivo, el toque tradicional sigue un diseño rítmico eminentemente binario, análogo al de la Sevillana o el Fandango de Huelva, en contraste con el canon métrico actual, alternamente ternario y binario (6/4 + 3/2). Mostramos a continuación un ejemplo paradigmático, falseta por bulerías que aparece como apertura en algunas de las grabaciones más antiguas del género. El diseño rítmico, en efecto, es exclusivamente binario y, por tanto, la transcripción más coherente sería en hipermetros de acentuación binaria (3/2). Veamos su transcripción ortodoxa, según el canon actual, seguida de la transcripción en metro binario que sugiere el diseño melódico:

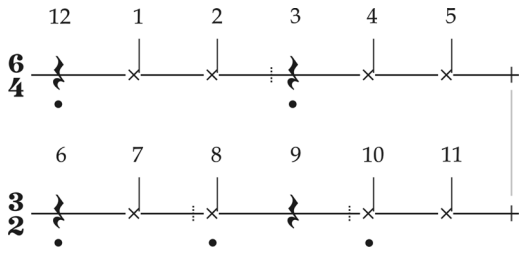
[11] Véase de nuevo la introducción por fandango de Huelva de Paco de Lucía en el apartado II.4.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.9. BULERÍA: Ramón Montoya, 1910 [39/0'11"; C6+]

Como vimos en el análisis correspondiente, el metro binario en ciclos de seis tiempos (3/2) fue el acompasamiento primitivo de la Bulería. No obstante, el ritmo «al golpe», tan propio de los primeros registros sonoros y que, como vimos, consistía en palmear o golpear sobre la guitarra dos tiempos de cada tres, revela un ritmo ternario superpuesto. Si observamos el acompañamiento de palmas de la grabación, la superposición de este patrón supone un cruzamiento métrico análogo al de la Sevillana y el Fandango de Huelva. Prueba de ello es que la base de palmas «al golpe» se interpreta indistintamente marcando el pie cada tres tiempos o cada dos, tal y como se muestra a continuación:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.10. Base de palmas «al golpe» en 6/4 y 3/2



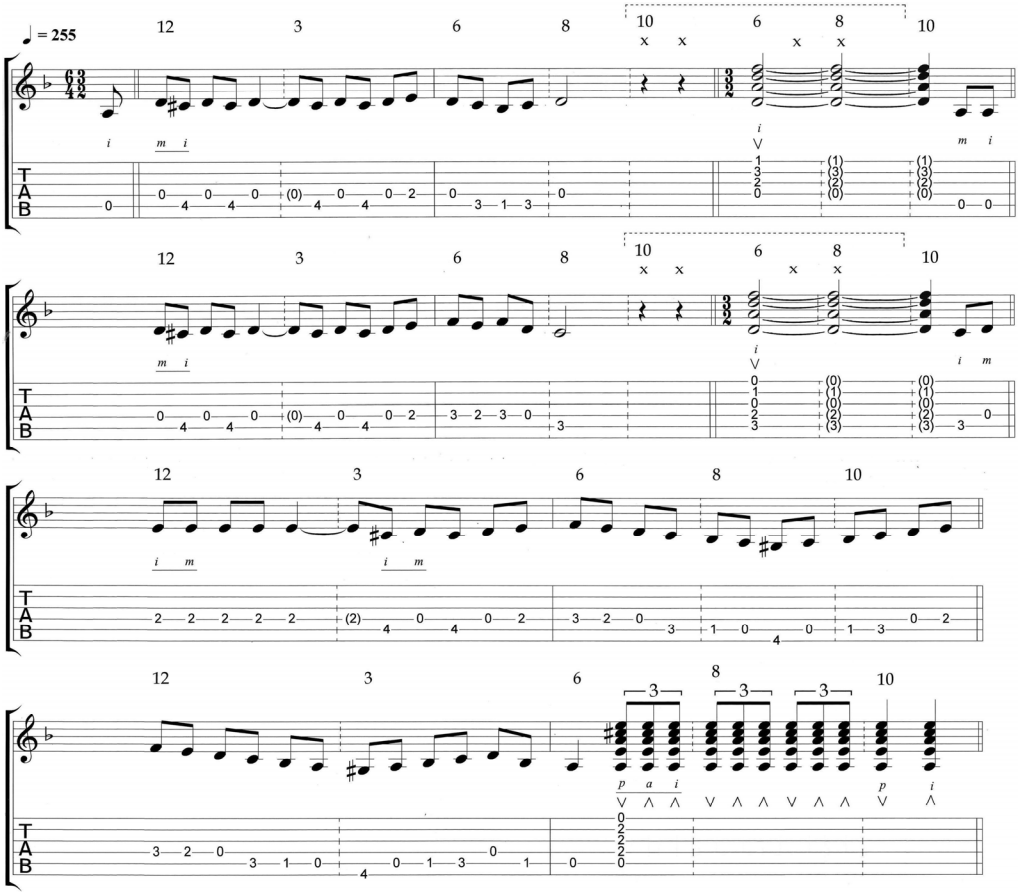
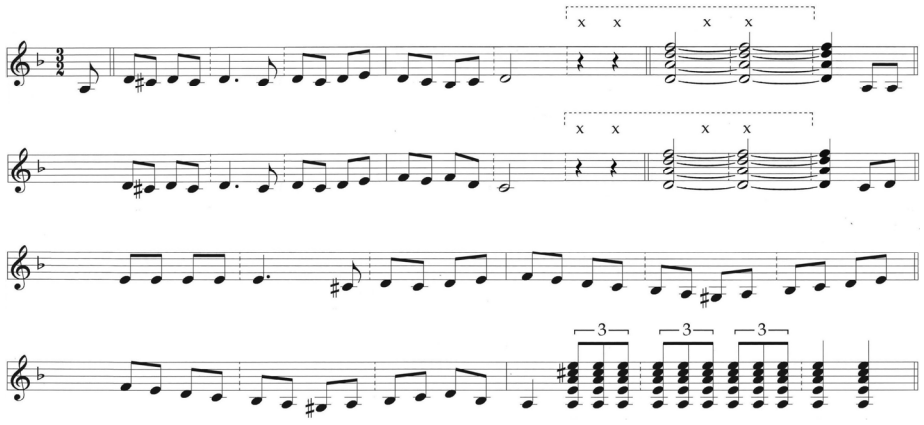
Aparentemente, la primera opción es la más ajustada al diseño de las palmas, que podría de esta forma recordarnos el ritmo característico del Vals. Sin embargo, es en la segunda opción donde la base de palmas adquiere su verdadera dimensión, su ambivalencia característica: la superposición entre el ritmo ternario y el metro binario aporta una *perfecta* asimetría que permite al intérprete sentir ambas medidas simultáneamente y, con ello, mantenerse «a compás» con independencia del diseño rítmico-armónico del toque (obsérvese que, sólo en esta segunda opción, los dos motivos percutidos de tres tiempos quedan soldados en una unidad métrica indivisible).[12]

En la falseta de la página siguiente, coetánea pero más compleja que la anterior, el guitarrista introduce el ritmo «al golpe» como puente entre los distintos motivos melódicos que la componen. Como puede verse en la transcripción, que también ofrecemos en dos versiones (según el canon alterno y en hipermetros de 3/2), el diseño de dichos motivos es enteramente binario. A diferencia de la falseta anterior, cuyos motivos eran acéfalos, esto es, empezaban después del tiempo 12 (el primer acento métrico del ciclo), en ésta empiezan antes del acento y, por tanto, son de tipo anacrúsico.[13] Obsérvese también la composición de los dos fragmentos iniciales: la parte melódica se ajusta al ciclo de doce tiempos; sin embargo, se le añade un patrón «al golpe» (x) que convierte el fragmento en un período de dieciocho tiempos (12 + 6). De hecho, esta clase de irregularidades, muy frecuentes en esa época (y cuyo análisis abordaremos en el último capítulo), demuestran la veracidad de las unidades de seis tiempos como mínimos métricos, así como de la flexibilidad y ambivalencia métrica del lenguaje primitivo de la Bulería, mezcla de ritmos binarios y ternarios. En este caso, además, la disposición del patrón «al golpe» es anacrúsica, pues en vez de empezar al principio del compás de 3/2, lo hace dos tiempos antes, tal como indican los corchetes:

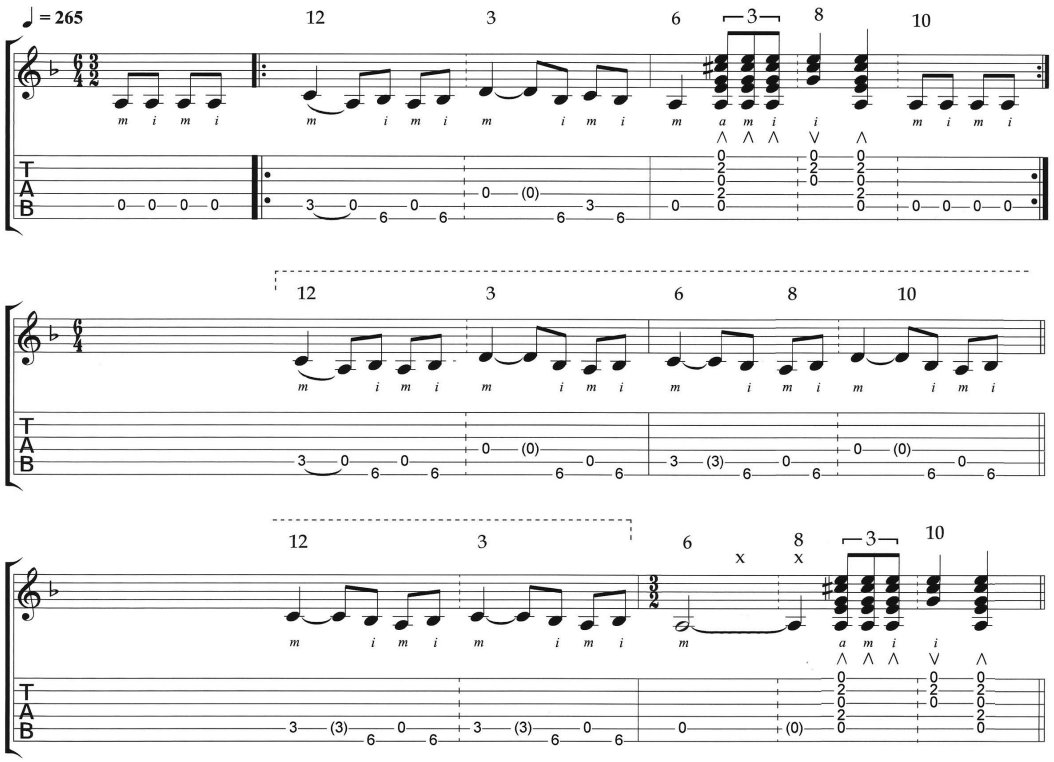
[12] Si llevamos el pie cada tres tiempos, no existe indicio para pensar en un hipermetro de 6/4; tan sólo en unidades sueltas de 3/4.

[13] Recuérdese que, en la Bulería, cohabitaron desde el principio motivos anacrúsicos, téticos y acéfalos, fruto de sus raíces heterogéneas, entre las que hemos destacado el Fandango Abandolao, la Soleá, la Alegría o la Guajira.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.11. BULERÍA: Luis Molina, 1913 [54/0'43"; C5]

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

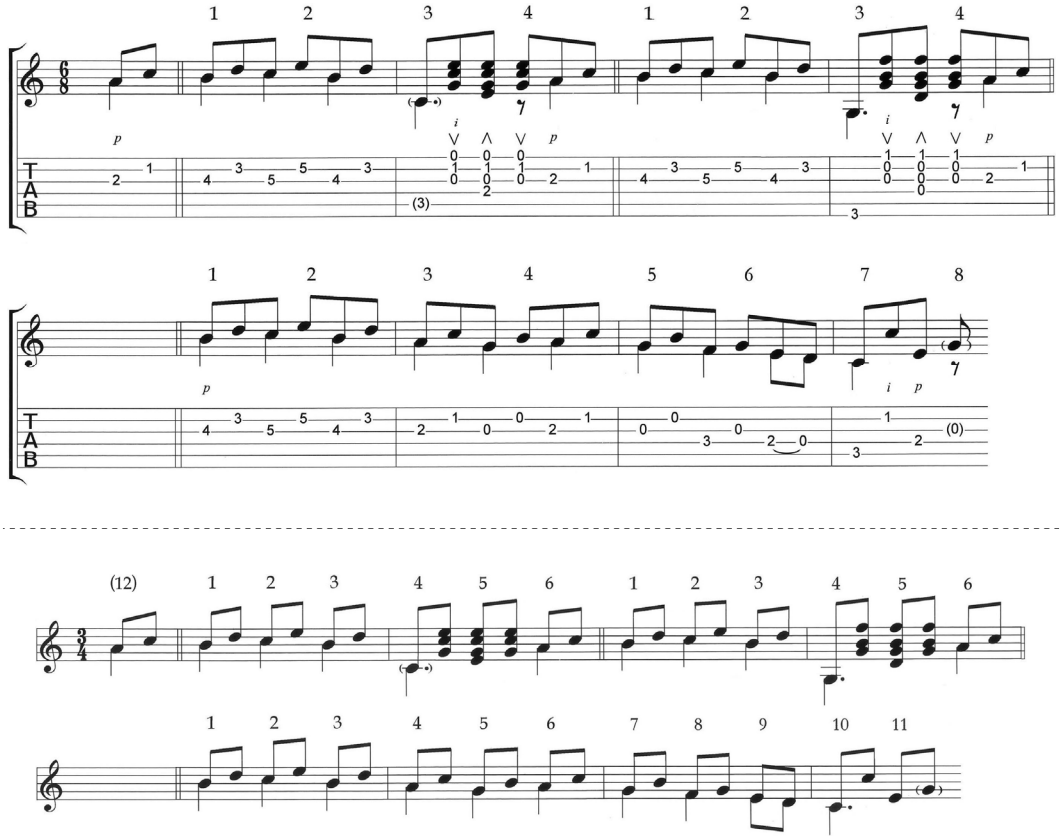
Por otra parte, en el toque tradicional por bulería, si bien predominan las frases de diseño binario, también han existido falsetas con motivos de orden ternario que se prolongan más allá de un hipermetro; en este caso, es la parte de acentuación binaria del canon alterno (3/2) la que se ve transitoriamente contrariada. En el siguiente ejemplo, el diseño ternario se sostiene durante tres hipermetros (dieciocho tiempos), período que transcribimos en 6/4:

Fig.X.12. BULERÍA: Sabicas, 1972 [398/0'57"; C2]

En las falsetas tradicionales por bulería, el diseño ternario suele ser transitorio, esto es, sostenido no más de tres hipermetros. Con todo, la cohabitación de diseños rítmicos binarios y ternarios explica por qué los profesionales siguen llevando el compás por bulería unas veces marcando el pie cada dos tiempos y otras cada tres, obviando aparentemente el canon alterno convencional.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

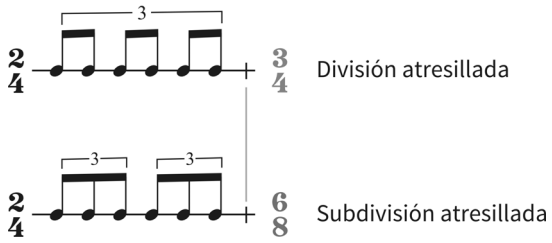
X.1.2. Tactus cruzado

La segunda modalidad de cruzamiento doble no surge de superponer compases de tactus isócrono distintos, sino justamente lo contrario, esto es, compases de igual duración pero de tactus distinto. Los tiempos, al no ser isócronos, coinciden tan sólo al inicio de sendos compases, produciéndose una asimetría análoga a la de la primera modalidad, pero en un nivel de pulso distinto. En el repertorio tradicional, esta clase de polirritmia no suele ser sistemática, sino fruto de una alteración transitoria del diseño rítmico o la distribución de los énfasis. Así es, por ejemplo, en el Zapateado tradicional: el atresillado sistemático de los tiempos, en compás binario, genera seis corcheas, de modo que, según se agrupen, el intérprete puede simular que el compás está formado por tres tiempos y no dos, es decir, simular la superposición de un metro ternario:

Fig.X.13. ZAPATEADO: Perico el del Lunar, padre, 1959 [262/0'23"; C3]

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

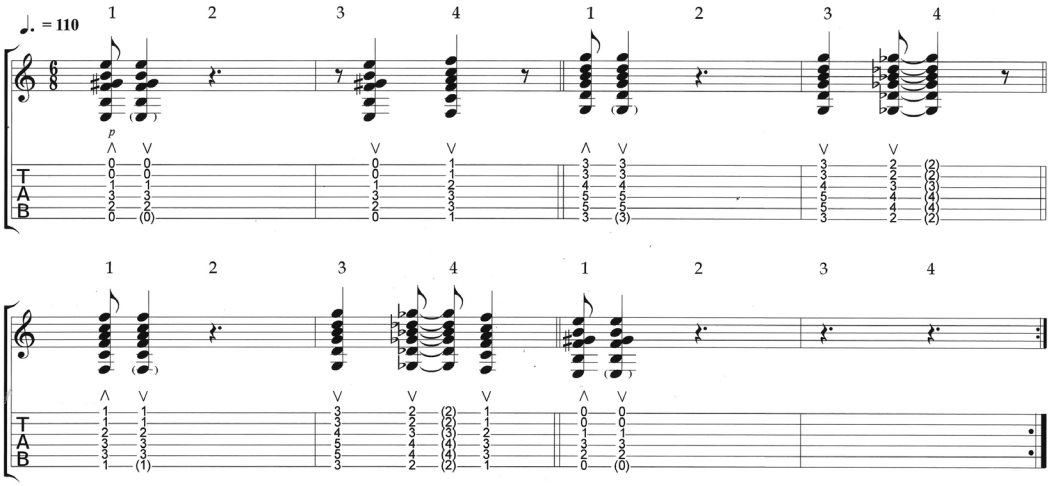
Este compás ternario es tan sólo aparente: en verdad, no se siente como una pauta métrica nueva, sino como un juego sincopado sobre la misma base binaria. Así, la sensación derivada de esta distinta agrupación de las corcheas no es la de un cambio de compás (3/4), sino la de un tresillo de negras, es decir, el atresillado del compás binario:

Fig.X.14. Cruzamiento de tactus y subtactus atresillados



De hecho, en esta clase de música, los compases de 3/4 y 6/8 son medidas realmente autónomas: el primero resulta de atresillar el tactus del compás de 2/4 (simular tres negras en el espacio que ocupaban dos); el segundo, de atresillar el subtactus (articular tres corcheas por cada tiempo). Actualmente, es el Tanguillo Moderno, recreación del Tanguillo de Cádiz y el Zapateado, el género flamenco que ha incorporado de forma más explícita y sistemática esta clase de juego polirrítmico, presente ya en el primer ejemplar del género:

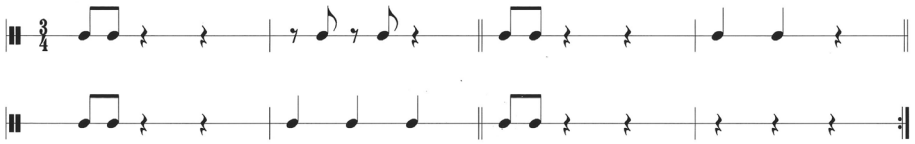
Fig.X.15. TANGUILLO MODERNO: Paco de Lucía y Tomatito, 1983 [475/0'00"; C6][14]



[14] Transcribimos tan sólo lo que nos parece ser la guitarra del primero.

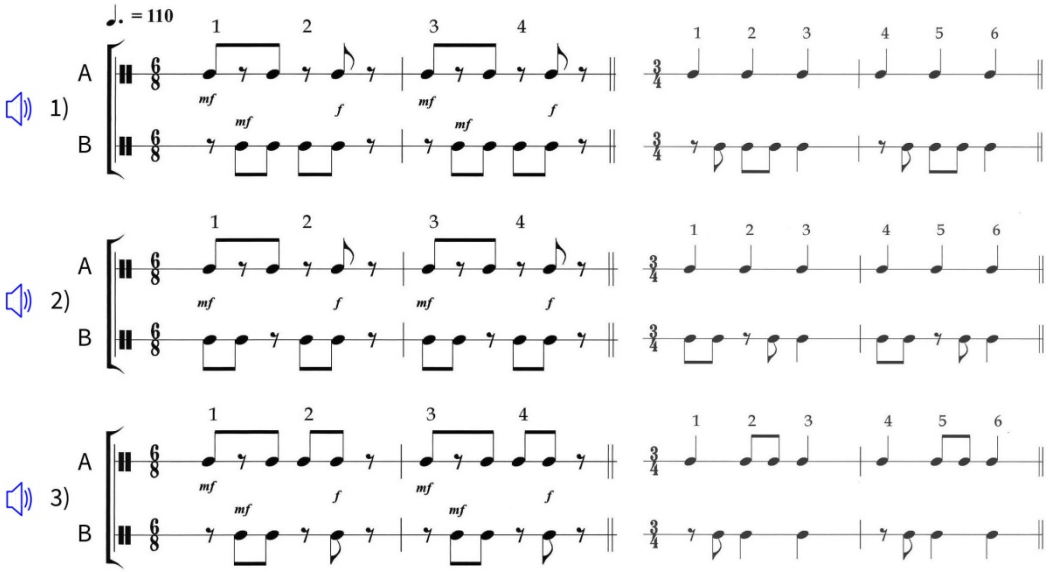
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Más allá de la indicación métrica, es evidente la intención ternaria del ritmo, como se refleja en la siguiente síntesis en 3/4 de la misma frase:



Mediante los énfasis en parte leve, los guitarristas consiguen generar en el Tanguillo Moderno un *simulacro* ternario de extraordinario dinamismo, ya que en ningún momento se abandona el compás binario como referente métrico. Este compás ternario forzado (tresillo de negras) se emplea muy a menudo en el acompañamiento de palmas, cuyos *coros*, con patrones inéditos hasta entonces, son los que mejor ilustran una polirritmia de tactus cruzado que, siendo de tradición gaditana y ascendencia afrocubana, no había alcanzado tanta relevancia hasta el nacimiento del género en 1983. Mediante un sofisticado juego de percusiones, pausas y acentos, los *coros* de palmas por tanguillo moderno construyen un lenguaje de gran dificultad técnica, nuevo en la discografía flamenca.[15] Transcribimos a continuación algunos de ellos, en 6/8 a la izquierda y en 3/4 a la derecha:

Fig.X.16. TANGUILLO MODERNO: *coros* de palmas



[15] Algunos de estos patrones también se hallan entre las muestras de los géneros hispanoamericanos citados en el análisis del Tanguillo Moderno, como el Zapateo Cubano o la Polka Paraguaya: en un ejemplo del primer género, las claves adoptan el patrón 3A mientras el bajo sigue el 1A [203/0'00"]; en la grabación de una polka, la guitarra rasgueada adopta el 3A y la melódica el 2B [177/1'02"].

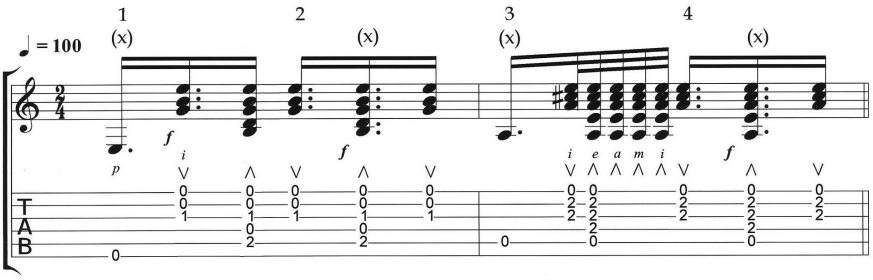
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

El diseño ternario es especialmente evidente en las voces 1A y 2A, que adoptan una línea constante de tres palmas equidistantes, apelando directamente al compás ternario de subdivisión binaria (3/4). No obstante, este diseño también está implícito en las demás voces, que pueden ser más fáciles de interpretar desde la perspectiva ternaria (según la transcripción de la derecha) que desde el propio compás binario (6/8). Por ello, esta forma de hacer palmas se conoce como Tanguillo «por fandango», pues muchas de estas células rítmicas se emplean en las bases del Fandango de Huelva. Obsérvese también que, en todos los dúos, ambas voces coinciden en la quinta corchea, énfasis principal del Tanguillo Moderno y nexo entre la métrica titular (6/8) y la solapada (3/4).[16]

X.1.3. Subtactus cruzado

La tercera modalidad de polirritmia contradictoria consiste en la superposición de dos metros binarios cuyos tiempos son isócronos, pero de división distinta, respectivamente binaria (2/4) y atresillada (6/8). A diferencia de la modalidad anterior, los compases confrontados guardan simetría en su disposición: los acentos métricos y la frecuencia de los tiempos es exactamente la misma. Por tanto, el contraste se produce en el subtactus (la subdivisión), no en el tactus ni en el metro. Desde un punto de vista estrictamente métrico, es el cruzamiento doble más débil de los tres: ambos compases, al contener la misma cantidad de tiempos y de igual duración, tan sólo se diferencian en el tratamiento interno del tiempo, en mitades o tercios respectivamente. Dicho de otro modo, la coincidencia del tactus y el metro confiere a esta clase de cruzamiento un carácter más rítmico que métrico. El género flamenco donde se emplea esta modalidad de forma más sistemática es el Tanguillo de Cádiz, que, sobre una pulsación y acompasamiento estables, despliega diseños rítmicos extremadamente volubles. El más frecuente y paradigmático es el que hemos llamado *swing* gaditano, sutil mezcla de subdivisión binaria y atresillada:

Fig.X.17. TANGUILLO DE CÁDIZ: variación rasgueada característica

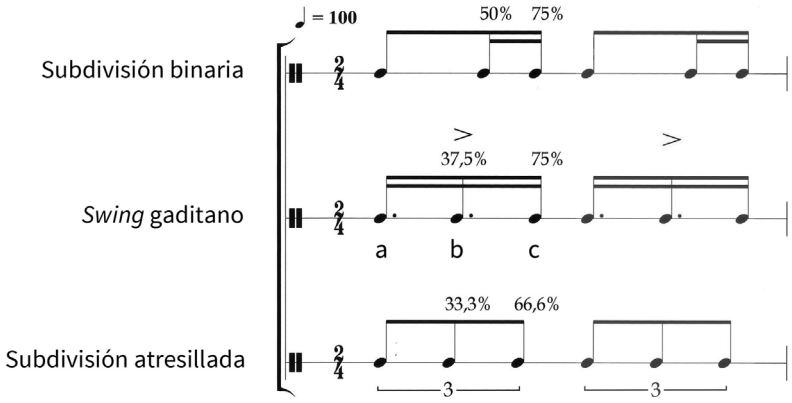


[16] Tal es el relieve rítmico de esta corchea que, en una primera escucha, es fácil que se confunda con el acento métrico, es decir, situar en ella el pie.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Este patrón característico presenta una división del tiempo en tres partes desiguales: dos semicorcheas con puntillo y una semicorchea simple. En la práctica, esta singular subdivisión del Tanguillo gaditano actúa de bisagra entre la binaria y la atresillada, tal y como se analiza en el siguiente esquema:[17]

Fig.X.18. Combinación de subdivisiones en el Tanguillo de Cádiz



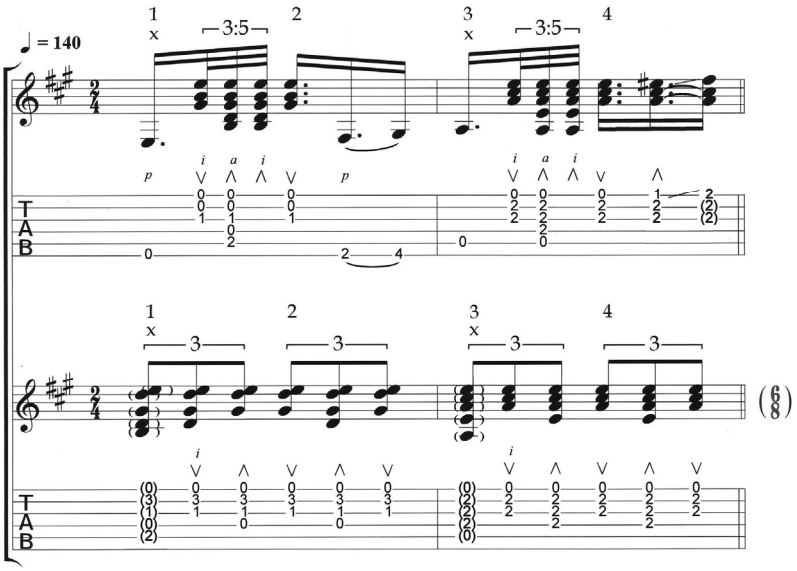
La última semicorchea (c) coincide con la tercera nota del primer patrón (75%), mientras que la segunda, la nota enfatizada (>), se aleja del contratiempo (50%), acercándose a la segunda corchea del tresillo (33,3%). Así, en esta subdivisión irregular, la nota enfatizada, que en subdivisión binaria regular (mitades, cuartos…) estaría situada a contratiempo, se anticipa ligeramente. Como consecuencia de este desplazamiento de la segunda nota, la tercera (la semicorchea simple) parece demorarse, acercarse al siguiente tiempo, sensación parecida a la que provoca el atresillado característico del Jazz, aunque sólo en este caso la demora de la nota sea real. Como vemos, pues, el *swing* gaditano, que se traduce en un «meneo» inconfundible, es un esquema rítmico híbrido, síntesis de las subdivisiones binaria y atresillada. De hecho, no sólo es un patrón compatible con estas subdivisiones, sino que convive con ellas de forma armoniosa, como puede verse en el siguiente ejemplo, dúo de guitarras cuya primera voz sigue la característica subdivisión irregular, mientras la segunda adopta el diseño atresillado:[18]

[17] Este rítmica ha sido descrita por Pedro Callealta en la revista Mina III: «El tango gaditano tiene en la vacilación entre la binarización y terceración su principal característica, haciendo que los compases binarios presenten una subdivisión ternaria irregular» (CALLEALTA BARROSO, 2002: 25).

[18] En esta grabación, el acompañamiento de palmas sigue a la vez patrones de subdivisión binaria regular (en mitades y cuartos de tiempo), que no perjudican el conjunto.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.X.19. TANGUILLO DE CÁDIZ: Paco de Lucía y Ricardo Modrego, 1965 [310/0'08"; C4+]



Si comparamos las tres modalidades de cruzamiento analizadas hasta ahora, solamente la primera de ellas, de metro cruzado (6/4 - 3/2), puede considerarse verdadera polimetría; en las modalidades de tactus (6/8 - 3/4) y subtactus cruzados (2/4 - 6/8), si bien la figuración es polirrítmica, los acentos métricos se mantienen comunes a ambas pautas. Por ello, hemos clasificado como géneros polimétricos tan sólo la Sevillana y el Fandango de Huelva.[19] Con todo, aunque el Tanguillo de Cádiz no pueda considerarse *stricto sensu* género polimétrico, su polirritmia es una de las más sutiles y sugerentes del repertorio flamenco. En este sentido, ha de recordarse que el contraste entre ritmos distintos no depende propiamente de la acentuación métrica, sino de los énfasis y la figuración concreta de cada ritmo, factores independientes del compás. Es por ello que el Tanguillo gaditano, con su particular *swing*, o el Tanguillo Moderno, con su división atresillada superpuesta, suelen producir mayor efecto dinámico que la Sevillana o el Fandango de Huelva, los cuales, dentro de su constitución polimétrica, no se despliegan de forma tan sincopada.

[19] En cambio, hemos situado la Bulería entre los géneros de metro variable, pues, si bien lleva implícito el mismo cruzamiento, los hipermetros de 6/4 y 3/2 se intercambian constantemente el papel de compás rector, sea de forma alterna o en períodos no predeterminados.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

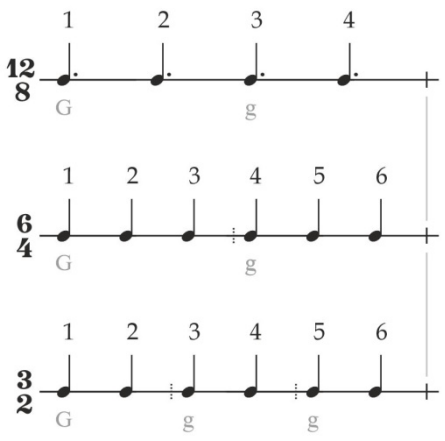
X.2. Cruzamiento triple

En el flamenco, también se combinan simultáneamente tres métricas distintas. Esta clase de polirritmia presenta dos modalidades, según combine unidades simples (metros) o compuestas (hipermetros). En ambos casos, una de las tres pautas se diferencia de las otras no en la duración del compás, sino en el valor relativo del tactus y, por tanto, la cantidad de tiempos por compás. Debido a la acumulación de ritmos contradictorios, este cruzamiento es más frecuente en géneros hipermétricos. En este caso, el cruzamiento implica dos pautas de tiempo corto (6/4 y 3/2) y una tercera de tiempo largo en relación sesquiáltera (12/8).

X.2.1. Metro y tactus cruzados

Esta primera modalidad es el paradigma de la métrica flamenca moderna, no sólo por su cristalización reciente, sino también por su uso deliberado, pues implica una dosis considerable de conciencia métrica y pericia rítmica.

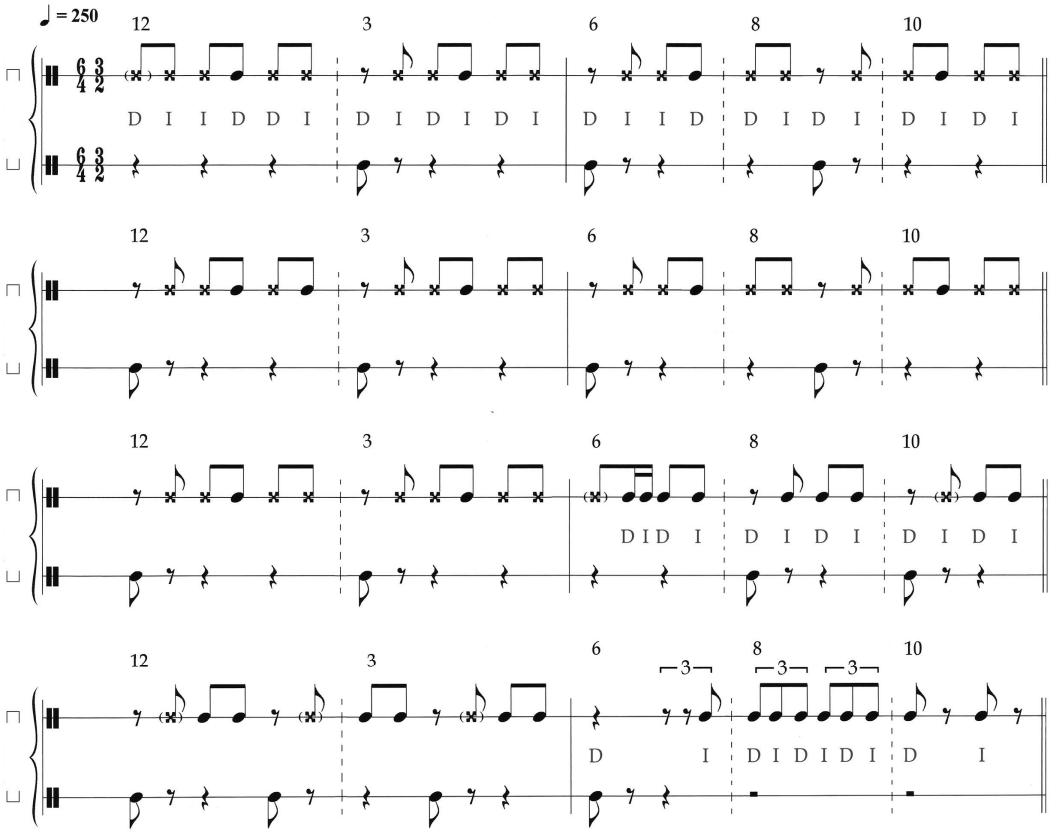
Fig.X.20. FÓRMULA DE METRO Y TACTUS CRUZADO



Los géneros más proclives a este cruzamiento son aquéllos que ya implicaban la fórmula de metro cruzado: la Sevillana, el Fandango de Huelva y la Bulería. En las versiones más recientes, se reconoce mayormente a través del cajón, que enfatiza una de cada tres corcheas sistemáticamente, resultando cuatro tiempos de división ternaria (12/8) en un contexto que venía articulándose en seis de división binaria (6/4 - 3/2). Veámoslo en el siguiente fragmento por bulería:

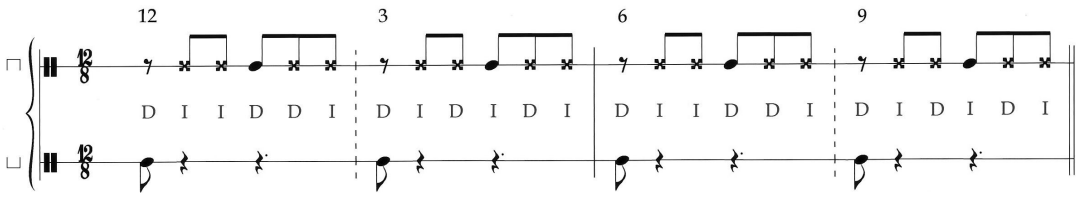
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

FIG.X.21. BULERÍA: Antonio Carmona (cajón), 1988 [502/0'09"][20]


♩ = 250
12
3
6
8
10
D I I D D I
D I D I D I
D I I D
D I D I
D I D I
D I D I

que emplea el cajonero, uno de los más extendidos en la actualidad, se adapta perfectamente a la transcripción en compás de 12/8:[21]

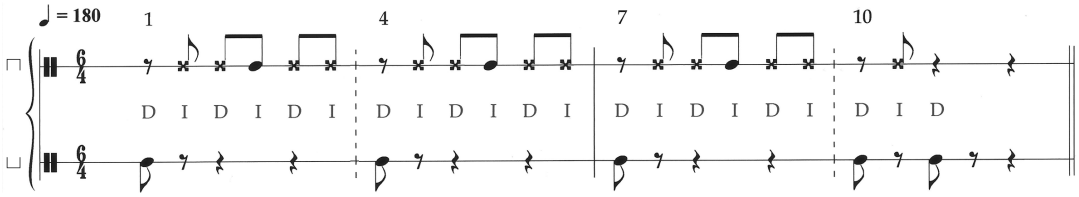
FIG.X.22. BULERÍA: base de cajón



Al mismo tiempo que supone un cruzamiento con la métrica del toque o las palmas, el patrón rompe deliberadamente con el canon alterno de la Bulería. En los hipermetros segundo y cuarto de la primera transcripción, las marcas del «bombo», que debieran ser de orden binario (3/2), concuerdan realmente con los acentos métricos del compás de 6/4. En cambio, obsérvese cómo el patrón empleado en el penúltimo hipermetro del ejemplo anterior, en vez de ajustarse a la acentuación ternaria del compás de 6/4, adopta organización binaria, prueba de la variabilidad métrica de la Bulería.

Esta modalidad de cruzamiento triple también se encuentra implícita en las bases de cajón de Sevillana y Fandango de Huelva, como puede verse en el siguiente ejemplo:

FIG.X.23. FANDANGO DE HUELVA: base de cajón



En este caso, el compás rector es exclusivamente el de 6/4, indicado por los golpes en la línea inferior. No obstante, obsérvese que el último de éstos (tiempo 11) pertenece en verdad a la pauta binaria implícita (3/2), siguiendo el mismo esquema que vimos anteriormente en la base de palmas común de la Sevillana y el Fandango de Huelva. Sobre esta pauta mixta, se alternan golpes con ambas manos en la parte superior del cajón, cuyos énfasis dibujan, junto al «bombo», una serie de cuatro marcas isócronas por compás, dando la sensación de estar superponiendo un compás cuaternario de subdivisión ternaria (12/8) al compás ternario

[21] Philippe Donnier recopiló varios ejemplos de estas y otras polirritmias de la Bulería en *El duende tiene que ser matemático* (DONNIER, 1987: 54-62); también Óscar Herrero y Claude Worms han publicado varios ejemplos (HERRERO y WORMS, 2006: 70, 86 y 83).

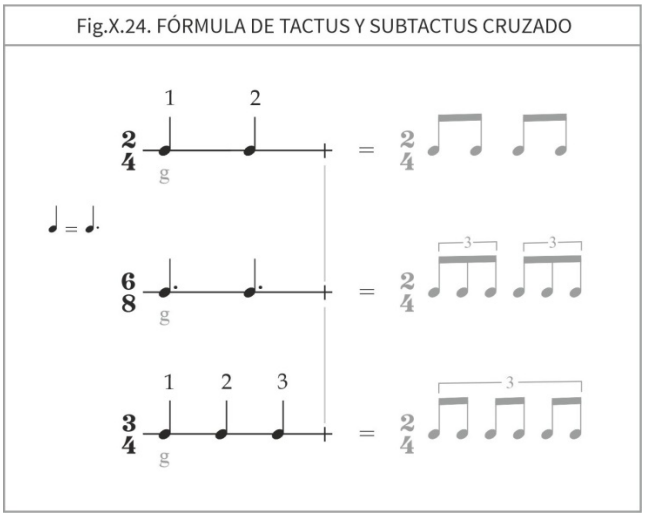
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

de subdivisión binaria que por defecto rige en el género.[22] En este tipo de patrones, el tiempo de referencia sigue siendo de negra, aunque el diseño quiera aparentemente soliviantarlo. De hecho, el intérprete sólo conseguirá el contraste deseado si mantiene el mismo tactus de referencia, razón por la que este cruzamiento suele darse una vez expuesto el pulso principal.[23]

X.2.2. Tactus y subtactus cruzados

Junto al modelo hipermétrico, el cruzamiento triple también se presenta como resultado de solapar la modalidad de subtactus cruzado (2/4 - 6/8) a la de tactus cruzado (6/8 - 3/4). Esta fórmula es menos efectiva y frecuente, que su homóloga en hipermetros (de metro y tactus cruzados), pues el contraste se produce en el interior de un solo mínimo métrico, un espacio temporal muy limitado:

Fig.X.24. FÓRMULA DE TACTUS Y SUBTACTUS CRUZADO



[22] Escúchese una mezcla análoga en las percusiones de una de las piezas que el guitarrista José Antonio Rodríguez compuso en 2002 para la Compañía Andaluza de Danza [599/0'00"]: pandero frotado en 6/4, palmas en 3/2 y tinaja en 12/8. En cuanto a la guitarra, una buena muestra es el fandango «Almonte» de Paco de Lucía: durante el estribillo coral [522/1'04"], el toque acompaña marcando acordes cada tres corcheas, los cuales, sobre la polimetría característica del género, sugieren el mismo diseño del cajón en los ejemplos anteriores. Este mismo esquema rítmico se emplea en la Sevillana, si bien es de señalar que no se extiende más de cinco hipermetros debido a las exigencias coreográficas del género [507/0'14"].

[23] La versión inversa se encuentra en el zapateado «Oriente mediterráneo», de Vicente Amigo, principal valedor del Zapateado Moderno. En esta pieza, una vez expuesto el tactus de división ternaria propio del género, se introduce súbitamente una articulación en tiempo de negra, transformando el compás cuaternario (12/8) en un hipermetro de seis tiempos (6/4); el acompañamiento de palmas es el principal actor en este cambio de compás, pasando de una base por tango, según se estila en la derivada moderna del Zapateado, al son de la Bulería «en compás partío» [612/1'26"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Por una parte, hemos visto cómo la convivencia en el mismo contexto métrico de una subdivisión binaria (2/4) y otra atresillada (6/8) puede dar como resultado el diseño mixto descrito como *swing* gaditano. Por otra parte, que el Tanguillo, en su derivada moderna, se caracteriza por simular tres tiempos (3/4) en el marco de un compás binario de subdivisión atresillada. En ambos casos, los cruzamientos generan patrones rítmicos híbridos, por lo que, si se incorpora una tercera subdivisión, es decir, si se fusionan ambos cruzamientos, la polirritmia resultante es tan densa que acaba por perjudicar el efecto dinámico propio de cada cruzamiento.[24]

[24] El tanguillo moderno «Aroma de libertad», de Juan Manuel Cañizares, es un buen ejemplo de esta modalidad. Dado el riesgo de saturación rítmica, las tres pautas, si bien están presentes en la pieza, no suenan de forma simultánea: sobre la fórmula de tactus cruzado característica (3/4 - 6/8), la percusión hace aflorar transitoriamente [570/0'00" y 4'47"] una clave de cuatro corcheas por compás (2/4); en estos tramos, no obstante, se inhiben las palmas, principal activo del compás ternario (3/4).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

TERCERA PARTE

SINTAXIS FLAMENCA

XI. Sintaxis regular

> La gramática [...] es *la teoría de la lengua*. Por tanto, comprende el estudio de las formas que ofrece la lengua y además su enlace o trabazón orgánica para la expresión de los pensamientos. Estos estudios constituyen las dos partes de que consta la gramática: *morfología* y *sintaxis* (Seco, 1989 [1954]: 8).

Hasta ahora, hemos hecho un recorrido por la estructura métrica flamenca, el equivalente a la *morfología* del flamenco. En esta tercera y última parte, analizaremos las estrategias que el toque ha desplegado tradicionalmente a la hora de articular sus frases musicales, sus *pensamientos*. Nos referimos, efectivamente, a la *sintaxis flamenca*, la parte de la gramática flamenca que se ocupa de articular los motivos rítmicos, melódicos y armónicos para dar orden y sentido al discurso musical. En términos académicos, *sintaxis* se define como «el conjunto de las normas que rigen la construcción de las frases» y, por extensión, «el estudio de las relaciones existentes entre los elementos de la frase, así como de las funciones de estos elementos»,[1] definición que puede aplicarse a la sintaxis musical tal y como aquí la entendemos. En este capítulo, analizaremos la *sintaxis regular,* es decir, el conjunto de las pautas que rigen las oraciones flamencas regulares, basadas en ciclos métricos enteros. En primer lugar, representaremos algunas variaciones paradigmáticas, de ciclo corto y de ciclo largo, con las que visualizar los principios sintácticos del toque flamenco. En segundo lugar, abordaremos las frases de dos o más ciclos enteros, llamadas *falsetas*, en las que, si bien amplificados, se emplean los mismos principios.

[1] Seco, Andrés y Ramos, 2000: 1633.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

XI.1. La variación: la exposición del *tema*

En la segunda parte de este volumen hemos tenido ocasión de ver cómo la guitarra coordina los acordes en ostinato, creando los mensajes más breves del flamenco, pero también los más significativos: las variaciones. Con todo, el objetivo ha sido dilucidar las fórmulas métricas fruto de esta sintaxis, pero no la sintaxis misma. En efecto, los ciclos métricos que hemos expuesto hasta ahora representan la medida que tiene el mensaje mínimo en cada género. Ahora bien, estos ciclos carecen de significado por sí solos: pueden revelar la organización temporal del discurso sonoro, pero no comportan ninguna idea concreta; son, por así decirlo, neutros. Del mismo modo que las normas gramaticales de una lengua tienen su origen en el habla –la praxis de la comunicación oral– los ciclos métricos son la cristalización de la experiencia del ritmo. En efecto, el mensaje depende de fenómenos audibles y del modo en que éstos se articulan, es decir, de su sintaxis. A través de ella, el intérprete confiere un determinado sentido al discurso sonoro, a imagen y semejanza del lenguaje hablado, de manera que el oyente puede percibirlo como un relato organizado y coherente. Así, aunque la estructura métrica del flamenco (su organización temporal) sea una parte fundamental de la gramática flamenca, en verdad es fruto de una determinada sintaxis.

La guitarra es el principal agente de la sintaxis flamenca: como instrumento polifónico, sólo ella es capaz de dotar al ciclo métrico de sentido pleno, por medio de patrones rítmicos y, sobre todo, del diseño armónico, en particular, los cambios de acorde en ostinato.[2] Es por ello que, en este recorrido por la sintaxis flamenca, nos centraremos de nuevo en el análisis del toque, referente ineludible para comprender el flamenco desde un punto de vista musicológico. Forman parte de la sintaxis flamenca tanto los recursos concretos que dan al sonido su aspecto definitivo –léase rasgueos, percusiones y cambios de acorde– como las pautas a la hora de aplicarlos, las cuales, en última instancia, nos permiten identificar el fraseo musical, esto es, la organización del discurso en ideas completas e independientes. Como veremos, la principal de ellas es la alternancia entre motivos suspensivos y conclusivos, a modo de pregunta/respuesta (o sujeto y predicado), principio elemental de la comunicación que el toque flamenco despliega de forma sistemática, logrando así definir una extensa nómina de géneros, tan eficaces como si de idiomas se tratara. Esta articulación pregunta/respuesta está implícita en todos los ostinatos armónicos del flamenco, y es gracias a ella que percibimos la existencia de ciclos métricos en la organización musical de cada género. Desde esta perspectiva sintáctica, debemos definir la *variación,* primera unidad lingüística del flamenco:[3]

[2] Si bien es cierto que otros instrumentos polifónicos, como el bajo eléctrico o el piano, juegan hoy día un papel importante en la sonoridad flamenca, no cabe duda de que la configuración tradicional de la armonía, incluso la propia concepción flamenca de la armonía, se deben al toque, particularmente, el uso ostinato de cadencias armónicas rasgueadas y la singular encordadura (afinación) de la guitarra.

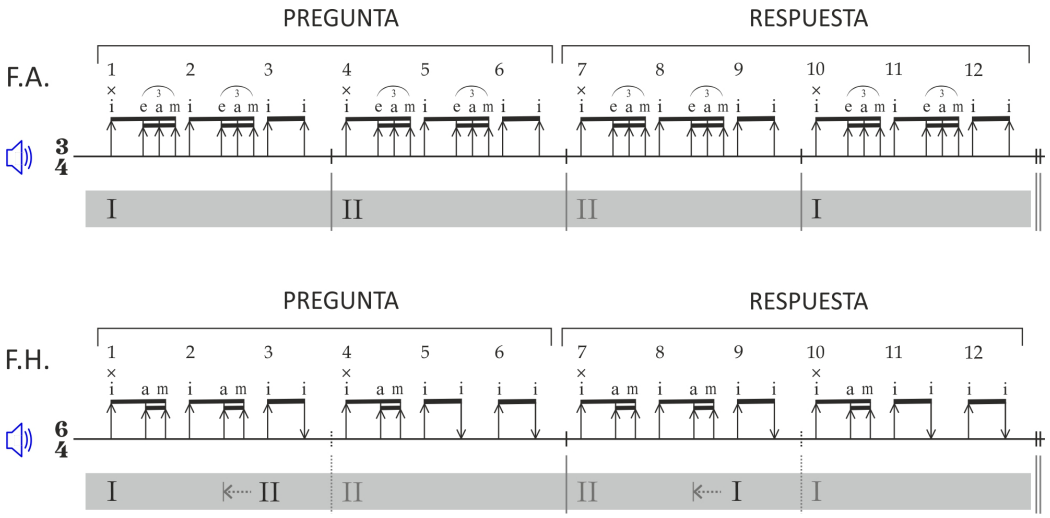
[3] «Para estudiar un idioma es indispensable partir de una cierta unidad lingüística. Esta unidad lingüística no es la *palabra*, como pudiera creerse, sino la *oración*» (Seco, Rafael: 5). También la unidad mínima del toque, la variación, no equivale a la palabra sino a la oración, en concreto, una oración metrificada, a imagen y semejanza del verso poético.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Cuando una frase musical basada en un motivo suspensivo y otro conclusivo se circunscribe al marco de un solo ciclo métrico, nos hallamos ante una *variación*, la frase flamenca más breve.

Aun ceñida a un solo ciclo, la variación es ya un mensaje autónomo, pues conjuga los parámetros métricos, rítmicos y armónicos característicos de cada género, de modo que, a través de ella, podemos reconocerlos y diferenciarlos de forma inequívoca. En el siguiente esquema, representamos la articulación de dos variaciones rasgueadas de Fandango, características del género abandolao y onubense respectivamente, que nos permitirán comprobar cómo la interacción entre dos ostinatos (el rítmico y el armónico) puede generar una frase completa, pero también de qué modo la combinación de ritmo y armonía, incluso en su versión más elemental, es capaz de establecer una frontera clara entre géneros nacidos de la misma matriz.

Fig.XI.1. Articulación primaria del Fandango Abandolao y el Fandango de Huelva



Ambas variaciones, ajustadas al ostinato mínimo, están formadas por dos secciones, a modo de pregunta y respuesta, simétricas en su diseño rítmico y armónico. Cada una abarca el equivalente a medio ciclo: dos compases de 3/4 en la variación abandolá; un hipermetro de 6/4 en la onubense. Asimismo, cada mitad contiene dos acordes, que corresponden a los grados armónicos principales –tónica y dominante– del modo flamenco. En sendas variaciones, estos acordes encarnan respectivamente las sensaciones de máximo reposo y tensión. El juego entre estos dos grados es el principio básico de la armonía; por así decirlo, constituye el mínimo armónico. El orden que presentan estos acordes en la variación es clave: el tránsito de tónica a dominante (I-II) genera tensión y, por tanto, sentido suspensivo, mientras que el

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

tránsito de dominante a tónica (II-I) provoca reposo, luego es conclusivo.[4] De esta forma, la aparición del acorde de dominante una vez empezada la variación equivale a la inflexión ascendente que articulamos al formular una pregunta, y que permite a nuestro interlocutor captar el sentido interrogativo. Análogamente, la reaparición del acorde de tónica, a poco de finalizar la variación, equivale a la inflexión descendente con que acompañamos la respuesta.

Si bien ambas variaciones se muestran análogas en términos generales, a través del esquema anterior podemos observar ciertas diferencias en el diseño rítmico-armónico de sendos géneros. De una parte, el uso de tresillos de semicorchea en el rasgueado abandolao (e-a-m) y, en cambio, dos semicorcheas simples en el onubense (a-m), diferencia suficiente para que el oído distinga un matiz rítmico en cada género. De otra parte, mientras que el toque abandolao articula el ostinato armónico en riguroso metro ternario, haciendo coincidir los cambios de acorde con los acentos métricos, los cambios en el ostinato onubense no concuerdan con el compás. La anticipación de estos cambios manifiesta un ritmo armónico que no se corresponde con la estructura métrica rectora.[5] Como ya se analizó, el ostinato armónico lleva compás binario, mientras que el canon métrico es ternario, señalado por el ostinato percusivo de los golpes en la tapa (x). Esta diferencia en el ritmo armónico de cada toque provoca que los clímax suspensivo y conclusivo se sitúen en tiempos distintos: el 4 y el 10 en el Fandango Abandolao; el 3 y el 9 en el de Huelva, convirtiéndose en puntos de referencia vitales a la hora de diferenciar de oído ambos géneros. Y es así como estas variaciones se erigen efectivamente en la expresión más cercana a la esencia de cada género: el *tema,* en términos académicos; el «compás», en términos flamencos.

Veamos a continuación otro esquema comparativo, en este caso de Soleá y Alegría, que comparten la misma fórmula métrica alterna y despliegue rítmico, pero en modos armónicos distintos. Como en el ejemplo anterior, pregunta y respuesta son isócronas, cada una albergando los dos acordes principales. También aquí, el cambio de tónica a dominante que define el carácter suspensivo de la primera mitad, se invierte en la segunda, adquiriendo así carácter conclusivo o resolutivo, mecanismo que, en efecto, se repite en todos los géneros acompasados:

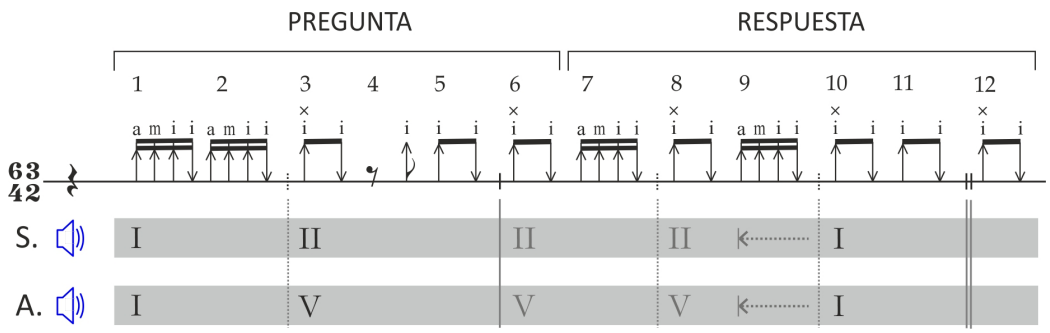
---

[4] Manolo Sanlúcar habla de «lugar de tensión o pregunta» y «lugar de reposo o respuesta» (SANLÚCAR: 94), y añade: «en un pasado no muy lejano, los guitarristas acompañaban a cantar y bailar usando, casi exclusivamente, los dos acordes fundamentales *tónica* y *dominante* con la cadencia y apenas aparecía fraseo alguno» (ídem: 60). Recuérdese que el ostinato armónico no es tanto la repetición constante de una misma rueda de acordes, sino la presencia reiterada de una célula principal –el cambio de dominante a tónica– que marca la frontera entre frases sucesivas y sobre la que se sustenta el carácter cíclico de la métrica flamenca.

[5] En el ejemplo onubense, nótese la posibilidad de anticipar el cambio de acorde todavía por espacio de medio tiempo (en el 2 $^1/_2$ en vez del 3), recurso muy frecuente en las variaciones rasgueadas, pues, del mismo modo que el rasgueado anticipa la llegada de una acento métrico, también tiende a anticipar los cambios armónicos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.2. Articulación primaria de la Soleá y la Alegría



A diferencia de los géneros anteriores, los motivos no coinciden con las divisorias, sino que se hallan desplazados: empiezan después del primer acento del hipermetro y terminan sobre el primero del siguiente. Por tanto, en términos académicos, son motivos de inicio acéfalo y final masculino. Como puede verse, la numeración tradicional de los tiempos confirma este desplazamiento, pues, en verdad, el tiempo 1 no es el primero del compás de 6/4. Asimismo, la alternancia métrica ternaria/binaria característica de estos dos géneros provoca que las mitades, si bien isócronas, no sean simétricas, pues los clímax suspensivo y conclusivo se sitúan en tiempos distintos de cada hipermetro (cuarto y quinto respectivamente: tiempos 3 y 10).[6] Estos rasgos singulares del toque por soleá y por alegría vienen corroborados tanto por el ostinato armónico como por el rasgueado y los golpes (x). Ahora bien, si estas variaciones no presentan diferencia alguna en su ostinato, ¿de qué forma distinguiremos el género? Obviamente, a través del modo armónico, que se manifiesta precisamente al alcanzarse el cénit del motivo suspensivo, cuando aparecen los respectivos acordes de dominante: en la Soleá, el II grado del modo flamenco; en la Alegría, el V del modo mayor.

Además del nivel primario de la articulación, basado en la confrontación de un motivo suspensivo y otro conclusivo, las variaciones adoptan también una articulación secundaria, que concierne a la organización interna de cada motivo. Con independencia de su carácter suspensivo o conclusivo, cada motivo está formado por dos espacios diferenciados, no necesariamente isócronos. Este segundo nivel de la articulación viene a recrear en el toque las mismas pautas que rigen en un diálogo oral. Cuando formulamos una pregunta, no le sigue de inmediato la respuesta: por lo general, transcurre un cierto tiempo, en el cual nuestro interlocutor capta la pregunta y piensa la respuesta, lapso que también aparece después de cada respuesta. Estas pautas subyacen también en la articulación flamenca. Los principales recursos del toque para manifestar estos espacios de transición son tres: la pausa, la variación de intensidad y el cambio armónico. En la articulación secundaria, la dicotomía tensión/

[6] Recuérdese que las variaciones rasgueadas de Soleá y Alegría admiten la anticipación de la resolución armónica, resultando simétricos los dos motivos (los cambios recaerían en el tercer tiempo de sendos motivos).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

reposo (pregunta/respuesta) del nivel primario se traslada al interior de cada motivo. Por lo tanto, la articulación secundaria implica secciones menores, situadas al nivel del metro, no del hipermetro. Veámoslo en dos nuevas variaciones de Fandango Abandolao y Fandango de Huelva, en este caso, según su ostinato paradigmático:

Fig.XI.3. Articulación primaria y secundaria del Fandango Abandolao

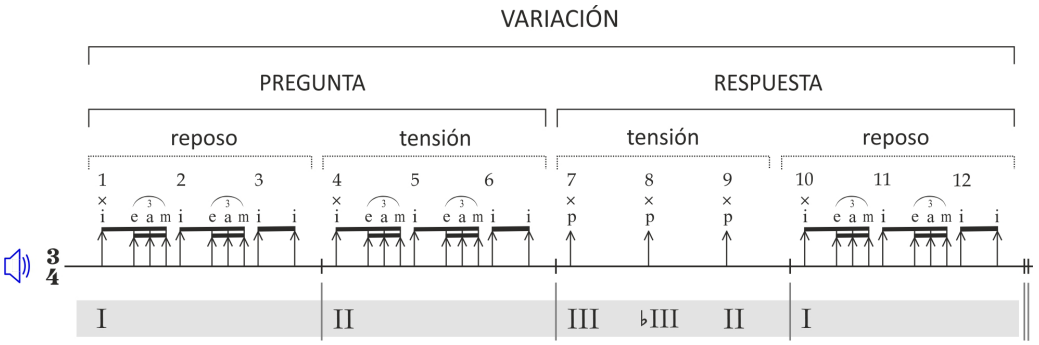
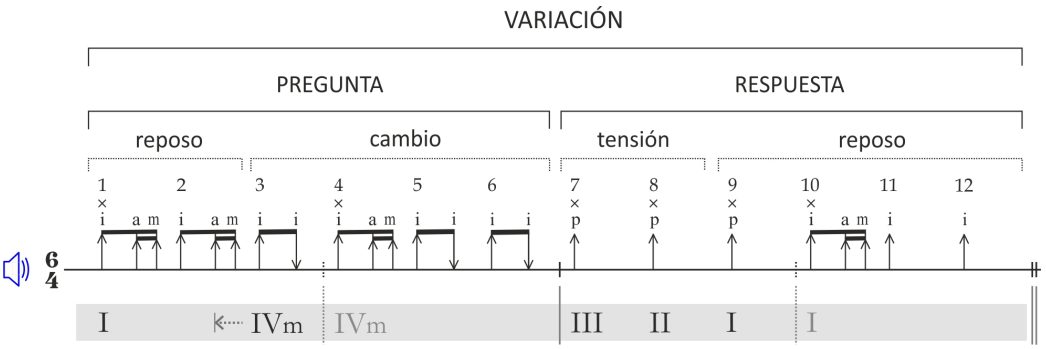


Fig.XI.4. Articulación primaria y secundaria del Fandango de Huelva



Estas variaciones, más ricas en matices rítmicos y armónicos, nos permiten apreciar la articulación interna de los motivos suspensivo y conclusivo. Las sensaciones de tensión y reposo que implican respectivamente estos motivos se reproducen en su interior, si bien según la pauta inversa: en el motivo suspensivo pasamos del reposo a la tensión, permitiendo que en el conclusivo la tensión se torne de nuevo en reposo. En cierto modo, la primera mitad funciona como un ascenso y la segunda como un descenso, emulando nuestras inflexiones de voz al formular una pregunta y al dar la respuesta. Es por ello que el clímax suspensivo de las variaciones nunca se halla en el primer acento métrico del ciclo, sino en torno al segundo.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Como vemos, la armonía, y en particular los cambios de acorde y su constitución como grados de tónica (reposo) o de dominante (tensión), marcan la pauta en todo este recorrido. En el Fandango Abandolao, la coincidencia entre ritmo armónico y estructura métrica permite que las dos partes que conforman la pregunta y la respuesta sean isócronas (de tres tiempos cada una). En cambio, el diseño armónico binario del Fandango de Huelva hace que estas secciones sean desiguales, formadas por dos y cuatro tiempos respectivamente. También son relevantes las características particulares de cada acorde. La variación onubense presenta un ostinato armónico más amplio, pues alcanza el acorde de subdominante (IV), cuyo distanciamiento con respecto del de tónica genera sensación de cambio. Dado que este grado implica menor tensión que el de dominante, el énfasis intrínseco a la pregunta se ve sensiblemente rebajado, aumentando en cambio la tensión contenida en la cadencia siguiente (III-II-I).

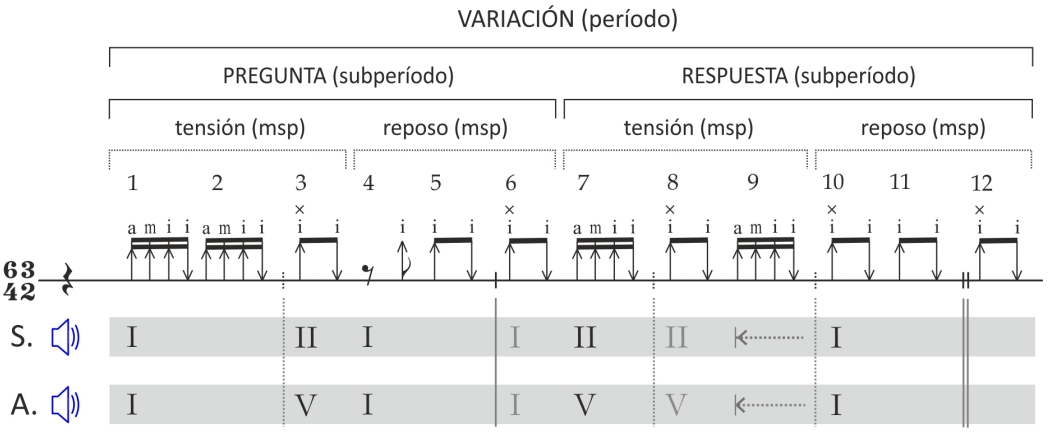
El primer nivel de la articulación también influye sobre el carácter tenso o relajado de cada sección, pues adquieren un matiz distinto según se encuentren en la pregunta o en la respuesta. Así, la primera sección, al encontrarse en un contexto suspensivo, tiene cierta dosis de tensión si la comparamos con la sección final, aunque ambas contengan el acorde de tónica y, por tanto, sean por definición espacios de reposo. Análogamente, la tercera sección, influida por el contexto conclusivo en el que se encuentra, es necesariamente menos tensa que la segunda, con independencia del acorde o acordes que alberguen. Por su parte, el diseño rítmico también juega un papel importante en la articulación secundaria. En el Fandango onubense, por ejemplo, el diseño binario del rasgueado añade un énfasis en los tiempos 5 y 11 (métricamente leves), que contribuye a matizar la tensión o el reposo implícitos en cada sección. En este sentido, la forma rotunda de exponer la cadencia armónica al inicio de la respuesta (tiempos 7 a 9) aumenta la tensión en una parte que, a priori, tiene carácter resolutivo. En términos generales, pues, todo motivo, con independencia de su carácter interrogativo o afirmativo, está integrado por dos fragmentos, uno tenso y otro relajado. Al mismo tiempo, partiendo de un recurso tan elemental como la dicotomía pregunta/respuesta, vemos cómo la interacción entre el ostinato armónico (los acordes) y el percusivo (el rasgueado) es también suficiente para generar múltiples variables de significado, pues, aun articulados simultáneamente, son diseños autónomos, paralelos.

En el análisis de la frase musical, la teoría musical académica emplea una terminología específica para designar los distintos motivos y fragmentos que componen la frase; como hacemos aquí, estos términos también se aplican al discurso musical, no a la estructura métrica en sí misma.[7] En dicho ámbito, nuestra variación se conoce como *período,* constando de dos *subperíodos* (equivalentes a los motivos suspensivo y conclusivo), que a su vez se dividen en dos *miembros de subperíodo* (nuestras secciones de tensión y reposo). Veamos esta terminología académica a través del análisis de una variación sobre el ostinato paradigmático de Soleá y Alegría:

[7] «Entendida en la más amplia acepción de la palabra, se denomina *frase* el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría» (Zamacois, 1990 [1960]: 9).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.5. Articulación primaria y secundaria de la Soleá y la Alegría



La variación sigue formada por dos mitades de seis tiempos, que, fruto de la alternancia métrica característica, abarcan respectivamente dos y tres acentos. No obstante, aquí se hacen más evidentes las inflexiones características de la articulación secundaria. En ambos toques, después del clímax suspensivo en el tiempo 3, ocurre un retorno al acorde de tónica, que produce una suerte de reposo transitorio antes de acometer la respuesta.[8] Asimismo, este cambio armónico genera automáticamente un énfasis en el tiempo 7, donde reaparece el acorde de dominante. De esta forma, el diseño armónico adquiere cierta simetría, pues los espacios entre los tiempos 4-6 y 10-12, que en términos académicos serían *miembros de subperíodo* (msp), presentan el mismo acorde. Como se indica, estos espacios tienen carácter de reposo, si bien el primero de ellos, al hallarse en contexto interrogativo, inspira todavía cierta tensión si se compara con el último.

Somos conscientes que nuestra asimilación de los términos *período* y *variación* parece contradecir la definición académica más frecuente del primero, pues, en este caso, no es la parte de una frase, sino la frase misma.[9] No obstante, es en esta contradicción donde radica precisamente la singular idiosincrasia del toque flamenco en cuanto a la composición musical se refiere: las variaciones son fragmentos autónomos, pero lo bastante breves (períodos) como para que el intérprete pueda desplegar en todo momento su libertad creativa, algo que consigue al combinar las variaciones según su gusto y de forma prácticamente improvisada, interactuando así con mayor inmediatez con el cante y el baile.

[8] Si bien poco usada en la actualidad, esta inflexión en el contexto suspensivo de la pregunta puede oírse en numerosas grabaciones antiguas.

[9] Véase al respecto Zamacois, 1990 [1960]: 10.

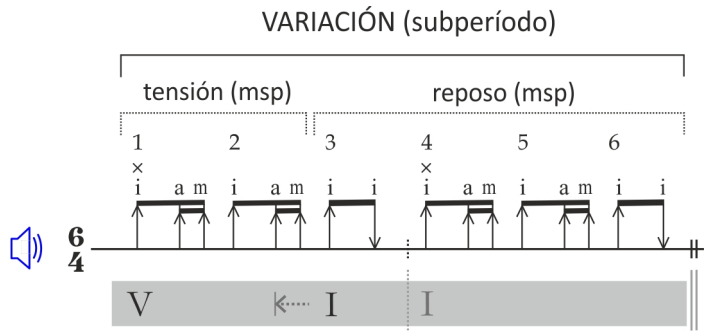
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Hasta ahora, el análisis de la variación nos ha revelado una articulación en dos niveles: el primario, que se expresa a modo de pregunta o respuesta, y el secundario, que lo hace en secciones de tensión y de reposo. La correlación de estos niveles con la estructura métrica es patente: el primer nivel se ajusta al hipermetro, mientras que el segundo, al metro. Por tanto, si pregunta y respuesta abarcan dos y tres acentos métricos respectivamente, las secciones de tensión y reposo se basan en uno solo:

ARTICULACIÓN	ELEMENTO	MÉTRICA	TÉRMINO ACADÉMICO
	variación	ciclo	*período*
Primaria	pregunta/respuesta	hipermetro	*subperíodo*
Secundaria	tensión/reposo	metro	*miembro de subperíodo*

Ahora bien, tan sólo las variaciones de ciclo largo se articulan en dos niveles. De igual modo que las fórmulas métricas de ciclo corto no son equivalentes a las de ciclo largo, tampoco lo es su articulación rítmico-armónica. Veámoslo a través de una variación de Sevillana, género que discurre exclusivamente en ciclos cortos:

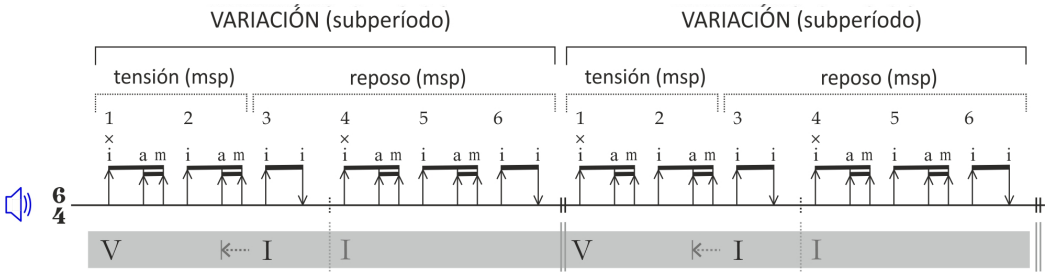
Fig.XI.6. Articulación de la Sevillana en ciclo corto



La variación empieza en el acorde de dominante, resolviendo a continuación en el de tónica. Como vimos en los ejemplos anteriores, esta es la cadencia propia del motivo conclusivo de las variaciones de ciclo largo. Por tanto, aunque consideremos como frase autónoma esta combinación de dos ostinatos –el percusivo, de tres en tres tiempos, y el armónico, de seis en seis–, carece de la dialéctica pregunta/respuesta que subyace en las variaciones de ciclo largo. En verdad, estamos ante un *subperíodo.* Véase, si no, cómo se expresa la Sevillana por espacio de un ciclo largo, es decir, doce tiempos:

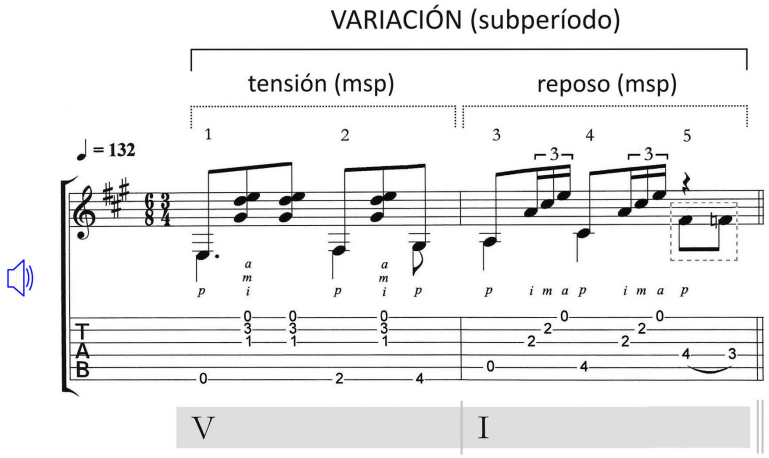
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.7. Articulación de la Sevillana en ciclo largo



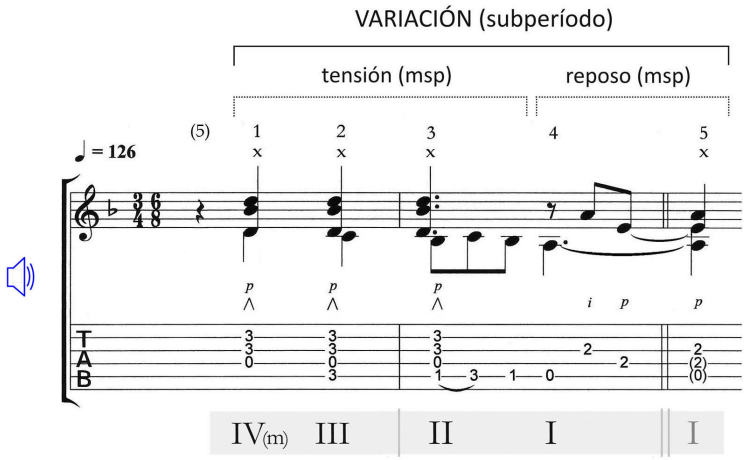
Como puede verse, el toque por sevillana repite el mismo diseño armónico cada seis tiempos. El resultado es una mera concatenación de respuestas, esto es, un discurso permanentemente conclusivo. Y es que, en el toque por sevillana, no existen frases autónomas de ciclo largo, luego la articulación en dos niveles que conllevan las variaciones de ciclo largo se limita aquí a uno solo (el del metro). Aunque esta articulación intente reproducir el binomio pregunta/respuesta de las variaciones de ciclo largo a través de la alternancia entre tensión y reposo, no se consigue la misma elocuencia. En este sentido, obsérvese que las variaciones de ciclo corto se caracterizan por empezar en el acorde de dominante (u otro no de tónica), mientras que sólo las de ciclo largo pueden hacerlo en el I grado. Veamos dos nuevos ejemplos de ciclo corto, en este caso de Guajira y de Siguiriya, en los cuales se aprecia la misma articulación restringida de la Sevillana:

Fig.XI.8. Articulación de la Guajira en ciclo corto



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.9. Articulación de la Siguiriya en ciclo corto



En efecto, la sintaxis de estas dos variaciones demuestra que no equivalen a *períodos*, sino a *subperíodos*. Con todo, en comparación con el toque por sevillana, estas muestras presentan mayor sutileza, tanto en el ostinato rítmico como en el armónico. En la Guajira y la Siguiriya, la ausencia de una premisa danzaria (la obligación de ajustarse a un elemento de mayor rango como la danza) hace menos necesario el rasgueado, dando pie a incorporar técnicas guitarrísticas de tipo melódico como el punteado de pulgar (p), a modo de bajo ostinato, o el arpegiado (i-m-a), que aportan al diseño armónico mayor riqueza en matices y variables. Por ejemplo, en el último tiempo de la variación por guajira, aún en contexto de reposo, las notas ligadas fa# y fa natural generan una suerte de cadencia invertida entre el acorde de tónica y el de dominante. Este cromatismo consigue que las variaciones se sucedan de forma más fluida y, sobre todo, que la tensión intrínseca al acorde de dominante se vea atenuada, y que, en cambio, el acorde de tónica adquiera una tensión inesperada, dando la sensación de que los roles de estos acordes se hubiesen invertido. En el caso de la Siguiriya, el bajo ostinato plantea otros matices. La primera sección no se limita al grado de dominante, sino que recrea la cadencia flamenca (IV-III-II-I), adquiriendo un relieve que recuerda a la articulación de las variaciones de ciclo largo. Asimismo, debido a la medida sesquiáltera del tiempo 3 (clímax suspensivo), se genera también cierta ambigüedad antes de la resolución en el 4.

Como vimos en la segunda parte del libro, los toques que se articulan por defecto en ciclos cortos –con la sola excepción de la Sevillana– pueden adoptar variaciones de ciclo largo, logrando de este modo una articulación completa. En los toques que emplean los modos mayor o menor, esta ampliación se alcanza mediante la doble cadencia IV-I + V-I, mientras que en los toques en modo flamenco suele emplearse la cadencia flamenca (IV-III-II-I) u otras análogas (VI-III-II-I; II-III-II-I; II-VI-II-I). En cualquiera de estos casos, el resultado es una variación de ciclo largo, pues, ahora sí, los motivos suspensivo y conclusivo están formados por dos secciones. Veamos el desdoblamiento tradicional de los casos anteriores:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.10. Articulación de la Guajira en ciclo largo

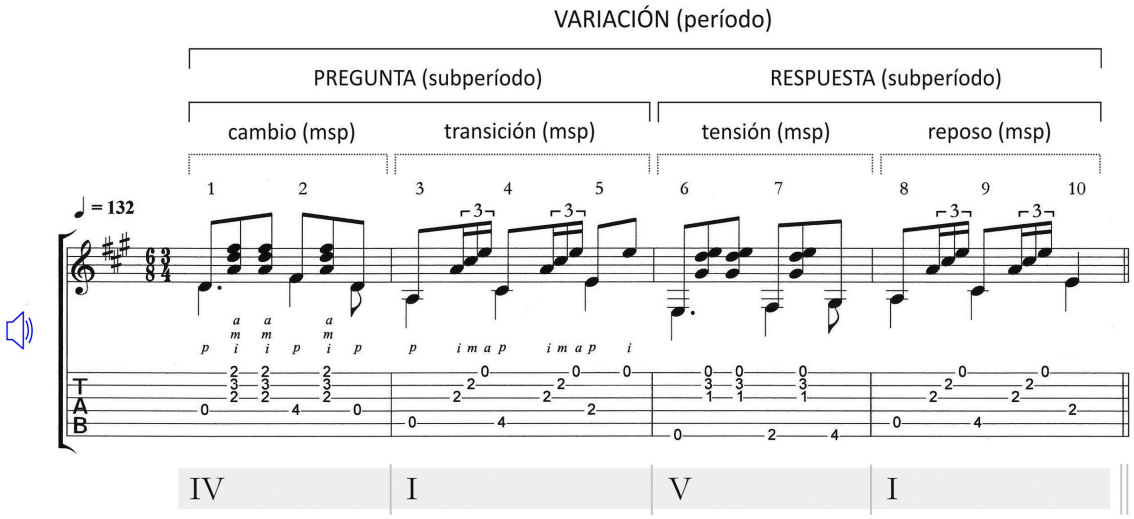
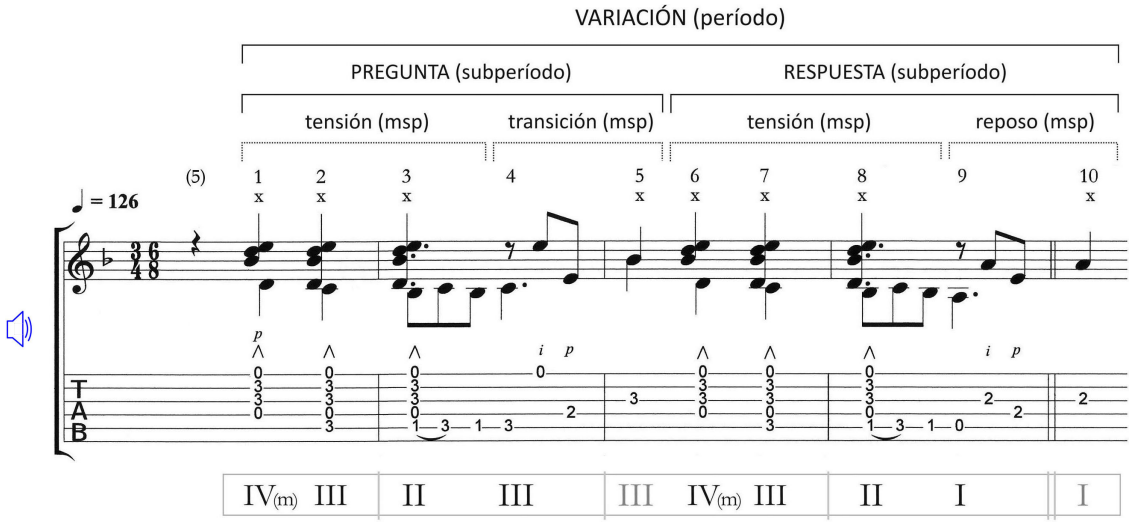


Fig.XI.11. Articulación de la Siguiriya en ciclo largo



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Estas variaciones despliegan sus secuencias armónicas de modo similar: las notas que dan nombre a cada grado armónico (las tónicas) se suceden en el bajo, a cargo del pulgar.[10] Ambas variaciones presentan simetría, basada en dos motivos isócronos con, ahora sí, dos secciones cada uno. De éstas, dos son idénticas: en la Guajira, las secciones segunda y cuarta; en la Siguiriya, la primera y la tercera. Asimismo, en las dos variaciones existe un giro armónico por el cual nuestro oído comprende que estamos ante una variación de ciclo largo, y no la mera concatenación de dos variaciones de ciclo corto (como sucedía en la Sevillana). En el caso de la Guajira, este giro se encuentra en el primer compás (6/8): el ritmo característico se despliega aquí sobre el acorde de subdominante (IV), que desprende sensación de cambio o alejamiento con respecto del I grado. Este inicio distinto, menos tenso que el de la variación corta, altera la sensación de reposo de la sección siguiente, sobre el acorde de tónica (I), que no se percibe entonces como una verdadera conclusión, sino como un espacio de transición a la espera de la cadencia auténtica (V-I). En el caso de la Siguiriya, el giro que convierte la variación de ciclo corto en una de tipo largo se encuentra en la segunda sección: la aparición del III grado convierte un espacio teóricamente de reposo en otro de transición, una suerte de receso antes de acometer la resolución definitiva (II-I). Por tanto, en ambos casos, la segunda sección, que correspondería a un espacio de reposo en las variaciones cortas, inspira ahora cierto grado de inestabilidad, que hace necesaria una respuesta y, con ella, la percepción de un ciclo largo. En otras palabras, gracias a un solo cambio en el ostinato armónico, pasamos de agrupar auditivamente los acordes de dos en dos a hacerlo de cuatro en cuatro, esto es, de percibir ciclos cortos a ciclos largos.

XI.2. La falseta: el desarrollo temático

Hasta aquí hemos analizado la sintaxis de la variación, en la que reside la esencia de cada género: el *tema*. En un espacio de tiempo tan aparentemente efímero como un ciclo métrico, la variación es capaz de exponer los parámetros fundamentales de cada palo, las claves gramaticales de cada uno de estos idiomas. La falseta, en cambio, trasciende tanto la medida de la variación como su propia finalidad:

> Consideramos *falseta* toda frase que abarque dos o más ciclos métricos de tipo largo (períodos), enlazados por un diseño melódico y/o armónico unitario.

Como indica la definición, dos son los principales recursos a la hora de establecer el vínculo entre los dos períodos que componen la falseta: la presentación y desarrollo de un

[10] Todo acorde está formado como mínimo por tres notas distintas, que conforman lo que se conoce como *tríada*. En la variación por guajira, por ejemplo, el pulgar no va más allá de estas tres notas; en la Siguiriya, que suele incorporar más *tensiones* armónicas (notas ajenas a la *tríada*), el pulgar hace un despliegue más amplio.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

motivo melódico que llame la atención, o la introducción de un diseño armónico distinto del de las variaciones. Como veremos más adelante, estos recursos pueden darse por separado o de forma combinada.

La falseta, frase que dura por lo menos el equivalente a dos variaciones de ciclo largo, no es la exposición del *tema,* sino su desarrollo, es decir, la ampliación de las claves del cada género. Si la variación constituía la viva imagen del género, permitiendo una fácil distinción de los palos acompasados, la falseta ofrece –por así decirlo– una tercera dimensión del género, donde el objetivo del intérprete ya no es la exposición de los parámetros rítmicos y armónicos del palo, sino su desarrollo melódico o ampliación armónica. Con este fin, la falseta permite al intérprete desplegar toda su capacidad creativa sin salirse del marco genérico. Es en la falseta, en efecto, donde queda más patente la inventiva del guitarrista, su habilidad compositiva, permitiéndole alcanzar el mismo relieve que el cantaor obtiene con sus coplas. Por ello justamente, el tocaor no interpreta las falsetas simultáneamente con el cante, sino como introducción, o durante los descansos entre estrofa y estrofa, a modo de interludio.[11]

Si la sintaxis de la variación se refería a la relación que se establece entre sus dos motivos dentro del ciclo métrico, la de la falseta se refiere al diálogo entre sus períodos, es decir, entre los ciclos métricos que la componen. Como veremos, la sintaxis de las variaciones se hace extensible a los propios ciclos dentro de la falseta: del mismo modo que la variación se dividía en dos mitades en forma de pregunta y respuesta, cada período de la falseta (equivalente a un ciclo largo) adopta sentido suspensivo o conclusivo con respecto al otro u otros períodos que la compongan. En este apartado, analizaremos la sintaxis de los principales tipos de falseta tradicional –integrados por dos, tres o cuatro ciclos métricos– a través de muestras en modo flamenco y en modo mayor, que nos servirán para visualizar también los matices que el modo armónico genera en cada tipo:

1)	**Falseta simple:**	**2 ciclos** métricos largos
2)	**Falseta sesquiáltera:**	**3 ciclos** métricos largos
3)	**Falseta doble:**	**4 ciclos** métricos largos

La distinción que hemos establecido entre variaciones de ciclo corto y de ciclo largo tiene su parangón en la clasificación de las falsetas. Así, llamamos *simple* a la falseta que reúne dos ciclos y *doble* a la que abarca cuatro; como extensión de la primera, la *sesquiáltera* es la formada por tres ciclos. Con independencia del número de ideas melódicas o motivos que contenga una falseta, representaremos los distintos períodos que la conforman (ciclos lar-

[11] En el ámbito de la música folklórica (en particular, el repertorio bailable de tipo local), también existe la noción de *falseta*, entendida como interludio melódico instrumental. Probablemente sea el origen de la flamenca, si bien, a diferencia de ésta, tienden a interpretarse siempre de la misma forma, sin personalizar, pues, al formar parte de la identidad colectiva de una localidad, ha de ser reconocible por todos. Escúchese, por ejemplo, la *falseta* que interpreta la flauta al comienzo de una tanda de fandangos onubenses, y que se repite como interludio entre una estrofa y la siguiente [583 y 584].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

gos) mediante dos letras solamente: **A y B**. De este modo, en el esquema de cada falseta, se dará prioridad a la función que adopte cada período (A: pregunta; B: respuesta), y no al parecido melódico y/o armónico de los distintos motivos o ideas (cuando una de estas letras venga en minúscula, representará un motivo de ciclo corto, es decir, un subperíodo). Asimismo, según el tipo de falseta, tanto la pregunta como la respuesta podrán estar formadas por varios períodos, consecutivos o alternados, en cuyo caso los diferenciaremos mediante apóstrofes (e.g. **A + A' + B; A + B + A' + B'**); así, seguirá prevaleciendo la función sintáctica de cada período a su aspecto concreto. Por último, recordar que añadiremos al análisis de todos los tipos de falseta una estrofa análoga del repertorio tradicional del cante, con el fin de ilustrar las analogías que existen entre el despliegue de éste y el del toque, y hacer más comprensible el análisis de la articulación de las falsetas.

XI.2.1. La falseta simple

En su mínima expresión, la falseta es una frase formada por dos períodos, es decir, dos ciclos métricos de tipo largo. No obstante, existen distintas articulaciones en función del diseño melódico y/o armónico de sus períodos. En este apartado, analizaremos los modelos principales: **a-a + B**, formado por tres elementos, dos de ciclo corto y uno de ciclo largo, y **A + B**, formado por dos elementos isócronos de ciclo largo. Como veremos, la importancia de cada modelo en el repertorio tradicional dependerá, entre otros factores, del modo armónico que emplee el género en cuestión o de si éste discurre por defecto en ciclos cortos o ciclos largos.

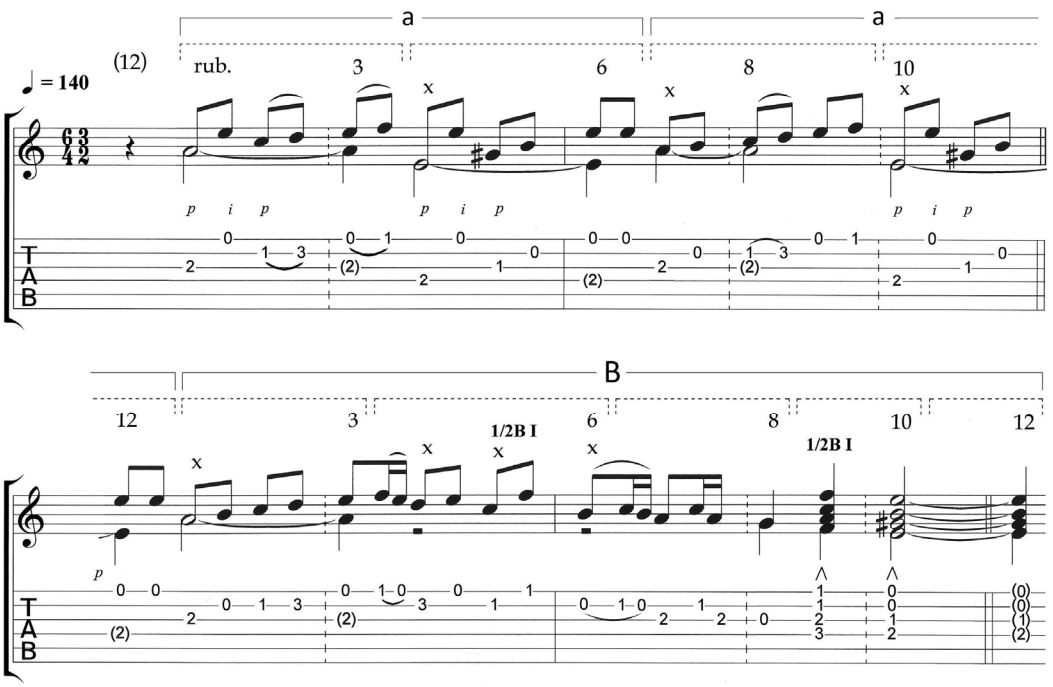
Falseta simple: a-a + B

A modo de pregunta, se expone un motivo melódico de medio ciclo largo (o su equivalente, un ciclo corto) dos veces consecutivas (**a-a**); a continuación, y como respuesta, se retoma el motivo, ampliándolo a un ciclo largo y resolviéndolo en el I grado (**B**).

En la falseta simple, la articulación pregunta/respuesta no se interpreta necesariamente en sentido literal, es decir, los motivos que indicamos como pregunta no siempre expresan de la misma forma el carácter interrogativo. En el siguiente ejemplo, falseta paradigmática del toque por soleá, el período inicial presenta dos motivos de seis tiempos prácticamente idénticos (a-a), que se articulan en base a dos fragmentos menores, de tres tiempos, equivalentes a las secciones de tensión y de reposo descritas en el análisis de la variación. Tomados aisladamente, estos motivos tendrían aparentemente carácter afirmativo, pues empiezan en el acorde de dominante y resuelven en el de tónica:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.12. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1936 [168/0'13"; C3][12]



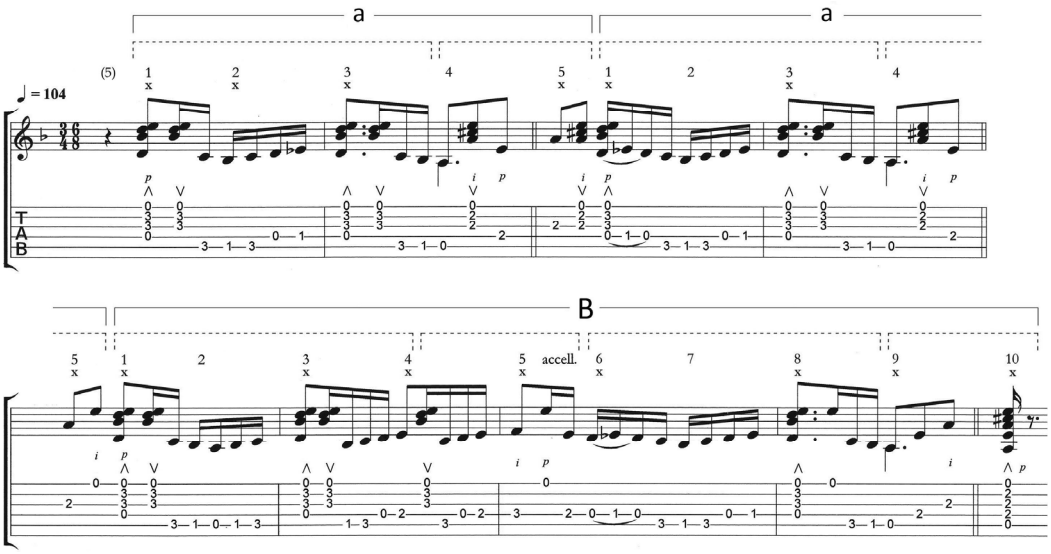
Esta yuxtaposición de dos motivos iguales en el mismo período o ciclo largo genera una suerte de expectativa, impropia de una variación, que hace perentorio un desarrollo o respuesta (B). Así, la falseta retoma el motivo inicial en el segundo período y lo desarrolla hasta resolverlo, ahora sí, de forma completa e inequívoca.[13] En efecto, esta falseta se basa en el mismo motivo melódico, expuesto dos veces y luego desarrollado. Los tres elementos resuelven sobre el mismo grado armónico, en este caso, el acorde de tónica. Aquí, por tanto, la unidad de la falseta como frase musical no es fruto de un diálogo entre grados armónicos distintos (de tensión y de reposo) sino del desarrollo de una idea melódica armónicamente autónoma. El oyente, por tanto, vincula auditivamente los dos períodos que conforman la falseta gracias a la identidad melódica que existe al comienzo de cada elemento. Veamos otro ejemplo, en este caso por siguiriya, donde descubrimos la misma organización:

[12] En el capítulo referido a la polimetría flamenca hemos analizado una falseta por bulerías, también de Ramón Montoya, que corresponde a este mismo modelo simple (p. 235).

[13] Obsérvese que el diseño rítmico del primer período no se ajusta al canon métrico alterno, lo que también contribuye a aumentar la sensación de estar no ante una variación, una frase completa, sino la parte de una frase mayor; en cambio, el segundo período termina con el compás binario propio del canon métrico (3/2), contribuyendo de este modo a hacer más elocuente su función resolutiva dentro del conjunto de la falseta.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.13. SIGUIRIYA: Sabicas, 1959 [265/0'14"; C2+]



En este caso, la unidad melódica del conjunto es aún más trascendente, pues no sólo permite que éste se oiga como una sola frase musical, sino que los tres elementos se perciban como una falseta y no como una mera sucesión de variaciones. Téngase en cuenta que en un género como la Siguiriya, que discurre por defecto en ciclos cortos, podríamos interpretar este ejemplo como la mera yuxtaposición de dos variaciones de ciclo corto (a-a) y una de ciclo largo (B), pues las tres se ajustan a los ostinatos característicos. Sin embargo, la analogía melódica del comienzo de los tres elementos nos lleva a entender estos dos períodos como antecedente y consecuente respectivamente.[14]

A continuación, indicamos la localización discográfica de varias muestras de este modelo de falseta simple, basado en tres elementos, que pertenecen a géneros distintos de los transcritos, probando la transversalidad y validez de la falseta simple más allá de fórmulas métricas y modos armónicos concretos.

[14] La analogía sintáctica entre este ejemplo y el anterior (por soleá) constituye una nueva demostración de que la fórmula métrica de la Siguiriya, de ciclo corto, equivale realmente a la mitad de la fórmula de la Soleá (seis tiempos). En este sentido, compárense las falsetas por siguiriya y por soleá de El Niño Ricardo incluidas en la p. 271, que siguen exactamente el mismo diseño melódico y armónico, adaptado meramente al tactus variable o fijo de cada género.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Falseta simple: **a-a + B**

1) PETENERA: Antonio Arenas, 1968 [335/0'00-19"]
2) CABAL: El Niño Ricardo, 1928 [85/0'23-30"]
3) FANDANGO DE HUELVA: Pepe Martínez, 1960 [275/2'39-48"]
4) BULERÍA: El Niño Ricardo, 1932 [138/0'08-13"]
5) BULERÍA:[15] El Niño Ricardo, 1958 [244/1'23-33"]
6) TANGO-TIENTO: Juan Gandulla Habichuela, 1909 [33/0'09-18"]
7) TANGO FLAMENCO: Sabicas, 1956 [219/0'14-24"]

Dentro del mismo modelo de falseta simple, existe la posibilidad de que la respuesta (B) no parta del mismo motivo, sino de una transposición del mismo, incluso de uno nuevo, como sucede en los ejemplos de la siguiente lista; obsérvese que, a diferencia del caso anterior, generalmente en modo flamenco, es más frecuente en modos mayor y menor:

Falseta simple: **a-a + B (sin analogía motívica en B)**

1) FANDANGO ABANDOLAO: Manolo de Badajoz, 1931 [128/0'13-23"]
2) TANGUILLO DE CÁDIZ: Manolo de Badajoz, 1936 [161/0'06-14"]
3) ZAPATEADO MODERNO: Paco de Lucía, 1972 [390/0'00-11"]
4) FARRUCA: Manolo de Badajoz, 1932 [139/1'23-32"]
5) GARROTÍN: Sabicas, 1957 [230/1'39-53"]

En efecto, la reiteración de un motivo melódico singular y su desarrollo pueden ser suficientes para construir una falseta. No obstante, el diseño armónico es también un factor determinante en la percepción unitaria de varios períodos consecutvos. Con independencia de la singularidad melódica de un determinado fragmento, la alteración del ostinato armónico característico de las variaciones, en concreto, su resolución armónica, es indicio inequívoco de la presencia de una falseta. Cuando un período no es resuelto sobre el acorde de tónica (el I grado), el oído percibe inmediatamente la necesidad de una continuación y, por tanto, de un diseño más allá del período en cuestión. En este caso, sin necesidad de oír todavía dicha continuación, el oyente sobreentiende que se halla ante una falseta y no una variación.[16] Así pues, dentro del modelo de falseta simple basado en tres elementos (a-a + B), el aspecto armónico también genera variantes pertinentes, de las que detallaremos las dos principales.

[15] Obsérvese que esta falseta, si bien corresponde al esquema indicado (a-a + B), abarca un espacio duplo: los motivos interrogativos (a) corresponden a un período entero cada uno (un ciclo largo); la respuesta (B), a dos períodos enlazados. Con todo, la sensación es sintácticamente análoga.

[16] En consecuencia, también ha de considerarse como falseta la sucesión de dos o más períodos rasgueados que, aun sin carácter melódico, estén vinculados por un diseño armónico unitario; sirva de muestra una falseta de Manuel López por tanguillo de Cádiz [2/0'08-15"].

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Falseta simple: a-a' + B

Los dos elementos del primer período se basan en el mismo motivo. El primer elemento resuelve sobre el I grado, pero no el segundo (**a'**), que resuelve sobre el acorde de dominante, imprimiendo a todo el período inicial un sentido suspensivo inequívoco. Acto seguido, se recoge esta tensión armónica y se resuelve definitivamente en el I grado (**B**).

Falseta simple: a-a' + B

1) Guajira: Enrique López, 1906 [16/2'34-44"]
2) Alegría: Manolo de Badajoz, 1929 [114/0'09-17"]
3) Tanguillo de Cádiz: Joaquín el Hijo del Ciego, 1905 [24/0'25-32"]
4) Zapateado:[17] Luis Maravilla, 1963 [292/1'26-33"]
5) Farruca: Manuel López, 1897-1900 [9/0'09-20"]
6) Colombiana: Sabicas, ca. 1932 [133/1'47-59"]

Como vemos, esta variante se encuentra en géneros en modo mayor o modo menor. Los géneros en modo flamenco, en cambio, tienden a un diseño armónico donde ambos motivos de ciclo corto (a-a') resuelven sobre un grado no de tónica, generalmente distinto en cada uno de ellos. De este modo, el carácter interrogativo que deriva de la tensión armónica afecta a todo el primer período, no únicamente a su tramo final (a'). He aquí algunos casos:

Falseta simple: a-a' + B (en modo flamenco)

1) Fandango Abandolao: Juan y Pepe Habichuela, 1972 [387/0'10-20"]
2) Siguiriya: El Niño Ricardo, 1929 [100/0'07-16"]
3) Fandango de Huelva: Paco de Lucía y Ricardo Modrego, 1967 [319/0'15-22"]
4) Soleá: El Niño Ricardo, 1929 [101/0'13-21"]
5) Tiento: Paco de Lucía, 1971 [362/0'02-18"]
6) Tango Flamenco: Paco Peña, 1977 [445/1'27-37"]

La segunda variante de falseta simple derivada de un diseño armónico contrastante se caracteriza por un diálogo tensión/reposo dentro del primer período:

Falseta simple: a-b + B

El primer motivo o elemento termina en acorde de dominante (o no de tónica), mientras que el segundo resuelve la tensión en el I grado; de este modo, se produce, ya en el primer período, un diálogo pregunta/respuesta (**a-b**). A continuación, se retoma el

[17] Véase también la falseta de Perico el del Lunar transcrita en la p. 239.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

motivo inicial, desarrollándolo por espacio de un ciclo largo (**B**) y resolviéndolo otra vez sobre el I grado; por tanto, este segundo período es una reelaboración ligada (sin cesura) del primero.

Falseta simple: **a-b + B**

1) FANDANGO ABANDOLAO:[18] ..... Ramón Montoya, 1929 [111/0'12-29"]
2) PETENERA: ..... Manuel López, 1897-1900 [8/0'18-0'29"]
3) GUAJIRA: ..... Salvador Román, 1910 [46/1'43-57"]
4) TANGUILLO MODERNO: ..... Ketama, 1985 [482/0'12-20"]
5) ZAPATEADO MODERNO: ..... Mario Escudero, 1956 [224/0'46-57"]
6) TIENTO-TANGO: ..... Sabicas y Mario Escudero, 1957 [237/0'59"-1'12"]
7) COLOMBIANA-RUMBA: ..... El Niño Ricardo, 1935 [151/0'17-0'27"]
8) RUMBA: ..... Manuel V. Sarasate y Juanito Serrano, 1954 [197/0'07-0'18"]

En buena medida, el afán del guitarrista por dejar constancia de su sensibilidad musical es fruto del roce con el cante. Como decíamos al principio de este capítulo, las formas del cante han servido de inspiración al tocaor a la hora de alumbrar esas *micropiezas* musicales que son las falsetas. Nos referimos, de una parte, al acompañamiento al cante, con sus moldes y secuencias armónicas más o menos recurrentes –que a menudo coinciden con los de las falsetas– pero también a la propia expresividad melódica y poética del cante. A través del siguiente análisis, veremos cómo la articulación de estas frases mayores guarda una directa analogía con el despliegue poético del cante. En el fondo, las falsetas vienen a ser las *estrofas* del toque, los pensamientos metrificados del guitarrista, pequeños relatos que pueden llegar a ser tan elocuentes como cualquier texto poético. Con ellas, el toque se sitúa a la altura del cante, en su mismo anhelo creativo.[19] Tradicionalmente, las falsetas han hecho las veces del cante, intercaladas entre una copla y la siguiente como descanso del cantaor, nunca durante su faena. No obstante, la falseta ha llegado incluso a reemplazarlo, como sucede en el toque de concierto, en el que se suceden las falsetas como las estrofas en una tanda de soleares o de fandangos, intercalando variaciones de vez en cuando para que el género se mantenga reconocible.

Proponemos a continuación un símil más preciso entre la música flamenca y la poesía. La relación entre el cante y la poesía es evidente, pues todo cante sin excepción corresponde a una o varias estrofas, compuestas de tres o más versos, unidos por una determinada rima. El toque flamenco, aunque no se desarrolle en verso, tiene en la poesía del cante la fuente principal de inspiración. De forma implícita, el toque se articula como un texto poético o, más exactamente, como un decir en verso. En los toques a compás, el guitarrista se expresa como

[18] En este caso, el guitarrista repite el período inicial (a-b).

[19] Prueba de ello es el auge de la guitarra flamenca en la segunda mitad del siglo XX, que coincide precisamente con la expansión del concertismo.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

lo hace un trovero, que todo lo que dice, de forma más o menos improvisada, se ajusta a la medida del verso y la estrofa. Las frases musicales del tocaor son también proporcionadas, bien como ciclos independientes (variaciones), bien agrupándolos para formar falsetas, a imagen y semejanza de las estrofas.

La poesía popular, aunque recogida en numerosos cancioneros, se hizo para ser dicha, más aún, para ser cantada. En ella se inspira la *poesía* del toque, sus *versos* y *estrofas,* ideas abiertas, servidas al intérprete para que haga de ellas su propio pensamiento, su decir personal. Veamos las analogías entre las estrofas del cante y las falsetas del toque, las cuales, aun sin palabras, pueden lograr la misma intensidad y elocuencia. Esta comparación nos ayudará a revelar hasta qué punto las formas del cante han servido de inspiración al guitarrista a la hora de traducir al toque su propia creatividad. Escogemos, para empezar, aquellas estrofas que representan mejor el equivalente poético de la falseta simple: dos cuartetas de versos pentasílabos, esto es, dos estrofas de cuatro versos, de cinco sílabas cada uno; indicamos la parte de falseta que cada verso representa:

1)	***Reniego yo.***	**a**	**2)**	***Yo te quería.***	**a**
	Renegaré	**a'**		***Ya no te quiero;***	**b**
	del punto y hora			***tengo en mi casa***	
	que la encontré.	**B**		***género nuevo.***	**B**

Al cantarse, los versos de estas estrofas guardan la misma cuadratura con el ciclo métrico que los distintos elementos de la falseta: los dos primeros versos se enmarcan en el primer ciclo, mientras que los dos últimos se inscriben en el segundo. Ambas estrofas empiezan con dos versos muy parecidos que refuerzan mutuamente su significado. Por si solos, ya son mensajes autónomos, es decir, oraciones completas, pues en cada uno de ellos constan, implícita o explícitamente, un sujeto y un predicado, que equivalen a los dos primeros motivos de la falseta simple. En el caso de la primera estrofa, podemos apreciar una articulación parecida a la de la falseta simple en su variante a-a' + B, cuyo segundo motivo incorporaba un giro armónico interrogativo que, en la estrofa, recae en la distinta conjugación verbal *(Renegaré).* En cambio, en la segunda estrofa, si bien los primeros versos también son oraciones autónomas, actúan entre sí a modo de pregunta y respuesta, articulados como en la variante a-b + B de falseta simple.

Tanto en estas estrofas como en las respectivas falsetas, los elementos iniciales (sean versos o motivos) crean la expectativa o necesidad de una segunda parte, a modo de justificación o explicación; es decir, aun siendo propiamente oraciones, su mensaje requiere un por qué (de hecho, la propia similitud entre estos dos elementos acentúa dicha expectación). Sin embargo, a diferencia del antecedente, el consecuente no se basa en dos elementos autónomos, sino que se presenta como una sola idea. Por tanto, en el fondo y en la forma, la segunda parte de la estrofa equivale al segundo período de la falseta (B). Veámoslo volviendo a escribir las estrofas, de modo que sus dos partes queden representadas en dos períodos, como en la falseta simple:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

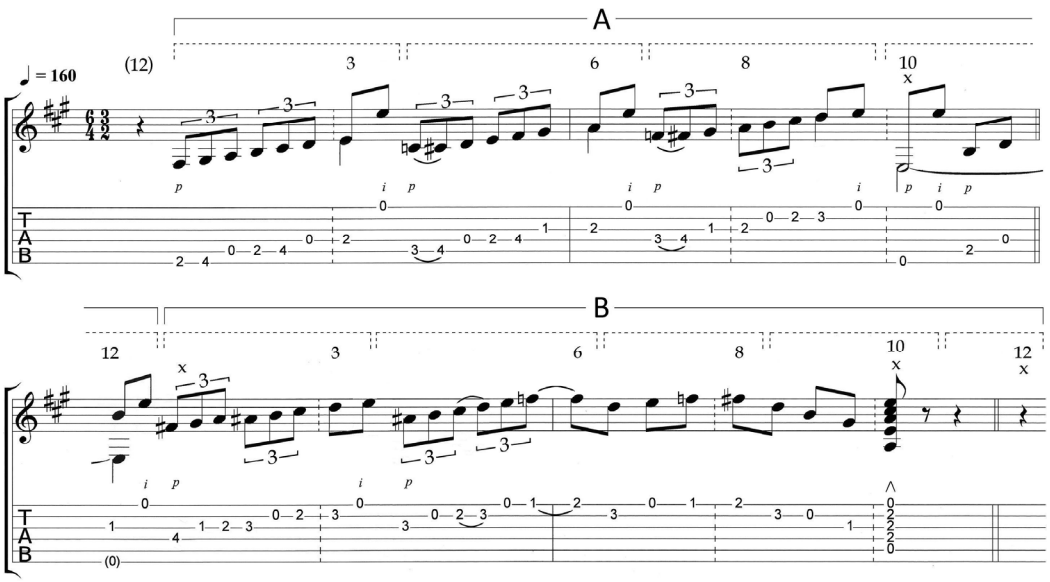
1)	***Reniego yo*** [y] ***renegaré***	**a-a' → A**
	del punto y hora que la encontré.	**B → B**
2)	***Yo te quería*** [pero] ***ya no te quiero,***	**a-b → A**
	[pues] ***tengo en mi casa género nuevo.***	**B → B**

Hasta ahora, hemos analizado la falseta simple basada en tres elementos o motivos. No obstante, también es muy frecuente la falseta simple basada en dos motivos de ciclo largo, esto es, de un período cada uno. En este caso, el recurso más eficaz para establecer el vínculo entre ambos períodos es la cadencia rota, esto es, frustrar la resolución armónica al final del primer período por medio de introducir el acorde de dominante (u otro no de tónica). De esta forma, la articulación pregunta/respuesta y, por extensión, la unidad de la frase, son inequívocas, pues la resolución al I grado no aparece hasta el final del segundo período. A efectos sintácticos, estaríamos ante el equivalente de la falseta simple a-a' + B, pero articulada en dos elementos:

Falseta simple: A + B (con cadencia rota)

A modo de pregunta, se expone un primer motivo de ciclo largo (**A**) que culmina en tensión armónica (en acorde de dominante u otro no de tónica). A continuación, y a modo de respuesta (**B**), se retoma dicha tensión para resolverla en el I grado.

Fig.XI.14. ALEGRÍA: Ramón Montoya, 1936 [163/0'13"; C5]



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En este ejemplo, el motivo inicial está construido en fragmentos de tres tiempos (diseño tradicional del toque por alegría) que actúan en sentido aditivo, es decir, aumentando la tensión gradualmente hasta culminar en el acorde de dominante (Mi7). En cambio, el segundo período, que comienza en este mismo acorde, incorpora en su parte final un diseño melódico en fragmentos de dos tiempos, coherente con su contexto conclusivo, pues permite la coincidencia entre los acentos métricos y los puntos salientes de la melodía.

A continuación, ofrecemos un listado de ejemplos análogos al transcrito, pero de géneros diferentes. A priori, la falseta basada en dos motivos de ciclo largo es más frecuente en los toques que discurren en variaciones también de ciclo largo; no obstante, se encuentran ejemplos en casi todos los géneros:

Falseta simple: **A + B (con cadencia rota)**

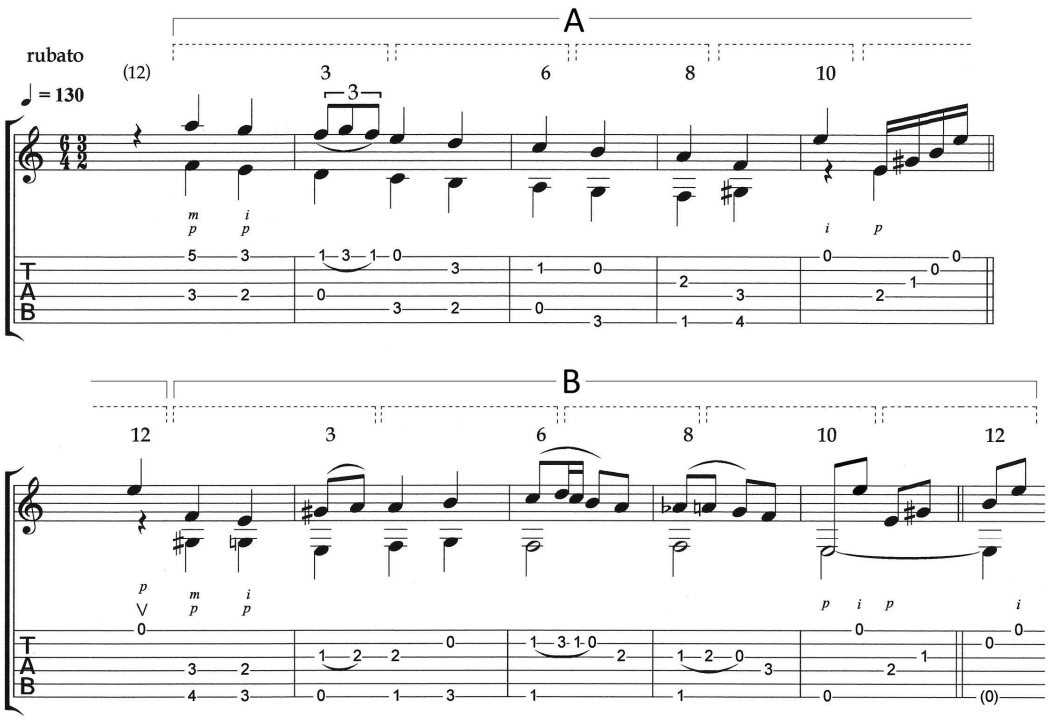
1) GUAJIRA: Ramón Montoya, 1913 [52 /1'32-41"]
2) CABAL: Joaquín el Hijo del Ciego, ca. 1910 [35/2'48-55"]
3) FANDANGO DE HUELVA: Mario Escudero, 1962 [285/0'43-52"]
4) SOLEÁ: Esteban de Sanlúcar, 1954 [198/1'25-34"]
5) TANGUILLO DE CÁDIZ: Manuel López, 1897-1900 [2/1'33-40"]
6) GARROTÍN: Ramón Montoya, 1914 [60/0'23-32"]
7) COLOMBIANA: Sabicas, ca. 1935 [152/0'19-29"]

La ligadura armónica que se produce entre el final del primer período y el principio del segundo, y que les confiere un evidente sentido suspensivo/conclusivo, permite que se perciban como una sola la frase sin que compartan necesariamente el mismo motivo melódico o el mismo desarrollo técnico. Ahora bien, como se ha visto en la falseta simple basada en tres elementos, la analogía melódica puede ser también un recurso suficiente para que el oído identifique dos períodos como partes de una misma frase. En el siguiente ejemplo, el período inicial resuelve sobre el I grado (Mi), de modo que, en sentido estricto, podría definirse como mera variación.[20] No obstante, el diseño melódico del segundo período, al deshacer el camino ascendente del primero (ahora en sentido descendente), crea automáticamente un vínculo entre ambos. En cierto modo, pues, el hilo melódico que enlaza ambos períodos hace aquí las veces de la cadencia rota. Veámoslo mediante un ejemplo por soleá:

[20] Como veremos en el último capítulo, las grabaciones antiguas dibujan una frontera aún difusa entre la variación y la falseta; en ocasiones, se construían falsetas por la mera yuxtaposición de dos períodos de aspecto parecido, los cuales podían aparecer sueltos en otras grabaciones, a modo de variación.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.15. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1936 [168/1'05"; C3]



En efecto, la analogía o correlación melódica entre dos períodos que resuelven sobre el I grado es un recurso suficiente en la formación de falsetas, tal y como vimos, por ejemplo, en las del tipo a-a + B. En tal caso, la ausencia de contraste armónico entre los dos períodos tiende a compensarse con un mayor predominio melódico, en base a un motivo singular que es objeto de reelaboración en el segundo período:

Falseta simple: A + B (sin cadencia rota)

A modo de pregunta, se expone un primer motivo de ciclo largo (**A**) que culmina en reposo armónico (I grado). A modo de respuesta (**B**), se retoma dicho motivo, cambiando su altura o desarrollo melódico, pero resolviendo igualmente en el I grado.

En esta variante de falseta simple, los dos elementos (A y B) parten del mismo motivo o germen melódico. En su mínima expresión, consiste en la reexposición de esta idea, con leves cambios que le aporten un aspecto más concluyente; en otros casos, se opta por transportar la melodía a una altura distinta que no modifique la secuencia armónica implícita. He aquí algunas muestras de varios géneros, entre las que se encuentran reflejados todos estos casos:

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Falseta simple: **A + B (sin cadencia rota)**

1) FANDANGO ABANDOLAO: Paco de Lucía, 1971 [361/0'00-12"]
2) PETENERA: Perico el del Lunar, 1954 [202/0'13-27"]
3) BULERÍA: Paco de Lucía, 1967 [324/2'12-22"]
4) TANGUILLO DE CÁDIZ: Joaquín el Hijo del Ciego, 1905 [13/2'47-54"]
5) ZAPATEADO MODERNO: Paco de Lucía, 1972 [390/1'56-2'08"]
6) TIENTO: El Niño Ricardo, 1958 [240/0'47-59"]
7) TANGO FLAMENCO: Paco de Lucía y Ramón de Algeciras, 1973 [406/1'53-2'03"]
8) TANGO FLAMENCO: Paco Aguilera y Félix de Utrera, 1963 [289/2'03-12"]
9) COLOMBIANA: Merengue de Córdoba y J. A. Rodríguez, 1987 [487/2'06-18"]

En cuanto a las formas del cante, varias son las estrofas que pueden haber servido de inspiración a esta variante de falseta, entre ellas, las de cuatro versos de arte menor (de menos de nueve sílabas), formando, por parejas, dos ideas autónomas que se refuerzan mutuamente:

1)	***Tu cabello y el mío***		**2)**	***Yo sembré un tomillo;***	
	se han enredao	**A**		***no me salió ná;***	**A**
	como la zarzamora			***quien quiera tomillo,***	
	por los vallaos.	**B**		***vaya al tomillar.***	**B**

En la primera estrofa, los versos tercero y cuarto, si bien son un complemento verbal, es decir, no constituyen por si solos una oración, actúan como respuesta de los primeros, pues refuerzan la idea inicial de forma gráfica y elocuente. En la segunda estrofa, los versos impares toman el mismo punto de partida *(tomillo)*, pero llevándolo en direcciones distintas, tal y como sucede en algunos ejemplos de falseta simple sin cadencia rota, cuyas dos partes también partían del mismo motivo melódico. Veamos sendos relatos de forma más clara convirtiendo las cuartetas en pareados:

1)	***Tu cabello y el mío se han enredao***	**A**
	como la zarzamora por los vallaos.	**B**
2)	***Yo sembré un tomillo*** [y] ***no me salió ná;***	**A**
	quien quiera tomillo [que] ***vaya al tomillar.***	**B**

Como en el análisis poético anterior, los dos primeros versos (A) no son propiamente interrogaciones, pero crean la misma expectativa de una segunda parte que venga a completar el pensamiento (B). Eso mismo sucede en las falsetas, donde su unidad como frases musicales no se pierde, aunque los dos períodos puedan resolver en el I grado.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

XI.2.2. La falseta sesquiáltera

Además de la falseta simple, el toque también ha empleado tradicionalmente falsetas de tres ciclos o períodos, que llamamos sesquiálteras en tanto equivalen a una vez y media la dimensión de la falseta simple. Como en el caso anterior, existen variantes según se articulen los tres períodos. Así, la falseta sesquiáltera puede surgir de la mera prolongación de una simple, a la que se añade un tercer motivo como refuerzo de la resolución. En este caso, si bien asumimos auditivamente el último período como parte de la falseta, no puede considerarse un elemento estrictamente necesario para que la frase musical, entendida como un diálogo pregunta/respuesta, resulte completa. Ahora bien, la falseta sesquiáltera también existe como frase autónoma, es decir, no como mera extensión de una falseta simple preexistente, sino como combinación de tres períodos necesarios, de modo que la supresión de uno de ellos rompería la coherencia del conjunto. En cualquiera de estos casos, no obstante, los modelos sintácticos de la falseta simple persisten en la sesquiáltera, como veremos a continuación.

Falseta sesquiáltera: A + A' + B

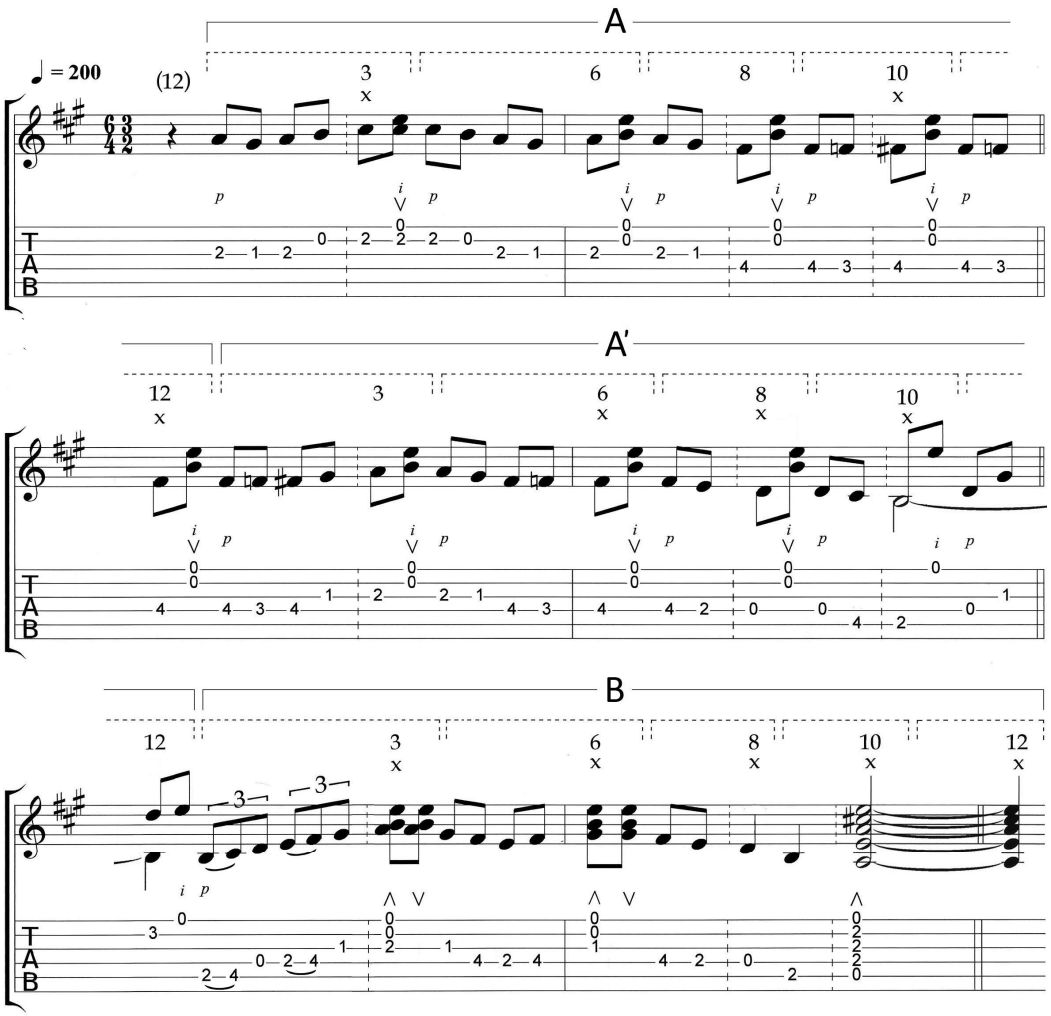
Los dos primeros períodos actúan conjuntamente a modo de pregunta (**A + A'**), terminando el segundo (o ambos) en acorde de dominante (u otro no de tónica). El tercer período (**B**), con un diseño contrastante, resuelve en el I grado la tensión generada por los primeros.

Como puede verse en el ejemplo transcrito en la página siguiente, los dos motivos iniciales, perfectamente ligados, forman una sola idea, culminada en el correspondiente acorde de dominante (Mi7). Este ascenso melódico se contrarresta en el tercer ciclo con un descenso igualmente pronunciado. En efecto, la articulación es análoga a la de la falseta simple, pues también confronta dos partes a modo de pregunta/respuesta, extendiendo aquí la pregunta a dos períodos. En cierto modo, se trata de una falseta simple del tipo a-a' + B cuyos elementos interrogativos no son de ciclo corto, sino de ciclo largo (A + A'). Este modelo sesquiáltero, basado en motivos de ciclo largo, se encuentra más asiduamente en los géneros que discurren por defecto en variaciones de esta medida. He aquí algunos ejemplos:

Falseta sesquiáltera: A + A' + B

1) Fandango Abandolao: Paco de Lucía, 1971 [363/0'01-17"]
2) Cabal: Pepe de Badajoz, 1928 [84/0'07-20"]
3) Soleá: Paco de Lucía, 1969 [344/2'35-49"]
4) Bulería: Manolo de Badajoz, 1929 [105/0'07-15"]
5) Zapateado Moderno: Paco de Lucía, 1972 [390/1'17-34"]
6) Tango Flamenco: Alfonso Labrador, 1963 [286/1'37-52"]
7) Rumba/Colombiana: Ramón Montoya y Manolo de Badajoz, 1934 [147/0'34-48"]

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.16. ALEGRÍA: Manolo de Badajoz, 1929 [116/0'10"; C5][21]

Además de la articulación analizada hasta ahora, existen otras variantes de falseta en tres períodos que también nos remiten, de una u otra forma, a la falseta simple. De una parte, se encuentran ejemplos donde se añade un tercer período, necesariamente con función de respuesta, al propio diseño de la falseta simple, sea la de tres elementos (a-a + B) o la de dos (A + B). En este caso, surgen esquemas del tipo **a-a + B + B'**, **a-a' + B + B'** y **a-b + B + B'**, entre

[21] Obsérvese la coincidencia de los golpes (x) con los acentos métricos, así como la longitud y disposición de los fragmentos de la melodía, de tres y de dos tiempos acorde con el canon métrico alterno, rasgos que en el toque no suelen darse con tanta rotundidad.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

otros. Asimismo, es posible encontrar el esquema **A + B + B'**, que se puede interpretar indistintamente como extensión de la falseta simple de dos elementos (A + B) o como duplo de la falseta simple de tres elementos a-b + B, cuyo primer período se ha doblado (a-b como A + B). En cualquier caso, la prolongación no concierne a la pregunta, sino a la respuesta. De otra parte, también existen variantes tipo **a-a + A + B**, incluso **a-b + A + B**, donde el punto de partida es también la falseta simple de tres elementos, pero cuyo período añadido no es el tercero, sino el segundo, con carácter todavía interrogativo. Aparentemente, nos encontraríamos ante una articulación análoga a la de la falseta transcrita en la página anterior (A + A' + B), pero la impresión de facto es la de una falseta simple (a-a + B, a-b + B) a la que se ha injertado un período no indispensable (A). Veamos ejemplos de todas estas variantes sintácticas:

Falseta sesquiáltera:	**variantes**
1) FANDANGO DE HUELVA (a-a + B + B'):[22]	El Niño Ricardo, 1930 [127/1'00-10"]
2) SOLEÁ (a-a + B + B'):	Esteban de Sanlúcar, 1954 [198/0'49-1'04"]
3) TANGUILLO MODERNO (a-a + B + B'):	Manzanita, 1990 [517/0'00-12"]
4) TIENTO (a-a + B + B'):	Paco de Lucía, 1967 [322/2'39-3'02"]
5) TANGO FLAMENCO (a-a + B + B'):	Paco Peña, 1977 [445/2'29-45"]
6) GARROTÍN (a-a' + B + B'):	Paco Peña, 1976 [436/2'36-54"]
7) ZAPATEADO MODERNO (a-b + B + B'):	Vicente Amigo, 1995 [559/0'55-1'12"]
8) TANGUILLO DE CÁDIZ (A + B + B'):	Manolo Domínguez, 1980 [454/1'24-35"]
9) ZAPATEADO (A + B + B'):	Mario Escudero, 1961 [278/1'07-17"]
10) BULERÍA (a-a + A + B):	El Niño Ricardo, 1932 [138/0'51-59"]
11) FARRUCA (a-a + A + B):	Manolo de Badajoz, 1932 [139/0'22-38"]
12) ALEGRÍA (a-b + A + B):	No identificado, 1917 [69/0'52-1'02"]

Como en los demás modelos de falseta, también existe en este caso una estrecha relación entre la articulación musical y las formas poéticas del cante, en particular, la estrofa de tres versos octosílabos, denominada *soleá.* Analicemos dos ejemplos:

1)	***A voces yo te llamaba,***	**A**
	y viendo que no venías,	**A'**
	la fatiguita a mí me ahogaba.	**B**
2)	***Tú me tienes que buscar***	**A**
	como el agua busca al río	**B**
	y el río busca a la mar.	**B'**

[22] Véase también la falseta de Mario Escudero transcrita en la p. 233.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Estas estrofas corresponden a dos de los principales modelos de articulación de la falseta sesquiáltera. Aún de forma distinta, ambas llevan implícito un antecedente y un consecuente que, aun divididos en tres versos, se necesitan para que emane el pensamiento en su sentido completo. En el primer caso, el antecedente incluye dos oraciones; en el segundo, el consecuente.[23] Por tanto, el diálogo pregunta/respuesta no es simétrico, como sucede en las falsetas equivalentes. Esta es, en síntesis, la articulación que encierra cada estrofa:

1)	***A voces yo te llamaba, y viendo que no venías,***	**A + A' → A**
	la fatiguita a mí me ahogaba.	**B → B**
2)	***Tú me tienes que buscar***	**A → A**
	como el agua busca al río y el río busca a la mar.	**B + B' → B**

XI.2.3. La falseta doble

En este análisis de los modelos compositivos tradicionales, encontramos finalmente la falseta *doble*, formada por cuatro períodos o ciclos largos. En su variante más característica, todos los motivos se relacionan entre sí de forma inequívoca. La sensación de unidad y cohesión del conjunto se fundamenta, de una parte, en el uso del mismo diseño melódico en todos los períodos (a menudo empleando la misma técnica) y, de otra, en la incorporación, en el tercero, de una modulación armónica que amplía el despliegue de la tonalidad y, con ello, la necesidad de un cuarto período que retorne al acorde principal.

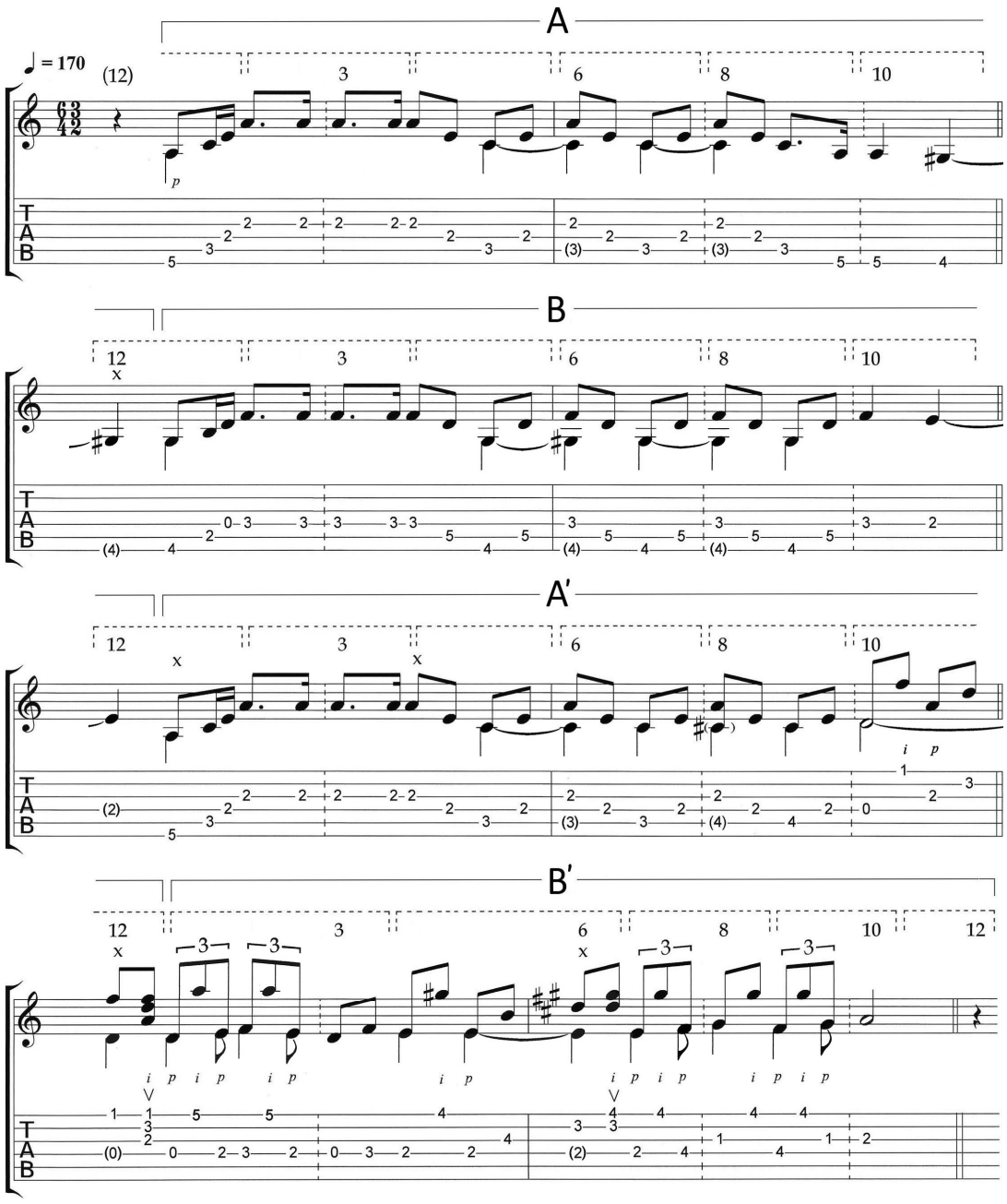
Falseta doble: A + B + A' + B'

Los dos primeros períodos actúan a modo de pregunta/respuesta, adoptando un diseño melódico análogo, si bien resuelto en grados armónicos distintos (de dominante y de tónica). Hasta aquí, estaríamos ante una falseta simple del tipo **A + B**. No obstante, aparece a continuación un tercer período que retoma la melodía inicial (**A'**), pero resolviéndola sobre un grado distinto (generalmente, de subdominante). Esta modulación provoca de nuevo un interrogante, distinto del primero (A), que hace perentorio un cuarto y último período (**B'**) que deshaga la modulación, actuando a la vez como respuesta del anterior y resolución del conjunto.

[23] Entendemos *oración* en su acepción más simple, esto es, la unión de un sujeto y un predicado (en el primer verso, *Yo + te llamaba a voces)*

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Fig.XI.17. ALEGRÍA: Manolo de Huelva, 1935 [157/1'56"; C1]



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En esta falseta doble por alegría destacan varios rasgos singulares: en el aspecto rítmico, el diseño binario de los tres primeros períodos, ajeno al canon métrico alterno, así como el final femenino (tiempo 11) en los dos primeros; en el aspecto armónico, el modo menor y la sutil modulación al IV grado, cuyo retorno al I sirve también de intercambio modal (al modo mayor).[24] El modelo de falseta doble analizado hasta ahora es, en efecto, el que muestra de forma más clara la cohesión de sus cuatro elementos y, por tanto, el papel imprescindible de cada uno de ellos. A continuación, indicamos nuevos ejemplos de este tipo, pertenecientes todos a géneros en modo mayor o menor:

Falseta doble: **A + B + A' + B'**

1) Guajira:[25] José Motos, ca. 1964 [300/0'56-1'16"]
2) Alegría: Sabicas, 1959 [266/2'25-41"]
3) Bulería: El Niño Ricardo, 1935 [153/0'10-20"]
4) Bulería:[26] El Niño Ricardo, 1935 [155/0'07-26"]
5) Tanguillo de Cádiz: Manuel Moreno Morao, 1971 [358/0'10-24"]
6) Zapateado: Mario Escudero, 1956 [224/0'46-57"]
7) Garrotín: Sabicas, 1963 [293/1'43-2'11"]
8) Colombiana/Rumba: Ramón Montoya y Manolo de Badajoz, 1934 [147/0'14-34"]
9) Rumba Flamenca: Juan Maya Marote y Pucherete, 1955-56 [214/0'58-1'13"]

Ahora bien, la falseta doble en modo flamenco tiende a seguir esquemas mucho más variados. Su análisis y tipificación supera el alcance de esta obra, pero expongamos algunos de ellos, tal como hicimos con la falseta sesquiáltera. En efecto, las opciones sintácticas se multiplican a medida que aumenta la dimensión de la falseta. Así, podemos encontrar casos donde se combinan variantes de falseta simple y de falseta sesquiáltera, generando fórmulas complejas que, sin embargo, mantienen el diálogo pregunta/respuesta. De una parte, surgen falsetas dobles cuya pregunta se extiende durante tres períodos, quedando el último como respuesta, pero también el caso inverso, falsetas donde es la respuesta la que se extiende a tres períodos o ciclos largos, la pregunta limitada entonces al primero de los cuatro. Estos son algunos ejemplos, de tres géneros distintos:

[24] El modo armónico característico de la Alegría es el mayor. Con todo, la introducción de variaciones y falsetas en modo menor ha sido la tónica general en el ámbito del toque de concierto.

[25] Esta falseta, si bien incluye un quinto período a modo de coda, sigue el esquema indicado.

[26] Esta segunda falseta de El Niño Ricardo (en modo mayor) sigue el mismo esquema sintáctico, pero en formato duplo, es decir, cada elemento abarca aquí dos períodos (dos ciclos largos).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Falseta doble: **variantes**

1) SIGUIRIYA (A + A' + A" + B): Luis Molina, 1897-1900 [6/1'20-35"]
2) ALEGRÍA (A + A' + A" + B): Miguel Borrull, 1927 [81/0'11-27"]
3) TANGO FLAMENCO (A + A' + A" + B): Paco de Lucía y R. de Algeciras, 1973 [406/2'08-28"]

4) SIGUIRIYA (a-a + B + B' + B"): Ramón Montoya, 1929 [99/2'46-3'06"]
5) ALEGRÍA (a-a + B + B' + B"): El Niño Ricardo, 1958 [242/0'15-34"]
6) TANGO FLAMENCO (a-a + B + B' + B"): Sabicas, 1969 [339/0'00-19"]

Un referente de la falseta doble en la poesía popular se encuentra en la *copla*, nombre con el que se conoce la estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante los pares. Como en todos los casos vistos hasta ahora, esta estrofa está integrada por un antecedente y un consecuente, si bien su extensión permite que se expresen aquí con mayor elocuencia y precisión. También en las falsetas dobles, la extensión de cuatro ciclos permite al guitarrista incorporar motivos más elaborados, en particular, modulaciones armónicas que en un contexto más breve serían difíciles de resolver.

1)	***El carro de mi fortuna***	**A**
	poco tiempo me duró;	**B**
	cuando más a gusto estaba,	**A'**
	el eje se le quebró.	**B'**
2)	***Un día era rey,***	**A**
	ahora soy un mal lacayo,	**B**
	porque de antes gobernaba	**A'**
	a quien me está gobernando.	**B'**

En la *copla*, el número de versos propicia que la estrofa se divida más fácilmente en dos ideas. Tal y como sucede en la falseta equivalente, la primera mitad (los dos primeros versos) constituye una sentencia completa, con una articulación autónoma (A + B). Ahora bien, esta primera mitad también exige un por qué, una explicación, que la segunda mitad (los dos últimos versos) se encarga de proporcionar. Por tanto, se solapan dos articulaciones paralelas, la propia de cada mitad de la estrofa (o de la falseta) y la que deriva de la interacción de ambas:

1)	***El carro de mi fortuna poco tiempo me duró;***	**A + B → A**
	cuando más a gusto estaba, el eje se le quebró.	**A' + B' → B**

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

2)	***Un día era rey, ahora soy un mal lacayo,***	**A + B → A**
	porque de antes gobernaba a quien me está gobernando.	**A' + B' → B**

Al margen de la vigencia que puedan ostentar, los modelos y variantes expuestos en este apartado nos han permitido analizar la sintaxis de la falseta tradicional y su relación con la lírica popular. Como hemos visto, el tocaor disfruta con la falseta de un margen de libertad superior al que permiten las variaciones, incluyendo no sólo aspectos como el melódico o el armónico, sino también el formal, es decir, la posibilidad de componer sobre estructuras distintas de las aquí planteadas o bien modificarlas sustancialmente. Por definición, la sintaxis de la variación y su cuadratura con el ciclo métrico son más estrictas o, por lo menos, más respetadas, pues recordemos que en la variación recae el reconocimiento del *tema,* esto es, la esencia de cada género. En cambio, la falseta no pretende desempeñar esta función (la exposición del género), sino su desarrollo y, con éste, la propia personalidad del guitarrista como intérprete y compositor. En este sentido, no perdamos de vista que el análisis llevado a cabo en este capítulo, partiendo del legado fonográfico, ha revelado unos modelos que, si bien pueden orientar al oyente o al intérprete, nunca fueron proclamados o descritos como tales; prueba de ello es la cantidad de falsetas grabadas –por no decir la mayoría– que los transgreden, enriqueciéndolos con alternativas formales de todo tipo. Y es que, tal y como veremos en el próximo capítulo, la sintaxis que hemos llamado *regular* no es un reglamento por encima del intérprete, sino un conjunto de pautas al servicio del ingenio de los profesionales y, por tanto, en constante evolución.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

XII. Sintaxis irregular

En el capítulo anterior se han expuesto las frases regulares del toque flamenco tradicional, equiparables al verso y la estrofa del cante: de una parte, la *variación*, conocida en términos flamencos como «compás», y que abarca por definición un solo ciclo métrico; y de otra, la *falseta*, que comprende un mínimo de dos ciclos largos completos. Ahora bien, antiguamente también fueron comunes las frases irregulares, es decir, frases que no encajan en ciclos largos completos, así como ciertos accidentes métricos, alguno de ellos todavía vigente, como reminiscencia de una época en la que la cuadratura métrica no era una premisa ineludible, ni la frontera entre variación y falseta estaba tan claramente definida. A través de este capítulo final, comprobaremos cómo en las primeras décadas de la fonografía no existía un criterio estricto sobre la cuadratura cíclica y demostraremos la relativa juventud no sólo de las fórmulas métricas descritas hasta ahora, sino de la norma que, hoy día, parece obligar al guitarrista a articular las frases en ciclos completos. Intentaremos, pues, contextualizar los esquemas y modelos analizados en el presente volumen, para relativizar una ortodoxia métrica que, si bien desde una perspectiva moderna puede parecer *natural* o necesaria, se mantuvo hasta una época no tan lejana como un mero pliego de pautas. De esta forma, esperamos que el lector pueda hacerse una idea de la verdadera dimensión del repertorio flamenco: una gran familia de géneros en constante evolución, llenos de contradicciones, sorpresas y excepciones –en fin, de humanidad–, fiel reflejo del temperamento y sensibilidad de sus artífices.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

XII.1. Frases irregulares

Como resolvimos en el capítulo de síntesis y recopilación, los motivos elementales del toque son unidades de entre cuatro y seis tiempos y, por tanto, el ciclo métrico corto, el marco o matriz del mensaje mínimo. Entre las frases irregulares que hemos identificado a través de la fonografía, destacan algunas que por su uso reiterado o deliberado, a cargo de variados guitarristas, podemos presentar ahora como incidencias pertinentes. En todas ellas, la irregularidad radica en la adición o supresión de medio ciclo largo (equivalente a un ciclo corto) a una frase que debiera estructurarse en ciclos largos enteros. Por tanto, no se trata de una transgresión al nivel del metro, es decir, una alteración del compás, sino de modificaciones circunstanciales al nivel del hipermetro. Dicho de otro modo, no significa una fractura del compás, sino del ciclo: la integridad de las unidades métricas se preserva en todo momento. Estamos, pues, ante alteraciones de la sintaxis, de la articulación rítmico-armónica, y no del compás, razón por la que entendemos que guardan también cierto grado de validez o pertinencia métrica, incluso desde el punto de vista actual, más rígido al respecto. Estas incidencias se pueden agrupar en dos tipologías, la *frase irregular* y el *accidente métrico*, según sean frases autónomas o motivos derivados del acompañamiento al cante.[1] Del primer tipo, destacan dos modalidades:

FRASE IRREGULAR

Variación extendida

Falseta abreviada

Si bien estas frases se considerarían hoy día errores de composición, en otra época fueron perfectamente aceptadas, tan ortodoxas como los modelos descritos en el capítulo anterior. Debemos Insistir una vez más en que los ciclos métricos expuestos en este libro han de considerarse meramente como cánones modernos, esto es, retratos de la métrica flamenca en su fisonomía actual, y no leyes o reglas atemporales. Como veremos, la medida de estas dos frases irregulares es equivalente: la variación extendida es una frase autónoma e indivisible que, en vez de inscribirse en un ciclo largo, se prolonga medio ciclo más, es decir, un ciclo corto. Se trata, por tanto, de una variación sesquiáltera, en tanto dura una vez y media lo que la variación convencional. En cuanto a la falseta abreviada, corresponde a una falseta simple del tipo a-a + B, uno de cuyos motivos iniciales ha sido eliminado, de modo que, a una primera parte de medio ciclo, le sigue una segunda de ciclo entero. A fin de cuentas, pues, ambas frases irregulares abarcan el equivalente a un ciclo largo y medio, lo cual, en Soleá y Alegría, géneros que tomaremos de referencia, equivale a dieciocho tiempos. Como se verá, la diferencia entre estas dos modalidades de frase irregular reside en el diseño melódico y/o

[1] Con más asiduidad de lo que suele creerse, también existieron transgresiones del compás, es decir, frases que no pueden dividirse en unidades métricas enteras y, por tanto, no se ajustan al quebrado que les corresponde. Analizaremos algunos ejemplos al final de este capítulo.

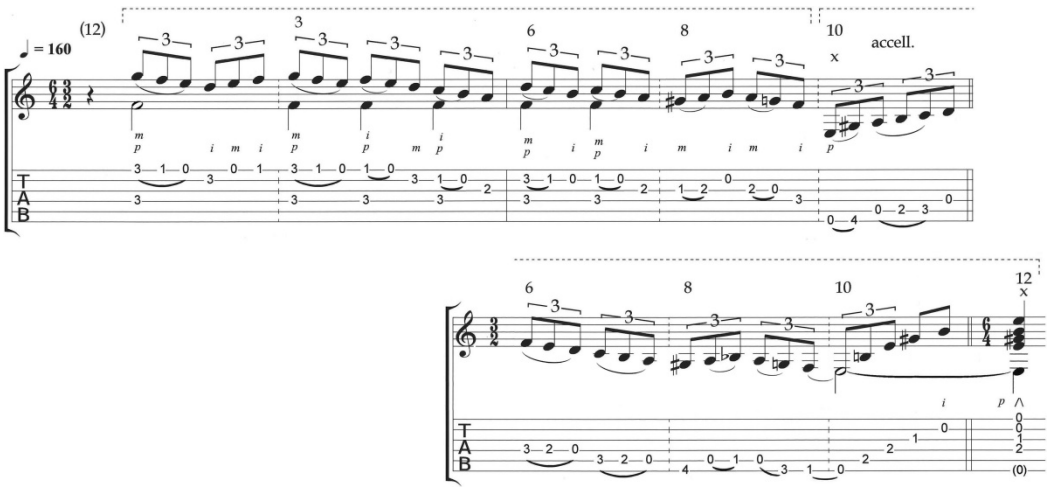
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

armónico interno, que de forma implícita nos da a entender de qué matriz proceden, si de la variación o de la falseta.

XII.1.1. La variación extendida

Esta modalidad tiene como punto de partida una variación regular de ciclo largo que, según la fórmula métrica convencional de cada género, se prolonga en medio ciclo. Puede darse por la yuxtaposición de un apéndice al final del ciclo convencional, en cuyo caso, la supresión de este añadido no alteraría la autonomía del elemento principal, la variación regular. Ahora bien, la variación extendida también ha existido como reunión de dos fragmentos que por sí solos no podrían constituir variaciones autónomas, pues ninguno alcanza la medida equivalente a un ciclo entero. A menudo, se trata de fragmentos isócronos de dimensión inferior al ciclo largo, unidos en el punto métrico que en la variación regular correspondería a la resolución armónica. Por ejemplo, en el toque por soleá, encontramos ejemplos que reúnen dos fragmentos de nueve tiempos, con la cesura en el tiempo 10:

Fig.XII.1. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1936 [168/0'52"; C3]



Ambos fragmentos se distinguen por el contraste en el registro sonoro, agudo en el primero, grave en el segundo. La impresión que produce esta variación extendida es la de una prolongación de la coda que sigue a la resolución armónica (tiempos 11 y 12). Aunque ninguno de los dos fragmentos constituye una variación completa, resulta evidente que son extractos de variaciones regulares, creadas probablemente con anterioridad. En efecto, el primer

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

fragmento (hasta el tiempo 9 incluido) podría constituir una variación estándar con tan sólo añadir tres tiempos sobre el acorde de tónica.[2]

En la variación extendida, con independencia de la organización interna, el oyente percibirá siempre una articulación alterada: si en la sintaxis regular el toque se caracterizaba por la alternancia constante entre motivos suspensivos y conclusivos, la variación extendida provoca que el orden previsible de estos motivos se vea tergiversado: ante la expectativa de un motivo conclusivo, nos vemos sorprendidos por uno de tipo suspensivo (o viceversa). El principal responsable de que percibamos esta articulación truncada es el ostinato armónico, en concreto, el aplazamiento de la resolución armónica, de la que depende la percepción circular del discurso. Es decir, lo que se trunca realmente no es la coherencia musical de la frase, pues, a pesar de su medida irregular, se percibe igualmente como un todo, sino la sintaxis, cuya alternancia pregunta/respuesta se ve interrumpida. Al tratarse de un asunto estrechamente relacionado con la percepción subjetiva del discurso musical, este tipo de frases resultan hoy día más llamativas o chocantes que en las primeras décadas de la fonografía, cuando dicha alternancia no se entendía todavía como una pauta necesariamente constante. Indicamos a continuación otros ejemplos de variación extendida, pertenecientes a géneros distintos, especificando en cada caso el diseño interno, es decir, la duración de cada motivo dentro de la variación y, por tanto, la localización de la cesura o punto de corte entre ambos:

Variación extendida

1) FANDANGO ABANDOLAO (6 + 12): Sabicas y Mario Escudero, 1957 [236/0'44-53"]
2) PETENERA (5 + 10): Perico el del Lunar, padre, 1959 [263/0'55-1'07"]
3) PETENERA (10 + 5): El Niño Ricardo, ca. 1931 [130/0'00-11"]
4) SIGUIRIYA (8 + 7): Manuel López, 1897-1900 [5/1'59-2'05"]
5) SIGUIRIYA (8 + 7): Ramón Montoya, 1936 [162/2'24-2'33"]
6) FANDANGO DE HUELVA (9 + 9): Pepe de Badajoz, 1929 [93/0'15-22"]
7) SOLEÁ (12 + 6):[3] Paco de Lucía, 1976 [432/0'19-30"]
8) BULERÍA (9 + 9): Miguel Borrull, hijo, 1929 [109/0'25-28"]
9) BULERÍA (12 + 6):[4] Manolo de Badajoz, 1930 [122/2'30-34"]
10) TANGUILLO DE CÁDIZ (6 + 6): Luis Molina, 1897-1900 [3/1'59-2'05"]
11) TANGO-TIENTO (6 + 6): Pepe de Badajoz, 1958 [247/0'16-23"]
12) TANGO FLAMENCO (12 + 12): Paco Aguilera y El Pescaílla, ca. 1955 [205/0'05-11"]

[2] Por ejemplo, si se suprime desde el tiempo 10 hasta el 9 del siguiente fragmento, espacio que equivale precisamente a medio ciclo largo (seis tiempos). La prueba se encuentra en otra grabación del mismo Ramón Montoya, en este caso acompañando a Aurelio de Cádiz [97/0'18"], en la cual, el fragmento inicial de nueve tiempos es resuelto como variación regular.

[3] Este es uno de los escasos ejemplos que podemos encontrar en la discografía reciente, excepción que confirma la tendencia del toque moderno a evitar este tipo de irregularidades.

[4] Se trata de un cierre muy habitual entonces y que tuvo, por tanto, carácter de variación pertinente.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

XII.1.2. La falseta abreviada (a + B)

Esta modalidad de frase irregular tiene como referente la primera variante de falseta simple (a-a + B), pero en la cual, tras la exposición de un motivo inicial de ciclo corto **(a)**, no le sucede su repetición, sino su desarrollo y resolución por espacio de un ciclo largo **(B)**. Así, estamos ante una frase que resuelve medio ciclo antes de lo esperado, al truncarse la alternancia prevista entre motivos suspensivos y conclusivos. Veamos dos ejemplos análogos:

Fig.XII.2. SOLEÁ: Luis Molina, 1913 [53/0'11"; C4+]

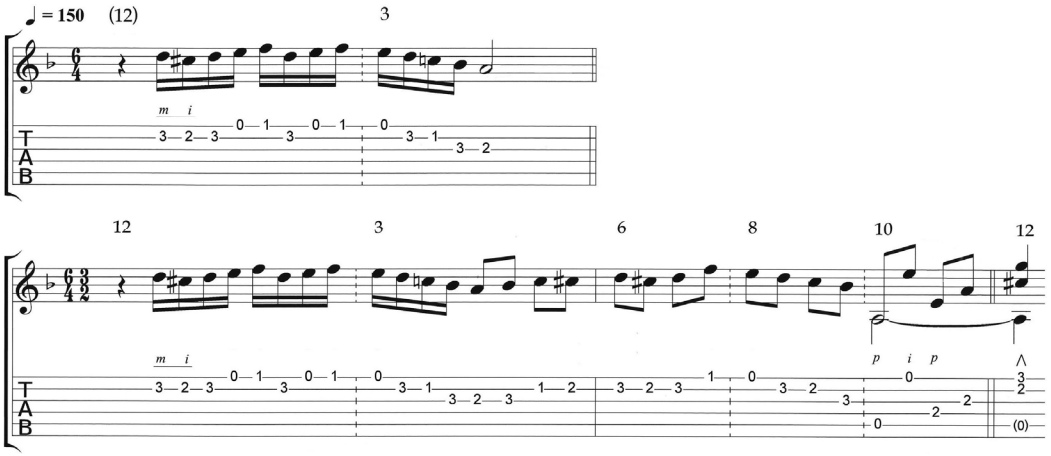
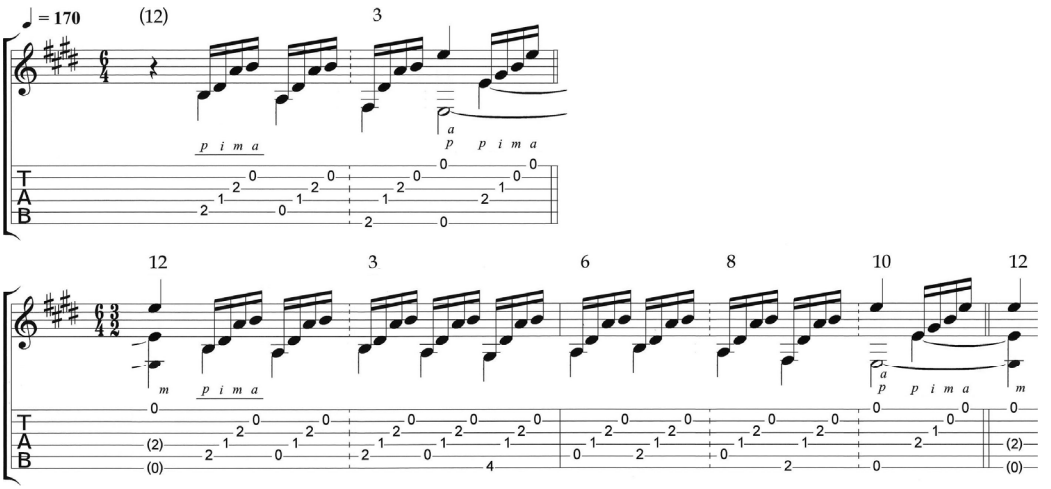


Fig.XII.3. ALEGRÍA: Ramón Montoya, 1928 [88/2'07"; C-1]



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En efecto, la falseta abreviada es la contracción de la falseta simple del tipo a-a + B, cuyos motivos iniciales tenían por definición el mismo diseño melódico-armónico, resuelto generalmente sobre el I grado. A efectos musicales, la supresión de uno de ellos no supone ninguna pérdida significativa.[5] En cierto modo, la falseta abreviada no deja de ser una fórmula más concentrada o intensa de exponer la misma idea musical de la falseta simple.

La fonografía nos ha dejado numerosas muestras de falseta abreviada, de género distinto. Como en el caso de la variación extendida, cuyo motivo inicial podía encontrarse también en versión regular, es posible hallar la misma frase en forma de falseta abreviada o como falseta entera. A priori, la frase cuadrada, formada por dos períodos o ciclos isócronos, confrontados a modo de pregunta y respuesta, es una fórmula universal, un lugar común de la tradición oral que resulta razonable situar como matriz compositiva en sí misma. Sin embargo, el uso tan frecuente en el pasado de variaciones y falsetas irregulares nos lleva a pensar si no fueron éstas, en verdad, las matrices de las que surgiera la falseta cuadrada, es decir, que las frases de un ciclo y medio hubieran hecho de puente entre la variación y la falseta en sus formas regulares. Así, también sería razonable pensar que las primeras falsetas surgieran, por ejemplo, de ampliar aquellas variaciones con mayor carga melódica. En cualquier caso, es un hecho que las frases irregulares constituyeron en la práctica un repertorio bisagra entre la variación y la falseta simple, que nos transporta a una época donde no eran todavía modelos bien definidos. Los testimonios fonográficos, en efecto, confirman la pertinencia de estas frases que ahora describimos como irregulares.[6]

En términos generales, la falseta abreviada es más común en los géneros que se articulan por defecto en ciclos cortos, donde los motivos que aquí describimos como (a) no constituyen elementos incompletos, sino variaciones autónomas. En estos casos, la fórmula a + B podría entenderse no como una falseta, sino como mera concatenación de una variación de ciclo corto y otra de ciclo largo. Ahora bien, la analogía melódica, tan importante en la configuración de la falseta simple y, en general, también en los demás tipos de falseta, permite que el oyente perciba estos dos elementos como partes de una sola frase, una misma idea musical. Es por ello que en la falseta abreviada, a diferencia de la variación extendida, la pre-

[5] Por defecto, el principio de toda frase es el comienzo del ciclo métrico. Así, en ambas falsetas, el primer elemento se asocia espontáneamente al hipermetro de 6/4, tal y como queda reflejado en nuestra transcripción. No obstante, si atendemos al diseño rítmico-armónico, claramente binario, también podría traducirse a la inversa: el hipermetro de 6/4 como unidad omitida. Véanse de nuevo los ejemplos de Ramón Montoya y Sabicas en las pp. 268-269.

[6] Incluso las obras escritas por los primeros guitarristas de formación académica que se aproximaron al repertorio de los tocaores flamencos, demuestran la pertinencia de estas supuestas irregularidades; entre ellos, Rafael Marín, que incluye diversas frases de este tipo en su *Método de Guitarra Flamenca* de 1902. Su propósito abiertamente didáctico no hace sino abonar esta tesis, pues, de otro modo, estaría en lo absurdo de enseñar la excepción antes que la regla. La obra de Marín revela, por ejemplo, que el toque por soleá fue en su época una suerte de ejercicio combinatorio a partir de motivos de seis tiempos, y con el cual se formaban frases con sus múltiplos (12, 18, 24, 30…). Véanse, como muestra, las «Soleares» de la sección *Flamenco fácil* (Marín, 1902: 94-97), donde constan dos falsetas abreviadas interca-ladas con otras enteras (desde el penúltimo compás de la p. 94 hasta el cuarto de la siguiente, y en la p. 96, después de la indicación «ras-pas»).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

sencia de un motivo singular no rasgueado es más necesaria, pues de él dependerá la cohesión de la falseta y su percepción unitaria. En la siguiente selección incluimos otros ejemplos de falseta abreviada, algunos de los cuales alcanzan incluso la segunda mitad del siglo XX. Como en los ejemplos de variación extendida, indicamos la distribución interna de los motivos; en este caso, al partir de la fórmula a + B, la suma consiste necesariamente en un sumando sencillo y otro duplo (e.g. 5 + 10):

Falseta abreviada: **a + B**

1) GUAJIRA (5 + 10): Ramón Montoya, 1910 [36/0'12-19"]
2) SIGUIRIYA (5 + 10): Joaquín el Hijo del Ciego, 1910 [35/0'05-11"]
3) SIGUIRIYA (5 + 10): Ramón Montoya, 1929 [107/0'49-57"]
4) FANDANGO DE HUELVA (6 + 12): Ramón Montoya, 1929 [117/0'30-36"]
5) FANDANGO DE HUELVA (6 + 12): Mario Escudero, 1962 [285/0'32-39"]
6) SOLEA (6 + 12): Melchor de Marchena, 1948 [182/0'04-10"]
7) TANGO-TIENTO (8 + 16): Juan Gandulla Habichuela, 1909 [33/0'06-12"]
8) TANGO FLAMENCO (8 + 16): Sabicas, 1956 [219/0'51-57"]

Durante el análisis de las falsetas regulares establecimos un paralelismo entre cada tipo de falseta (simple, sesquiáltero y doble) y determinados tipos de estrofa. En el caso de las falsetas irregulares, podemos mantener esta analogía, pues también en la poesía popular son habituales los versos de medida irregular, es decir, con un número de sílabas inferior o superior al que rige la estrofa. En ocasiones, se trata de incidencias bien tipificadas, como la *soleariya*, estrofa de tres versos, el primero de los cuales es tetrasílabo en vez de octosílabo, o la *seguidilla gitana*, de cuatro versos, que contiene un endecasílabo en contexto hexasílabo. Con todo, son todavía más frecuentes los accidentes que ocurren dentro de las estrofas de versificación regular. Nos referimos a las alteraciones que éstas suelen sufrir al ser cantadas, hasta el punto de que resulta incierto en ocasiones determinar el texto original. En el cante flamenco, es habitual encontrar un mismo pensamiento transformado en estrofas con distinta cantidad de versos, o que, compartiendo la idea central, presenten variables importantes en el texto, hecho que demuestra la preferencia por la emoción melódica antes que la forma poética, es decir, el fondo a la forma. En el caso del toque, las falsetas que ahora clasificamos como irregulares también mantienen el núcleo melódico, a pesar de las incidencias métricas. Recuperemos, pues, una de las estrofas transcritas en el apartado referente a la falseta simple, y hagamos el mismo ejercicio que los guitarristas respecto de sus falsetas, es decir, suprimir uno de los motivos (versos) iniciales, sin mermar el sentido global, sino más bien lo contrario, intensificándolo:[7]

[7] Como sucede en las falsetas, podríamos haber suprimido el segundo verso de la estrofa en vez del primero *(Reniego yo)*, pero se perdería la rima entre los versos primero y último.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Renegaré **[a]**
del punto y hora que la encontré. **[B]**

En la poesía popular existe una gran flexibilidad métrica. Sin embargo, no puede tipificarse como versificación irregular, pues no hay un uso deliberado de versos sin medida fija, sino una adición o elisión de sílabas al verso. Esta alteración no es premeditada, lo que refleja una actitud singular ante el hecho poético, por la que la estrofa se considera antes un pensamiento cantado que una forma poética. En cierto modo, estamos ante una suerte de *prosa poetizada* o *decir poético*, cuya métrica nunca acaba de hacerse ortodoxia. Es en este sentido que debemos entender las variaciones y falsetas irregulares que aquí estamos exponiendo: el tocaor, como el cantaor, no afronta la interpretación como un ejercicio de métrica –musical, en este caso– sino como un medio para la expresión elocuente de sus emociones. Como la obra del cantaor, antes cante que poema, la obra del tocaor es emoción antes que música. Y es justamente en este contexto que la ortodoxia puede resultar incómoda o inoportuna.

XII.2. Accidentes métricos

Las dos variantes de frase irregular, hoy en desuso, se inscribían en la faceta autónoma del toque, es decir, sólo se encuentran en piezas de concierto o durante los interludios entre las sucesivas estrofas del cante, por tanto, sin coincidir con la voz del cantaor. Justamente lo contrario sucede con el *accidente métrico*, que no sólo ocurre durante el acompañamiento al cante, sino que, como veremos, tiende a ser consecuencia directa de las propias incidencias del cante. También existen dos variantes de accidente métrico, que se encuentran respectivamente en el acompañamiento de las bulerías por soleá y de las bulerías:

ACCIDENTE MÉTRICO

«Medio compás»
«Bulería rota»

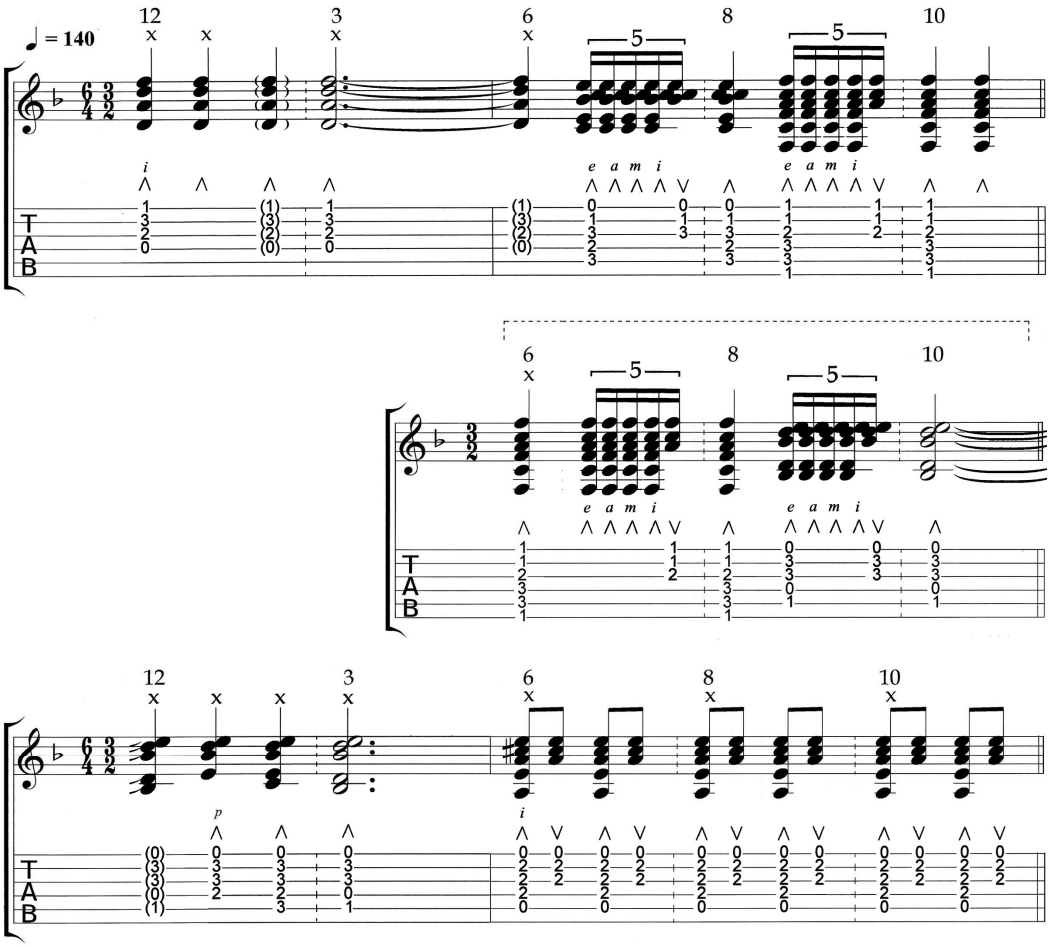
XII.2.1. El «medio compás»

Desde las primeras grabaciones, la Bulería ha mostrado una flexibilidad cíclica superior a la del resto de géneros, combinando con gran libertad variaciones de ciclo largo con motivos sueltos de ciclo corto, hasta el punto de que la fórmula métrica es todavía hoy una combinación ambigua (alterna/simultánea) de los hipermetros 6/4 y 3/2. Esta flexibilidad se trasladó al acompañamiento del género de cante conocido como Bulería por soleá, derivado

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

melódico de la Bulería acomodado al movimiento de la Soleá. Dentro de la cuadratura en ciclos enteros de doce tiempos que guía el acompañamiento por soleá, surgieron motivos sueltos de medio ciclo. En el siguiente ejemplo, el motivo añadido, que indicamos mediante un corchete, tiene un diseño que nos remite a la segunda mitad del ciclo (3/2), donde se sitúa por defecto la resolución armónica. Durante la escucha de este fragmento, la sensación es clara: la articulación ha sido cambiada, pues donde esperábamos un motivo suspensivo, encontramos nuevamente uno conclusivo. Por tanto, estamos ante dos resoluciones consecutivas: en primer lugar, la resolución al VI grado (Fa), colocada en el tiempo 10 del primer pentagrama, como dicta la pauta tradicional, y, en segundo lugar, la resolución añadida, que pasa del VI (Fa) al II (Si*b*), recreando la primera resolución pero con acordes distintos. Este añadido es, en efecto, el llamado «medio compás»:

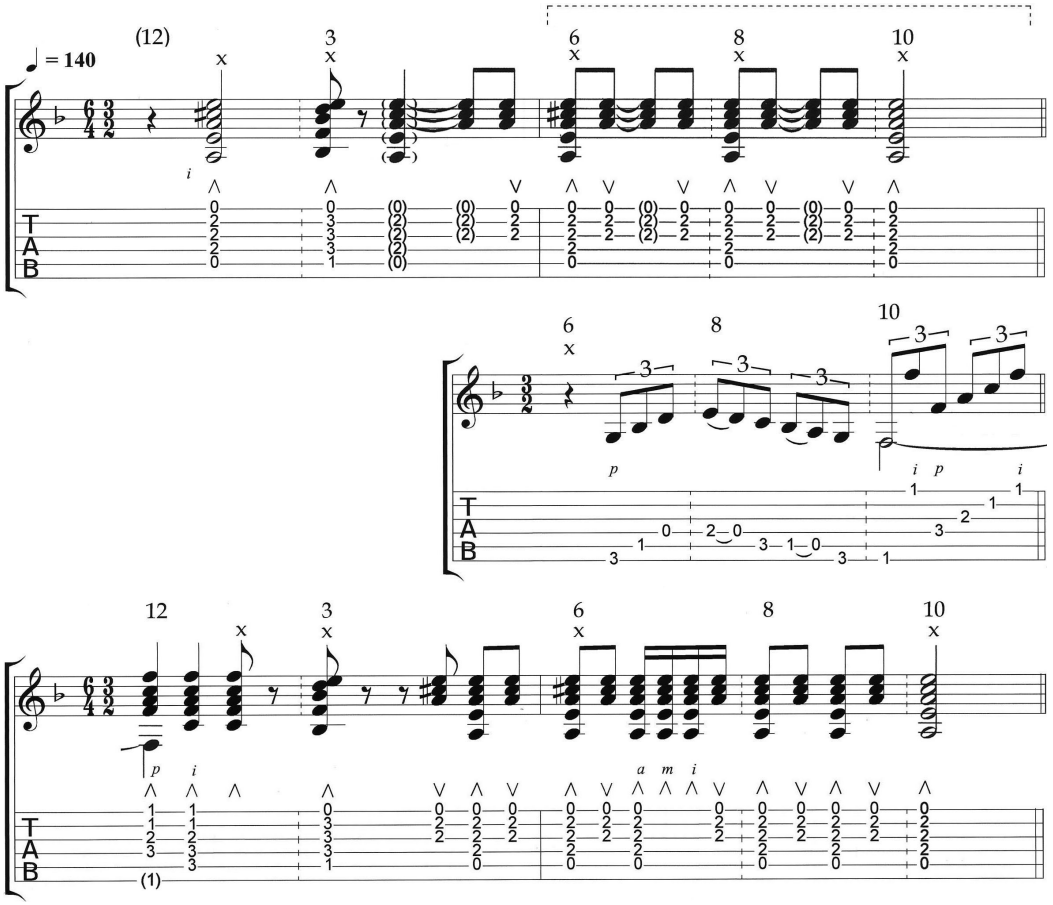
Fig.XII.4. SOLEÁ: Ramón Montoya, 1929 [113/2'53"; C3+]



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

En el siguiente ejemplo sucede lo contrario: el añadido es la segunda mitad del primer ciclo, en la cual el guitarrista sostiene a propósito el II grado, siendo la melodía del segundo pentagrama, que resuelve en el VI, la que debería ocupar su lugar en una articulación al uso:

Fig.XII.5. SOLEÁ: Paco Aguilera, 1949 [187/1'47"; C1]



El «medio compás», sea en forma de doble resolución o de resolución aplazada, no guarda en su génesis relación alguna con las frases irregulares expuestas con anterioridad. Si bien estamos hablando siempre de la elisión o el añadido de medio ciclo largo, la razón que impulsa al guitarrista a tomarse esta licencia es significativamente distinta. Como ya dijimos, en el caso de la variación extendida o la falseta abreviada no existe factor externo alguno que motive la irregularidad, más allá de la intención expresiva del intérprete. Aquí, en cambio, hay una razón objetiva: el despliegue poético y melódico del cante. En las bulerías por soleá existe un uso casi sistemático del *ripio*, verso ajeno a la estrofa, a veces de métrica distinta

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

(con menos sílabas), que se añade para aumentar la intensidad emotiva del conjunto.[8] Es un recurso frecuente en la poesía popular, especialmente en su aplicación al cante flamenco, pues, como una suerte de comodín poético, permite un mejor acomodo de la estrofa a la dimensión melódica del cante. En las bulerías por soleá, el ripio se ha incorporado al despliegue poético como un verso más, casi tan necesario como los propios de la estrofa, cantado siempre como penúltimo verso.[9] Transcribimos a continuación las estrofas interpretadas en sendos ejemplos, respetando el despliegue que hacen de ellas los cantaores, y que, en este caso, coincide con el orden natural de los versos, acorde con la rima y la lógica narrativa:

Juanito Mojama, 1929 [113/2'37"]	Manolo Caracol, 1949 [187/1'13]
(Mala) puñalá le den	***A mi corazón, de pena,***
[pausa]	[pausa]
(Mala) puñalá le den	***A mi corazón, de pena,***
al que tiene mala lengua,	***se le cayeron las alas***
prima mi alma (ripio)	***cuando del brazo de otro***
que habla lo que no es.	**primita de mi alma** (ripio)
	tú me miraste a la cara.

En la Bulería por soleá, la forma tradicional de incorporar el ripio a la melodía no sigue la cuadratura estándar, esto es, un verso por cada ciclo entero, sino que el cantaor suele concentrar el verso en medio ciclo largo (seis tiempos). De ahí que los guitarristas profesionales, en su celo por dar siempre la respuesta adecuada a los giros del cante, optaran por modificar la cuadratura, dejando suelto este «medio compás» y evidenciando, de paso, el carácter accesorio del ripio. De este modo coincide la resolución armónica al VI grado (y el compás de 3/2) con el penúltimo verso cantado, que es su contexto natural.

En efecto, los motivos sueltos de medio ciclo largo fueron muy frecuentes a principios del siglo XX, incluso en el acompañamiento de soleares, cuando este género de cantes fundamental, a diferencia de la Sevillana (de matriz danzaria), no tenía todavía cuadratura sistemática entre verso y ciclo. No obstante, este recurso fue desapareciendo en la segunda mitad del siglo pasado, siendo hoy prácticamente inexistente en las grabaciones más recientes de bulerías por soleá. La erradicación del «medio compás» –sin por ello haber desaparecido el ripio en estos cantes– demuestra hasta qué punto la cuadratura del toque en ciclos enteros

[8] Son ripios, por ejemplo, los versos *Compañera de mi alma* o *Mare de mi corazón;* este último es muy característico de la Petenera, donde se añade de forma tan sistemática que ya no se percibe como tal.

[9] Como la propia melódica del género (bulerías cantadas a tempo de Soleá), la introducción del ripio procede del cante por bulería, donde también provoca la adición de medio compás por parte del tocaor [153/1'00" y 1'07", con el ripio *Tu pare y mi mare*]. En la Bulería, no obstante, la percepción de una cuadratura alterada entre verso y ciclo no es tal, pues, como vimos en su análisis métrico, la Bulería no se articula necesariamente en ciclos largos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

se ha convertido hoy día en una prioridad, frente a hallazgos, si no pertinentes, de innegable acierto. Añadimos a continuación algunas referencias complementarias del «medio compás», indicando el ripio que coincide con la fractura del ciclo, así como dos localizaciones temporales, pues los cantaores también incluyen este falso verso al repetir los dos últimos versos de la estrofa, llevando al guitarrista a introducir otro medio ciclo largo:[10]

«Medio compás»[11]

1) *Prima mía de mi alma* ..... Miguel Borrull, padre, 1923 [75/1'36" y 1'48"]
2) *Serrana mala* ..... Miguel Borrull, hijo, 1929 [106/1'17" y 1'29"]
3) *Por tus malas acciones* ..... Ramón Montoya, 1928 [86/1'01 y 1'13"]
4) *Puestas en el cuerpo* ..... Manolo de Badajoz, 1930 [123/1'40 y 1'52"]

XII.2.2. La «bulería rota»

La «bulería rota» es el único accidente métrico que se mantiene vigente. Parecido al «medio compás», se trata de una alteración deliberada de la cuadratura cíclica, introducida como efecto rítmico más que por razones formales del cante. Como su nombre indica, consiste en *romper* el ciclo de la Bulería, es decir, su cuadratura en ciclos largos enteros. Aunque se emplee también en el transcurso del acompañamiento al cante, no significa la añadidura de medio ciclo a la cuadratura convencional del cante, sino la supresión de la mitad del último ciclo, aquél que coincide con el verso final de la estrofa cantada. En concreto, se suprime su primera mitad (6/4), articulando directamente la segunda (3/2), que es donde se ubica por defecto la resolución armónica. Por tanto, esta rotura no tiene consecuencias significativas sobre la cuadratura del cante.

Como puede verse en el siguiente ejemplo, el primer ciclo es completo, resolviendo al VI grado mediante un fraseo melódico de pulgar. En cambio, el segundo pentagrama corresponde ya al hipermetro conclusivo (3/2), donde ritmo y golpes dibujan con claridad la resolución armónica definitiva (II-I). Desde el punto de vista sintáctico, diríamos que el tocaor se ha *saltado* el hipermetro suspensivo (6/4), haciendo que el tiempo 12 se convierta de facto en el 6. Por tanto, también se yuxtaponen aquí dos resoluciones armónicas, produciendo una sensación parecida a la del «medio compás», si bien aquí no es fruto del aplazamiento o duplica-

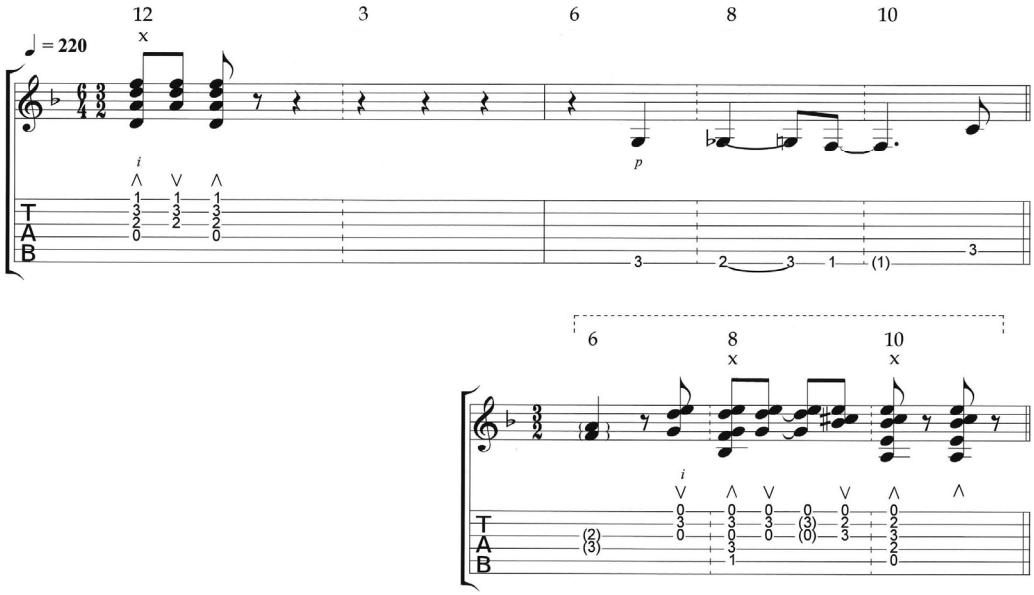
[10] En los tres primeros casos, los cantaores modifican el *ripio* en la repetición, cantando respectivamente *Serranita malina, Prima mía de mi alma* y *Mira si son malas tus acciones*.

[11] También existen muestras de «medio compás» en el acompañamiento de soleares [83/2'18"], si bien no se trata de un accidente sistemático justificado por la introducción de un *ripio*, sino derivado de una cuadratura alterada entre verso y ciclo. Acerca del «medio compás», recomendamos consultar el análisis que el guitarrista e investigador Norman Paul Kliman ofrece en el portal *www.canteytoque.es,* donde también se pueden escuchar varios ejemplos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ción de las cadencias armónicas, sino de una anticipación deliberada de la cadencia final. De este modo, se logra cierto grado de sorpresa en los dos últimos versos, que, por regla general, constituyen la parte más previsible del cante por bulería:

Fig.XII.6. BULERÍA: Moraíto Chico, 1998 [579/1'20"; C6]



«Bulería rota»

1) *Ven a aquí y yo te daré* ..... Paco Aguilera, 1959 [258/2'57"]
2) *Pa las que han venío malas* ..... Paco Cepero y Paco de Antequera, 1967 [320/0'54"]
3) *Y el trabajito ha perdío* ..... Paco de Lucia y Ramón de Algeciras, 1977 [439/0'53"]

XII.3. Conclusión

Las principales fuentes de información de un análisis fehaciente de la estructura métrica han de ser la experiencia musical y los testimonios de la fonografía. De hecho, las fórmulas métricas flamencas que hemos expuesto no son reglas que se hallen por encima de la praxis musical, premisas ajenas a la interpretación, sino abstracciones que hemos hecho en virtud del análisis de la propia articulación de las frases, con sus motivos percutidos, melódicos y armónicos concretos. Como se ha visto, las variaciones y falsetas no han seguido siempre las

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

mismas reglas sintácticas, la misma articulación. En efecto, el repertorio ha evolucionado, sufriendo cambios a lo largo del tiempo, de modo que el ciclo métrico tampoco ha ejercido siempre la soberanía de que goza hoy en día. En otras palabras, la sintaxis flamenca no es un conjunto de pautas que haya permanecido inmutable a lo largo de los años, sino un corpus vivo que se alimenta de las tentativas de guitarristas que, por así decirlo, han ido generando jurisprudencia poco a poco. La prueba está en la fonografía, cuando se compara la estructura métrica que se adivina en las grabaciones antiguas con las principales claves métricas de la discografía moderna y de las escuelas flamencas actuales, incluyendo los tablaos. En efecto, muchos patrones que hoy se consideran paradigmáticos de un determinado género distan sustancialmente de los que se encuentran en los registros de cera y pizarra. Asimismo, el actual esmero por mantener un *tempo giusto,* «a claqueta», incluso en aquellos géneros que tradicionalmente no lo han requerido, contrasta con la actitud flexible y relajada que se halla en las grabaciones antiguas. Así, requisitos que hoy parecen ineludibles en el contexto del toque acompasado, léase, el tempo estable y la cuadratura con el ciclo métrico, no tuvieron antaño la misma relevancia o veneración; fueron, más bien, pautas sujetas al criterio o repente del guitarrista, incluyendo la propia estructura métrica. Además de tolerar variaciones alargadas o recortadas de forma más o menos arbitraria, figuran en el repertorio primitivo variaciones y falsetas con exceso o defecto de tiempos, las cuales, según el criterio actual, estarían «fuera de compás». Y es que, durante la primera mitad del siglo XX, la métrica se entendía más desde una perspectiva orientativa que normativa, sin que ello implique, por parte de aquellos intérpretes, una falta de aptitudes o sensibilidad respecto de la métrica musical.

Actualmente, la suma o resta de tiempos en cantidad inferior a la indicada por el quebrado se considera un error, una negligencia del intérprete que ha de ser erradicada. Como se ha visto, la alteración del ciclo métrico se admite siempre y cuando suponga el equivalente a un hipermetro, no fragmentos menores. Así, hoy no se consideran admisibles frases por soleá o por fandango de Huelva de más de doce tiempos, pero menos de dieciocho, ni frases por tiento o por tango de más de ocho, pero menos de doce: en términos flamencos, están «fuera de compás».[12] Con todo, la fonografía antigua –y la no tan antigua– está plagada de irregularidades, ya no de la sintaxis, sino del propio acompasamiento, accidentes que, a día de hoy, no es posible clasificar como recursos pertinentes.[13] Se encuentran mayormente en el toque de concierto, en cuyos albores prevaleció el repente del tocaor, es decir, su ímpetu o espontaneidad, al respeto escrupuloso de las claves de cada género, aún en fase de consolidación. Así,

[12] Una excepción reciente se halla en una soleá de Camarón de la Isla, en la que Paco de Lucía encuadra el verso *Si la luz que a mí me alumbra* de la primera estrofa en un ciclo de catorce tiempos; más que un error, se trata de una licencia métrica, pues el ciclo está tan imbricado con la melodía que se percibe realmente como un ciclo ortodoxo [438/0'52"].

[13] El musicólogo Guillermo Castro ha analizado las formas tradicionales de transcribir la Soleá y sus antecedentes –en particular el Jaleo– a través de métodos y partituras publicados durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, y constata que «las frases musicales se construyen bajo el compás ternario, formando estructuras de 2 compases por lo general, aunque las hay de 4 compases, lo que es usual hoy en día en la soleá y la bulería. Sin embargo, también hay frases irregulares de 5 compases, y de 3, lo que indica que aún no estaba establecido el ciclo actual de 4 compases (cuenta de 12 pulsos)» (CASTRO, 2012b: 22 y 2014: 484).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

encontramos frases o motivos sin cuadratura cíclica ni métrica, debido mayoritariamente a la supresión de tiempos en cantidad inferior al hipermetro, de modo que, al escuchar estos fragmentos, no es posible seguir llevando el compás. No se trata de un cambio brusco de tempo o un *rubato* muy acusado, que, en efecto, podrían dar la sensación de un desajuste en el compás, sino fragmentos que, objetivamente, han perdido la medida. Fijémonos, por ejemplo, en las piezas del principal artífice de la guitarra flamenca de concierto, Ramón Montoya (1879-1949), cuyo legado supera los cuarenta registros en solitario. A finales de 1936, grabó en París catorce piezas de su repertorio, hitos históricos del toque flamenco de concierto, que, sin embargo, incluyen todo tipo de frases irregulares y accidentes métricos, presentes también en el repertorio de sus guitarristas coetáneos, los cuales nos ofrecen una dimensión del toque flamenco distinta de la que tenemos hoy en día. Veamos las incidencias que presentan dos de estas obras paradigmáticas, señalando en negrita las que realmente transgreden la fórmula métrica actual del género:

«Soleares», Ramón Montoya, 1936 [168]

0'00"	**Ciclo incompleto (faltan tiempos 1-3);**
0'09"	**Ciclo incompleto (faltan tiempos 1-4);**
0'52"	Variación de dieciocho tiempos (transcrita en la p. 289);
1'02"	Medio «compás» (3/2);
1'33" +	Trémolo con predominio de 6/4;
1'58"	**Unión irregular de dos variaciones: 9 + 12 tiempos (el tiempo 10 es el 1 de la segunda variación);**
2'21"	**Ídem;**
3'22" +	Tempo *rubato,* por bulería en modo mayor.

«Guajiras», Ramón Montoya, 1936 [167]

0'24"	**Falta el tiempo 5;**
0'31"	**Falta medio ciclo (3/4);**
0'33" +	Alternancia interrumpida (sólo 6/8);
0'38"	**Ciclo incompleto;**
0'38" +	Compás ambiguo;
0'43"	**Ciclo incompleto;**
0'48"	**Falta el tiempo 5;**
1'48"	Motivo característico de Malagueña;
1'52" +	Interrupción de la alternancia métrica (sólo 3/4);
2'22"	**Compás incompleto;**
2'28"	**Falta el compás de 3/4;**
2'56" +	Predominio de 6/8 con *rubato.*

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Estas piezas, inevitablemente atadas al hecho efímero de la interpretación, con sus virtudes e imperfecciones, son, sin embargo, únicas y originales, ejemplo de la composición flamenca tradicional, entendida como *collage* de motivos de origen diverso. Variaciones, falsetas y motivos sueltos de medio ciclo se ensamblan con naturalidad, resultando una sucesión de frases permutables, donde la estructura métrica parece jugar un papel secundario. Tanto en el terreno armónico como en el métrico, se observan infracciones –por así decirlo– que hoy pueden sorprendernos.[14] Al contrario de la música de transmisión escrita, la acción de componer se entendía en el flamenco en sentido literal, esto es, como un ensamblaje de elementos más o menos dispersos que, si bien acaba formando un todo armonioso, es inseparable de la interpretación y, por tanto, necesariamente efímero y circunstancial. En cierto modo, la obra sería el propio ensamblaje, tanto o más que los motivos musicales que le sirven de materia prima. Y es desde esta perspectiva que deben entenderse las variaciones por soleá de veintiún tiempos [1'58" y 2'21"], fragmentos que, sin ajustarse al ciclo ni a la métrica, suenan tan *naturales* como el resto. En el caso de la guajira, las frases se articulan con tal libertad métrica que también el compás alterno, que hoy consideramos emblema del género, acaba reducido a una suerte de espectro que aparece y desaparece. Cierto es que el concertismo ha sido siempre la faceta más abierta del toque flamenco, y, por tanto, el contexto más propicio para este tipo de licencias, menos abundantes en las grabaciones de cante o baile. No obstante, un análisis como éste pone de manifiesto una de las claves principales del Flamenco entendido como lenguaje musical: el afán de libertad creativa, marcado siempre por la subjetividad del intérprete, a la vez compositor. Un rasgo que, junto a la sofisticación técnica, rítmica y, hoy día, también armónica, hacen del flamenco, seguramente, la más *culta* de las músicas populares.

Esta mirada al pasado, siempre tan necesaria, nos demuestra que lo que hoy es norma, antes fue sólo pauta, incluso una inconveniencia o una atadura, como pasa con los usos y costumbres, con las leyes, con las modas. Ciertamente, el toque flamenco ha demostrado durante las últimas décadas especial vigilancia de la cuadratura cíclica, en paralelo a la consolidación de las fórmulas métricas, convertidas hoy en normas prácticamente de obligado cumplimiento, o de la justeza del tempo, evitando aquel *rubato* tan habitual en las primeras piezas de concierto. Ese perfeccionamiento idiomático, de indiscutible valor y gracias al cual el flamenco se ha convertido hoy en una suerte de esperanto musical –y nuestra esperanza–, es compatible con una visión histórica, un análisis del desarrollo de cada género flamenco, no para emular esa clase de accidentes –no cabe en el arte la imitación, sino la inspiración–, sino para mantener la mente tan abierta como la de aquellos músicos y recuperar, si cabe, todo aquello de valor que quizá se perdió por el camino.

[14] Las licencias métricas son más patentes en los géneros de tactus variable, como es la Guajira. En la Siguiriya, no obstante, las imprecisiones rítmicas de algunas de sus primeras grabaciones, que se han citado al analizar su fórmula métrica, se deben al uso frecuente del *rubato*, recurso que no puede considerarse un accidente métrico, sino un matiz dinámico que no implica alteración alguna del compás.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

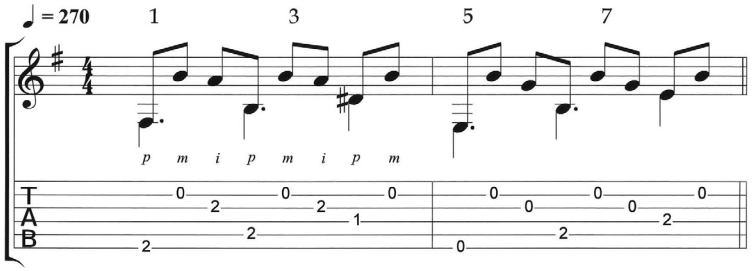
ANEXOS

Advertencias

ACERCA DE LAS TRANSCRIPCIONES

En este volumen incluimos numerosas transcripciones, mayoritariamente fragmentos de guitarra, pero también de cante, palmas o cajón. Vienen siempre con un enunciado:

Fig.VIII.13. RUMBA FLAMENCA: El Niño Ricardo, ca. 1942 [173/0'14"; C3+]



- En primer lugar, consta el género o toque al que pertenece el fragmento, seguido del nombre artístico del intérprete (o intérpretes) y el año de la primera edición del registro sonoro. Entre corchetes, viene el número que identifica la grabación original en el listado de referencias discográficas (173) y la localización temporal exacta donde comienza el fragmento transcrito (0'14"). Constan en azul cuando corresponden a un ejemplo de audio, que se activa clicando con el ratón sobre ellos.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Por último, se indica el traste en el que, supuestamente, la guitarra llevaría puesta la cejilla durante la grabación (C3); en caso de que no la llevara, indicamos C0.[1] Cuando la guitarra suena más baja o más alta del tono indicado en una diferencia no superior al semitono, la cifra del traste se acompaña respectivamente de un guion (C3-) o, como en este caso, de un sumando (C3+). Situamos el guion delante de la cifra del traste cuando la guitarra tiene una afinación más baja de la que se le asigna por defecto (i.e. 5ª cuerda al aire = A110); por ejemplo, C-2 indicará que todas las cuerdas están afinadas un tono más bajo (la 5ª cuerda al aire sonará sol y no la).

En cuanto a la transcripción propiamente dicha, seguimos algunos criterios que también es oportuno aclarar:

Tempo

- La velocidad del fragmento transcrito (tal como se escucha en la grabación), viene indicada en PPM, arriba a la izquierda, encima de la armadura; con todo, téngase en cuenta que este tempo, al igual que la afinación, puede no corresponder fielmente al original, bien por el tipo de soporte de la grabación, en particular, cilindros de cera y primeros discos de pizarra (que a menudo no recogían el sonido a su velocidad natural), o por procesos poco cuidadosos de reedición o digitalización. Por ello, tanto el valor metronómico como la localización temporal del fragmento en la grabación pueden no corresponder exactamente con los aquí indicados, sobre todo si se consultan ediciones distintas de las indicadas en el anexo de referencias discográficas.

Numeración

- En las transcripciones donde los tiempos son isócronos (de igual duración), numeramos exclusivamente los acentos métricos; cuando el valor de los tiempos es variable, los numeramos todos. En ambos casos, no obstante, la numeración se ajusta a las cuentas tradicionales o, en su defecto, al orden natural del compás (tiempo 1 = primer tiempo del compás).

- Cuando la primera cifra de la numeración aparece entre paréntesis, significa que ese tiempo no forma parte de la frase transcrita, si bien pertenece al ciclo métrico que la sustenta; sucede en los géneros de ritmo acéfalo: Siguiriya, Soleá, Alegría y Bulería.

Divisorias

- La divisoria doble vertical indica el final del ciclo métrico, y no, como de costumbre, eventuales cambios de quebrado o de armadura. Así, cuando en la transcripción conste una alternancia métrica (e.g. 6/8 + 3/4 ó 6/4 + 3/2), la situación de cada compás se deducirá por la doble divisoria, que marcará necesariamente el final del compás de numerador 3. Por

[1] Tengan en cuenta los músicos no guitarristas que cada traste añadido supone incrementar la altura de la transcripción en medio tono; por ejemplo, una transcripción en La con indicación de cejilla en el segundo traste (C2) supone que, en la grabación, el fragmento suena realmente en Si, esto es, dos semitonos más agudo.

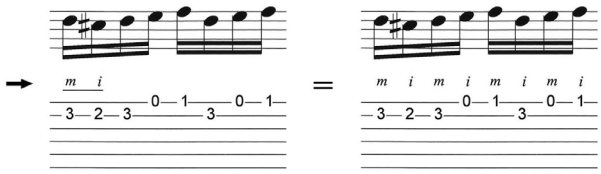
© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

otra parte, empleamos la divisoria vertical discontinua en los hipermetros de seis tiempos (6/4 y 3/2), que reúnen varios acentos métricos, pues, aunque no sea estrictamente necesario, facilita la ubicación visual de los acentos internos y su jerarquía (v. las pp. 58 y 64).

Digitación

- En muchos casos, el valor histórico de las grabaciones escogidas está muy por encima de su calidad sonora, por lo que algunas de las notas transcritas, sobre todo en los acordes rasgueados, pueden diferir levemente de las originales. Asimismo, al carecer de información visual en la mayoría de ellas, la digitación debe considerarse orientativa, esto es, no necesariamente la empleada por el intérprete.

- Optamos por digitar solamente la mano derecha (*p* = pulgar; *i* = índice; *m* = medio; *a* = anular; *e* = meñique). Cuando la digitación de una nota (o acorde) no difiere de la empleada anteriormente, obviamos la indicación; si lo que se prolonga es un determinado patrón de digitación, éste viene subrayado:

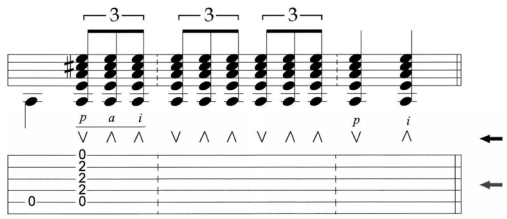


- Por otra parte, el tocaor flamenco emplea muy a menudo golpes en la tapa armónica (madera frontal de la guitarra), que indicamos mediante el signo x.

- En cuanto a la cejilla no mecánica, esto es, aquélla que se realiza con el dedo índice, viene indicada con la letra B, seguida de la cifra romana del traste correspondiente (e.g. BIV); en ocasiones, la cejilla es incompleta (e.g. 1/2 BIV, esto es, media cejilla en el cuarto traste).

Rasgueado

- La orientación ascendente o descendente del rasgueado viene indicada mediante los signos ∧ y ∨, situados entre el pentagrama y la tablatura, junto a la digitación correspondiente. En la tablatura, las notas concretas de cada rasgueo se indican sólo cuando el acorde es distinto del anterior; en caso contrario, dejamos en blanco el espacio correspondiente en el hexagrama, pero no la orientación del rasgueado:



© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ACERCA DE LAS SELECCIONES FONOGRÁFICAS

En la segunda parte del presente volumen, donde clasificamos los géneros flamencos acompasados, se incluyen selecciones fonográficas de cada uno con el fin de ilustrar, en particular, el aspecto rítmico que han ido adoptando a lo largo del tiempo. Estas grabaciones no vienen ordenadas cronológicamente, sino según el movimiento:

- ***Moderato* (104-116): Paca Aguilera / Salvador Román, ca. 1908 [22].**

  En primer lugar, consta el movimiento *(moderato)* y la franja de tempo que abarca la grabación, expresada en pulsaciones por minuto (104-116 PPM); a continuación, separados por una barra, indicamos el nombre artístico del cantaor/a (Paca Aguilera) y el del guitarrista (Salvador Román), a lo que sigue el año de la primera edición, precedido de la abreviatura de *circa*, esto es «alrededor de», cuando no ha sido posible confirmarlo. Por último, entre corchetes, figura el número que la grabación ostenta en el listado de referencias discográficas (anexo), donde consignamos los datos de su primera edición, así como de su reedición en CD.

- *Vivace* ***a tempo* (152):** Juan Ríos, el Canario / Domínguez, ca. 1914 [59].

  Cuando la interpretación mantiene una velocidad estable, añadimos la locución *a tempo*; en este caso, las pulsaciones por minuto corresponden a un valor único (152) en vez de a una franja. Esta cifra es aproximada, pues los registros *a tempo* no necesariamente implican el uso de una *claqueta* (metrónomo digital) durante la grabación.

- ***Andante-moderato*** (90-120): La Andalucita / Pepe de Badajoz, 1930 [124].
- ***Moderato…presto*** (100-232): Rosa Durán / Pericón de Cádiz / El Niño Pérez, 1956 [227].

  En algunas grabaciones, consta una franja de tempo que abarca dos movimientos, no consecutivos cuando separados por puntos suspensivos (*moderato…prestissimo* se entiende como *moderato-allegro-vivace-presto)*.

- *Allegro…presto* (120-184) y ***ad libitum***: Sabicas, ca. 1941 [172].
- *Moderato…presto* ***rubato*** (116-188): Antonio el de la Calzá / El Niño Ricardo, 1943 [174].

  Asimismo, existen interpretaciones que alternan fragmentos acompasados con tramos sin medida *(ad libitum)* o que adoptan un tempo inestable *(rubato).*

- *Moderato a tempo* (100): Mayte Martín / Juan Ramón Caro, 2000 [588/**2'20"**].

  Algunos registros son parcialmente acompasados; en estos casos, el número de referencia se acompaña de la localización temporal donde comienza la parte a compás.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- ***Allegro-vivace*** (138-168) y ***adagio*** (66-72): El Niño Ricardo, 1958 [245/**0'36"**].
- ***Pto.-prestis.*** (180-240): La Niña de los Peines / El **N.** Ricardo, 1935 [156].

  Ciertos registros presentan saltos bruscos de tempo o aceleraciones deliberadas, hechos que precisan una indicación por separado; en tales casos, la localización temporal indica dónde se produce el cambio de movimiento o dónde empieza la aceleración. Obsérvese también que, en ocasiones, abreviamos el término de movimiento *(pto. = presto; prestis. = prestissimo)* o el nombre artístico (N. = Niño), siempre y cuando se haya hecho constar completo con anterioridad.

- *Presto-prestissimo* **(204/248)**: Lola Flores / Paco Aguilera, 1946 [180/**1'08" y 1'58"**].

  Esporádicamente, los cambios de tempo ocurren más de una vez durante la grabación, en cuyo caso indicamos sendas localizaciones (204 PPM, en 1'08'' / 248 PPM, en 1'58").

- *Prestissimo* y *con fuoco* (256-272): **El Niño Ricardo**, 1958 [244].
- *Presto a tempo* (208): Paco de Lucía / Carles Benavent **(bajo eléctrico)**, 1981 [470].

  En cuanto a los intérpretes, cada selección fonográfica incluye un apartado dedicado al toque de concierto (guitarra solista); en este caso, el primer nombre artístico se refiere al tocaor, indicando a continuación otros posibles intérpretes y su disciplina.

- *Presto-prestissimo* (192-224): **La Joselito / Jacinto Almadén / Pedro Soler**, 1963 [287].
- *Andante…vivace* (76-152): Rosario la Cordobesa / **Luis Maravilla**, 1963 [292].
- *Allego…presto* (120-188): Carmen Amaya **(cante y baile)** / Sabicas, 1957 [230].
- *Larghetto…vivace* (60-160): Lucero Tena / Gabriel Moreno / Serranito, 1964 [304/**5'15"**].

  Asimismo, las selecciones incluyen un tercer apartado dedicado al baile. Separados por una barra y en este orden, indicamos el bailaor, el cantaor y el guitarrista. Si bien todas las grabaciones de baile incluyen acompañamiento de guitarra, no en todas interviene el cante; en tales casos, los intérpretes se entenderán necesariamente como bailaor y guitarrista (en ciertos casos, cante y baile pueden ir a cargo del mismo intérprete). Algunos ejemplos de baile son grabaciones audiovisuales, en cuyo caso añadimos la localización exacta en el DVD (5'15").

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ACERCA DE LA NOMENCLATURA

Por último, permítanos el lector aclarar algunos criterios particulares en el uso del singular y el plural o mayúscula y minúscula, así como de cifras arábigas y romanas.

Géneros y especies

- Las distintas formas musicales del repertorio flamenco se conocen como *palos*. Bajo esta denominación se engloban nombres propios del repertorio tales como *Soleá, Caña* o *Bambera*. Desde esta perspectiva, la suma total de palos flamencos alcanza seguramente la setentena. No obstante, la entidad musical de estos elementos no es necesariamente equivalente. Así, algunos palos del cante constituyen auténticos sistemas musicales, como la Soleá, género en toda regla, formado por subgéneros, especies y subespecies. Otros, como la Caña, no son sistemas musicales, pues a pesar de admitir variantes, proceden de una sola matriz melódica; por tanto, se trataría de especies o, a lo sumo, de subgéneros, pero no propiamente de géneros. Por último, existen palos que, en verdad, son melodías únicas, especies aisladas sin apenas margen para la recreación; es el caso de la Bambera.

- En el ámbito de la guitarra flamenca, la expresión *palo* suele sustituirse por *toque*. Ahora bien, la nómina de ellos que pueden considerarse géneros, esto es, sistemas musicales, es bastante más limitada que en el repertorio vocal. Como se demuestra en este volumen, los toques no se distinguen a través de la melódica sino de una determinada conjunción de métrica, armonía y movimiento. Desde esta perspectiva, es comprensible la reducida nómina de toques acompasados que elevamos a la categoría de géneros (la Caña y la Bambera, por ejemplo, no son toques, sino formas melódicas que se acompañan por soleá). Con todo, el lector aficionado al flamenco echará en falta seguramente algunos toques acompasados, como la Serrana o la Bulería por soleá (también llamada «soleá por bulería»), u otros como la Zambra o la Milonga. Ahora bien, con independencia de su entidad musical, ninguno de ellos ofrece una constitución métrica y armónica que no se encuentre implícita en los toques analizados (la Serrana, en la Siguiriya; la Bulería por soleá, en la propia Soleá; la Zambra y la Milonga, en la Farruca, el Tiento y el Tango Flamenco). En la selección fonográfica de cada género, se incluyen y comentan muestras de estos y otros toques.

- Tanto en el cante como en el toque, existe cierta inclinación por usar el plural en el nombre de unos géneros (Alegrías, Tangos) y el singular en otros (Soleá, Siguiriya). En este estudio, adoptamos el mismo criterio que se aplica en la nomenclatura científica: van en singular y mayúscula inicial los nombres de palo que corresponden a géneros, esto es, auténticos sistemas musicales (rítmico-armónicos en el toque y melódicos en el cante); en cambio, los nombres de palo escritos en minúscula han de entenderse como meras especies del género, sean formas melódicas concretas (en el cante) o piezas de concierto (en el toque). Así, *Soleá* apela al género en su conjunto, esto es, a todos y cada uno de los parámetros que lo definen como tal, mientras que *soleá* se refiere a un elemento concreto del género. Por ello, escribimos *la soleá de Enrique el Mellizo*, pues, aunque exista una estética propia de cada autor, es necesariamente una parte del género, esto es, *la Soleá*. Asimismo, para referirnos a dos o más especies del mismo género (melodías o piezas), basta con escribir *las soleares*

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

de El Mellizo. En este sentido, nunca emplearemos el plural para designar al género en su conjunto, aunque esta costumbre pueda estar muy arraigada; a fin de cuentas, *las soleares* no son un género, sino especies del mismo: la Soleá. Por último, escribimos *el toque por soleá*, en minúscula, en tanto es locución adverbial y no nombre sustantivo.

Nombre artístico

- El nombre artístico de un buen número de intérpretes flamencos está formado por un nombre de pila seguido de un apodo o alias. Ambos se escriben en mayúscula inicial, pero no el artículo intermedio: *Enrique el Mellizo*, *Rosario la Mejorana*; en cambio, cuando se suprime el nombre de pila, escribimos *El Mellizo* o *La Mejorana*, siguiendo el mismo criterio en plural *(Los Gaditanos)*; cuando se ha venido usando un apellido entre el nombre de pila y el apodo, intercalamos una coma (Antonio Pozo, el Mochuelo). En algunos nombres artísticos se añade al nombre de pila un epíteto con el apodo de un familiar, generalmente la madre del artista. En este caso, se escribe *Joaquín el de La Paula* o *Pepe el de La Matrona* (o también *Joaquín de La Paula* o *Pepe de La Matrona)*; cuando suprimimos el nombre de pila, es pertinente escribir: *El de La Paula* o *El de La Matrona*. Si el epíteto no hace referencia a una persona, sino a una localidad, objeto, etc., dejaremos el artículo en minúscula: *Camarón de la Isla*, *Bernardo de los Lobitos*, *Las Niñas de la Manola*, etc. A menudo, en el ámbito popular sobre todo, se sustituye el nombre de pila del artista por el sustantivo *niño* o *niña*; en tales casos, escribimos *El Niño de Cabra* o *La Niña de los Peines*.

Notas, acordes y grados

- Escribimos con mayúscula inicial los nombres de acorde (Do, Re, Mi, Fa...), pero en minúscula los nombres de nota (do, re, mi, fa...). Los acordes se entienden mayores por defecto (Do = Do mayor); cuando son menores, se especifica (Dom = Do menor).

- En cuanto a los tiempos, usamos cifras únicamente cuando se refieren al número tradicional que les corresponde en el ciclo métrico (el *tiempo 1*, que no necesariamente el primero del compás). En cambio, al referirnos a la posición que ostenta cada tiempo en la estructura métrica, utilizamos letras (el *primer tiempo* del ciclo, o del compás). Asimismo, empleamos letras al indicar la cantidad de tiempos que contiene un período o ciclo métrico (*ciclo de doce tiempos*, y no *de 12 tiempos*).

- Los grados armónicos, que se indican en números romanos, han de leerse como ordinales. Así, cuando escribimos *resolución al I grado*, debe leerse como *resolución al primer grado*; análogamente, *resolución al I* se leerá como *resolución al primer grado*, o *al primero*.

Cursiva y comillas

- Escribimos siempre en cursiva los términos o locuciones extranjeras (e.g. *rubato),* a excepción de ostinato, ritornelo y coda, hoy normativos. Cuando el término o expresión es coloquial o de tradición oral, usamos comillas («hacer compás» o «bulería rota»).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Glosario

Este glosario pretende dar respuesta a las dudas terminológicas que puedan surgir en el transcurso de la lectura del presente volumen, si bien la gran mayoría de conceptos ya se desarrollan en el texto principal. Con todo, recomendamos una lectura previa del glosario en su integridad, con el fin de poner en antecedentes al lector sin formación musical, pero sobre todo al músico, pues algunas de las siguientes definiciones no corresponden con las convencionales o académicas. En estos casos, indicamos primero la académica **(1.)**, seguida de la que aquí adoptamos **(2.)**. Advertir también que el signo ⇒ tiene por objeto remitir a una entrada del glosario que completa o complementa el sentido de la definición en curso.

Acéfalo/la (lit. «sin cabeza»): dícese del fragmento musical acompasado cuya primera nota empieza después del primer acento de su estructura métrica (⇒ tipo rítmico). También puede considerarse acéfalo todo un género musical, siempre y cuando el diseño de sus motivos sea sistemáticamente de esta índole (e.g. la Soleá y la Alegría).

Acento métrico: punto de apoyo con el que se acompasa el ritmo, esto es, se le confiere un compás. Corresponde al tiempo que marcamos con el pie mientras escuchamos música, y que en términos coloquiales se llama «tierra». Por definición, la distribución de los acentos métricos es fija y regular (en el primer tiempo de todo compás), con una cadencia no inferior a dos tiempos ni superior a tres. Cuando la música se basa en unidades de tiempo proporcionales (⇒ pulsada), el acento crea una jerarquía entre ellas que permite la percepción de períodos regulares (⇒ compás). El acento, no obstante, no implica énfasis alguno: la nota ubicada en un tiempo acentuado no ha de interpretarse necesariamente más fuerte o intensa que las demás. Así, mientras que la teoría académica suele describir el acento métrico como tiempo *fuerte*, y como *débil* el no acentuado, aquí entendemos el acentuado como un tiempo *grave* (en cuanto que punto de apoyo), y *leve* el no acentuado («aire»).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

— **rítmico:** diferencia ostensible de intensidad, duración, timbre o entonación de una nota respecto de sus notas vecinas. Al contrario del acento métrico, el rítmico no depende del compás, esto es, puede aplicarse indistintamente a cualquier punto del discurso musical, pues afecta a la nota y no al tiempo; en esta obra, llamamos *énfasis* al acento rítmico y *acento* al métrico.

***Ad libitum* (del latín, lit. «a voluntad»): 1.** Término que deja al criterio del intérprete suspender o alterar la regularidad del movimiento, entendido como el acompasamiento y el tempo de una pieza; se considera sinónimo de *rubato*. **2.** Sin ajuste a compás, popularmente «a ritmo libre». Empleamos el término en las selecciones fonográficas para resaltar la presencia de fragmentos no acompasados en grabaciones de géneros a compás. Por tanto, no lo consideramos equivalente a *rubato,* esto es, flexibilidad en el acompasamiento, sino a la ausencia de compás.

Anacrúsico/ca: dícese del fragmento musical acompasado cuya primera nota empieza antes del primer acento métrico de su estructura métrica (⇒ tipo rítmico); forma anacrusa la nota (o notas) del fragmento musical situadas antes de dicho acento.[1]

Articulación: 1. *Prosodia* musical, esto es, la adecuada pronunciación y acentuación de las notas –las letras musicales–, así como la forma de unir unas con otras. **2.** Sintaxis musical, es decir, la forma de combinar los motivos –las palabras musicales– para lograr ideas o mensajes con sentido completo –las frases musicales–. En el toque flamenco en particular, conjunto de recursos y pautas rítmico-armónicas responsables de la formación de ⇒ variaciones y ⇒ falsetas, y, por extensión, de la organización cíclica o circular del discurso musical.

Baile: interpretamos el término según el canon estético flamenco, esto es, como expresión de tipo individual, con gran libertad creativa, por oposición al término ⇒ danza: expresión folclórica de tipo colectivo, sujeta a una coreografía estricta.

Base (de palmas): patrón rítmico, ejecutado con las palmas, que se repite de forma constante (⇒ ostinato) y con el que se expresan los principales parámetros rítmicos y métricos del género que le da nombre *(base de Tango*, *base de Bulería)*. Sirve de referencia al despliegue de otras voces en forma de contrapunto rítmico (⇒ coro). Por su función de síntesis rítmica, suele ser aplicable a géneros distintos.

Ciclo métrico: dentro de un discurso musical acompasado, período situado entre un acento métrico y el siguiente de igual importancia, que se determina en virtud del diseño armónico o, en su defecto, del rítmico. En el repertorio flamenco, se distinguen dos tipos de ciclo: el corto y el largo, según la cantidad de mínimos métricos que agrupe, así como géneros de ciclo corto y de ciclo largo, en función del tipo que utilicen por defecto. Debido al carácter intrínsecamente circular del discurso flamenco, consideramos el ciclo métrico como un nivel de pulso más: el ciclo

[1] «Si mantenemos la denominación de anacrusa ('alzar') […] la definiremos como contrapuesta al 'dar', como *tiempo leve*, *ligero*. Si una pieza comienza en tiempo leve (lo que, como hemos visto, es cosa muy frecuente, pues, *en el fondo*, 'grave' es tanto como 'contestando'), este tiempo ligero forma una anacrusa» (Riemann, 2004 [¿1882?]: 117).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

corto, como equivalente del hipermetro, y el ciclo largo, como nivel superior, el más inclusivo posible.

Cierre: en terminología flamenca, y en particular la referida al baile, es toda frase de un ciclo métrico que sirve de conclusión tanto a la pieza completa como a cada una de sus secciones. En este volumen, sin embargo, y en referencia al toque flamenco, el cierre se entiende exclusivamente destinado a finalizar la pieza, no las secciones (⇒ remate); en este sentido, es equivalente al punto y final en un texto (téngase en cuenta que, en algunos toques, esta clase de variaciones tienen un diseño exclusivo). Como tal, el cierre suele contener algún elemento rítmico-armónico distintivo que lo hace fácilmente reconocible y gracias al cual los demás intérpretes, y en general el oyente, se percatan de la inminente conclusión de la pieza.

Coda (del italiano, lit. «cola»): 1. Fragmento añadido al final de una obra, ajeno al cuerpo principal de la misma, cuya principal finalidad es hacer más elocuente su conclusión. **2.** En la articulación flamenca, espacio de transición entre la resolución armónica de una frase y el inicio de la siguiente. Puesto que dicha resolución es fija, la coda facilita al oyente llevar el compás. Todos los géneros flamencos acompasados sin excepción reservan en sus frases un espacio para ella; e.g. en la Soleá, la resolución se ubica sistemáticamente en el tiempo 10 del ciclo de doce característico, luego la coda corresponde a los tiempos 11 y 12 de cada frase.[2]

Compás: forma convencional de agrupar los tiempos musicales; por extensión, cada una de estas agrupaciones (⇒ metro e hipermetro), las cuales se delimitan en la partitura mediante líneas divisorias verticales. Su constitución, esto es, el número de tiempos que contiene y la forma de dividirlos (⇒ subdivisión), se expresa mediante un numerador y un denominador (⇒ quebrado). En términos flamencos, «compás» se refiere tanto a la métrica de cada género, como a su aspecto rítmico, en particular, los énfasis característicos; así, «hacer compás» supone tocar las palmas con ajuste a los parámetros rítmicos y métricos de cada género, y «a compás» o «fuera de compás» designa el ajuste o desajuste de la interpretación con respecto del período regular de varios compases que caracteriza todo género acompasado (⇒ ciclo métrico).

— **compuesto: 1.** Según la teoría académica, compás cuyos tiempos se dividen en tercios, llamado también de subdivisión ternaria. **2.** Compás formado por dos o más unidades métricas binarias (de dos tiempos), ternarias (de tres), o de ambos tipos, con independencia de la subdivisión; por tanto, entendemos compuesto todo compás integrado por cuatro tiempos o más.

— **de amalgama:** en términos académicos, reunión, en uno solo, de compases con distinta cantidad de tiempos pero de igual valor (e.g. el compás de 5/4, reunión de 2/4 y 3/4). Siguiendo esta misma acepción, pero expresada en nuestros términos: compás compuesto que surge de la reunión de dos o más compases simples no isócronos, esto es, binarios y ternarios. Clasificamos como *hipermetro asimétrico* esta clase de compás, pues no existe una distribución equidistante de los acentos métricos. Por definición, no es de amalgama la alternancia 6/8 + 3/4, pues, en la práctica, significa la reunión de compases isócronos (binario y ternario).

[2] Al respecto, véase Sanlúcar, 2005: 157-163.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

— **duplo:** compás cuyos tiempos se perciben duplicados, esto es, la cantidad de tiempos por compás se siente el doble de la indicada por el numerador. En el flamenco, la progresiva ralentización del repertorio ha provocado que, en ciertos géneros, se perciban el doble de tiempos por ciclo (o el triple, en los compases de subdivisión ternaria) que los asignados tradicionalmente. En la Guajira, la Petenera o la Siguiriya, los cinco tiempos por ciclo (6/8 y 3/4) se interpretan hoy como doce, es decir, las corcheas como tiempos. En menor medida, también se siente duplo el compás actual del Fandango Abandolao, la Soleá, el Tiento o la Farruca.

— **simple: 1.** compás cuyos tiempos se dividen en mitades, también llamado de subdivisión binaria. **2.** compás formado por dos o tres tiempos, independientemente de la forma de dividirlos (⇒ subdivisión); constituyen los mínimos métricos, esto es, las unidades métricas o compases más breves. Así, entendemos como tales tanto el compás de 2/4 (formado por dos tiempos de división binaria) como el de 6/8, que la teoría académica considera compuesto (formado por dos tiempos, pero de división ternaria).

Contratiempo: en términos generales, cualquier fracción de un tiempo distinta de la primera, esto es, la segunda, en un tiempo de división binaria, o la segunda y la tercera, en un tiempo de división ternaria. En términos académicos, constituye contratiempo la nota que, precedida de una pausa o silencio, ocupa una parte de tiempo o de compás de menor relevancia que la de la pausa (en cuanto a acentuación métrica). Así, en un compás de 2/4, forma contratiempo una nota con valor de negra que, precedida de pausa en el primer tiempo (acentuado), se sitúe en el segundo (no acentuado); por extensión, también forma contratiempo una nota de corchea que se sitúe en la segunda mitad de un tiempo (su fracción no acentuada), estando la primera mitad (fracción acentuada) ocupada por una pausa. Ahora bien, el contratiempo no se considera como tal si la nota se prolonga al siguiente tiempo o fracción, esto es, una parte acentuada (⇒ síncopa); los ejemplos anteriores formarían síncopa, luego no contratiempo, si la nota tuviera respectivamente valor de blanca y de negra.

Copla: en métrica poética española, estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima asonante entre el segundo y el cuarto. En términos flamencos, cada una de las estrofas interpretadas por el cantaor, preferentemente en una serie de ellas (⇒ tanda), con independencia de la medida y el número de versos que contenga; en este mismo sentido, también se emplea «cante» o el nombre genérico correspondiente («soleá»).

Coro (de palmas): todo acompañamiento de palmas realizado por dos o más personas; en sentido estricto, combinación de dos o más patrones simultáneos (voces), de los cuales uno funciona como ⇒ base, y el resto se articula en contrapunto, esto es, con cierto grado de divergencia con respecto del primero.

Danza: baile folclórico colectivo, con una coreografía fija que permite una fácil coordinación de los movimientos por parte de los danzantes, esto es, bailarines no profesionales (⇒ baile).

Despliegue (poético/melódico): en el ámbito del cante, forma concreta que adopta la estrofa al ser cantada y, por extensión, la melodía que interpreta el cantaor partiendo de dicha estrofa.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Diferenciamos así la estrofa escrita de la cantada, pues, en ésta, es frecuente repetir versos o alterar su orden natural, esto es, el que determina la rima.

Énfasis: acento rítmico, también llamado dinámico, entendido preferentemente como un aumento de intensidad (en términos académicos, un *sforzando* o *rinforzando*), o también como cambio de entonación, duración o timbre; adoptamos el término con el fin de resaltar el carácter voluntario o intencionado del acento rítmico, frente al carácter inmanente del acento métrico.

Falseta: toda frase del toque cuyo diseño melódico y/o armónico abarque un mínimo de dos ciclos métricos largos. Como tal, constituye el desarrollo temático (⇒ tema), es decir, la ampliación o desenvolvimiento de los parámetros rítmico-armónicos del género. Por definición, los períodos correspondientes a cada uno de los ciclos de la falseta no pueden intercambiarse sin alterar la coherencia del conjunto, luego el orden de los mismos es necesariamente correlativo; por oposición, las frases que abarcan un solo ciclo pueden encadenarse libremente (⇒ variación).

Frase: 1. Fragmento musical con sentido completo que se articula por lo menos en dos partes, a modo de pregunta y respuesta, y en virtud de las cuales percibimos su sentido unitario.[3] **2.** En el toque flamenco, existen dos tipos de frase: la mínima (⇒ variación) y la compuesta (⇒ falseta), que se diferencian esencialmente en su duración, contada en ciclos métricos. Así, a diferencia de otros repertorios, la frase flamenca implica por defecto una determinada cantidad de compases.

Género (flamenco): sistema musical basado en una serie de parámetros rítmicos, armónicos y, en la mayoría de casos, también melódicos, que se combinan de forma exclusiva. Estos parámetros sirven al cante, al toque y al baile como marco de creación o recreación de ideas musicales. En el cante flamenco, el género deriva en subgéneros, estilos, variantes y versiones, como en la taxonomía biológica lo hace en subgéneros, especies, subespecies y especímenes; en este sentido, el término flamenco «palo» será equivalente a género siempre y cuando se refiera a un sistema musical (v. el apartado *Acerca de la nomenclatura*, en el anexo «Advertencias»).

Grado (melódico/armónico): posición que ostenta cada nota en una determinada escala (la primera de ellas constituye su primer grado); análogamente, cada uno de los acordes que se forman a partir de las siete notas de una escala diatónica, situadas como fundamental de sendos acordes; el grado armónico se expresa en cifras romanas (I, II, III…), que se leen como ordinales: I grado, esto es, *primer grado*.

Hipermetro: nivel de pulso inmediatamente más lento que el metro; por extensión, unidad métrica compuesta (⇒ compás compuesto) formada por varias unidades simples (⇒ metro). Como tal, incluye un mínimo de dos acentos métricos, luego el más breve es el formado por cuatro tiempos de acentuación binaria (e.g. 4/4 = 2/4+2/4). Asimismo, distinguimos dos tipos de hipermetro: el simétrico, cuando reúne metros isócronos, y el asimétrico, cuando no isócronos (⇒

[3] En el ámbito académico, no existe consenso al respecto (Zamacois, 1990 [1960]: 10).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

compás de amalgama). En relación al repertorio flamenco, contemplamos todavía un nivel de pulso superior al hipermetro: el ⇒ ciclo métrico.

Interludio: en interpretaciones de cante con acompañamiento de guitarra, fragmento de extensión variable, integrado por variaciones y/o falsetas, que interpreta el guitarrista entre las ⇒ coplas para dar descanso al cantaor.

Isócrono/na (lit., «de igual duración»): dícese del pulso que se basa en latidos de igual duración; por oposición, *anisócrono* designa el pulso basado en latidos de distinta duración (⇒ sesquiáltero).

Llamada: frase de un ciclo métrico (⇒ variación) cuya finalidad es avisar al cantaor conforme puede iniciar su sección. El término proviene del baile, donde tradicionalmente sirve para alertar ante la llegada de un ⇒ cierre o una nueva sección coreográfica.

Métrica: conjunto de parámetros que rigen la organización temporal de la música, entre ellos, la unidad temporal (⇒ tiempo), la acentuación (⇒ acento) y la velocidad (⇒ movimiento). Dícese también de la música acompasada, es decir, aquélla que sigue un pulso proporcional y una determinada acentuación.

Metro: nivel de pulso inmediatamente más lento que el tactus y más veloz que el hipermetro; por extensión, compás o unidad métrica formada por dos o tres tiempos, de igual o distinta duración (siempre proporcional), y un solo acento métrico. Así, representan metros los quebrados 2/4, 3/4, 6/8, 9/8. Corresponde a nuestra acepción de ⇒ compás simple.

Modo (melódico/armónico): relación interválica que caracteriza una determinada escala o serie de notas consecutivas; por extensión, también su traducción armónica, esto es, el conjunto de acordes que se forman desde cada una de las notas de dicha escala. El toque flamenco emplea tres modos armónicos: además del mayor y el menor, el modo flamenco, que se construye sobre la escala del modo dórico griego, también llamado frigio gregoriano o eclesiástico.[4]

Motivo (rítmico/melódico/armónico): 1. Serie de notas que aparece repetida a lo largo de una pieza musical a modo de leitmotiv; también, elemento generador de un tema o frase musical y con el que suele comenzar. **2.** Fragmento breve que no constituye todavía una idea completa; por defecto, corresponde a la mitad de la frase flamenca mínima (⇒ variación), dentro de la cual adopta carácter interrogativo o afirmativo.

Movimiento: franja de velocidad a la que se interpreta o se ha de interpretar una obra musical; se califica mediante una serie de términos convencionales, de origen italiano, asociados a una determinada cantidad mínima y máxima de pulsaciones por minuto (e.g. *Adagio*: 66-76 PPM). Con todo, no existe unanimidad a la hora de determinar estas franjas; en este volumen, adoptamos un baremo propio (p. 88).

[4] Acerca de esta contradicción terminológica, léase la entrada «modo» en DE CANDÉ, 2002 [1961]: 164.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Nivel de pulso: en música pulsada, cada uno de los latidos superpuestos que, juntos, conforman la estructura métrica de la música (⇒hipermetro, metro, tactus, subtactus y tatum).

Ostinato (del italiano, lit. «obstinado»): 1. Diseño rítmico, melódico y/o armónico que se repite de forma constante durante una pieza y que sirve de base al desarrollo de las distintas voces. **2.** Diseño armónico que, si bien no aparece de forma necesariamente constante o idéntica, forma parte, junto a la fórmula métrica, de la esencia del género (⇒ tema), esto es, sus rasgos musicales distintivos. También, patrón percutido constante (⇒ base de palmas).

Período: cada una de las secciones principales de una frase musical.[5] Durante el análisis de la falseta, usamos el término para referirnos a cada uno de los ⇒ ciclos métricos que la conforman.

Polirritmia: simultaneidad de ritmos distintos con independencia de su organización acompasada o libre.

Polimetría: simultaneidad de ritmos distintos que siguen distinta organización métrica o compás.

Pulso: latido musical formado por unidades temporales regulares; puede combinar unidades de igual duración (⇒ isócrono) o desiguales (⇒ sesquiáltero).

Quebrado: representación numérica del compás formada por una cifra superior o *numerador* y una cifra inferior o *denominador*. En el compás de subdivisión binaria, el primero indica la cantidad de tiempos que reúne; el segundo, su valor temporal (la duración relativa de cada uno de ellos). En los compases de subdivisión no binaria (⇒ ternaria, atresillada), el numerador indica la cantidad de fracciones de tiempo que contiene el compás; el denominador, su valor temporal.

Remate: en referencia al toque flamenco, ⇒ variación que sirve de conclusión a las distintas partes o secciones en una pieza de concierto o durante el acompañamiento al cante; en este sentido, equivale al punto y aparte. En algunos géneros, la misma variación puede servir también para finalizar la pieza (⇒ cierre).

Ritmo: disposición de los sonidos en el tiempo en virtud de su duración y separación temporal; por extensión, el *ritmo armónico* es la disposición de los acordes en el tiempo.

Ritornelo (del italiano ritornello, dim. de ritorno; lit. «pequeño retorno»): fragmento musical que se repite entre las secciones principales de una obra. También, signo de repetición en una partitura (doble divisoria con dos puntos). En música folclórica, se emplea como interludio o descanso entre las secciones bailadas o cantadas. En el ámbito flamenco, cabe definir como tal la ⇒ variación, en tanto *retorna* al oyente la esencia del género, esto es, sus principales rasgos rítmico-armónicos.

[5] Algunos teóricos hacen la interpretación inversa: el período constituye la idea completa, formada por diversas frases (Abromont y de Montalembert, 2005 [2001]: 154). Con todo, existe consenso en definir al período como grupo de varios compases, esto es, como un ciclo métrico.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Rubato (del italiano, lit. «robado»): 1. Término que deja al criterio del intérprete suspender o alterar la regularidad del movimiento, entendido como el acompasamiento y el tempo de una pieza; se considera sinónimo de *ad libitum*. **2.** Sin ajuste a tempo. Empleamos el término en las selecciones fonográficas para resaltar la presencia de fragmentos acompasados pero de tempo irregular. Por tanto, no lo consideramos equivalente a *ad libitum,* esto es, sin compás, sino a flexibilidad en el acompasamiento.

Sesquiáltero/ra: dícese del ritmo o música que combina valores temporales (tiempos) en relación 3:2, esto es, la duración del valor largo (e.g. negra con puntillo) es una vez y media la del valor corto (negra simple) y, por tanto, la duración de tres cortos equivale a la de dos largos.

Silábico/ca: dícese del canto o melodía que tiene igual número de notas y sílabas.

Síncopa: sensación, equivalente a un salto, que se produce cuando una nota se prolonga a un tiempo o fracción de mayor relevancia métrica (en términos de acentuación). Así, en compás de 2/4, forma síncopa una nota en valor de negra que, situada en el segundo tiempo (no acentuado), se prolonga al primero (acentuado) del siguiente compás; análogamente, una nota de corchea que, atacando a contratiempo (en la fracción no acentuada del tiempo), abarque el siguiente tiempo.

Subdivisión: modo en que se dividen por defecto los tiempos de un compás; éstos representan la división del compás, como las fracciones de cada tiempo la subdivisión del compás. **1.** La teoría académica distingue dos clases de subdivisión: la binaria y la ternaria, según los tiempos se dividan en dos o tres fracciones. **2.** En cambio, en el repertorio flamenco, distinguimos cuatro tipos de subdivisión: la binaria, la ternaria, la atresillada y una irregular.

— **binaria:** subdivisión del compás que se distingue por la división del tiempo en mitades.

— **atresillada:** subdivisión del compás que se distingue de la binaria no en la duración de los tiempos, sino en la división del tiempo en tercios en vez de mitades.

— **ternaria:** subdivisión del compás que se distingue de la binaria en la duración del tiempo, no de sus fracciones, de modo que en la ternaria el tiempo dura una vez y media lo que el tiempo en la binaria.

— **irregular:** subdivisión del compás que se distingue por la división del tiempo en tres partes desiguales, en relación sesquiáltera (3:3:2); es característica del Tanguillo de Cádiz y la hemos descrito como *swing* gaditano (v. en p. 164).

Subtactus: nivel de pulso inmediatamente más rápido que el tactus y más lento que el tatum.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Tactus: nivel de pulso principal (de referencia) en un discurso musical acompasado; por extensión, define la unidad temporal o tiempo.[6] En este volumen, corresponde al nivel de pulso que los intérpretes flamencos enumeran; por ejemplo, en la Soleá o la Bulería, el nivel de pulso que corresponde a la serie de doce tiempos.

Tanda: en términos flamencos, serie de estrofas que se interpreta sin interrupción de la música (*una tanda de soleares*). El término incide en el carácter independiente e intercambiable de las estrofas que conforman la serie, luego ha de entenderse como opuesto a *canción*, cuyas estrofas son necesariamente correlativas; por extensión, es aplicable también a las variaciones del toque en un interludio.

Tatum: nivel de pulso más veloz en música acompasada; constituye el nivel inmediato después del subtactus (por lo general, doblemente rápido).

Tema: 1. Fragmento musical de varios compases, con sentido completo, que se expone al principio de una pieza y se desarrolla en forma de variaciones melódicas y/o armónicas; contiene un antecedente y un consecuente, a modo de pregunta y respuesta, además de una cadencia final y una coda opcional.[7] **2.** En el lenguaje musical flamenco, la fórmula métrica y el ostinato mínimo de cada género, esto es, su esencia, su idea inmanente. A diferencia de la música de transmisión escrita, no se expone al principio de la pieza, sino que reside en la mente del intérprete (y del aficionado), que lo expone en forma de variación o lo desarrolla melódica y/o armónicamente en forma de falseta. Por tanto, las frases del toque constituyen versiones del tema o, a lo sumo, el desarrollo temático, pero nunca el tema en sí. Algunos géneros disponen de varios temas, síntoma de su diversidad de raíces musicales.

Tempo (del italiano, lit. «tiempo»): velocidad a la que se ejecuta o debe ejecutarse un fragmento o pieza musical; por extensión, *a tempo* significa a velocidad fija o regular.

Tercio: verso cantado, esto es, trazado melódico que da el cantaor a cada verso de la estrofa. El término deriva de la interpretación de estrofas de tres versos, que, en efecto, da lugar a tres fragmentos melódicos. No obstante, hoy día se aplica a todo fragmento melódico unitario (frase melódica), con independencia de la proporción de estrofa que represente. Por otra parte, también se ha empleado para designar la estrofa cantada en su conjunto, pues tradicionalmente fueron tres las estrofas que se cantaban en serie (⇒ tanda). En este caso, se apela a la influencia de la tauromaquia, al asimilar la serie del cantaor a la faena del torero, que se divide en *tercio de varas*, *de banderillas* y *de muerte*.

Tético/ca: dícese del motivo acompasado cuya primera nota coincide con el primer acento de su estructura métrica (⇒ tipo rítmico).

---

[6] «Unidad de medida básica (ordinal) para establecer relaciones con los otros niveles de pulso» (Malbrán, 2007: 13).

[7] En su definición, Joaquín Zamacois aduce también a la ausencia de «cadencias que lo seccionen», es decir, sin otra resolución armónica que aquélla que le da término (Zamacois, 1990 [1960]: 7).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Tiempo: en un contexto acompasado, unidad de medida musical (⇒ tactus); en este volumen, entendemos que la negra y la negra con puntillo son los únicos valores que pueden representarlo adecuadamente.

Tipo rítmico: relación entre el inicio o el final de un fragmento musical acompasado (sus notas primera y última) y la acentuación métrica. Existen tres tipos según el inicio rítmico: *acéfalo*, *anacrúsico* y *tético;* y dos según el final: *masculino* y *femenino*. Para determinarlos es necesario localizar la estructura métrica completa del fragmento musical, esto es, la jerarquía de los acentos métricos.

Toque: nombre popular que recibe la disciplina flamenca de tocar la guitarra; por extensión, el guitarrista flamenco, esto es, el que tañe la guitarra al modo flamenco, es el *tocaor*. Asimismo, se emplea para recalcar las diferencias entre la técnica y sonoridad de la forma flamenca de tocar la guitarra y las de la guitarra llamada «clásica». También usamos el término para designar cada uno de los sistemas rítmico-armónicos de la guitarra flamenca: *el toque por soleá*, *por siguiriya* (⇒ género).

Variación: 1. Forma compositiva basada en un fragmento principal (⇒ tema 1.), que se expone al comienzo de la obra, y su sucesiva reexposición, modificándolo u ornamentándolo, pero procurando que se mantenga reconocible; por extensión, se aplica a cada una de estas reexposiciones o, en plural, a la pieza compuesta según esta forma compositiva. **2.** Cada una de las versiones concretas que el tocaor despliega de la fórmula métrica y el ostinato armónico de un determinado género (⇒ tema 2.). Constituye la frase flamenca mínima, en cuanto que fragmento autónomo del toque cuyo diseño se articula a modo de pregunta/respuesta y resuelve en el I grado del modo armónico correspondiente sin superar un ciclo métrico; en este sentido, constituye el equivalente musical de la oración simple (formada por un sujeto y un predicado). Por definición, una serie de ellas puede reordenarse sin que se altere de forma significativa el sentido global (⇒ interludio).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Referencias discográficas

En este anexo se incluyen los datos tanto de las grabaciones incluidas en la selección fonográfica de cada género como de aquéllas que hemos transcrito o citado. La mayoría de referencias son reediciones en CD (disponibles en el mercado) de discos de pizarra o de vinilo. Veamos, ante todo, los datos que consignamos de cada grabación:

Don Antonio Chacón (1913): soleares «Anda y pregúntale a un sabio», Don Antonio Chacón. La cumbre de un maestro, p5; Sonifolk, 1996 (Soleares nº 1, Gramophone 3-62.168).

- En primer lugar, consta el nombre artístico del intérprete, generalmente cantaor/a; corresponderá al guitarrista cuando se haya citado la obra como toque de concierto, pudiendo añadir el del bailaor/a si se ha hecho como muestra de baile; cuando los intérpretes se conocieron como grupo musical, hacemos constar sólo el nombre artístico de éste.

- A continuación, se indica el año de la primera edición; cuando no ha sido posible averiguar los datos de la edición original, o cuando, disponiendo de ellos, no son concluyentes, añadimos **ca.** a la fecha (abreviatura de *circa*, «alrededor de»).

- En cuanto al título, a menudo las reediciones de discos de pizarra no reproducen fielmente el original, por lo que, en primer lugar, transcribimos literalmente el que consta en la reedición **(soleares «Anda y pregúntale a un sabio»)** y, cuando difiere sustancialmente o es más preciso, también el de la primera edición **(Soleares nº 1)**.

- Seguido del título correspondiente, indicamos los datos de la reedición en CD (título, pista, casa discográfica y año); en caso de no existir reedición, indicamos el tipo de soporte original (vinilo o casete) y la cara y/o corte en el que se encuentra la grabación.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

- Por último, en caso de reediciones, incluimos entre paréntesis los datos de la edición original, generalmente el número de catálogo o publicación **(Gramophone 3-62.168)**; en el caso de discos de vinilo, añadimos el título original sólo cuando difiere del de la reedición.[1]

Las referencias están ordenadas según el año de su primera edición, el más cercano a la fecha de grabación. Dado que muchas reediciones no incluyen los datos originales del registro sonoro, o bien los alteran, hemos cotejado la información disponible con diversos trabajos de investigación incluidos en la bibliografía y bases de datos presentes en Internet.[2] Por otra parte, un número importante de las referencias escogidas forma parte de antologías o colecciones de varios volúmenes (en CD y DVD), que reúnen grabaciones de un número significativo de artistas flamencos, incluso la obra completa de alguno de ellos, o que ofrecen una muestra específica de una determinada faceta del repertorio. A fin de evitar redundancias en el siguiente listado, indicamos a continuación los datos de las principales colecciones y su abreviatura:

Colecciones discográficas (CD/DVD)

ACF	*Antología de Cantaores Flamencos*, 25 CD; EMI-Odeón, 1996.
ACM	*Antología de Cantaores Malagueños*, 20 CD; Antequera Records, 2005.
CC	*Cátedra del Cante*, 50 CD; AR Productions, 1996.
CHAMF	*Los Cantes Hispano-Americanos en el Mundo del Flamenco*, 3 CD; Pasarela, 2000.
CIL	*Cilindros de Cera*, 2 CD; Fonotrón, 2003.
EDF	*Antología. La Época Dorada del Flamenco*, 48 CD; Dienc, 2003-2007.
EEF	*Enciclopedia de Estilos Flamencos*. *De la A a la Z*, 12 CD; Universal Music Spain, 2006.
FDA	*El Flamenco a través de la Discografía Antigua*, 6 CD; Pasarela, 2000.
GCCF	*Grandes Clásicos del Cante Flamenco*, 28 CD; Calé Records-Fonotrón, 2001.
GGF	*Los Grandes de la Guitarra Flamenca*, 3 CD; Discmedi, 2002.
HFTF	*Historia del Flamenco. Testimonios Flamencos*, 40 CD; Ediciones Tartessos, 1995.
MACF	*Magna Antología del Cante Flamenco*, 10 CD; Hispavox, 1992.
MVOC	*Manuel Vallejo. Obra Completa, 1923-1950*, 13 CD; Calé Records-Fonotrón, 2011.
NPRS	*Niña de los Peines. Registros Sonoros*, 13 CD; Fonotrón, 2001.
NMOC	*Niño de Marchena. Obra Completa 78 r.p.m.*, 17 CD; Fonotrón, 2014.
OCAM	*Obra Completa de Antonio Mairena*, 16 CD; Cinterco, 1992.
FA-RTVE	*Flamencos en los Archivos de RTVE*, 13 DVD; Alga Editores, 2000.
RGB	*Rito y Geografía del Baile*, 12 DVD; Alga Editores, 2003.

[1] La calidad en la reedición de grabaciones antiguas de flamenco suele ser deficiente, especialmente en lo tocante al aporte de datos discográficos originales. Por ello, cuando disponemos de varias reediciones de una misma grabación, hemos tratado de elegir la más fehaciente.

[2] En la bibliografía: Blas Vega, 1988; Chaves Arcos y Kliman, 2012; Gamboa, 2013; Hita Maldonado, 2002; Soler Guevara y Soler Díaz, 2004. En Internet: *Portal del Flamenco y Universidad*, a cargo de Rafael Infante Macías (flun.cica.es/index.php/grabaciones/base-datos-grabaciones) y la web de la Biblioteca Nacional de España (catalogo.bne.es/uhtbin/webcat).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

LISTADO CRONOLÓGICO DE REFERENCIAS

1897-1916

1) Antonio Pozo, el Mochuelo (1897-1900): tango de los tientos «Que con verte engordo yo», CIL, CD1, p7 (cilindro del Gabinete Fonográfico de Barcelona).
2) — tango bandolero «Ya nos vamos pa la sierra», CIL, CD1, p10 (cilindro de la Casa Fono-Reyna, Madrid).
3) — idem, CIL, CD1, p11 (cilindro del Gabinete Fonográfico de Barcelona).
4) — soleares «Siempre predicando en ti», CIL, CD2, p4 (cilindro de la Casa Hugens y Acosta).
5) — seguidillas gitanas «Ni tienes tú la culpa, ni yo a ti te culpo», CIL, CD2, p7 (cilindro de la Casa Fono-Reyna, Madrid).
6) — seguidillas «Cuando querrá la Virgen del Mayor Dolor», CIL, CD2, p8 (cilindro del Gabinete Fonográfico de Barcelona).
7) — petenera «De noche me salgo al campo», CIL, CD2, p14 (cilindro de la Casa Viuda de Aramburu).
8) — petenera «Me acuerdo de ti más veces», CIL, CD2, p15 (cilindro de la Casa Fono-Reyna, Madrid).
9) — farruca «La Virgen estaba lavando», CIL, CD2, p18 (ídem).
10) — sevillanas «De mi marina»», CIL, CD2, p19 (cilindro de la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid).
11) Paca Aguilera (1897-1900): guajiras «Siempre estuvo», CIL, CD2, p10 (ídem).
12) Antonio Pozo, el Mochuelo (ca. 1904): peteneras nº 2 «Me acuerdo de ti más veces», GCCF, CD13, p12 (Odeón 11.051).
13) — (1905): tango de los maestros «Todos los maestros» GCCF, CD13, p16 (Zonophone X-52.023).
14) Encarnación la Rubia (ca. 1905): peteneras «Por mi madre juré», ACM, CD13, p3 *(Peteneras nº 2*, Odeón 41.095).
15) Antonio Pozo, el Mochuelo, y Encarnación la Rubia (1905): guajiras a dúo «Nace el hombre» GCCF, CD13, p14 (Odeón 41.111).
16) El Niño de Cabra (1906): tango-tiento nº4 «Toíta la gente me anda diciendo», HFTF, CD38, p9 (Zonophone X-52.157).
17) — guajiras «En un manicomio oí», CHAMF, CD1, p2 *(Guajiras nº 1,* Zonophone X-52.161).
18) Encarnación la Rubia (1907): farruca «Una farruca en Galicia», ACM, CD13, p13 (Zonophone X-53.163).
19) Antonio Pozo, el Mochuelo (ca. 1908): fandanguillos «Que soy de la Triniá», FDA, CD2, p9 (Odeón 109.012).
20) El Garrido de Jerez (1908): chuflas «Soy zapatero de viejo», *Maestros clásicos del cante. Garrido de Jerez y Fernando el Herrero*, p4; Sonifolk, 2001 (Zonophone X-5-52.008).
21) — tango-chufla «Paseíto por la Calle Nueva», ídem, p7 *(Una pícara vaca*, Zonophone X-52.330).
22) Paca Aguilera (ca. 1908): peteneras «Hazte cuenta que me he muerto», ACM, CD9, p14 (Odeón 41.286).
23) Sebastián el Pena (1908): jaleos «Como si fuera en el campo», ACM, CD3, p4 (Zonophone X-52.312).
24) — tangos de María «Museo de armas guerreras» ACM, CD3, p6 (Zonophone X-52.315).
25) — guajira cubana «De su estrella los reflejos», ACM, CD3, p13 (Zonophone X-52.310).
26) — chuflas del Pena «El día que no la veo», ACM, CD3, p15 (Zonophone X-52.323).
27) — garrotín «Toíto el mundo», GCCF, CD26, p1 (Zonophone X-52.304).
28) — tango del balcón «En el balcón», GCCF, CD26, p6 (Zonophone X-52.346).
29) Amalio Cuenca (ca. 1909): «Guajiras flamencas», *El Fonógrafo en España. Cilindros españoles*, p26 (cilindro Edison Amberola).[3]

[3] Véase GÓMEZ MONTEJANO en la bibliografía.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

30) Don Antonio Chacón (1909): tangos nº4 «Por mi puerta no lo pasen», *Don Antonio Chacón. Álbum de oro (1909)*, p16; Efen Records, 2013 *(Tango nº2*, Odeón 68.105).
31) Manuel Escacena (1909): garrotín «Si fueras serrana pura», GCCF, CD6, p4 (Zonophone X-52.340).
32) — «Granadinas», *Manuel Escacena. Un maestro del cante. Grabaciones históricas (1908-1928),* p19; Sonifolk, 2001 (Zonophone X-5-52.018).
33) Manuel Torre (1909): tangos nº5 «Tengo momentos en la noche», GCCF, CD11, p3 (*Tango nº2*, Odeón 68.112).
34) — seguidillas nº1 «A clavito y canelita», GCCF, CD11, p6 (Odeón 68.125).
35) Antonio Pozo, el Mochuelo (ca. 1910): seguidillas gitanas «Cuando querrá la Virgen», GCCF, CD13, p18 (Víctor 62.081).
36) El Niño de la Isla (1910): guajiras «En lo frondoso», GCCF, CD17, p13 (Zonophone 552.154).
37) El Niño Medina (1910): tango «La luz del entendimiento», GCCF, CD17, p3 (Zonophone 552.195).
38) — bulerías «Cuando tienen un vestío», GCCF, CD17, p5 (Zonophone 552.194).
39) — «Bulerías», *Antología. La Época Dorada del Flamenco. Niño Medina*, casete, cara B, corte 1; Fonotrón, 1992 (Zonophone 552.164).
40) Juan Breva (1910): soleares «Me quitan de que te ame», GCCF, CD26, p8 (Zonophone 552.140).
41) — peteneras «Niño que duerme tranquilo», GCCF, CD26, p9 (Zonophone 552.141).
42) — guajiras «Con qué te lavas la cara», GCCF, CD26, p10 (Zonophone 552.142).
43) — malagueñas «Se siembra y vuelve a nacer», GCCF, CD26, p12 (Zonophone 552.144).
44) La Niña de los Peines (1910): sevillanas nº2 «Por lo mudable», NPRS, CD1, p10 (Zonophone X-5-53.018).
45) — sevillanas boleras nº1 «Me dijiste que era fea», NPRS, CD1, p19 (Zonophone X-5-53.027).
46) Paca Aguilera (1910): guajiras «Nace el pobre», ACM, CD9, p15 (Zonophone X-5-53.042).
47) La Niña de los Peines (1912): garrotín «Estando de centinela», NPRS, CD2, p8 (Gramophone 3-63.003).
48) Don Antonio Chacón (1913): soleares «Anda y pregúntale a un sabio», *Don Antonio Chacón. La cumbre de un maestro*, p5; Sonifolk, 1996 *(Soleares nº 1*, Gramophone 3-62.168).
49) — milonga «Si llegara a suceder», ídem, p11 *(Milonga argentina*, Gramophone 3-62.358).
50) — siguiriyas «Si yo supiera la lengua», ídem, p18 *(Seguidillas gitanas nº 3*, Gramophone 3-62.365).
51) — siguiriyas «A clavito y canela», ídem, p24 *(Seguidillas gitanas nº 2*, Gramophone 3-62.362).
52) El Niño de las Marianas (1913): guajira «Ningún hombre debe ser», GCCF, CD19, p13 (Gramophone 3-62.260).
53) La Niña de los Peines (1913): soleares nº1 «Un día era yo», NPRS, CD3, p1 (Homokord 70.645).
54) — bulerías nº1 «Entré yo en ese castillito» NPRS, CD3, p14 (Homokord 70.658).
55) — farruca: primera parte «Una farruca en Galicia» NPRS, CD3, p23 (Homokord 70.667).
56) — peteneras «Yo no creía en mi mare» NPRS, CD4, p3 (Homokord 70.672).
57) — alegrías «Qué borreguito» NPRS, CD4, p7 (Homokord 70.676).
58) — bulería nº 4 «Picaritos arrieros», NPRS, CD4, p24 (Homokord 70.693).
59) Juan Ríos, el Canario (ca. 1914): guajiras «Un piropo a las mujeres», CHAMF, CD2, p1 (Columbia T-147).
60) La Antequerana (1914): garrotín «Pregúntale a mi sombrero», ACM, CD7, p6 (Gramophone 653.159).
61) La Niña de los Peines (1914): tango nº1 «Hablo yo con mi Dios», NPRS, CD5, p5 (Odeón 13.266).
62) — farruca «La Virgen iba caminando », NPRS, CD6, p1 (Odeón 13.269).
63) — garrotín «Tú te tienes porque eres», NPRS, CD6, p2 (Odeón 13.269).
64) — malagueñas, estilo Canario «Tengo que poné un espía» NPRS, CD6, p5 (Odeón 13.267).
65) Manuel Escacena (1914): soleares «Si supiera esta serrana», GCCF, CD6, p8 (Odeón 13.303).
66) — guajiras «Hombre aquí la malanga crece», CHAMF, CD1, p6 (Odeón 13.293).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

1917-1936

67) La Niña de los Peines (1917): garrotín «Qué fatigas más grandes», NPRS, CD8, p2 (Odeón 13.355).
68) — fandanguillo de Alosno «Tiene los pastos comunes», NPRS, CD8, p5 (Odeón 13.360).
69) Manolo Pavón (1917): alegrías «Si no te veo doble», GCCF, CD28, p6 (Odeón 13.379).
70) Teresa España (1919): sevillanas «Porque no tengo», FDA, CD3, p19 (Gramophone 263.818).
71) El Cojo de Málaga (1921): bulerías nº 2 «Y no sé por qué motivo», *El Cojo de Málaga*, CD1, p18, Sonifolk, 2001 (Gramófono 262.254).
72) El Tenazas de Morón (1922): caña «En el querer no hay venganza», GCCF, CD28, p11 (Odeón 101.036).
73) — seguiriyas gitanas de Silverio «Yo he andaíto la Francia», GCCF, CD28, p15 (Odeón 101.040).
74) Manuel Centeno (1922): fandango de Alosno «No necesito cuchillo», FDA, CD4, p4 (Odeón 101.059).
75) El Cojo de Málaga (1923): fiesta andaluza «Lo que tu querer me cuesta», ACM, CD5, p9 (Pathé 2.237).
76) Manuel Vallejo (1925): fandangos extremeños «En criticar y murmurar», MVOC, CD2, p4 (Odeón 13.666).
77) — fiesta gitana «Cada vez que paso y miro », MVOC, CD2, p10 (Odeón 13.665).
78) Pepe Marchena (1925): vidalita «Oye mi china querida», NMOC, CD3, p8 (Odeón 13.687).
79) Ramón Montoya (1925): «Seguiriyas gitanas nº1», *Ramón Montoya. El genio de la guitarra flamenca. Grabaciones históricas 1923-1936*, CD1, p20; Sonifolk, 1999 (Pathé 1.655).
80) Manuel Vallejo (1927): «La Catalina», MVOC, CD4, p7 (Gramófono AE 1.731).
81) — alegrías «Fueron a coger coquinas», MVOC, CD4, p12 (Odeón 182.172).
82) Miguel Borrull (1927): «Guajiras», CHAMF, CD3, p3 (Odeón 182.056).
83) José Muñoz, el Pena Hijo (1928): soleares «Soy piedra y perdí mi centro», ACF, CD8, p18 (Odeón 182.238).
84) — cambio por seguidillas «El amor que yo te tengo», ACF, CD8, p24 (Odeón 182.235).
85) — cantes por cabales «Si el querer que yo te tengo», ACM, CD11, p5 (Regal RS 838).
86) Luisa Requejo (1928): bulerías «Yo te he querío», CC, CD34, p3 (Gramófono AE 2.426).
87) Pepe Marchena (1928): guajiras (creación) «Contigo me caso indiana», NMOC, CD6, p4 (Regal RS 805).
88) Ramón Montoya (1928): «La Rosa», *Ramón Montoya. El genio de la guitarra flamenca. Grabaciones históricas 1923-1936*, CD1, p5; Sonifolk, 1999 (Gramófono AE 2.228).
89) — «La Caña», ídem, p10 (Gramófono AE 2.153).
90) — «Bulerías por soleares», ídem, p11 (Gramófono AE 2.310).
91) Tomás Pavón (1928): bulerías «Yo me metía por los rincones», GCCF, CD4, p4 (Regal RS 553).
92) Angelillo (1929): guajiras «Cantaba la codorniz», *Figuras del Flamenco*, CD2, p11; Fonotrón, 1999 (Gramófono AE 2.880).
93) Antonio Rengel (1929): fandango campero «Le pedí un ramo de olor», HFTF, CD39, p6 («Pero no, que me condeno», Odeón 182.451).
94) — fandanguillos «No hago más que llorar», GCCF, CD24, p15 (Regal RS 1.371).
95) Aurelio de Cádiz (1929): tientos «Que tenga rejas de bronce», *Aurelio de Cádiz*, p3; Pasarela, 1996 (Polydor, muestra).
96) — bulerías «Quisiera hablar con Dios», ídem, p7 (Polydor, muestra).
97) — soleares «He mandaíto hacer un freno», ídem, p15 (Polydor 220.053).
98) — alegrías «Y el agüita no la aminoro», ídem, p16 (Polydor 220.041).
99) — seguiriyas «Puertecita no tengo», ídem, p18 (Polydor 220.053).
100) El Carbonerillo (1929): seguidillas «Como cosita propia», GCCF, CD9, p3 (Regal RS 1.441).
101) — soleares «Esta serrana me gusta», GCCF, CD9, p5 (Regal RS 1.475).
102) El Cojo de Málaga (1929): tangos cubanos «Una negra caprichosa», no reeditado (Delthos 10.107).
103) El Niño Gloria (1929): «Fiesta jerezana», GCCF, CD20, p1 (Regal RS 1.107).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

104) — alegrías «Se están criando pa mí», GCCF, CD20, p3 (Regal RS 1.348).
105) — «Fiesta gitana», *Figuras del Cante Jondo. El Niño de Gloria*, p9 (Odeón 182.606).
106) José Cepero (1929): bulerías «Yo te quería y no lo niego», GCCF, CD18, p3 (Gramófono AE 2.519).
107) — seguidillas «Tú te mueres rabiando», *José Cepero. El Poeta del Cante*, CD1, p10; Sonifolk, 2000 (Gramófono AE 2.858).
108) — milonga Mourelle «Un soldado en Melilla», ídem, CD2, p11 (Gramófono AE 2.583).
109) — bulerías canasteras «La Candonga», ídem, CD2, p13 (Gramófono AE 2.584).
110) — fandangos de Frasquito Hierbabuena «A los santitos del día», ídem, CD2, p18 (Gramófono AE 2.585).
111) José Rebollo (1929): fandanguillos «Contento expongo mi vida», GCCF, CD24, p1 (Polydor 220.034).
112) Juanito Mojama (1929): soleares de Enrique el Mellizo «Aunque toquen a arrebato», GCCF, CD 20, p10 (Gramófono AE 2.394).
113) — bulerías jerezanas «Que van a hacer», HFTF, CD38, p6 (Gramófono AE 2.584).
114) La Niña de Linares (1929): caracoles «Manuela Reyes», *The land of olive oil is called Jaén,* p11; STKM Records, 2010 (Parlophon B 25.325).
115) La Niña de los Peines (1929): tango de Cádiz «Salomón con ser tan sabio», NPRS, CD10, p4 (Odeón 182.524).
116) — fiesta gitana «Yo he visto varios pintores», NPRS, CD10, p12 (Odeón 182.512).
117) — fandangos «Se morirá de seguro; A mi mare por su alma», NPRS, CD10, p14 (Polydor 220.048).
118) Manolo de Badajoz (1929): «Soleares en Mi», GGF, CD3, p19 (Odeón 182.598).
119) Manuel Vallejo (1929): fiesta gitana «La barriga vacía», MVOC, CD6, p10 (Odeón 182.431).
120) — «Ay, ay, ay, gitano. Asómate a la ventana», MVOC, CD7, p6 *(Canción por bulerías*, Gramófono AE 2.907).
121) El Chato de las Ventas (1930): milonga «Al compás de una milonga», CC, CD38, p8 (Parlophon 25.604).
122) Isabelita de Jerez (1930): fiesta jerezana «Cositas que no pueden ser», GCCF, CD20, p16 *(Fiesta*, Odeón 182.846).
123) — bulerías por soleares «Eres como los judíos», GCCF, CD20, p18 *(Bulerías*, Odeón 182.933).
124) La Andalucita (1930): guajiras «Tengo una casa en La Habana», CHAMF, CD1, p9 (Regal DK 8.122).
125) La Argentinita y Federico García Lorca (1930): «En el Café de Chinitas», *Colección de canciones populares andaluzas*, p7; Sonifolk, 1994 (Gramófono AE 3.522).
126) La Niña de la Alfalfa (1930): sevillanas «En el suelo que pisa la sevillana», *Testimonios de la Historia del Flamenco. La mujer en el cante*, p6; Discmedi, 2002 (Regal DK 8.231)
127) Pepe La Nora (el Noro) (1930): sin título, *Historia Antológica del Fandango de Huelva. Huelva, vol.1*, p25; Nota Alta, 2001. *(Fandanguillos,* Regal DK 8.235).
128) El Niño de Cabra (1931): fandangos de Lucena, HFTF, CD39, p5 (Odeón 182.956).
129) — fandangos «Aunque me veas pobre y ciego», GCCF, CD13, p7 (Odeón 182.964).
130) La Niña de la Alfalfa (ca. 1931): peteneras «Sevilla qué grande eres», *Testimonios de la Historia del Flamenco. La mujer en el cante*, p5 (Regal DK 8.351).
131) Manolo de Badajoz (1931): «Rosa por alegrías», GGF, CD1, p4 (*Rosa,* Odeón 183.383).
132) María la Canastera, con el Cuadro Gitano de (Concha Maya) La Coja (1931): tango gitano «El testamento de un gitano», *Fiesta en Graná,* CD2, p15; Dienc, 2010 (Gramófono AE 3.631).[4]
133) Angelillo (ca. 1932): colombianas «De tu maceta las flores», CC, CD48, p9 (Parlophon 26.693).
134) Carmen Amaya (ca. 1932) zambra «Mi mare la Tana», *Carmen Amaya. La Reina del Sacromonte*, p9; Alfa Records, 1991 (Odeón 183.702).

[4] Tema original de la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri *Pan y toros*, de 1864.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

135) El Corruco de Algeciras (1932): campanilleros «En sus brazos llevaba María », GCCF, CD22, p5 (Odeón 183.444).
136) La Niña de la Puebla (1932): colombianas «Ese traje negro», GCCF, CD1, p7 (Regal DK 8.722).
137) La Niña de los Peines (1932): colombiana «Inspiración gitana: la bandera de mi patria», NPRS, CD11, p1 (Regal DK 8.642).
138) — fiesta creación «Deja la bola rodar », NPRS, CD11, p9 (Regal DK 8.635).
139) Manolo de Badajoz (1932): «Farruca», GGF, CD1, p5 (Odeón 183.710).
140) Pepe Marchena y El Niño de la Flor (1932): «El pájaro carpintero », NMOC, CD12, p10 (*Colombiana nueva*, Gramófono AE 4.142).
141) Canalejas de Puerto Real (1933): soleares «Cuando doblen las campanas», GCCF, CD21, p3 (Odeón 183.752).
142) La Niña de los Peines (1933): alegrías «Del mundo leguas y leguas», NPRS, CD11, p15 (Gramófono AE 4.328).
143) — sevillanas «El clavel que me diste», NPRS, CD11, p16 (Gramófono AE 4.289).
144) Manuel Vallejo (1933): bulerías «El huerfanito. Quien quiera compaña [sic] darme», MVOC, CD10, p17 (Gramófono AE 4.215).
145) — tangos de Cádiz «Ando loco por las calles», MVOC, CD11, p5 (Gramófono AE 4.247).
146) — fandangos de Huelva «Y que tienes más salero», MVOC, CD11, p9 (Gramófono GY-117).
147) Pepe Marchena (1933): punto cubano, Canción de los Cañaverales, NMOC, CD13, p14 (Gramófono GY 148).
148) Manuel Vallejo (1934): «Qué desgraciaíto soy; Yo le pido al Gran Poder», MVOC, CD12, p10 *(Cantiñas*, Gramófono GY-155).
149) — tango de las caravanas «Al Señor de la Santa Humildad», MVOC, CD12, p17 (Gramófono GY-159).
150) — «Qué te pasa prima», MVOC, CD13, p1 *(Seguidillas*, Gramófono GY-178).
151) Antonio el Sevillano (1935): adaptación de aires cubanos «De Cuba a Sevilla», EDF, CD18, p13 *(Aires cubanos*, Odeón 203.525).
152) El Niño de Utrera (ca. 1935): colombiana «Rosario la Cortijera», CHAMF, CD2, p14 (Parlophon 25.905).
153) La Niña de los Peines (1935): bulerías «Matilde la chula», NPRS, CD12, p3 (Odeón 203.612).
154) — fandangos «Igual que la dolorosa», NPRS, CD12, p5 (Odeón 203.527).
155) — fiesta «Oselito [sic] el barquillero», NPRS, CD12, p6 (Odeón 203.527).
156) — sones cubanos flamencos: «Madúralo: la mora», NPRS, CD12, p7 (Odeón 203.487).
157) Manolo de Huelva (1935): «Alegrías», GGF, CD3, p21 (Gramófono AE 4.588).
158) — «Sevillanas bailables», GGF, CD3, p22 (ídem).
159) Manuel Vallejo (1935): «María de la O», MVOC, CD13, p3 *(Fiesta*, Gramófono GY-194).
160) Chiquito de Triana (1936): «Bulerías», *Triana cantaora. Entre el barro y la fragua*, CD2, p2; Pasarela, 2004 («Canto a Triana», Odeón 203.571).
161) El Chato de las Ventas (1936): tangos «El que viva en el año dos mil», CC, CD38, p6 (Odeón 273.031).
162) Ramón Montoya (1936): «Seguiriyas», *Ramón Montoya. El genio de la guitarra flamenca. Grabaciones históricas 1923-1936*, CD2, p1; Sonifolk, 1999 *(Arte clásico flamenco. Ramón Montoya*, BAM 103).
163) — «Alegrías», ídem, p3 (ídem, BAM 106).
164) — «Farruca», ídem, p6 (ídem, BAM 106).
165) — «Tango», ídem, p7 (ídem, BAM 105).
166) — «Fandangos», ídem, p9 (ídem, BAM 103).
167) — «Guajiras», ídem, p11 (ídem, BAM 104).
168) — «Soleares», ídem, p12 (ídem, BAM 101).
169) — «Bulerías», ídem, p15 (ídem, BAM 103).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

1937-1956

170) José Muñoz, el Pena Hijo (ca. 1938): guajiras «Si preguntas a tu papá», CHAMF, CD2, p8 (Víctor 38.425).
171) Lola Cabello (1940): rumba «A la Habana», *Raíces de la Canción Española,* CD14, p4; Calé Records, 1996 (Columbia R 18.265).
172) Sabicas (ca. 1941): «Guajiras», CHAMF, CD3, p5 (Decca DU-709, editado en 1949).
173) Antonio el Sevillano (ca. 1942): tanguillos «Una juerga se compone», CC, CD18, p3 (¿?).
174) Antonio el de la Calzá (1943): fandangos «De mi padre y de mi madre», GCCF, CD18, p16 (Columbia V 9.355).
175) Estrellita Castro y Angelillo (1943): colombiana «Ya no canta la calandria», CHAMF, CD1, p19 (Odeón 194.263).
176) El Niño León (1944): danzón cubano «No me gusta la manigua», CHAMF, CD3, p15 (Regal C-8632).
177) El Indio Araucano (¿?), polka paraguaya «Pájaro chogüí», *El Indio Araucano. Éxitos de oro,* CD2, p1, Suramericana del Disco, 2003.[5]
178) La Niña de los Peines (1946): tangos «Al gurugú», NPRS, CD12, p13 (La Voz de su Amo AA 283).
179) — sevillanas (creación) «Que tu palmito», NPRS, CD12, p15 (La Voz de su Amo AA 293).
180) Lola Flores (1946): rumba «La Niña Belén», *Raíces de la Canción Española,* CD15, p8; Calé Records, 1997 (La Voz de su Amo AA 287).
181) Juanito Valderrama (1947): farruca «Chufliya», GCCF, CD12, p11 (Columbia R 14.539).
182) Tomás Pabón (1948): soleares «A mi mare de mi alma», GCCF, CD4, p13 (La voz de su Amo AA 356).
183) Trío Típico Paraguayo de Félix Pérez Cardozo (ca. 1948), polka paraguaya «Pájaro Campana», *Excavated Shellac. Strings: guitar, oud, tar, violin and more from the 78rpm era*, p8; Dust to Digital, 2010 (Odeón [Argentina] 1.406).
184) La Niña de la Puebla y Luquitas de Marchena (1949): colombianas a dúo «Serranía del Brasil», GCCF, CD14, p17 (Columbia R 14.799).
185) La Niña de los Peines (1949): tangos ligeros «Del color de cera mare», NPRS, CD12, p20 (La Voz de su Amo AA 435).
186) — tangos y tientos «A mi mare abandoné», NPRS, CD13, p9 (La Voz de su Amo AA 465).
187) Manolo Caracol (1949): bulerías por soleá «Yo no siento que te vayas», ACF, CD4, p20 (La Voz de su Amo AA 403).
188) El Niño de las Cabezas (Pepe Romero) (ca. 1950): «Tangos flamencos», EDF, *Cantaores sevillanos*, p13; Dienc, 2004 (¿?).
189) Manuel Vallejo (1950): verdiales «Y te quiero como a ella», MVOC, CD13, p16 (Columbia R 14.852).
190) El Niño Ricardo (1951): farruca «Almoradí», *Grandes Figures du Flamenco,* CD11, p9; Harmonia Mundi, 1990 (Odeón 184.806).
191) Pericón de Cádiz (1951): alegrías «Gaditanas», GCCF, CD23, p12 (Columbia R 14.919).
192) Pilar Calvo y Luis Maravilla (1952): «Zambra del Sacromonte», Biblioteca Digital Hispánica, signatura DS/264/18 (Odeón 184.899).
193) Roberto Ximénez y Luis Maravilla (1952): «Zapateado del Perchel», Biblioteca Digital Hispánica, signatura DS/258/9 (Odeón 184.848).
194) Coro gaditano «Conjunto Hércules» (1953): tango humorístico «Los Gallos» de El Tío de la Tiza (Biblioteca Digital Hispánica, signatura DS/308/6 (Columbia R 18.416).

[5] Se trata de una canción de Guillermo Breer Pitagüá, compuesta hacia 1945.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

195) Antonio el Chaqueta (1954): «Cabales», *Antología del Cante Flamenco*, CD2, p5; Hispavox, 1988 *(Anthologie du Cante Flamenco*, Ducretet-Thomson LA 1051).
196) Bernardo de los Lobitos (1954): «Marianas», ídem, p11 (ídem, LA 1052).
197) El Cojo de Huelva (1954): rumba «Palito de ron», *Testimonios de la Historia del Flamenco. El Cojo de Huelva,* p9; Discmedi, 2007 (Odeón 204.557).
198) Esteban de Sanlúcar (1954): «Soleares», *Guitarra flamenca*, CD2, p8; Mediterráneo Music Latino, 2003 *(Soleares gaditanas*, RCA-Víctor 60-2404).
199) José Greco y Rafael Romero (1954): «Petenera para el baile», *Rafael Romero*. *¡Cantes de Época!*, CD3, p6; El Flamenco Vive, 2010 *(José Greco and Company. Danzas flamencas*, Decca DL 9.758).
200) Juan Varea (1954): tientos «El Jazmín de tu ventana», GCCF, CD25, p20 (Columbia R 18.622).
201) Los Gitanillos de Cádiz (1954): «Zapateado de las campanas», *Ole! Ole! Ole! Flamenco*, p16; CNM, 2012 *(Juerga andaluza*, Regal C 10.257 / EP SEDL 19.028).
202) Rafael Romero (1954): «Peteneras», *Antología del Cante Flamenco*, CD2, p10; Hispavox, 1988 *(Anthologie du Cante Flamenco*, Ducretet-Thomson LA 1052).
203) René Touzet (1954), «Zapateo», *Cena en la Habana*. *René Touzet y su orquestra*, p8; Vintage Music, 2011 (RCA Víctor LPD 524).
204) Rafael Romero (1954-1955): «jaleos de Extremadura», *Rafael Romero*. *¡Cantes de Época!*, CD2, p20; El Flamenco Vive, 2010 *(Cante Jondo*, Contrepoint/Vogue MC 20.089).
205) Beni de Cádiz (ca. 1955): «Tango flamenco», *Beni de Cádiz*, p1; Fods Records, 1998 *(Tientos*, Alhambra AL 20.097).
206) Elvira Real, Ernesto Lapeña, Alonso Cano y Roque Montoya Jarrito (1955): petenera «De noche cuando te veo», *Roque Montoya «Jarrito»,* colección Quejío, CD1, p7 *(Andalucía baila*, La Voz de su Amo LDLP 1.009).
207) María Amaya, Rosario Escudero, Pepita Valle y Mario Escudero (1955): «Fandangos de Huelva», *Mario Escudero. Fiesta flamenca*, vinilo, cara A, corte 3; MGM E-3214.
208) Mario Escudero (1955): «Sevillanas populares», ídem, cara B, corte 2.
209) Paco de Ronda (1955): farruca «Baile y taconeo», *Roque Montoya «Jarrito»,* colección Quejío, CD2, p7; EMI-Odeón, 1997 *(Andalucía baila*, La Voz de su Amo LDLP 1.009).
210) Pepe Pinto (1955): tangos «Qué falsa eres», EDF: *Pepe Pinto*, p9 *(Zambra-Farruca*, Columbia R 18.786).
211) Pilar López, Paco de Ronda y Antonio Montoya y Roque Montoya Jarrito (1955): serrana «La patria [partía] del templao», *Roque Montoya «Jarrito»,* colección Quejío, CD1, p16 *(Andalucía baila*, La Voz de su Amo LDLP 1.009).
212) Porrina de Badajoz (ca. 1955): jaleo extremeño «Dejadme flores dejadme», EDF, *Porrina de Badajoz*, p17 (Alhambra AL 20.134).
213) — petenera «Si te la encuetras por ahí», *Figuras del Cante Jondo. Porrina de Badajoz*, p20; Planet Records, 1994 (ídem).
214) Carmen Amaya (1955-1956): «Rumba flamenca», *La Reina del embrujo gitano*, CD2, p1; Alma Latina, 2004 *(Furia! Carmen Amaya and company*, Decca DL 79.094 de 1961).
215) — «Fandangos del Albaicín», ídem, p5 (ídem).
216) Antonio (Ruiz Soler) y Antonio Mairena (1956): «Cantiñas de Cádiz», OCAM, CD3, p3 *(Antonio*, Columbia SCGE 80.018 de 1962).
217) Carmen Amaya (1956): «Fiesta de Jerez», *Grandes Figures du Flamenco*. *Carmen Amaya*, p1; Harmonia Mundi, 1990 *(Queen of the gypsies*; «Ritmo de Carmen Amaya: Fiesta en Jerez», Decca DL 9816).
218) — «Siguiriya gitana», *La Reina del embrujo gitano*, CD2, p7; Alma Latina, 2004 (ídem).
219) — «Tiento canastero», ídem, p8 (ídem).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

220) — «Rondeña», ídem, p9 (ídem).
221) — «Alegrías», ídem, p10 (ídem).
222) — «Soleares», ídem, p11 (ídem).
223) Maricela Riego (1956): «Fandangos del Albaicín», EEF, CD4, p21 *(Zambra. Tablao de flamenco. Madrid*, «Y vamos pa Andalucía», Philips P 13100L, edición holandesa de 1958).
224) Mario Escudero (1956): zapateado «Repiqueteos flamencos», *Mario Escudero & his flamenco guitar,* p8; Efen Records, 2007 (Montilla FM-57).
225) Roque Montoya Jarrito (1956): fandangos de Huelva «Del querer que te tenía», *Roque Montoya «Jarrito»,* colección Quejío, CD2, p14; EMI-Odeón, 1997 *(Roque Montoya Jarrito*, Odeón DSOE 16.120).
226) — colombianas «Quisiera que me quisieras», ídem, p16 *(Cante Flamenco*, Odeón DSOE 16.123).
227) Rosa Durán, Pericón de Cádiz y El Niño Pérez (1956): caña «A mí me pueden mandar», EEF, CD3, p2 *(Zambra. Tablao de flamenco. Madrid*, Philips P 13100L).
228) — «Zapateado de las campanas», EEF, CD12, p21 (ídem).

1957-1976

229) Bernardo de los Lobitos (1957): garrotín «Tú dices que no me quieres», *Arte Flamenco*. *Diego Clavel y Bernardo el de los Lobitos*, p12; Orbis-Fabri, 1994 *(Antología del Cante Flamenco*, Orfeón JM-05).
230) Carmen Amaya (1957): «Garrotín», *La reina del embrujo gitano*, CD2, p13; Alma Latina, 2004 *(Carmen Amaya & Sabicas*. *Flamenco!,* Decca DL 9.925).
231) — «Jaleo canastero», ídem, p14 (ídem).
232) — «Colombiana flamenca», ídem, p15 (ídem).
233) Jacinto Almadén (1957): «Mirabrás», *Grandes Figures du Flamenco*. *Niño de Almadén*, p12; Harmonia Mundi, 1990 *(Cante Jondo nº1*, Le Chant du Monde LDY 4.088).
234) Sabicas (1957): «Milonga flamenca», *Sabicas. Milonga flamenca*, p10; Novoson, 2001 *(The greatest flamenco guitarist;* Elektra EKL 121).
235) Sabicas y Mario Escudero (1957): «Sevillanas», *Flamenco guitar classics*, p7; Essential World Masters, 2012 *(Sabicas and Escudero. Flamenco styles on two guitars*, Montilla FMS 105).
236) — «Fandangos del Albaicín», ídem, p17 (ídem).
237) — tientos «Camino del Monte», ídem, p19 (ídem).
238) Antonio Cortés y María la Canastera (1958): «Tango de los Merengazos/del Sacromonte», *Fiesta en Graná*, CD2, p7; Dienc, 2010 *(Granada! María la Canastera*, Alhambra EP SMGE 80081 / LP MCC 30048).
239) Antonio Mairena (1958): soleares «Promesa de ti», OCAM, CD3, p10 *(Cantes de Antonio Mairena*, Columbia CCLP 31.010).
240) El Niño Ricardo (1958): tientos «Cai calorrí», *Niño Ricardo. Toques flamencos de guitarra*, p5; EMI-Odeón, 2002 (Hispavox HH 1049).
241) — siguiriyas en Mi «Serrana juncal», ídem, p7 (ídem).
242) — alegrías en Mi «El Mellizo», ídem, p8 (ídem).
243) — «Soleares en La», ídem, p9 (ídem).
244) — bulerías «Juncales», ídem, p11 (ídem).
245) — «Zapateado en Do mayor», ídem, p13 (ídem).
246) Enrique Montoya (1958): «Tientos», *Sabicas*. *Fiesta Flamenca con los Trianeros*, p4; Dial Discos, 1996 *(Festival Gitana. Featuring Sabicas with Los Trianeros*; Elektra EKL 149).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

247) Jacinto Almadén (1958): tango flamenco «Eres más bonita», *Arte Flamenco*. *Antología VI y Beni de Cádiz*, p2; Orbis-Fabri, 1994 *(Jacinto Almadén. A la guitarra*. *Pepe de Badajoz*, Columbia ECGE 70.516).
248) Justo de Badajoz (ca. 1958): bulerías «Aires de Jerez», GGF, CD3, p14 *(Justo de Badajoz*, Montilla FM 43).
249) La Repompa de Málaga (1958): «Tientos», *La Repompa y El Chaqueta*, p5; BMG, 1998 *(Bailes españoles*; Alhambra EMGE 70.842).
250) Manuel Cano (1958): «Peteneras», *Arte Flamenco. Antología de guitarristas*, p5; Orbis-Fabri, 1994 *(Suite granadina. Flamenco clásico*, RCA 3L16188).
251) Román el Granaíno (ca. 1958): «Bulerías al golpe», GGF, CD3, p16 *(Arte Flamenco nº1*, Tepazz 45.514).
252) Sabicas y Mario Escudero (1958): zapateado «Recuerdo a Estampío», *Flamenco guitar classics*, p14; Essential World Masters, 2012 *(The fantastic guitars of Sabicas and Escudero*, Decca DL 78.795).
253) — «Colombiana flamenca», ídem, p15 (ídem).
254) El Farruco (1959): «Tanguillo», *La Repompa y el Chaqueta*, p3; BMG, 1998 *(Repompa de Málaga*, Columbia ECGE 71.716).
255) Gentes del pueblo (1959): «Villancico» de la provincia de Huelva, *Magna Antología del Folklore Musical de España*, CD3, p6; Hispavox, 1992 *(Antología del Folklore Musical de España*, Hispavox HH 10-108).
256) Gentes del pueblo (1959): «Jota» de la provincia de Huesca, ídem, CD5, p25 (ídem HH 10-109).
257) La Cañeta de Málaga (1959): rumba flamenca «El ermitaño», *La Cañeta de Málaga, José Salazar, La Pirula*, CD2, p9; libro y edición de Paco Roji Doña y Ramón Soler Díaz que incluye 2 CD, 2012 *(Bailes españoles*, Alhambra MCCP 29-008).
258) La Repompa de Málaga (1959): bulerías «El rey faraón», *La Repompa y El Chaqueta*, p1; BMG, 1998 *(Repompa de Málaga*; Columbia ECGE 71.716).
259) — tanguillo «¡Ea cayuo!», ídem, p3 (ídem).
260) Manolo Sánchez (1959): rumba flamenca «Ole con ole», *Flamenco Night Club. Los Macarenos*, p3; Vintage Music; 2009 (EP Regal SEDL 19.241).
261) Paco Toronjo (1959): «Fandangos alosneros», *Magna antología del folklore musical de españa*, CD3, p5; Hispavox, 1992 *(Antología del Folklore Musical de España*, Hispavox HH 10-108).
262) Perico el del Lunar, padre (1959): zapateado «Rosita», *Grabaciones en París: 1956-1959*, CD1, p17; El Flamenco Vive, 2004 *(Perico el del Lunar. Guitariste flamenco*, BAM LD 362).
263) — petenera «Rebecca», ídem, p19 (ídem).
264) — taranto «Carolina», ídem, p20 (ídem).
265) Sabicas (1959): siguiriya «Duelo de campanas», *Flamenco Puro*, p2; EMI, 2002 (Columbia WL 154).
266) — alegrías «Campiña andaluza», ídem, p3 (ídem).
267) — fandangos «Por los olivares» ídem, p4 (ídem).
268) — farruca «Punta ý tacón», ídem, p6 (ídem).
269) Carmelilla del Monte (1960): zambra del Sacromonte «Canastitos de flores», *Zambra gitana en la cueva de Manolo Amaya en el Sacromonte de Granada,* p7; Calé Records, 2011 (Hispavox HH 10.118).
270) Enrique Montoya (1960): peteneras «El Café de Chinitas», ACF, CD14, p16 *(Anda Jaleo*, EP Regal SEDL 19.253).
271) La Perla de Cádiz (1960): tangos «A la Virgen del Rosario», *Maestros del Cante*. *Perla de Cádiz*, p1; EMI-Odeón, 2002 *(La Perla de Cádiz. Cante flamenco, vol.1,* Hispavox HH 16-135).
272) Luis Maravilla (1960): «Zapateado de la Tanguera», *Guitarra española*. *Luis Maravilla*, p1; Fonotrón 2011 *(Flamenco puro. Guitarra española por Luis Maravilla*, Odeón LCLP 158).
273) — «Tientos y marianas», ídem, p12 (ídem).
274) Paco Isidro (1960): sevillanas bíblicas «Me han convidado», MACF, CD10, p2 *(Sevillanas y Fandangos de Huelva por Paco Isidro,* Hispavox HH 16-134).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

275) — fandangos de Huelva «Ni la perla ni el rubí», *Cantes de Huelva,* p6 *(Paco Isidro, vol. 1. Fandangos de Huelva,* Hispavox HH 16-133).
276) Paquito Simón (1960): «Tanguillo», GGF, CD1, p9 *(Paquito Simón*, EP Belter 50.891/ LP 12.711).
277) Vicente el Granaíno (1960): «Tanguillos», *Grandes Maestros de la Guitarra Flamenca,* vol.1, p1; Klaman Distribuciones, 2013 (tanguillo flamenco «Serenata al Sacromonte», *Guitarra Flamenca*. *Vicente el Granaíno,* EP SAEF SF 2031).
278) Mario Escudero (1961): «El garrochista», *Mario Escudero*, vinilo, cara B, corte 3; ABC Paramount 396.
279) Sabicas (1961): «Bulerías», *La Guitarra Flamenca*, p1; Alfa Records, 2005 («Junco y canastos», MGM E-SE 3975).
280) Chano Lobato (1962): rumba «Río Manzanares», *Arte y salero de Cádiz*, colección Quejío, CD1, p8; EMI-Odeón, 2000 *(Flamencos de hoy*, La Voz de su Amo 7EPL 13.719).
281) Juan Serrano (1962): «bulerías», *The art of the flamenco guitar,* p1; Planet Records, 1992 *(¡Ole, la mano!,* Elektra EKL 227).
282) Manolo Vargas (1962): tientos de Cádiz «Un sabio me leyó el sino», MACF, CD6, p2 *(Manolo Vargas*. *Cante Flamenco,* Hispavox HH 16-341).
283) — (ca.1962): tanguillos de Carnaval «Cádiz, ciudad de mi alma», *Manolo Vargas*, p8; Hispavox, 1996 (edición de 1970: *Cádiz, salero de España,* Clave 18-1172 [S]).
284) Mario Escudero (1962): «Tientos del amanecer», *Mario Escudero. Fiesta flamenca*, vinilo, cara A, corte 3; ABC Paramount 428).
285) — fandangos de Huelva «¡Viva Moguer!», ídem, cara B, corte 2.
286) Alfonso Labrador (1963): «Tangos flamencos», *Bodega flamenca*, p3; Vintage Music, 2009 (Regal SEDL 19.328).
287) La Joselito y Jacinto Almadén (1963): «Farruca», *Grandes Figures du Flamenco*. *Niño de Almadén*, p2; Harmonia Mundi, 1993 *(Riches heures du flamenco*, Le Chant du Monde, LDX 74.262).
288) — «Fandango de Huelva», ídem, p8 (ídem).
289) Paco Aguilera y Félix de Utrera (1963): tientos zambra «Son flamenco» *(Grandes Maestros de la Guitarra Flamenca*, CD2, p9; Dienc, 2006 *(Paco Aguilera y Félix de Utrera*, EP Columbia ECGE 71.866).
290) Pepe de Lucía (1963): tientos de Cádiz «Le estoy pidiendo a la Virgen», MACF, CD6, p5 *(Los Chiquitos de Algeciras. Cante flamenco tradicional*, Hispavox HH 10-218).
291) Pepe Marchena (1963) «Aurora de Marchena», *Memorias Antológicas del Cante Flamenco,* CD3, p9; Divucsa, 1991 (Belter 12.720).
292) Rosario la Cordobesa y Luis Maravilla (1963): «Zapateado de La Quica», *Castañuelas y taconeo*, p3; Vintage Music, 2009 *(Castañuelas y zapateado*, Discophon EP 27.186).
293) Sabicas (1963): «Mi garrotín», *Grandes Figures du Flamenco*. *Sabicas*, p9; Harmonia Mundi, 1998 *(Flaming flamenco guitar*, United Artists UAS 6236).
294) Álvaro de la Isla (1964): «Sevillanas corraleras», FA-RTVE, DVD6, título 4).
295) Antonio Mairena (1964): fandangos verdiales «Culpable una mujer», OCAM, CD6, p1 *(La Llave de Oro del Cante Flamenco*, Hispavox HH 10-251).
296) Canalejas de Puerto Real (1964): tanguillo «De feria en feria yo», *Canalejas de Puerto Real*, p16; Music Ages, 2007 (Vergara 158-UC).
297) Carmen Moreno y El Fati (1964): «Danzón», FA-RTVE, DVD5, título 4.
298) Carmen Sibajas y José Cabrales (1964): verdiales, FA-RTVE, DVD6, título 4.
299) El Tupé (1964): zapateado, FA-RTVE, DVD6, título 4.
300) José Motos (ca. 1964): «Guajira», *Viva Flamenco! José Motos*, p7; Marathon Media, 2011 (World Record Club T-326).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

301) La Chunga (1964): «Rumba flamenca», FA-RTVE, DVD5, título 4.
302) — y Juan Antonio Jiménez (1964): «Seguiriyas», FA-RTVE, DVD1, título 4.
303) La Jimena de Coín (1964): verdiales de Coín «La flor de la adelfa», MACF, CD 7, p5 *(Fandangos y Verdiales*, Hispavox HH-16-491).
304) Lucero Tena (1964): «Guajira», FA-RTVE, DVD5, título 4.
305) Luisa Romero (1964): «Garrotín», FA-RTVE, DVD6, título 4.
306) Panda de Povea –Grupo Folklórico Parada [sic] de Verdiales– (1964): «Verdiales», FA-RTVE, DVD3, título 5.
307) Diego del Gastor (ca. 1965): «Soleares», *Diego del Gastor. El eco de unos toques*, p2; El Flamenco Vive, 2004 *(Misterios de la Guitarra Flamenca*, Ariola 10.521A de 1972).
308) — «Bulerías», ídem, p3 *(Evocaciones*, Pasarela AMD-174 de 1990).
309) — «Tangos», ídem, p6 (ídem).
310) Paco de Lucía y Ricardo Modrego (1965): «Tangos de la Vieja Rica», *12 Éxitos para 2 Guitarras Flamencas*, p5; Universal, 2003 (Philips 843 120 PY).
311) Sabicas (1965): soleá «Aires de Puerto Real», *El Rey del Flamenco*, p1, libro de partituras + CD; Affedis, 1999 (ABC S 526).
312) — «Zapateado en Re», ídem, p2 (ídem).
313) — alegrías «Olé mi Cádiz», ídem, p4 (ídem).
314) Andrés Batista (1966): «Alba flamenca», *Guitarra flamenca*, p1; Vintage Masters, 2012 (EMI Regal LSX 3.305).
315) — «Nácar gitano», ídem, p6 (ídem).
316) Dolores Vargas (1966): martinete de baile «La fragua de mi pare», EEF, CD7, p11 *(Viva Flamenco! Una antología del baile flamenco*, Polydor 184.068).
317) — alegrías de baile «Los corazones», ídem, CD1, p7 (Ídem).
318) Peret (1966): «El muerto vivo», *Peret Todas sus grabaciones en Discophon (1965-1967)*, CD1, p2; Rama Lama, 1998 *(Peret. La fiesta no es para feos*, EP Discophon 27.476)
319) Álvaro de la Isla (1967): fandangos camperos «Merece estar condenao», *Grandes Guitarras del Flamenco. Paco de Lucía*, p6; Polygram Ibérica, 1995 *(Tablao flamenco*, Pérgola 50.114B).
320) El Terremoto, Romerito, Tío Borrico, Diamante Negro, El Sordera y Sernita de Jerez (1967): fiesta por bulerías «Fiesta en el Barrio Santiago», *Canta Jerez*, p11; EMI-Odeón, 2001 (Hispavox HH 10-341).
321) Manuela Vargas (1967): soleá «Inspiración flamenca», *Fernanda de Utrera. Cante grande de mujer*, p2; EMI-Odeón, 2001 *(Manuela Vargas*. *Flamenco Puro*, Hispavox HH 10-325).
322) Paco de Lucía (1967): tientos «Llanto a Cádiz», *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, p2; Universal Music Spain**,** 2002 (Philips 843 139 PY).
323) — fandangos «Punta Umbría», ídem, p4 (ídem).
324) — bulerías «Jerezana», ídem, p5 (ídem).
325) — tarantos «Viva La Unión», ídem, p6 (ídem).
326) — malagueñas «En la Caleta». ídem, p8 (ídem).
327) — bulerías «Ímpetu» (de Mario Escudero), ídem, p9 (ídem).
328) Pepe Martínez (ca. 1967): «Garrotín», *Alegrías flamencas*. *Pepe Martínez y Los Flamencos*, p4; C.A.R. Digital Contents, 2011 (Guilde Disque SVS-2556).
329) — «Colombiana», ídem, p8 (ídem).
330) Ángel de Álora (1968): cantes de El Piyayo «El Preso cuenta los días», ACM, CD14, p3 *(Archivo del Cante Flamenco*, «tanguillos de Málaga», Vergara 13-006).
331) El Turronero (1968): rumba gitana «Como tengo voz sonora», *Archivo del Flamenco*, CD10, p2; Tam-Tam Media, 2007 *(Flamencos. Grupo Flamenco de Antonio Arenas*, DIM DS-169).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

332) Gabriel Moreno (1968): tangos «A mi mare abandoné», *Gabriel Moreno. Cante flamenco*, p3; EMI-Odeón, 2002 (Hispavox HH 16-660).
333) Manuel Mairena (1968): farruca «La Virgen iba caminando», MACF, CD10, p7 *(Manuel Mairena*, Hispavox HH 16-679).
334) Pepa de Utrera (1968): rumba «La viajera», *Potaje Gitano en Utrera*, p6; Hispavox, 1995 (Hispavox HH 10-337).
335) Rafael Romero (1968): petenera «Soy como fiel peregrino», *Arte Flamenco*. *Rafael Romero / Antonio el de la Calzá*, p10; Orbis-Fabri, 1994 *(Rafael Romero*, Polydor 0518 SFLP).
336) Antonio Mairena (1969): garrotín «Eres doctora», OCAM, CD9, p5 *(Honores a La Niña de los Peines*, RCA-Víctor LSP 10.396-N).
337) Camarón de la Isla (1969): tientos «Que un toro bravo en su muerte», *Al verte las flores lloran*, p2; Universal Music Spain, 2005 (Philips 58 65 026).
338) Charro Cortez (1969): «Tientos», *Festival flamenco gitano. Live 1*, p4; L+R Records, 1981/1998 (LR 44.003).
339) Juan Cantero (1969): «Tangos de Extremadura», *Sabicas con las voces de…*, p4; BMG-Ariola, 1990 *(Sabicas, la Historia del Flamenco*, RCA-Víctor LSP 19.000-N).
340) Manuel Soto, el Sordera (1969): soleá por bulerías «De Sanlúcar a Cádiz», ídem p11 (ídem).
341) Miguel Vargas Bambino (1969): «Bambino, piccolino», *El Flamenco es…Bambino!*, p1; Universal Music Spain, 2010 *(¡Bambino!*, Fontana 701 956 WPY).
342) Paco Cepero (1969): «Rumba gitana», *Festival flamenco gitano: Live 1*, p1; L+R Records, 1981/1998 (LR 44.003).
343) Paco de Lucía (1969): fandangos «Fiesta en Moguer», *Fantasía flamenca*, p8; Universal Music Spain, 1995 (Philips 843 198 PY).
344) — soleá «Celosa», ídem, p10 (ídem).
345) — y Ramón de Algeciras (1969): «Pájaro Chogüí», *Paco de Lucía y Ramón de Algeciras en Hispanoamérica*, p2; Polygram Ibérica, 1996 (Philips 843 199 PY).
346) Camarón de la Isla (1970): tangos «Ante el altar me juraste», *Cada vez que nos miramos*, p3; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 004).
347) Diego del Gastor (1970): «Farruca», *Flamenco y Universidad, vol. IV. Diego del Gastor, 1908 2008,* p3; Ediciones Marita, 2009.
348) — «Rumba», ídem, p11 (ídem).
349) El Pali (ca. 1970): «Sevillanas boleras», RGB, DVD5, título 1, *El Café Cantante hasta 1930*.
350) Gitanos del Sacromonte (ca. 1970): fandangos del Albaicín, RGB, DVD1, título 2, *Bailes de Candil*.
351) Grupo folklórico de Alosno (ca. 1970): fandangos, RGB, DVD7, título 2, *Folklore y Flamenco*.
352) Naranjito de Triana (1970): garrotín «En el Barrio de Triana» *Antología cantaora*, CD1, p10; BMG, 2002 *(A Triana*, RCA-Víctor LPM-10.416).
353) Paco Peña (1970): «Tientos del Puerto», *Flamenco*. *Paco Peña*, vinilo, cara B, corte 1; Fontana LP 6438 011.
354) — rumba flamenca «La Lola», ídem, corte 3.
355) Antonio Dueñas, Alfonso y Juan Labrador (1971): «Seguiriyas», *¡Olé! Andalucía. The spanish guitar*, p13; Vintage Music, 2010 *(Guitarras y Castañuelas*, Discophon SC 2.116).
356) Camarón de la Isla (1971): bulerías «Son tus ojos dos estrellas», *Son tus ojos dos estrellas*, p1; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 021).
357) — fandangos de Gabriel Macandé «Sin motivo ni razón», ídem, p4.
358) El Chaleco (1971): tanguillos carnavalescos «Los anticuarios», EEF, CD11, p11 *(Una noche en Torres Bermejas,* Philips 63 28 033)

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

359) El Cojo Pavón (ca. 1971): rumba «La mujer que quiere a un chino», MACF, CD10, p24.
360) El Niño de Barbate (1971): fandangos de Almería «Las uvas de tus parrales», EEF, CD4, p19 *(Niño de Barbate con la colaboración especial de Paco de Lucía,* Tip 24 56 017).
361) Fosforito (1971): verdiales «Si estaba loco por ti», *Selección Antológica del Cante Flamenco*, CD1, p15; Divucsa 1991 (Belter 75-015).
362) — tientos de Frijones «Antes de decir que no», ídem, CD2, p1 (Belter 75-013).
363) — rondeñas «Ya no le importa la fuente», ídem, CD3, p9 (Belter 75-014).
364) José Mercé (1971): soleá «Que pobres son los que tienen», *Bandera de Andalucía,* colección Cultura Jonda, CD14, p2; Fonomusic, 1997 (Movieplay 53.0431/9).
365) Manolo Sanlúcar (1971): «Fandangos de Onuba», *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca*, CD1, p2, libro de partituras + CD a cargo de Claude Worms; Acordes Concert, 2007 (CBS 64.660 S).
366) — «Colombianas de Bajo Guía», ídem, CD1, p3 (ídem).
367) — «Alegrías de Torre Tavira», ídem, CD1, p8 (ídem).
368) Melchor de Marchena y Enrique de Melchor (1971): tanguillos «A Cádiz», *Homenaje a Andalucía*, p1; Fonomusic, 1971 (Movieplay S 21.335).
369) — verdiales «A Málaga», ídem, p5 (ídem).
370) — guajira por bulerías «A Córdoba», ídem, p6 (ídem).
371) Pericón de Cádiz (1971): tanguillos «Le llamaban el Cordobés», *Maestros del Cante*. *Pericón de Cádiz*, p4; Hispavox, 1996 (Hispavox HH 16-787).
372) Rafael Romero (1971): «Guajiras», *Rafael Romero*. *Cante jondo, la Caña*, p9; Planet Records, 1992 *(Fiesta Flamenca*, Lyrion Music C 459 461).
373) — «Seguiriyas», ídem, p12 (ídem).
374) — «Bulerías», ídem, p14 (ídem).
375) — y Luisa Romero «Peteneras», ídem, p10 (ídem).
376) Raúl y Paco de Lucía (1971): «Guajiras de Lucía», *El mundo del flamenco. Paco de Lucía presenta a Raúl bailaor y Pepe de Lucía cantaor*, p1; Polygram Ibérica, 1996 (Philips 63 28 025).
377) — zapateado «Taconeo gitano», ídem, p6 (ídem).
378) — farruca «Recuerdos», ídem, p8 (ídem).
379) Antonio Mairena (1972): tanguillos de Cádiz «En unas excavaciones», OCAM, CD12, p5 *(Cantes festeros de Antonio Mairena*, Ariola 85.486-I).
380) Aurelio Sellés (1972): bulerías «No la pintarán pintores», *Arte y salero de Cádiz*, colección Quejío, CD2, p9; EMI-Odeón, 2000 *(Cantaores gaditanos, vol. 1. Aurelio Sellés*, Clave 18-1278 S).
381) Camarón de la Isla (1972): bulerías «No quisiera que te fueras», *Canastera*, p5; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 63 28 076).
382) — verdiales «Dios te dará a ti la gloria», ídem, p12 (ídem).
383) Curro de Utrera (1972): jabera «Y la mar mueve los barcos», EEF, CD6, p12 *(Curro de Utrera y la guitarra de Ramón de Algeciras*, Triumph 24 96 232).
384) El Chozas de Jerez (1972): alegrías «Que viva la Real Marina», HFTF, CD18, p3 (grabación no comercial).
385) Encarnación la Sallago (1972): marianas «De Cádiz a Triana», *Mujeres de la Bética*, p14; Universal, 1999 *(Encarnación Marín la Sallago y la guitarra de Ramón de Algeciras*, Triumph 24 96 225).
386) Luis de Córdoba (1972): tanguillos de Málaga «La Frasquita, que le dan», *Grandes Cantaores del Flamenco. Luis de Córdoba*, p3; Polygram Ibérica, 1994 *(Luis de Córdoba*, Philips 62 24 049).
387) — jabera «Y se llaman Curro Vega», ídem, p8; Polygram Ibérica, 1994 *(Luis de Córdoba*, Philips 62 24 050).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

388) Manolo Sanlúcar (1972): «Mi farruca», *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca*, CD2, p3; Sony Music Entertainment, 2001 (CBS S 65.405).
389) Naranjito de Triana (1972): tangos de Triana «Quién te ha visto y quién te ve», *Antología cantaora*, CD1, p13; BMG, 2002 (*Sombra y luz de mi cante*, RCA-Víctor LSP-10.470).
390) Paco de Lucía (1972): zapateado «Percusión Flamenca», *El duende flamenco de Paco de Lucía*, p1; Universal, 2002 (Philips 63 28 061).
391) — farruca «Farruca de Lucía», ídem, p4 (ídem).
392) — guajira «Farolillo de feria», ídem, p6 (ídem).
393) Panda de Comares (1972): fandangos de Comares «¡Viva Campillo y los Ardales!», MACF, CD7, p3 *(Fiesta de Fandangos de Comares*, Hispavox 16-817).
394) Pepe de Lucía (1972): verdiales «Si tú no sabes fingir», *Los hijos de Lucía*, p10; Universal Music Spain, 2004 *(Pepe de Lucía y Paco de Lucía*, Triumph 24 96 212).
395) — tango «A nadie le cuento ná», ídem, p13 (ídem).
396) Rosario la Mejorana, Adela la Chaqueta, Sabicas y Diego Castellón (1972): colombianas «De los rizos de tu pelo» *(Grandes Guitarras del Flamenco*. *Sabicas*, p7; Polygram Ibérica, 1994 *(¡¡Ole!! La guitarra de Sabicas*, Polydor 23 85 043).
397) — fandangos de Huelva «El Conquero», ídem, p10 (ídem).
398) Sabicas, (1972): bulerías «Embrujo sevillano», ídem, p11 *(Flamenco! La guitarra de Sabicas*, Polydor 23 85 044).
399) — farruca «Campanitas», ídem, p12 (ídem).
400) Antonio Mairena (1973): tanguillo «Tres cuadros», OCAM, CD13, p5 *(Cantes de Cádiz y los Puertos*, Philips 63 28 103).
401) Camarón de la Isla (1973): tangos de Málaga «Quisiera volverme pulga», *Caminito de Totana*, p7; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 63 28 100).
402) — bulerías por soleá y soleá «Busco yo mi soleá», ídem, p9 (ídem).
403) Manolo Sanlúcar (1973): «Garrotín del calzoncillo», *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca*, CD3, p6; Acordes Concert, 2007 (CBS 65.977 S).
404) Paco de Lucía (1973): rumba «Entre dos aguas», *Fuente y caudal*, p1; Universal Music Spain, 2002 (Philips 63 28 109).
405) — fandangos de Huelva «Aires choqueros», ídem, p2 (ídem).
406) — tangos «Los Pinares», ídem, p7 (ídem).
407) Pericón de Cádiz (1973): tango rumbero «La Chamalona», *Historia del Flamenco*. *Pericón de Cádiz*, p2; EMI-Odeón, 2002 *(Cantaores gaditanos*, *vol.5,* Hispavox Clave 18-1300S).
408) Ramón el Portugués (1973): jaleos extremeños «Los hijos de la María», *Canta Ramón el Portugués*, p17; Universal, 2006 (Philips ¿?).
409) Sabicas (1973): «Ritmos del Paraguay», *The art of the guitar*, p2; EMG, 2009 *(Sabicas*, Marfer M 30-196 S).
410) — «Sevillanas», ídem, p8 (ídem).
411) Andrés Batista (1974): «Tonadilla» (de Mario Escudero), *Las Mejores Guitarras, vol.1,* p10; Divucsa, 1994 *(Andrés Batista*, Belter 23.098).
412) Antonio Gades (ca. 1974): «Farruca», RGB, DVD9, título 2, *Consagración del Teatro Flamenco*.
413) El Farruco (ca. 1974): «Soleá», RGB, DVD12, título 3, *El Farruco*.
414) — «Seguiriyas», ídem.
415) El Pele (1974): rumba «Yo no sé», *Juan Moreno Maya «el Pele»*, p6; Universal Music Spain, 2009 (Philips ¿?).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

416) Los Rocieros (1974): fandangos de Antonio Abad «Llorando me dio la una», *Los Rocieros. Antología del Fandango de Huelva*, p3, Universal Music Spain, 2004 (Polydor ¿?).
417) Mercedes Sosa (1974): «Chacarera del 55», p2, *Hermano*; Universal Music Argentina, 2010 (Fonogram 63 47 186).[6]
418) Porrina de Badajoz (1974): jaleo «De puerta en puerta pregunto», *Historia del Cante. Antología*, CD3, p10; Divucsa, 2001 (Belter 22.813).
419) Amigos de Gines (1975): sevillanas «Sueña la margarita», *Treinta años de sevillanas*, CD2, p1; Hispavox 1996 *(De la Feria al Rocío*, Hispavox HHS 10-439).
420) Camarón de la Isla (1975): cantiñas «Isla de León», *Arte y majestad*, p10; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 63 28 166).
421) Enrique Morente (1975): tangos de Morente «A la hora de la muerte», *Se hace camino al andar*, p1; Hispavox, 1996 (Clave 18-1342 S).
422) — tientos de Morente «Yo seré como la mimbre», ídem, p5 (ídem).
423) Joselero de Morón (1975): bulerías «Que bien clara estaba ya la cuenta», *A Diego del Gastor, en Morón,* colección Cultura Jonda, CD3, p3; Fonomusic, 1997 *(A Diego, vol.1,* Movieplay S- 37.711).
424) El Niño Miguel (1976): rumba «Diferente», *El Niño Miguel. Diferente*, p10; Universal Music Spain, 2006 (Philips 63 28 206).
425) — zapateado «En el tablao», ídem, p16 (ídem).
426) — farruca «Los pescadores», ídem, p18 (ídem).
427) José Menese (1976): farruca «Cayó al suelo una paloma», *La palabra*, vinilo, cara A, corte 1; RCA SPL1-2413.
428) Paco de Lucía (1976): bulerías «Almoraima», *Almoraima*, p1; Polygram Ibérica, 2000 (Philips 60 29 357).
429) — sevillanas «Cobre», ídem, p3 (ídem).
430) — cantiñas «A la Perla de Cádiz», ídem, p4 (ídem).
431) — jaleos «Ole», ídem, p5 (ídem).
432) — soleá «Plaza Alta», ídem, p6 (ídem).
433) — rumba «Río Ancho», ídem, p7 (ídem).
434) Paco Peña (1976), rumba «Herencia latina», *Toques flamencos. Music for the student repertoire*, libro + CD, p5; Carish, 2009 (Musical New Services, Ltd.)
435) — colombiana «El nuevo día», ídem, p6 (ídem).
436) — garrotín «El mantoncillo», ídem, p8 (ídem).
437) Pepe de La Matrona (1976): rumba flamenca del año 1914 «Recuerdos de la Habana», MACF, CD10, p7 *(Solera viva del Flamenco*, Hispavox HHS 10-661).

1977-1996

438) Camarón de la Isla (1977): soleá de Cádiz «De tus ojos soy cautivo», *Castillo de arena*, p4; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 225).
439) — bulerías «Como castillo de arena», ídem, p6 (ídem).
440) Ely la Gambita y Paco Peña (1977), guajiras «Ayer y hoy», *Fabulous Flamenco/La guitarra flamenca*, p16; Decca, 2004 *(La guitarra flamenca. Paco Peña,* London 4.095).

[6] Esta chacarera es una composición de 1958 de los Hermanos Núñez.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

441) La Marelu (1977): tangos «La bendición », *La Marelu*. *30 éxitos*, CD2, p10; Novoson, 2005 *(La Marelu con la guitarra de Paco Cepero,* Discophon 6057).
442) Paco Cepero (1977): farruca «Nostalgia flamenca», *Amuleto*, p2; EMI-Odeón C062-21415.
443) — bulerías «Sueños en Jerez», ídem, p3 (ídem).
444) — tangos «Carreta gitana», ídem, p6 (ídem).
445) Paco Peña (1977): tangos «Puerta Tierra », *Fabulous Flamenco/La guitarra flamenca*, p5; Decca, 2004 *(La guitarra flamenca. Paco Peña,* London 4.095).
446) — verdiales «La Alcazaba», ídem, p11 (ídem).
447) Pedro Montoya (1977): tangos extremeños «Aires extremeños», MACF, CD5, p19 *(Sentimiento flamenco*, Clave 18-1679).
448) Tía Anica la Piriñaca (1977): tientos «En la casita de los pobres», *Grandes Figures du Flamenco*. *Tía Anica la Piriñaca*, p13; Harmonia Mundi, 1996 *(4 veces veinte años*, RCA PL-35.136).
449) La Marelu (1978): jaleos «Fatigas negras me dan», *La Marelu*. *30 éxitos*, CD1, p3; Novoson, 2005 (Discophon DL-7201).
450) Víctor Monge Serranito (1978): taranto «Presagio», *Virtuosismo flamenco*, p1; EMI, 2002 (Hispavox S 20.047).
451) — zapateado «Planta y tacón», ídem, p9 (ídem).
452) Camarón de la Isla (1979): rumba «Volando voy», *La leyenda del tiempo*, p6; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 28 255).
453) Paco Taranto (1979): soleares del Zurraque «Vela mis sueños», *Flamencos… de postín*, p7; Fonomusic, 2002 *(Paco Taranto*, Movieplay 53.0582/1).
454) Chano Lobato (1980): «Tango (de Carnaval)», *Que 20 años no es nada*, p3; EMI-Odeón, 2008 *(Así canta…Chano Lobato*; Izquierdo Producciones Discográficas RI-1044).
455) — «Cacharrito», ídem, p5 (ídem).
456) — «Alegrías de Cádiz», ídem, p7 (ídem).
457) Chiquetete (1980): sevillanas «Duelo gitano», *Las mejores sevillanas de Antonio Cortés Chiquetete*, p3; Serdisco, 1992 *(Altozano*, Zafiro ZL-302).
458) El Pali (1980): «Sevillanas», FA-RTVE, DVD13, título 4.
459) Fosforito (1980): tarantos «Te quiero más cada día», *Fundamento*, p5; Universal Music Spain, 2012 (Philips 63 58 011).
460) — petenera «Dicen de la Petenera», ídem, p8 (ídem).
461) — fandangos de Cabra «Porque vivo a mi manera», ídem, p9 (ídem).
462) Luis de Córdoba (1980): colombiana «Me estremecía», *Luis de Córdoba. En primera persona*, p11; Universal Music Spain, 2006 *(A las Ermitas*; Philips 64 29 899).
463) Manuela Carrasco (ca. 1980): «Soleá y bulerías», RGB, DVD2, título 3, *Sevilla morena*.
464) Manuela Vargas (ca. 1980): Mirabrás, RGB, DVD3, título 3, *Sentimiento y línea*.
465) Camarón de la Isla (1981): fandangos de Huelva «Sentao en el valle», *Como el agua*, p5; Universal Music Spain, 2005 (Philips 63 01 035).
466) Diego Clavel (1981): garrotín «No sé lo que ha pasado», *Arte Flamenco*. *Diego Clavel y Bernardo el de los Lobi-tos*, p7; Orbis-Fabri, 1994 *(Cantes y pensamiento*; Columbia CPS 9664).
467) Gidon Kremer (1981): «Sarabande et Double», *J.S.Bach*. *Violin sonatas & partitas*, CD2, p3; Decca, 2012.
468) Manzanita (1981): «Un ramito de violetas», *Manzanita*. *30 grandes éxitos y un Ramito de Violetas*, CD1, p2; Sony BMG, 1998 *(Talco y bronce*; CBS 40-85313).
469) Paco de Lucía (1981): tangos «Sólo quiero caminar», *Sólo quiero caminar*, p1; Polygram Ibérica, 1995 (Philips 63 01 030).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

470) — colombianas «Monasterio de Sal», ídem, p6 (ídem).
471) — rumba «Palenque», ídem, p8 (ídem).
472) Enrique Morente (1982): «Mi pena», *Sacromonte*, p4; Zafiro, 1991 (Zafiro, Serdisco 30101130).
473) — colombianas «Tiro tire», ídem, p9 (ídem).
474) Merche Esmeralda (1982): «Tientos», RGB, DVD2, título 4, *Cejilla y pañolón*.
475) Camarón de la Isla (1983): tanguillos «Romance de la luna», *Calle Real*, p1; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 814 466-1).
476) Pepe de Lucía (1983): tangos «Te traiga el aire», *Los Hijos de Lucía*, p6; Universal Music Spain, 2004 *(Caminando*, Polydor 813 488-4).
477) Pepe Habichuela (1983): tangos «Del Cerro», *A Mandeli*, p5; Nuevos Medios, 1994 (Nuevos Medios 14.068).
478) Tina Pavón (1983): colombianas «Una rosa pa mi pelo», *Colombianas de oro*, p7; Star Music, 2010 *(Una rosa pa mi pelo*, Belter 1-10.301).
479) Cristina Hoyos (1985): Bulerías, RGB, DVD10, título 4, *Tercio y tacón*.
480) José Mercé (1985): siguiriyas «Esté donde esté», *Verde junco*/*Hondas raíces*, p9; Universal Music Spain, 2004 *(Verde junco*; Philips, 880 761-7).
481) Ketama; Juan y Antonio Carmona, José Soto Sorderita y Ray Heredia (1985): «No sé si vivo o sueño», *Ketama*, p8; Nuevos Medios, 1991 (Nuevos Medios 13 118L).
482) — tanguillos «Ketama», ídem, p9 (ídem).
483) La Susi (1985): tanguillos «Larachí», *Quince años de Flamenco en la voz de La Susi,* colección Cultura Jonda, vol.22, p13; Fonomusic, 1997 *(Larachí,* Fonomusic 84.2260/0).
484) Panda de Verdiales del Maestro de la Castañeta (1985): verdiales «Caleta y el Limonar», *La Tradición Musical en España, vol.6. Panda de verdiales*, p1; Tecnosaga, 1997 *(Panda de Verdiales del Maestro de las Castañetas*, Tecnosaga VPC 192 G).
485) Romerito (1985): sevillanas «Desde mi celda», *Treinta años de sevillanas*, CD2, 7; Hispavox, 1996 *(Y que haya paz*, Hispavox 230 284).
486) Camarón de la Isla (1986): soleá del Mellizo y La Andonda «Homenaje a "Chaqueta"», *Te lo dice Camarón*, p7; Universal Music Spain, 2005 (Philips 826 918 1).
487) Antonio de Patrocinio (1987): colombianas «Al compás de colombianas», *Mi viejo barrio*, p3; Doblón, 1996 (Dial Discos 50.1948).
488) Camarón de la Isla (1987): tangos «Castillo de Alcalá», *Camarón. Flamenco Vivo*, p5; Polygram Ibérica, 1997 (Philips 832 783 1).
489) Gerardo Núñez (1987): verdiales «Cañaveral», *El gallo azul*, p5; DRO East West, 2002 (Grabaciones Accidentales, FA-001).
490) — tanguillos «Puente de los alunados», ídem, p6.
491) José Antonio Rodríguez (1987): colombiana «Bahía Blanca», *Callejón de las Flores*, p4; Pasarela, 1987/1994.
492) — garrotín «Mimbre», ídem, p6 (ídem).
493) La Kaita (1987): «Jaleos extremeños», *Cantes extremeños*, vinilo, cara A, corte 1; Pasarela PDR-172, 1987.
494) Paco de Lucía (1987): tangos «La Cañada», *Siroco*, p1; Universal Music Spain, 1995 (Polygram Ibérica 58.974).
495) — tanguillos «Casilda», ídem, p3 (ídem).
496) — rumba «Caña de azúcar», ídem, p4 (ídem).
497) — bulerías «El pañuelo», ídem, p5 (ídem).
498) — alegrías «La Barrosa», ídem, p7 (ídem).

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

499) Paco Taranto (1987): sevillanas «Lo tengo todo», *Treinta años de sevillanas*, CD1, p13; Hispavox 1996 *(Al pasar el puente*, Hispavox [550] 4021061).
500) Pata Negra (1987): Raimundo y Rafael Amador, «Camarón», *Blues de la Frontera*, p6; Nuevos Medios, 2007 (Nuevos Medios 13.289).
501) — «Yo me quedo en Sevilla», ídem, p4 (ídem).
502) Carmen Linares (1988): bulerías «Bordando un capote», *Cantaora*, p3; DRO East West, 1988.
503) El Niño de Pura (1988): fandango de Huelva «Piropeando a Huelva», *Las Mejores Guitarras, vol.1,* p13; Divucsa, 1994 *(Capricho de bohemia*, Divucsa-Perfil 33.099).
504) Enrique Morente (1988): «Colombiana», *Enrique Morente. Esencias flamencas*, p4; Auvidis, 1988.
505) Manolo Sanlúcar (1988): alegrías «Puerta del Príncipe», *Tauromagia*, p9; Polygram Ibérica, 1988.
506) Vicente Soto Sordera (1988): cabales «Moritos a Caballo», *El ritmo de la sangre*, p6; DRO East West, 1988/1996.
507) Enrique de Melchor (1989): sevillanas «Huele a romero», *Bajo la luna*, p4; DRO East West, 1989.
508) — fandangos de Huelva «Marismas», ídem, p7.
509) — guajiras «Cafetal», ídem, p8.
510) Gerardo Núñez (1989): alegrías «Queda la sal», *Flamencos en Nueva York*, p1; DRO East West, 1989.
511) — sevillanas «El rincón del Pali», ídem, p4.
512) — bulerías «Suite de la golondrina», ídem, p5.
513) — rumba «Flamencos en Nueva York», ídem, p8.
514) Naranjito de Triana (1989): «Guajira», *De amor y lucha*, p3; Flamenco d'Arte, 1996 (Senador D-01056).
515) Rafael del Estad (1989): sevillanas «Cielo de Amor», *Treinta años de sevillanas*, CD2, p11; Hispavox 1996 *(A tí, amor,* EMI-Odeón 066-7939421).
516) Aurora Losada (1990): «Besos de caramelo», *Besos de caramelo*, Nuevos Medios, 1990.
517) Duquende (1990): «Al verde limón», *Duquende con Manzanita*, p7; Divucsa, 2003 *(Navegando por el mundo,* Jercar 77.001).
518) El Potito (1990): tanguillos «Como un niño», *Andando por los caminos*, p6; CBS, 1990.
519) — sevillanas «Mi guitarra», ídem, p7.
520) — rumba «Andando por los caminos», ídem, p10.
521) Enrique Morente (1990): alegrías «Esa rosa», *Morente-Sabicas/Nueva York-Granada*, p7; BMG Music Spain, 1990.
522) Paco de Lucía y Chick Corea (1990): fandangos «Almonte», *Zyryab*, p8; Polygram Ibérica, 1990.
523) Rafael Riqueni (1990): garrotín «De la vera», *Mi tiempo*, p4; Nuevos Medios, 1990.
524) Arcángel (1991): fandangos de Alosno, *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. *Alosno, vol.3*, p11; Nota Alta, 2001.
525) José Mercé (1991): tanguillos «Jardín de mis sueños», *Hondas raíces*, p4; Polydor, 1991.
526) Merche Esmeralda y Manolo Sanlúcar (1991): «Sevillanas flamencas», *Sevillanas*, capítulo 5, largometraje de Carlos Saura; Juan Lebrón Producciones, 2008.
527) Paco Toronjo (1991): sevillanas bíblicas «La vio el Rey David», ídem, capítulo 6.
528) Ray Heredia (1991): «Alegría de vivir», *Quien no corre vuela*, p1, Nuevos Medios, 1991.
529) Tomatito (1991): rumba «Barrio Negro», *Barrio Negro*, p1; Nuevos Medios, 1991.
530) — alegrías «Cañaílla», ídem, p3.
531) — colombiana «Armonías del romañe», ídem, p4.
532) — bulerías «A mi Tío El Niño Miguel», ídem, p5.
533) Camarón de la Isla (1992): tanguillos «Una rosa pa tu pelo», *Potro de rabia y miel*, p1; Polygram Ibérica, 1992.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

534) — rumba «La primavera», ídem, p5.
535) — bulerías «Yo vendo pescaíto», ídem, p6.
536) El Chaquetón (1992): tanguillos «El descubrimiento», *Ayer y hoy,* p5; Dial Discos, 1998.
537) Enrique de Melchor (1992): tanguillos «Al aire de tu pelo», *Cuchichí*, p8; Fonomusic, 1992.
538) Kiko Veneno (1992): «Echo de menos», *Échate un cantecito*, p3; Sony Music Entertainment, 1992.
539) La Susi (1992): tango-rumba «Me lo llevaré», *Así soy yo*, p1; Fonomusic, 1992.
540) Moraíto Chico (1992): sevillanas «Feria del Caballo», *Morao y oro*, p1; Auvidis Ethnic, 1992.
541) — bulerías I «Buleriando», ídem, p3.
542) — soleá «Bronce», ídem, p4.
543) — tangos «Rompeserones», ídem, p7.
544) Duquende (1993): sevillanas «El aroma de tu cuerpo», *Duquende y la guitarra de Tomatito*, p7; Nuevos Medios, 1993.
545) Vicente Soto Sordera (1993): colombianas «La travesía», *Tríptico flamenco*. *Cádiz*, p5; RTVE Música, 1994.
546) Fiesta de Verdiales de los Campos de Almogía (1994): «Tengo el corazón partío», *Verdiales. Música popular de Málaga*, CD1, p13; Diputación Provincial de Málaga y Cambayá Records, 1994.
547) Fiesta de Verdiales de los Montes de Málaga (1994): «Tiene que llegar el día», ídem, p1.
548) Gerardo Núñez (1994): siguiriya «Remache», *Jucal*, p3; Art-Danza, 1994.
549) Belén Maya, Joaquín el Grilo, Duquende, El Potito y Tomatito (1995): «Bulerías», *Flamenco*, DVD del largometraje de Carlos Saura, título 19; Juan Lebrón Producciones, 2008.
550) El Pele (1995): tanguillos «Amanece», *Avante claro*, p8; BMG-Ariola, 1995.
551) Inés Bacán (1995): bulerías «Qué bonito ser gitano», *Inés y Pedro Bacán. De viva voz*, p7; Auvidis, 1995.
552) José Soto Sorderita (1995): tangos «Te rebotates», *Mi sueño pirata*, p6; Nuevos Medios, 1995.
553) — alegrías «Los Cigarrones», ídem, p3.
554) Juan Carlos Gómez (1995): fandangos «Al golpe», *Cabalgando*, p5; Several Records, 1995.
555) Manzanita y Ketama (1995): rumba «Verde que te quiero verde», *Flamenco*, DVD del largometraje de Carlos Saura, título 20; Juan Lebrón Producciones, 2008.
556) Merche Esmeralda, Pepe de Lucía, José Antonio Rodríguez y El Portugués (1995): «Guajiras», ídem, título 2.
557) Miguel Poveda (1995): alegrías «Tacita», *Viento del este*, p5; Nuevos Medios, 1995.
558) Vicente Amigo (1995): tanguillos a Juan Serrano «De blanco y oro», *Vivencias imaginadas*, p6; CBS-Sony, 1995.
559) — zapateado «Vivencias imaginadas», ídem, p7.
560) Carmen Linares (1996): cantiñas de La Mejorana, Rosa La Papera y Rosario La del Colorao «Toma este puñal dorao», *Antología. La mujer en el cante*, CD1, p1; Polygram Ibérica, 1996.
561) — peteneras de La Niña de los Peines «Quisiera yo renegar», ídem, p10.
562) — tientos de La Niña de los Peines «La luz del entendimiento», ídem, p12.
563) — soleares de La Jilica de Marchena y La Roesna de Alcalá «Que andan hablando», ídem, CD2, p8.
564) El Chino de Málaga (1996): tanguillos «Nanay», *Vieja letanía*, p1; Auvidis, 1996.
565) El Potito y Chonchi Heredia (1996): tanguillos «Mía pa los restos», *Pañuelicos blancos*, casete, cara A, corte 1; Nuevos Medios, 1997.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

1997-2016

566) Juan Manuel Cañizares (1997): zapateado «Se alza la luna», *Noches de imán y luna*, p1; Nuevos Medios, 1997.
567) — rumba «Lluvia de cometas», ídem, p2.
568) — colombiana «Como dos niños», ídem, p4.
569) — soleá «Cadencia», ídem, p6.
570) — tanguillos «Aroma de Libertad», ídem, p7.
571) — tangos «Del horizonte vienen», ídem, p8.
572) Las Niñas de la Manola (1997): sevillanas «Mi guitarra», *Por sevillanas*, p2; Fods Records, 1997.
573) Pepe Habichuela (1997), seguiriya «Amanecer», *Habichuela en rama*, p1; Nuevos Medios, 1997.
574) Vicente Amigo (1997): «Guajira», *Poeta*, p14; CBS-Sony, 1997.
575) Diego el Cigala (1998): «Rondeñas», *Undebel*, p4; EMI-Odeón, 1998)
576) Enrique de Melchor (1998): rumba «Carmín», *Arco de las Rosas*, p1; Fonomusic, 1998.
577) Paco de Lucía (1998): siguiriya «Luzía», *Luzía*, p5; Polygram Ibérica, 1998.
578) Paco Taranto (1998): farruca «Puntera y tacón», *Suspiros al mar*, p6; Ediciones Senador, 1998.
579) Tomasa la Macanita (1998): bulerías «Jerez», *Jerez, Xères, Sherry*, p7; Nuevos Medios, 1998.
580) Coro alosnero (1999): fandango cané de Alosno, *Historia Antológica del Fandango de Huelva*. *Alosno, vol.1*, p7; Nota Alta, 2001.
581) Coros y danzas Virgen de Flores (1999): fandangos de Encinasola, *ídem. Almonaster la Real y Encinasola,* p17.
582) Gentes de la Aldea de las Vereas (1999): fandangos de la Cruz del Hoyo, ídem, p9.
583) Gentes de la Cruz de la calle la Fuente (1999): fandangos de la Cruz de la Fuente, ídem, p3.
584) Gentes de la Cruz del Llano (1999): fandangos de la Cruz del Llano, ídem, p5.
585) José Jiménez, el Viejín (1999): bulerías «Mi graciosa», *Algo que decir*, p5; Nuevos Medios, 1999.
586) Adam Holzman (2000): joropo venezolano (al estilo del arpa llanera) «Seis por derecho», *Antonio Lauro. Venezuelan waltzes for guitar*, p1; Naxos, 2000.[7]
587) Duquende (2000): rumba-tango «La Telita» –versión corta–, *Samaruco*, p9; Universal Music Spain, 2000.
588) Mayte Martín (2000): malagueña y fandangos abandolaos «Serenoke», *Querencia,* p4; Virgin Records España, 2000.
589) — siguiriya y cabal de El Pena «Www.ElPena.com», ídem, p5.
590) Paco Cepero (2000): tanguillos «Me gusta la noche», *De pura cepa*, p6; Fods Records, 2000.
591) Ramón el Portugués (2000): «Jaleos de la frontera», *Directo desde Casa Patas*, p1; Generaciones Music, 2001.
592) Aguilar de Vejer (2001): sevillanas «Que me perdone Sevilla», *Rosas de colores*, p3; Fonoruz, 2001.
593) Coro gaditano «Muerte al Gordo» (2001): tango «Desde la Habana», *Entre comillas y argüelles*, p15; Musical J.M., 2001.
594) Diego el Cigala (2001): tangos «Ana, Dolores y Aurora», *Corren tiempos de alegría/Teatro Real*, CD1, p4; BMG Music Spain, 2004.
595) — guajiras «Señor del aire » dedicado a Juan Valderrama, ídem, p7.
596) Estrella Morente (2001): alegrías «Coquinas», *Mi cante y un poema*, p1; Virgin Records España, 2001.
597) Diego el Cigala (2002): fandangos de Huelva «no me dejaron ni verla», *Corren tiempos de alegría/Teatro Real*, CD2, p3; BMG Music Spain, 2004.

[7] El tema es una composición de 1967 de Antonio Lauro.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

598) — tientos/tangos «Tientos del limón», ídem, p4.
599) José Antonio Rodríguez (2002): «…en el tiempo», *La leyenda*, p2; Villamúsica, 2003.
600) El Pele (2003): alegrías «Canto», *Canto*, p1; BMG Music Spain, 2003.
601) — siguiriya «Aconteció», ídem, p7.
602) — «Sevillanas del pañuelo», ídem, p8.
603) Paco de Lucía (2003): bulería por soleá «Antonia», *Cositas buenas*, p3; Universal Music Spain, 2003.
604) — tientos «El tesorillo», ídem, p6.
605) Juan Carlos Romero (2004): sevillanas «Un puñao de sal», *Romero*, p7; Harmonia Mundi, 2004.
606) Enrique Morente (2005): «Soleá de la ciencia», *Morente sueña la Alhambra*, p6; EMI Music Spain, 2005.
607) Jesús de Rosario (2005): tiento-zambra «Quisiera contarlo», *Sin tanto*, p9; Karonte World, 2005.
608) Vicente Amigo (2005): rumba «Demípatí», *Un momento en el sonido*, p1; BMG Music Spain, 2005.
609) — soleá «Mezquita», ídem, p3.
610) — «Tangos del Arco Bajo», ídem, p4.
611) — farruca «Sília y el tiempo», ídem, p6.
612) — zapateado «Oriente mediterráneo», ídem, p7.
613) Duquende (2006): tangos «Tu camisita de flores», *Mi forma de vivir*, 1; K Industria, 2006.
614) Pitingo (2006): «Fiesta por tangos», *Pitingo con Habichuelas*, p11; Universal Music Spain, 2006.
615) — (2008): tientos «Yo no te he dao motivos», *Soulería*, p4; Universal Music Spain, 2008.
616) Enrique y Estrella Morente (2008): «Montes de Málaga», ídem, p8.
617) Juan Andrés Maya y Enrique Morente (2008): «Tientos griegos (llamadas anónimas)», *Pablo de Málaga*, p2; Caiman Records, 2008.
618) Carmen de la Jara (2009): «Tanguillos de los anticuarios y Piñata gaditana», *Tesoros del cante antiguo gaditano*, CD1, p7; Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, 2009.
619) — «Guajira de La Niña de Chiclana», ídem, CD2, p4.
620) El Niño Josele (2009): tientos «Mirando tus ojos», *La venta del alma*, p17; Warner Music Spain, 2009.
621) Paco Heredia (2009): tangos «Me pinta», *El niño de la bella sonrisa*, p1; Universal Music Spain, 2009.
622) — tanguillos «Dalí flamenco», ídem, p3.
623) Pansequito (2009): soleá «Dime quien tiene sentido», *Un canto a la libertad*, p2; Producciones Antonio Benítez, 2009.
624) Diego de Morao (2010): siguiriya «Pago de la serrana», *Orate*, p4; Cigala Music/Warner Music Spain, 2010.
625) Juan Ramón Caro (2010): guajiras «Azucarito», *Rosa de los vientos*, p2; La Luz Producciones, 2010.
626) Rafael Estévez, Nani Paños, Patricia Guerrero y Arcángel (2010): guajira «Al despuntar la mañana», *Flamenco, Flamenco*, DVD del largometraje de Carlos Saura, capítulo 13, Cameo Media, 2011.
627) Carlos Piñana (2011): farruca «Templanza», *Manos libres*, p4; Karonte, 2011.
628) Duquende (2012): fandangos de Huelva «Como loco te persigo», *Rompecabezas*, p5; Universal Music Spain, 2012.
629) José Antonio Rodríguez (2012): «Farruca del desconsuelo», *Anartista*, p10; Warner Music Spain, 2012.
630) La Lupi (2012): «Verdiales», *Miguel Poveda*. *Real*, DVD, título 8; Universal Music Spain, 2012.
631) Paco Serrano (2012): «Alegría en Sol», *Catarsis*, p5; Paco Serrano, 2012.
632) Tomatito (2013): bulerías «Despacito», *Soy flamenco*, p4; Universal Music Spain, 2013.
633) Montse Cortés (2014): «Paca Aguilera 7/4», *Flamencas en la sombra*, p5; Universal, 2014.
634) — «Jerez, Paula y Curro», ídem, p7.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

Bibliografía citada

A continuación, referenciamos las obras escritas que son citadas en el libro, incluyendo entre corchetes la fecha de la primera edición cuando no corresponde a la del ejemplar consultado.

Abromont, Claude y de Montalembert, Eugène. 2005 [2001]. *Teoría de la música. Una guía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. 1988. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco,* 2 vols. Madrid: Editorial Cinterco.

Callealta Barroso, Pedro. 2002. «Los tangos». *Mina III,* nº 7. Cádiz: Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla.

Castro Buendía, Guillermo. 2010. *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio.* Barcelona: Ediciones Carena.

— 2012a. «De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento». *Sinfonía Virtual*, nº 22.

— 2012b. «Lo "último" de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín». *Sinfonía Virtual*, nº 23.

— 2014. *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti,* 2 vols. Sevilla: Libros con Duende.

Chaves Arcos, Rafael y Kliman, Norman Paul. 2012. *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros.* Madrid: edición de autor en colaboración con El Flamenco Vive.

Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard B. 2000 [1960]. *Estructura rítmica de la música.* Barcelona: Idea Books.

Damas, Tomás. ¿1872? «Soleá: aire popular de Andalucía». *El Guitarrista moderno.* Madrid: Antonio Romero (editor); disponible en la Biblioteca Digital Hispánica con signatura MP/1294/47.

— 1974 [s.xix]. «Soleá: aire popular de Andalucía». *El Guitarrista moderno.* Madrid: Antonio Romero (editor); disponible en la Biblioteca Digital Hispánica con signatura MP/1294/47.

De Candé, Roland. 2002 [1961]. *Nuevo Diccionario de la Música (I). Términos musicales.* Barcelona: Robinbook.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

DE LUCÍA, Paco. 2005. *Fuente y caudal. Libro III de partituras* (transcritas por Juan Manuel Cañizares). Madrid: De Lucía Gestión.

DONNIER, Philippe. 1987. *El duende tiene que ser matemático.* Córdoba: Virgilio Márquez.

ESPÍN, Miguel y MOLINA, Romualdo. 1992. *Flamenco de ida y vuelta.* Jerez de la Frontera (Cádiz): Guadalquivir Ediciones.

FERNÁNDEZ, Lola. 2004. *Teoría musical del flamenco.* Madrid: Acordes Concert.

GAMBOA, José Manuel. 2005. *Una Historia del Flamenco.* Madrid: Editorial Espasa Calpe.

— 2013. *La correspondencia de Sabicas. Nuestro tío en América.* Madrid: El Flamenco Vive.

GARCÍA MATOS, Manuel. 1984 [1958-1974]. *Sobre el flamenco. Estudios y notas.* Madrid: Editorial Cinterco.

GÓMEZ MONTEJANO, Mariano. 2005. *El fonógrafo en España. Cilindros españoles* (libro y CD). Madrid: Mariano Gómez Montejano.

GRABNER, Hermann. 2001 [1959]. *Teoría general de la música.* Madrid: Akal.

GRANADOS, Manuel. 1998. *Teoría musical de la guitarra flamenca*, vol. 1. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions.

GRECOS, Juan. 1958. *La guitarra flamenca.* Madrid: Unión Musical Ediciones.

HERRERO, Óscar y WORMS, Claude. 2006. «Styles de base: les bulerías». *Traité de guitare flamenca,* vol.5. Paris: Editions Combre.

HITA MALDONADO, Antonio. 2002. *El flamenco en la discografía antigua.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

HURTADO TORRES, Antonio y David. 2009. *La llave de la música flamenca.* Sevilla: Signatura Ediciones.

KÜHN, Clemens. 1998 [1989]. *Tratado de la forma musical.* (España): Spanpress Universitaria.

LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray. 2003 [1983]. *Teoría generativa de la música tonal.* Madrid: Ediciones Akal.

LINARES, María Teresa y NÚÑEZ, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España.* Madrid: Fundación Autor.

LÓPEZ GODOY, Juan Pedro. 2008. *Jaleos extremeños. Tangos extremeños.* Cáceres: Asamblea de Extremadura.

MALBRÁN, Silvia. 2007. *El oído de la mente. Teoría musical y cognición.* Madrid: Ediciones Akal.

MANZANO ALONSO, Miguel. 1995. *La Jota como género musical.* Madrid: Editorial Alpuerto.

MARÍN, Rafael. 1902. *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra.* Madrid: Dionisio Álvarez (administrador); disponible en la Biblioteca Digital Hispánica con signatura MP/213/19 y 20. Existe reedición facsímil de 1995 (Córdoba: Ediciones La Posada) y reedición de 1957 de las piezas originales como *Aires andaluces. Colección de piezas para guitarra por música y cifra* (Madrid: Unión Musical Española).

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa. 1969. *Teoría y práctica del baile flamenco.* Madrid: Aguilar de ediciones.

NÚÑEZ, Faustino. 1999. «Soleá». *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9. Madrid: SGAE.

OCÓN, Eduardo. 1874. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel; disponible en la Biblioteca Digital Hispánica con signatura M/619.

OTERO, José. 1987 [1912]. *Tratado de bailes.* Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón.

PARGA, Juan. 1893. *La guitarra española.* López y Griffo; existe reedición de 1990 *(Concert Works for Guitar.* Chanterelle).

QUILIS, Antonio. 2004 [1984]. *Métrica española.* Barcelona: Editorial Ariel.

RIEMANN, Hugo. 2004 [¿1882?]. *Teoría general de la música.* Barcelona: Idea Books.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)

ROSSY, Hipólito. 1998 [1966]. *Teoría del cante jondo.* Barcelona: Credsa.
SANLÚCAR, Manolo. 2005. *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca.* Córdoba: Ediciones La Posada.
SANZ Y TUR, Ricardo y GÓMEZ MARTÍN, Francisco. 2012. «Amalgamas, aksaks y métricas euclídeas». *Centro virtual de divulgación de las matemáticas.* Real Sociedad Matemática Española.
SCHOLES, Percy A. 1984. *Diccionario Oxford de la Música*, vol. 2. Barcelona: Edhasa.
SCHUCHARDT, Hugo. 1990 [1881]. *Los cantes flamencos.* Sevilla: Fundación Machado.
SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino. 2000. *Diccionario abreviado del español actual.* Barcelona: Editorial Aguilar.
SECO, Rafael. 1989 [1954]. *Manual de gramática española.* Madrid: Aguilar de ediciones.
SOLER GUEVARA, Luis y SOLER DÍAZ, Ramón. 2004. *Los cantes de Antonio Mairena. Comentarios a su obra discográfica.* Sevilla: Ediciones Tartessos.
STORR, Anthony. 2007 [1992]. *La música y la mente.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
VALLS GORINA, Manuel. 1978. *Para entender la música.* Madrid: Alianza Editorial.
WORMS, Claude. ¿2006? *Duende Flamenco. Anthologie Méthodique de la Guitare Flamenca, vol.4a: tangos, tientos y farruca.* París: Editions Combre.
ZAMACOIS, Joaquín. 1990 [1949]. *Teoría de la música. Libro I.* Barcelona: Editorial Labor.
— 1994 [1954]. *Teoría de la música. Libro II.* Barcelona: Editorial Labor.
— 1990 [1960]. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

© Bernat Jiménez de Cisneros Puig (2015)