

FACULTADES Y CUALIDADES INHERENTES A LA GUITARRA FLAMENCA DE ACOMPAÑAMIENTO

Manuel Ángel Calahorro Arjona

Doctor en Historia y Artes de la Universidad de Granada
Profesor de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”
Titulado Superior en Música en la especialidad de guitarra flamenca
Maestro en educación musical
Guitarrista flamenco de acompañamiento al canto y al baile
Miembro del grupo de investigación: Música y estudios culturales de la Universidad de Jaén (HUM-942)

Resumen:

La música flamenca, con marcada raíz popular y tradicionalmente aprendida en ámbitos diferentes a los académicos, ha utilizado unos mecanismos de transmisión que otorgan una especial importancia a la oralidad por encima de la escritura. Desde antaño, esta oralidad ha sido la espina dorsal en torno a la que se ha articulado la enseñanza y aprendizaje de un instrumento ligado íntimamente al acompañamiento del canto y del baile. Y aneja a esa práctica hay toda una serie de procedimientos tan específicos como distintivos del flamenco que precisan de un amplio dominio y desarrollo facultativo por parte del candidato a músico guitarrista de flamenco, cuestión a la que dedicaremos este estudio.

Palabras clave:

Transmisión oral – acompañamiento al canto – acompañamiento al baile – guitarra flamenca

FACULTIES AND QUALITIES INHERENT TO THE FLAMENCO GUITAR OF ACCOMPANYING

Abstract:

Flamenco music, with a marked popular root and traditionally learned in different fields than academics, has used transmission mechanisms that give a special importance to orality over writing. Since ancient times, this orality has been the backbone around which the teaching and learning of an instrument linked intimately to the accompaniment of singing and dancing has been articulated. And attached to this practice there is a whole series of procedures as specific as distinctive flamenco that require a broad domain and facultative development on the part of the candidate guitarist flamenco guitarist, issue to which we will devote this study.

Keywords:

Oral transmission – accompaniment to the singing – accompaniment to the dance – flamenco guitar

Calahorro Arjona, Manuel Ángel, "Facultades y cualidades inherentes a la guitarra flamenca de acompañamiento". *Música Oral del Sur*, n. 16, pp. 171-191, 2019, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 27-6-2019 Fecha de aceptación: 28-10-2019

INTRODUCCIÓN

La importancia de subrayar y destacar la faceta acompañante de la guitarra flamenca así como todos los entresijos que envuelven su práctica que se persigue en este estudio, nace, en parte, como consecuencia de la institucionalización de la guitarra flamenca y posterior regularización de un plan de estudios dentro de un contexto reglado: el conservatorio. Sin duda alguna, un hecho de enorme trascendencia en beneficio de la pedagogía de la guitarra flamenca. Sin embargo, como ya apuntaba Carlos Pacheco, surgía una preocupación por el grado en que la guitarra flamenca pudiera romper con esa tradición oral debido a la influencia de la metodología del resto de instrumentos¹. Una oralidad en la transmisión de los conocimientos que defendía Manuel Cera, aunque beneficiada siempre de la formación en otras materias complementarias².

A propósito de la equiparación existente entre la guitarra clásica y flamenca, Philippe Donnier declaraba que existía un sometimiento del guitarrista flamenco a tener que realizar unas pruebas de acceso muy parecidas a las de guitarra clásica. Traemos aquí sus palabras: «Hay un verdadero secuestro del flamenco por las instituciones académicas»³. Por otro lado, en un estudio comparativo de los currículos de la especialidad de guitarra flamenca en las enseñanzas profesionales de diferentes comunidades autónomas, Zagalaz y Fernández Sotos también aluden a la existencia de carencias que impedirían una formación integral del músico flamenco fiel a su naturaleza y tradición, pues aunque se instauren bienintencionadamente unos objetivos y contenidos, «queda un largo camino para

¹ PACHECO, Carlos. El flamenco: una visión educativa y cultural. *Revista Musicalia*, nº 1, Córdoba: C.S.M. "Rafael Orozco", 2003. Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalianumero-1/186-el-flamenco-una-vision-educativa-y-cultural> [Consulta el 22-04-18]

² CERA, Manuel. En torno a la guitarra flamenca y la notación musical. *Revista Musicalia*, nº 4, Córdoba: C.S.M. "Rafael Orozco", 2006. pp. 111-132.

³ DONNIER, Philippe. Flamenco secuestrado. *La nueva Alboreá*, nº 24, ene-marz. 2013. pp. 64-66. [Comunicación remitida al I Congreso Internacional de Flamenco. Sevilla, 10-12 de noviembre de 2011].

acomodar de forma satisfactoria el flamenco y sus particularidades al sistema educativo, en general, y a las Enseñanzas Profesionales, en concreto»⁴.

En nuestra opinión, y como ya apuntamos en un anterior trabajo⁵, el plan de estudios existente en las enseñanzas superiores plantea una formación integral del guitarrista flamenco, aunque también estamos convencidos de que la asignatura de acompañamiento, tanto del cante como del baile, ha de ser la troncal en torno a la cual se articule el resto de la formación. En relación a las enseñanzas profesionales, existe una deficitaria presencia de las asignaturas de acompañamiento, siendo inexistente en las enseñanzas básicas. Esto último merma la formación del alumnado que accede a grado superior. No obstante, debemos ser conscientes de que una formación en exclusiva dentro del conservatorio no capacitará al guitarrista flamenco para el ejercicio de sus funciones como acompañante, siendo necesaria una vivencia paralela ligada a las academias de baile, peñas y tablaos. Por esto, es fundamental que desde la propia institución se propicie la participación activa del alumno en los ambientes en los que el flamenco se desarrolla. Si bien esta práctica es difícilmente legislable, creemos necesario que el profesorado transmita siempre y de manera destacada esa necesidad de potenciar la práctica del acompañamiento fuera del conservatorio.

El flamenco tiene sus propios códigos que son seña de identidad y que difieren en parte de los de la música académica de tradición occidental. En este lenguaje, si bien hallamos perfiles melódicos mayores y menores, el tradicionalmente conocido *modo de mi* es el que imprime carácter y sonoridad a través del despliegue acórdico de la cadencia andaluza; en el ritmo y la métrica ocurre igual: aparte de los compases ternarios y binarios, las hemiolias de 12 tiempos⁶ y los estilos libres de compás⁷ son distintivos de esta música; y respecto a la

⁴ ZAGALAZ, Juan C. y FERNÁNDEZ-SOTOS, Alicia. La guitarra flamenca en los currículos de enseñanzas profesionales. *Música y educación*, núm. 99, año XXVII, Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014, p. 75.

⁵ CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. La legislación en torno a la guitarra flamenca: recorrido diacrónico y propuesta de mejora con base en su naturaleza popular. *Teletusa* (Revista de Investigación de Flamenco) 12, 2019, pp. 5-17. Disponible en: <http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos-1214-01-2019-guitarra/> [Consulta el 31-05-19]

⁶ Este compás se caracteriza por su singular acentuación fruto de la combinación de dos células ternarias y tres binarias. Es una métrica presente ya en el siglo XVII en géneros como las jácaras, los canarios, las chaconas o las zarabandas. Véase por ejemplo: CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Formas musicales anteriores al género flamenco. *Sinfonía Virtual*, núm. 27, 2014, pp. 26-47. Disponible en: <http://www.sinfoniavirtual.com> [Consulta el 30-05-19]; o TORRES CORTÉS, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. *Música oral del Sur*, 9 2012, pp. 288-320. Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n9.html> [Consulta el 30-05-19]

⁷ Son estilos flamencos cuya interpretación se produce *ad libitum*, o lo que es lo mismo, a capricho del intérprete en lo que se refiere al tempo del compás imperante. Es muy común que la flexibilidad y elasticidad métrica con la que se interpretan incluso no permita reconocer el compás de referencia, sin embargo, matizaremos una cuestión que da lugar a confusión: aunque no hay un compás

forma musical, sobreponiéndonos a la difusa idea de que es una música donde hay un alto grado de improvisación, ésta se cimienta en una secuenciación de secciones musicales que se aprenden de antemano y que pueden intercambiarse en el mismo momento de la interpretación. Esta práctica tan peculiar, denominada extemporización⁸, conforma un proceso esencial que todo guitarrista flamenco debe conocer y dominar en el ejercicio de sus funciones⁹.

En este sentido, el objetivo de este artículo será el de estudiar el *papel que juega la guitarra* flamenca en el conjunto del lenguaje musical flamenco, pues es muy diferente según se trate de *acompañar al cante*, *acompañar al baile* o *como concertista*. Si la función de la *guitarra flamenca de concierto* sí se asemeja a cualquier otra especialidad instrumental, en la faceta de la *guitarra de acompañamiento al cante y al baile* el guitarrista deberá desarrollar unas capacidades de conocimiento y relación con los códigos del cante y el baile que le lleven a interactuar con fluidez, seguridad y soltura frente a esos códigos musicales. Si en el flamenco es bastante común encontrar dos interpretaciones diferentes de un mismo cante, los esquemas formales de la guitarra de acompañamiento pueden ser modificados según la inspiración del artista del cante.

Creemos por tanto que existe una necesidad de poner en valor las facultades que todo guitarrista flamenco ha de potenciar en el fiel ejercicio de sus funciones como acompañante de cante y de baile.

METODOLOGÍA Y FUNDAMENTACIÓN

Para la realización de este estudio, y teniendo como punto de partida el tratado de Joan Carles Amat de 1596 *Guitarra española de cinco órdenes*¹⁰, nos hemos apoyado en un elenco de tratados y métodos de guitarra barroca y guitarra clásico-romántica (precedentes

metronómico, sí que existe un compás intrínseco, ya sea ternario o binario. Adscritos a este grupo encontramos estilos como las malagueñas, granaínas, cantes de Levante o fandangos personales.

⁸ CAPORALETTI, Vincenzo. *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 104-121. Véase también: CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: NORTESUR, 2010, p. 215.

⁹ CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga, 2018. p. 227 Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/52366> [Consulta el 30-05-19]

¹⁰ AMAT, Joan Carles. *Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la Guitarra de quatro órdenes*. Valencia: Aguffin Laborda, 1758. Biblioteca Nacional de España (MC/3602/28). [1ª ed.: Barcelona: 1596].

musicales de la actual guitarra flamenca¹¹). Este análisis y estudio ha arrojado información de gran valor que corrobora y confirma la pervivencia de una transmisión oral de conocimientos en la que el acompañamiento vocal y de danzas ha tenido un lugar privilegiado¹². Aunque el perfil de ese guitarrista llevaba anejo un cierto desconocimiento de la práctica musical académica o reglada, fomentaba y auspiciaba en cambio la creatividad y la innovación, rasgo inherente a la práctica musical flamenca y a la tradición popular, de la que en buena parte procede.

Si el análisis de estas fuentes primarias nos ha permitido reconstruir diacrónicamente la singular función que ha caracterizado la práctica instrumental de la guitarra preflamenca (hasta el siglo XX), el estudio sincrónico nos ha posibilitado caracterizarlo en la actualidad. Además de fundamentarnos en los tratados actuales de guitarra flamenca teniendo como punto de partida el método de Rafael Marín *Aires andaluces*¹³ del año 1902¹⁴, nos hemos sustentado en las declaraciones directas de artistas de gran prestigio en el mundo del flamenco actual. Los testimonios, recogidos mediante *entrevistas orales semidirigidas*¹⁵, han posibilitado individuar una serie de prácticas, procedimientos y facultades que han de caracterizar al músico flamenco para el desarrollo de su principal función: la del acompañamiento¹⁶. Teniendo en cuenta que estas declaraciones suponen una fuente de

¹¹ Puede consultarse: TORRES CORTÉS, Norberto. *De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*. Universidad de Almería: Doctorado en Humanidades y Artes, Tesis doctoral dirigida por Francisco Checa Olmos, 2009; TORRES CORTÉS, Norberto. Guitarra popular rasgueada “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX: fuentes escritas. *La Madrugá*, núm. 10, 2014. pp. 55-120. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/200451/172581> [Consulta el 30-05-19]; o VALDIVIA SEVILLA, Francisco. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015.

¹² Puede consultarse este estudio y análisis en: CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* pp.123-211.

¹³ MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902].

¹⁴ Puede verse un análisis de tres tratados del siglo XX en: CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. La metodología tradicional de enseñanza en los tratados de guitarra flamenca del siglo XX. *Música Oral del Sur*, n. 14, 2017. pp. 103-121. Disponible en: http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/la_metodologia_tradicional_de_ensenanza_en_los_tratados_de_guitarra_flamenca_del_siglo_xx.html [Consulta el 30-05-19]

¹⁵ Siguiendo a Winchester, las entrevistas de tipo cualitativo han de caracterizarse por contar con una muestra de tamaño pequeño, seleccionada concienzudamente y por ser extensas en duración. En: WINCHESTER, Hilary. Ethical Issues in Interviewing as a Research Method in Human Geography. *Australian Geographer*, Vol. 2, Nº1, 1996. p. 119.

¹⁶ Véase las entrevistas realizadas a artistas flamencos que gozan de un notorio prestigio en la actualidad como Paco Serrano, José Piñana, Manolo Franco, Juan Manuel Cañizares, Paco Cepero, José Rojo, Gabriel Expósito, Óscar Herrero, Manolo Sanlúcar y Gerardo Núñez. En: CALAHORRO

información primaria de enorme valor en este trabajo, incluiremos algunos extractos de estas entrevistas.

PRINCIPAL FUNCIÓN DEL OFICIO DEL GUITARRISTA FLAMENCO: ACOMPAÑAMIENTO

Téngase en cuenta que, en la actualidad, la importancia de fomentar un aprendizaje fundamentado en el acompañamiento al cante y al baile ha sido remarcada por diversos autores. Si Morales Peinado concluía en sus tesis doctoral que parte de la inspiración que el guitarrista flamenco encuentra para su composición procede del cante y del baile¹⁷, Roshan Samtani consideraba que las peñas flamencas, así como la vivencia que allí se suscita, son fundamentales para el aprendizaje del guitarrista flamenco¹⁸. Este hecho era ratificado también por todos los profesores de la provincia de Córdoba de la especialidad de guitarra flamenca que formaron parte de la investigación de Alicia González: además de formarse en el conservatorio, admitieron que se habían beneficiado del ambiente de las peñas flamencas y de las academias, es decir, de lo que en el argot flamenco se conoce como «formarse en la calle»¹⁹. Y en ese encuentro entre las disciplinas de arte flamenco, Steven K. Mullins hacía un análisis muy pertinente de una serie de elementos comunicativos que permiten el acuerdo y avenencia entre los componentes de un cuadro flamenco²⁰.

Respecto a la capital importancia que tiene la faceta acompañante en la formación del guitarrista flamenco, expondremos algunas consideraciones más significativas de algunos entrevistados. Paco Cepero nos contaba que le pidieron un consejo sobre qué debía hacer un famoso guitarrista que había ganado con 14 años el famoso Premio Nacional de Córdoba en la modalidad de guitarra de concierto: «Le dije: 500 bautizos, 600 bodas y que se rompa mucho las uñas. Y que se vaya a un tablao»²¹. Esta afirmación procede de Paco Cepero, considerado uno de los mejores guitarristas de acompañamiento al cante de la historia del flamenco. Creemos no exagerar cuando afirmamos que todos los guitarristas entrevistados

ARJONA, Manuel Ángel. *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje...op. cit.* pp. 323-398.

¹⁷ MORALES PEINADO, Inmaculada. *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Universidad de Sevilla: Departamento de Matemática Aplicada, Tesis doctoral dirigida por José Miguel Díaz Ibáñez y Antonio Bonilla Roquero, 2017.

¹⁸ SAMTANI, Roshan. *Structure and Strategy in Flamenco Guitar Performance*. Brown University: Department of Music, Tesis doctoral, 2006.

¹⁹ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia. *Un estudio descriptivo de la enseñanza del flamenco: las percepciones del profesorado de guitarra flamenca en la provincia de Córdoba*. Universidad de Granada: Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Tesis doctoral dirigida por Manuel López Sánchez, 2016. p. 323.

²⁰ MULLINS, Steven K. *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Universidad de Colorado, Tesis doctoral dirigida por Brenda M. Romero, 2010.

²¹ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 345. [Extracto de entrevista realizada a Paco Cepero]

admiten que en el inicio del aprendizaje de la guitarra flamenca debe haber presencia de la función acompañante del cante. También nos lo aseguraba Juan Manuel Cañizares: «la calle, la vivencia, en definitiva, la experiencia directa es el pilar fundamental para vivir el flamenco»²². Esa vivencia es fundamental para tomar contacto con diferentes artistas. Y a propósito de esta vivencia, el guitarrista Manolo Franco reconocía lo siguiente: «Todos los grandes (guitarristas) han pasado por tocar para bailar, tocar para cantar, y te da esa “cosa” que después un guitarrista flamenco es: la composición»²³. En efecto, si hiciéramos un rastreo de los grandes concertistas de la historia de la guitarra flamenca, todos probablemente admitirían haber comenzado su andadura en el flamenco por medio del acompañamiento. Batista defendía la tesis de que para ser un buen concertista es necesario haber asimilado la labor de acompañamiento, argumentando que esa guitarra de concierto, en sus inicios, nació de la mano de aquellos guitarristas que además de ser buenos acompañantes tenían una agilidad e intuición creativa²⁴. El mismo Sanlúcar con trece años ya estaba acompañando a Pepe Marchena²⁵.

Este proceso debe darse de forma similar con respecto al baile, pues aunque en la actualidad la puesta en escena del baile responde más a un esquema fijo concienzudamente montado entre los músicos y el cuerpo de baile, también existen partes cuya interpretación depende del momento, apareciendo fragmentos improvisados, con diferentes velocidades, duraciones y/o figuraciones rítmicas²⁶. La propia adaptación al ritmo, expresividad e intencionalidad del bailar ha de ser captada de manera inmediata por el guitarrista flamenco. En estos montajes siempre surgen nuevas ideas musicales, lo que también fomenta la creatividad e improvisación o la asimilación instantánea de las figuraciones rítmicas del baile. Como comentaba en la entrevista Javier Latorre, es un intercambio permanente en el que el guitarrista ha de ser capaz de compartir lo que él sabe con el resto y recibir abiertamente las aportaciones de los demás.

Seguidamente analizaremos los entresijos musicales inherentes a la idiosincrasia de la guitarra flamenca y que el guitarrista flamenco ha de desarrollar para un cabal y correcto desempeño de su función acompañante del cante y del baile. Consideramos también importante conocer la labor concertista, cuyo desempeño se fundamenta en una sólida formación como acompañante.

²² *Ibidem*. p. 341. [Extracto de entrevista realizada a Juan Manuel Cañizares]

²³ *Ibidem*. p. 337. [Extracto de entrevista realizada a Manolo Franco]

²⁴ BATISTA, Andrés. *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985. p. 8.

²⁵ WORMS, Claude (Transcrip.). *Manolo Sanlúcar. Mundo y Formas de la guitarra flamenca*. Vol. 3. Madrid: Acordes Concert, 2007. p. 8.

²⁶ Véase: BRAO MARTÍN, Estefanía. *Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico*. Universidad de Murcia: Departamento de la actividad física y del deporte, Facultad de Ciencias del deporte, Tesis doctoral dirigida por Arturo Díaz Suárez, 2014. pp.119-120. Disponible en: <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/294999/TEBM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta el 11-06-2019]

LA GUITARRA FLAMENCA EN EL CANTE FLAMENCO

Iniciaremos este punto insertando algunas consideraciones que sobre la función acompañante de la guitarra flamenca nos han ofrecido nuestros entrevistados. Para David Pino, «el cante es una sorpresa para el guitarrista. El propio cantaor te puede sorprender. Si el cantaor mueve algo, el guitarrista tiene que estar al *quite*»²⁷. También reconocía que él mismo, en el desarrollo de una actuación, con una buena base de palmas y percusión se permitía el lujo de no hacerlo siempre igual.

Es por esta misma razón por la que el guitarrista debe tener siempre entre sus prioridades escuchar el cante flamenco. A propósito de la entrevista con David Pino, comentábamos que el cantaor a veces introduce ligeras modificaciones melódicas y/o rítmicas dentro de los cantes, haciendo gala de ese carácter espontáneo de esta música; sin embargo, este hecho, cargado de originalidad y creatividad, se ve mermado en algunas ocasiones por la existencia de guitarristas que desarrollan un discurso musical excesivamente rígido e inflexible. En relación a esta plasticidad que debe existir en el guitarrista, acudimos a las palabras de Manuel Cano, quien a colación de las posibles variaciones, destaca la necesaria adaptación del guitarrista a cada estilo personal, haciendo notar la astucia que ha de tener éste en dicho desarrollo:

Todo dependerá, entonces, de la intuición, en la mayoría de los casos, del guitarrista, para buscar de nuevo el acoplamiento, guardando ese intuitivo silencio de espera y parada con el cual se acopla de nuevo al cante cerrando a tiempo y dando de nuevo entrada justa a un nuevo cante²⁸.

En cualquier caso, de no producirse ese acoplamiento, provocaría una limitación de las facultades artísticas y expresivas del cantaor al que se acompañe. Al hilo de esto, incluimos un consejo muy apropiado, y a la vez simpático, emitido por Paco Cepero:

Lo que yo le diría a los principiantes es, que antes de coger la guitarra, que se empapen de escuchar a Antonio Mairena, a los cantaores, que conozcan todos los estilos de cantes. Luego después que aprendan a tocar por seguiriyas, tientos, tangos, etc. Pero antes, que se hagan amigos de las melodías de los cantes, que hagan una amistad. [...] Mientras el cantaor está cantando, tú (refiriéndose al guitarrista) estás para ayudar al cantaor, tú eres el banderillero²⁹.

²⁷ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 380. [Extracto de entrevista realizada a David Pino]

²⁸ CANO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, Sevilla: Ediciones Giralda. 2006. p.156. [Edición facsimil de *La guitarra, Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco*, publicado por Manuel Cano en 1986]

²⁹ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 346. [Extracto de entrevista realizada a Paco Cepero]

A propósito de esa escucha atenta, los guitarristas Manolo Franco y Gabriel Expósito destacaban en nuestras entrevistas la importancia de analizar cómo acompañan los diferentes guitarristas, aprendiendo siempre de la personalidad de cada uno en la práctica del acompañamiento.

A continuación nos detendremos en algunas particularidades que forman parte de la propia idiosincrasia del acompañamiento al cante.

LA ELASTICIDAD RÍTMICA DE ALGUNOS ESTILOS

Aunque con un marcado compás, el tempo de algunos estilos podrá fluctuar ligeramente como fruto de la expresividad y la originalidad. La elasticidad a la que aquí aludimos no va relacionada con los posibles cambios del tempo que podrían señalarse en una transcripción musical. Esa flexibilidad métrica a la que hacemos referencia no se puede transcribir, no es algo prescriptivo, sino que depende del momento y de la expresividad del intérprete. No nos referimos, por tanto, a la subida del tempo que se produce en un pasaje del baile por alegrías conocido como *escobilla*³⁰; ni al cambio de tempo que se origina en el paso de los tientos a los tangos típico de una interpretación del cante³¹; tampoco a la subida del tempo que se suele provocar al final de la interpretación de una obra flamenca. La elasticidad a la que nos referimos la define así Berlanga: «Esta flexibilidad procede de un modo peculiar de resolver la tensión entre la necesidad que tiene el cantaor de hacer un cante en estilo lírico, es decir con libertad expresiva, y la necesidad de hacerlo a *compás*»³².

Y es en la interpretación del cante acompañado de la guitarra donde se manifiesta esta elasticidad rítmica por medio de la cual los cantaores matizan y magnifican los tercios del cante, “estirándolos” o “acortándolos” sutilmente. Este proceso se pone de manifiesto cuando se combinan únicamente cante y guitarra, sin la participación del baile ni cualquier otro instrumento. Al no estar sometidos a la imposición percusiva de las palmas, del baile o de otro instrumento, el cantaor tiene mucho más margen para expresarse, pudiendo “estirar” dicho compás con más libertad. Juega, a capricho, con la agógica musical. En este supuesto, la función del guitarrista de acompañamiento al cante es especialmente subsidiaria respecto a las exigencias rítmicas del cante. Se desarrolla un diálogo *tú a tú* entre el cante y la guitarra. El interlocutor principal sería el cantaor, que, además de marcar

³⁰ Por hacernos una idea, y de forma aproximada, en la *escobilla* la guitarra flamenca ha de acompañar al baile, que por medio de un zapateado muy característico pasa de un tempo *lento* a un *presto*.

³¹ Normalmente, cuando un cantaor interpreta unos tientos en una actuación flamenca, lo normal es que se interpreten 3 o 4 letras de tientos, sirviendo la última de puente para establecer un cambio en el tempo y proseguir con otras 3 o 4 letras por tangos.

³² BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. La originalidad musical del flamenco: el compás. *Sinfonía Virtual*, núm. 26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. p. 3. En línea: http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf [Consulta el día 21-6-2019].

la senda melódica por la que discurre esa conversación musical, canta sobre el compás impuesto añadiendo sutiles matices referidos a la agógica.

No en todos los palos flamencos se da este fenómeno, lo encontraremos principalmente en estilos como la soleá, la seguiriya, la serrana, los tientos o algunas interpretaciones de los fandangos de Huelva³³. Son palos flamencos que se prestan al lucimiento de las cualidades del cantaor y que se desarrollan sobre compases cuyos tempos son de baja velocidad, entre un *adagio* y un *moderato*. Ahora bien, esto no quiere decir que siempre que se canten los estilos antes aludidos se ponga en práctica esa elasticidad, sino que depende en gran medida de qué variantes o sub-estilos se interpreten así como de la expresividad del cantaor.

En ese momento en el que el cantaor decide “estirar” o “acortar” el compás, no hay reglas, sino vivencia, experimentación y conocimiento profundo de los estilos del cante y todas sus variantes.

CONOCIMIENTO DE LAS VARIANTES DE LOS ESTILOS FLAMENCOS

Ya sea para elaborar una respuesta armónica al finalizar un verso del cante, para apoyar a éste con un acorde en el transcurso de un verso, o bien para camuflar algún desliz que el cantaor haya podido tener, el acompañamiento al cante flamenco requiere de una atención y sensibilidad especiales. Se ha de tener un profundo conocimiento de los diferentes grupos y sus variantes para elaborar una correcta respuesta armónica.

En el caso de los *estilos libres* (cantes de Levante, Granáinas, etc.), por ejemplo, la parte vocal desarrolla una armonía tonal mayor con la siguiente correlación de grados: I – IV – I – V – I – IV. Aparentemente, si el guitarrista flamenco estuviera en posesión de falsetas, variaciones y recursos musicales característicos de la cadencia andaluza en la que se desarrolla cada estilo y conociera la secuencia armónica que antes hemos planteado, podríamos llegar a pensar que sería fácil desenvolverse musicalmente. Muy lejos de la realidad, pues la dificultad reside precisamente en la gran variedad de recorridos armónicos por los que discurren las melodías de cada una de las derivaciones de los estilos matrices. Si bien la secuencia armónica antes planteada es la base fundamental, las diferentes variantes desarrollan recorridos melódicos que precisan de una respuesta armónica diferente a la que hemos propuesto unas líneas más arriba³⁴. Y a esa armonía, como señalaba Pino con anterioridad, se le añade también toda la riqueza musical patrocinada por las aportaciones personales de cada cantaor y según el momento de la interpretación:

³³ Esa elasticidad también se puede dar en otros estilos como: la liviana, la mariana, la cabal, etc.

³⁴ Para clarificar esto incluiré aquí un ejemplo muy representativo: en la actualidad la *minera* es uno de los estilos acogidos al grupo de los cantes de Levante. De sus diferentes versiones, tres son las formas o variantes más significativas, siendo éstas fruto de las recreaciones personales de diversos artistas: Antonio Piñana, Encarnación Fernández y Pencho Cros. Aunque para un oyente aficionado pudieran parecer casi idénticas, cada una de éstas requieren de ligeras modificaciones en lo que al acompañamiento se refiere.

pueden acortar o alargar los versos, unir o ligar versos sin necesidad de insuflar aire, refundir en una misma interpretación matices musicales de diferentes estilos matrices, etc. Se requiere por tanto de una atención exquisita por parte del guitarrista, quien deberá afinar el oído y acompañar el canto con la máxima corrección armónica.

No son infrecuentes las actuaciones en que el cantaor y el guitarrista no han ensayado todo el repertorio que se llevará al escenario: es en el transcurso de la interpretación cuando el guitarrista escucha por primera vez cómo interpreta ese cantaor el estilo que se proponga cantar. Acuñaamos aquí el comentario al respecto de Javier Latorre: «Tú vas “Casa Patas” o a cualquier tablao y dices: “Aquí se han juntado 10 minutos antes”»³⁵. En estos casos el guitarrista direcciona toda su atención en acompañar con corrección y elaborar una respuesta armónica con base en la melodía del canto. Solo el conocimiento de los diferentes estilos y la experiencia del guitarrista acompañante al canto permiten que el factor sorpresivo no sea fatigoso e incluso pase desapercibido a los menos entendidos.

LA GUITARRA FLAMENCA EN EL BAILE FLAMENCO

La principal complejidad del baile flamenco estriba en esa plasticidad musical que debe existir entre los diferentes músicos flamencos: canto, guitarra, baile, percusión, palmeros e instrumentistas varios. Cuando se produce la perfecta comunión entre éstos con una impecable sincronización, se llega a una cabal y sólida interpretación musical flamenca. Como aclara Javier Latorre, el guitarrista de acompañamiento al baile ha de ser *dúctil* y tener en cuenta que ha de producirse un *intercambio* entre todos los componentes de ese cuadro flamenco. Es un *trabajo en equipo*. El perfecto guitarrista «tiene que ser el que sepa compartir con los de alrededor todo lo que él sabe y recibir a su vez, a cien por cien, todo lo que le están dando alrededor»³⁶.

Al igual que en el canto flamenco, en el baile es fundamental que el guitarrista conozca el amplio abanico de estilos y sub-estilos existentes, pues el canto estará presente. Sin embargo, en el baile, la máxima dificultad gira en torno al ritmo y al compás.

Seguidamente incidiremos en algunas facultades que han de potenciarse con la práctica de la guitarra de acompañamiento al baile.

DISCURSO MUSICAL DE LA GUITARRA EN EL BAILE

En este apartado nos referimos al conjunto de secciones musicales del repertorio de guitarra flamenca que conforman el discurso musical base sobre el que se desarrolla la coreografía de un baile flamenco. Algunas composiciones de guitarra flamenca nacen inspiradas en

³⁵ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 396. [Extracto de entrevista realizada a Javier Latorre]

³⁶ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 396. [Extracto de entrevista realizada a Javier Latorre]

algún zapateado de baile, es decir, tienen de base un soporte rítmico proporcionado por la figura del bailar. También se da el proceso a la inversa: algunas composiciones de guitarra flamenca han servido de base sobre la que se ha creado una coreografía de baile. A este respecto, son significativas las palabras de Javier Latorre:

Soy muy musical, de hecho, casi todas las cosas que saco a nivel rítmico, de jugar con el compás y demás, las saco de falsetas de guitarra. Considero que tenéis mucho más margen los guitarristas para jugar en ese sentido porque tenéis algo básico que nosotros no tenemos: los tonos. Prefiero que la percusión adorne a la música que no las notas a la percusión. Me parece que hay mucha más riqueza en una guitarra que en los pies³⁷.

También mantiene Latorre que ha tenido la suerte de tener a guitarristas como Vicente Amigo, Cañizares, Juan Carlos Romero, Chicuelo, etc.

Sin embargo, es común encontrarnos con el proceso a la inversa, recién citado: se solicita del guitarrista que componga un pasaje musical sobre una estructura de baile ya montada. Hay remates, cierres, marcajes, escobillas, etc. que el bailar tiene aprendido e interiorizado de antemano y pide al guitarrista que “saque” o componga una música para acompañarle. Es frecuente que muchas academias de baile flamenco contraten a guitarristas para llevar a escena una coreografía ya montada y fijada. Y puesto que lo normal es que los grupos sean bastantes numerosos, no hay mucha maniobrabilidad a la hora de modificar la coreografía original, pues todo el alumnado debería adaptarse. Esto obliga al guitarrista a ajustarse al montaje prefijado y, en consecuencia, a componer la música.

En cualquier caso, el guitarrista de acompañamiento al baile también ha de desarrollar una capacidad compositiva que satisfaga las demandas de la figura del baile, ya sea para servir de inspiración a éste o a la inversa. Estamos muy de acuerdo con Javier Latorre: “esto es un *intercambio*”.

EL COMPÁS: COMPONENTE FUNDAMENTAL EN EL TOQUE PARA BAILE

Un perfecto dominio del ritmo es de capital importancia para el acompañamiento al baile. Al estar todo engranado y vertebrado en torno a un mismo denominador común, el compás, el guitarrista deberá tener interiorizados y dominados cada uno de los compases flamencos. Cuando se produce una discordancia rítmica, o como comúnmente se dice, cuando “te vas de compás”, queda en evidencia una de las principales herramientas que coordina a todos los artistas intervinientes en un baile flamenco. Por eso es crucial que en el aprendizaje de la guitarra flamenca, desde sus inicios, haya presencia del acompañamiento al baile. Nuevamente acudimos a las palabras de Paco Cepero al respecto: «Tocar para bailar es buenísimo, porque en tu subconsciente te va metiendo el ritmo, porque tú vas queriendo

³⁷ *Ibidem*. p. 394. [Extracto de entrevista realizada a Javier Latorre]

emular lo que te está haciendo el baile y tú vas cogiendo mucho compás, y síncopas, y silencios, etc.»³⁸.

Aparte de la fidelidad con el compás que ha de tener el guitarrista flamenco, para responder airoosamente y con espontaneidad a una serie de situaciones, han de desarrollarse determinadas facultades o capacidades:

- El dominio e interiorización de los acentos naturales de cada compás. Esto permitirá desarrollar infinidad de patrones rítmicos que “juegan” con los contratiempos y las síncopas sobre ese compás.
- Seguir fielmente la subida del tempo que vayan marcando los pies del baile en una escobilla. Cuando el baile demanda del guitarrista esa “subida” del tempo de la música, éste lo ha de secundar.
- Mantenimiento de un tempo determinado. En los estilos flamencos que se desarrollan sobre un tempo lento es común la tendencia a la aceleración o a la pérdida de la regularidad de ese pulso. Esto desvirtúa el baile, por lo que el guitarrista ha de saber tocar su repertorio de falsetas, variaciones y/o llamadas sobre un tempo *adagio*. De la misma manera, el guitarrista ha de mantener un tempo más rápido que es marcado por el baile en torno al final de su interpretación, sin desacelerarlo ni acelerarlo.

Finalmente, al hilo del dominio rítmico necesario, conviene aludir aquí a una cuestión importante: como consecuencia de la evolución y profusión rítmica del lenguaje musical de la guitarra flamenca, se incurre frecuentemente en el error de intentar adquirir un lenguaje sincopado sin haber interiorizado los acentos naturales propios de cada estilo; de querer estudiar obras de artistas modernos sin haber conocido el repertorio tradicional del que procede; de querer comenzar a estudiar los palos rítmicamente más complejos en lugar de aquellos que son antesala de éstos y que a su vez nos ayudan a comprender los más complejos, etc.

ESTRUCTURA ESTÁNDAR DEL BAILE

Respecto a la estructura formal clásica de los bailes flamencos, es sabido que antiguamente existían unos estándares más o menos fijados que servían de guía en el montaje de un baile. Por ejemplo, rescatando una cita histórica de principios del siglo XX, las alegrías se secuenciaban así:

Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el cante, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente

³⁸ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 345. [Extracto de entrevista realizada a Paco Cepero]

para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailaror por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate de falseta*. Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailaror dice, “vámonos”, y con unos tiempos de rasgueo termina el baile³⁹.

Estos convencionalismos concuerdan con lo que nos contaba Javier Latorre, quien afirmaba que en tablaos flamencos importantes se podía percibir que con frecuencia los artistas se habían juntado 10 minutos antes para montar un determinado baile; ahora bien, eran artistas con un bagaje y un nivel artístico importante. Pero, como él mismo nos reconocía, no era esa la excelencia que se buscaba en el baile flamenco. Los grandes artistas del baile flamenco, «lo que hacen es salir al escenario con todo absolutamente preparado. Cada vez hay que elaborar más las cosas porque cada vez hay más competencia. [...] Cada vez hay espectáculos más elaborados»⁴⁰.

En definitiva, la tendencia es llevar un montaje musical bastante confeccionado y en perfecta cohesión con la coreografía del baile, haciéndose especial incidencia en la dinámica, la agógica, la expresión y la concordancia rítmica de algunos pasajes respecto a los zapateados. No obstante hay que saber que hay partes del baile en las que se pone de realce ese halo de libertad espontánea, pues no se fija con exactitud el número de compases que ha de durar. Así por ejemplo en algunas escobillas de baile se produce una subida del tempo sin que se haya determinado de antemano el número de compases. Otro ejemplo lo podemos ver en la cuadratura métrica de las letras del cante de tarantos. Así lo explica Estefanía Brao en su tesis:

Para bailar taranto y sobre todo cuando hay que enseñarlo a los alumnos por primera vez, desde mi experiencia como docente, suelo cuadrar el cante a un número de compases, aunque esto no sea lo común cuando se baila a nivel profesional, ni exista referencia literaria sobre ello, debido a la libertad que suele tener el cantaor de poder alargar más o menos los tercios⁴¹.

LA GUITARRA FLAMENCA DE CONCIERTO

La guitarra de concierto, como es lógico, requiere un gran dominio técnico y un conocimiento del repertorio y del lenguaje musical propio del instrumento. Ahora bien, para tocar la guitarra de concierto es fundamental el conocimiento del cante. Así lo afirma Gabriel Expósito:

³⁹ MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra. Por Música y Cifra...* op. cit. p. 177.

⁴⁰ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...* op. cit. p. 395. [Extracto de entrevista realizada a Javier Latorre]

⁴¹ BRAO MARTÍN, Estefanía. *Baile Flamenco. Observación...* op. cit. pp. 119-120.

FACULTADES Y CUALIDADES INHERENTES A LA GUITARRA FLAMENCA DE ACOMPAÑAMIENTO

Ese acompañamiento al cante es fundamental porque mucha de la magia que tiene la guitarra solista, o de la composición para esa guitarra solista, está en la melodía del cante. Es fundamental saber interpretar cómo interpreta un cantaor para tú componer por soleá. Muchos de los fraseos que hacía Paco de Lucía están fundamentados en el cante⁴².

No hay duda de que la vivencia favorecida por la propia experiencia del acompañamiento al cante y al baile es fundamental para dotar de fundamento y solidez la práctica concertista.

Por otro lado, la guitarra de concierto podrá basarse en interpretaciones de obras tradicionales del repertorio o fundamentarse en composiciones propias de autor. Como ya anunciábamos con anterioridad en relación al discurso musical de la guitarra en el baile, la necesidad de que el guitarrista flamenco componga su propia música no nace en el concierto, más bien es a partir de la práctica del acompañamiento como el guitarrista compone sus propias falsetas, variaciones, llamadas, etc. No dudamos en afirmar que este proceso es el que fundamentalmente inspira al guitarrista flamenco.

INFLUENCIA DEL PÚBLICO EN EL DESARROLLO DE UNA ACTUACIÓN DE CANTE FLAMENCO

En este apartado hablaremos de cómo puede influir el público en el desarrollo de una actuación flamenco donde no hay un programa de obras estrictamente cerrado. Más específicamente nos referimos a un contexto donde se dan cita con frecuencia los aficionados a este arte: las peñas y festivales flamencos. No pretendemos establecer un patrón de validez general sobre qué tipo de cantes o estilos se vienen a demandar entre determinados públicos. Sería un trabajo de investigación de sociología musical, aunque interesante, pero que se escapa de nuestras pretensiones.

En cualquier peña o festival flamenco, el repertorio de cantes a interpretar incluye una variedad de estilos flamencos por medio de los cuales la figura del cantaor mostrará sus cualidades y preferencias. Encontramos a artistas que optan por estilos de mayor viveza rítmica como las alegrías, las bulerías o los tangos; otros son más dados a interpretar estilos de corte más jondo, como las seguiriyas, las serranas o las soleares; también los hay que hacen un rico recorrido por los estilos libres; en definitiva, cabría proponer infinidad de opciones. La tendencia hacia la excelencia estaría en desarrollar un programa o repertorio de cantes lo más rico y variado posible.

Dicho esto, cabe afirmar que una de las variables que suelen influir más notoriamente en el desarrollo de una actuación es el modo en que responde el público ante el repertorio musical. A este respecto, Alain Danielou, en un texto sobre las dificultades que tienen los músicos asiáticos que trabajan en el mundo del espectáculo occidental, describe con precisión este problema, que también ha afectado a músicas occidentales como el flamenco, el jazz y, cada vez más, la música libre:

⁴² CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 359. [Extracto de entrevista realizada a Gabriel Expósito]

Cuando los músicos notan una reacción positiva por parte del público, tienden a reproducir el efecto que provocó esa reacción. Es fácil de entender que, como consecuencia, la música que se está interpretando pueda deteriorarse. El músico se convierte poco a poco en un actor que repite sus trucos cuando se da cuenta de que los espectadores reaccionan favorablemente. Sus conciertos van cambiando hasta convertirse en un espectáculo de *music-hall* en que la inspiración está ausente o se ha convertido en un mecanismo comercial⁴³.

En efecto, tanto el perfil del público como la reacción de éste pueden provocar que un repertorio de cantes más o menos prefijado sea alterado en respuesta a esos oyentes. Téngase en cuenta además que el flamenco es un arte muy abierto a la expresión de sentimientos por parte de quien lo interpreta, pero también por parte de quien lo escucha. Normalmente, en las peñas y festivales flamencos, abundan las manifestaciones externas, a través de gestos, normalmente de aprobación, por parte de los asistentes.

En respuesta a esto, la variación es clara, pues dependiendo de los espectadores se podrá cambiar el programa y se desarrollarán cantes que estén más acordes con el gusto musical del público. En muchas ocasiones hemos vivenciado ese hecho: habiéndose ensayado una serie de estilos con el cantaor, luego, en el desarrollo de la actuación, el cantaor ha visto más idóneo incluir otros cantes que ni si quiera se habían ensayado. Ante este hecho, el guitarrista ha de hacer gala de un bagaje musical apto para poder desarrollar un acompañamiento solvente.

Además de ese cambio de repertorio, puede darse la especial circunstancia de que se acometan cambios dentro de una misma interpretación, como así nos lo manifiesta el cantaor David Pino: «El público es un ente vivo. Puedes tener una previsión y va a depender de muchos factores. Y también, dentro del repertorio que uno tiene con su guitarrista puedes quitar cosas o saltarte estilos que tenías pensado hacer»⁴⁴. Igualmente el guitarrista ha de actuar con fluidez y seguridad, tratando siempre de acompañar con la máxima naturalidad.

Pero esta influencia también se deja notar en la guitarra, pues de la misma manera que se puede variar el repertorio de cantes o incluso la estructura dentro de una misma interpretación, la guitarra también puede contentar al público según el gusto de éste. Hay públicos que responden de forma diferente en función del perfil del guitarrista: los hay que se exaltan con los picados vertiginosos e inacabables; hay espectadores que reaccionan muy positivamente a un repertorio cargado de expresiones dinámicas y agógicas (conocido comúnmente en el argot flamenco como “tener pellizco”); otros saben apreciar mejor una composición de una gran riqueza musical; también hay oyentes que castigan los alardes del

⁴³ DANIELOU, Alain. *The situation of Music and Musician in the Countries of the Orient. International Music Council*. Florence: L.S.Olschki, 1971. p. 104.

⁴⁴ CALAHORRO ARJONA, Manuel Á. *La metodología tradicional de...op. cit.* p. 381. [Extracto de entrevista realizada a David Pino]

guitarrista dentro del acompañamiento; en definitiva, al igual que en el cante, encontramos muchos perfiles. En esta situación, el guitarrista, siempre y cuando esté en posesión de un repertorio rico y variado, podrá contentar, en mayor o menor medida, al público asistente.

CONCLUSIONES

La música flamenca, con una clara reminiscencia popular producto del influjo de diferentes pueblos y culturas que han estado en contacto con Andalucía, presenta una serie de características musicales de tal singularidad que le proporcionan un sello de identidad inconfundible.

La naturaleza de la guitarra flamenca lleva aneja una serie de cualidades ligadas a la práctica del acompañamiento. Tanto el análisis de la bibliografía como los testimonios orales no dejan lugar a dudas: en la propia naturaleza del *oficio del guitarrista flamenco* se encuentra la *función acompañante, tanto del cante como del baile*. En segunda instancia estará la labor concertista, que ha de ser una ilación de la labor acompañante, requiriendo para su desempeño una dilatada experiencia previa en las dos funciones anteriores.

Sin la práctica intensa y extensa del acompañamiento al cante, es difícil aprender y dominar la particular *elasticidad rítmica* de algunos estilos flamencos, que precisa de una escucha atenta por parte del guitarrista, quien ha de acoplar el compás a ese alargamiento o acortamiento del ritmo.

En la práctica de este acompañamiento, el guitarrista ha de desarrollar una afición a escuchar y analizar los *diferentes estilos con sus variantes*, por un lado, y analizar también las diferentes interpretaciones de un mismo estilo por intérpretes diferentes. De ahí extraeremos, diríamos que por familiarización, esa capacidad de reaccionar espontáneamente ante una situación que con bastante frecuencia se da en el oficio del guitarrista flamenco. Debe desarrollar una especie de *intuición* que tiene un papel crucial, pues con la gran riqueza de variantes existentes, difícilmente todas son conocidas por el guitarrista, que debe intuir la armonía con base en la progresión armónica o según el verso que se esté interpretando. Y en el desempeño de su función, el guitarrista ha de ser honrado, tratando de favorecer con humildad al cantaor y encubriendo cualquier desliz.

En el baile flamenco se precisa un guitarrista que sea capaz de integrar el discurso musical de la guitarra flamenca y el montaje coreográfico. El guitarrista flamenco ha de ser intérprete del repertorio clásico de guitarra flamenca, pero, una vez haya consolidado y asimilado este repertorio, éste ha de fraguar una personalidad musical, cultivándose así la faceta compositiva. En el montaje profesional de un baile flamenco se suele tomar muy en consideración el repertorio musical que el guitarrista posee para, sobre éste, montar el baile. En ese proceso queda siempre abierta la aportación constructiva por parte de cualquier interviniente en el baile, pudiéndose modificar o variar ese material musical. También hay determinados pasajes rítmicos de pies que servirán de inspiración al guitarrista y sobre los que tendrá que componer una música. Por tanto, la *creación y adaptación musical* son

necesarias para la práctica de este acompañamiento, que además exige un gran dominio del *compás*, como elemento de engranaje de todos los intervinientes en un baile flamenco.

La música flamenca, lejos de ser un repertorio cerrado e inamovible, puede presentar ligeras modificaciones o variaciones en el mismo momento de la interpretación o puesta en escena. Estas variaciones pueden deberse a la *expresividad del intérprete* o incluso a la *reacción del público*. La capacidad de prever ese discurso por medio de la *intuición* que llega a alcanzar todo guitarrista flamenco, conlleva una *respuesta espontánea, fluida y cabal*, que es lo pertinente dentro de la tradición flamenca.

En definitiva, en la base de la formación del guitarrista flamenco debe haber una presencia fundamental de la labor acompañante, tanto del cante como del baile. Esta premisa ha de ser el eje vertebrador en torno al que se ha de articular el proceso de enseñanza y aprendizaje de este instrumento, ya sea dentro o fuera del conservatorio. No se puede concebir de otra forma. Además, ese acompañamiento ha de desarrollarse en diversos entornos (peñas, tablaos o academias de baile) y con diferentes artistas, potenciándose esa capacidad camaleónica del guitarrista, capaz de adaptarse a la idiosincrasia musical de cada cantaor y/o bailar.

REFERENCES / REFERENCIAS

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

BATISTA, Andrés. *Manual Flamenco*. Madrid: Edición de autor, 1985. ISBN: No consta.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. La originalidad musical del flamenco: el compás. Sinfonía Virtual, núm. 26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (Daniel Martín Sáez), 2014. En línea: http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/flamenco_compas.pdf [Consulta el día 21-6-2019] ISSN: 1886-9505

BRAO MARTÍN, Estefanía. *Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico*. Universidad de Murcia: Departamento de la actividad física y del deporte, Facultad de Ciencias del deporte, Tesis doctoral dirigida por Arturo Díaz Suárez, 2014. Disponible en: <http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/294999/TEBM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta el 11-06-2019]

CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. La metodología tradicional de enseñanza en los tratados de guitarra flamenca del siglo XX. *Música Oral del Sur*, n. 14, 2017. pp. 103-121. Disponible en:

http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/la_metodologia_tradicional_de_ensenanza_en_los_tratados_de_guitarra_flamenca_del_siglo_xx.html [Consulta el 30-05-19] ISSN 1138-8579

CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga, 2018. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/52366> [Consulta el 30-05-19] ISBN: 9788491639206

CALAHORRO ARJONA, Manuel Ángel. La legislación en torno a la guitarra flamenca: recorrido diacrónico y propuesta de mejora con base en su naturaleza popular. *Teletusa* (Revista de Investigación de Flamenco) 12, 2019. pp. 5-17. Disponible en: <http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos-1214-01-2019-guitarra/> ISSN: 1989-1628 [Consulta el 31-05-19]

CANO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco, Sevilla: Ediciones Giralda*. 2006. [Edición facsimil de La guitarra, Historia, estudio y aportaciones al Arte Flamenco, publicado por Manuel Cano en 1986)]. ISBN: 9788488409591.

CAPORALETTI, Vincenzo. *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale*. Lucca: Librería Musicale Italiana, 2005. ISBN: 9788870964202

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Formas musicales anteriores al género flamenco. *Sinfonía Virtual*, núm. 27, 2014, pp. 26-47. Disponible en: <http://www.sinfoniavirtual.com/> [Consulta el 30-05-19] ISSN: 1886-9505

CERA, Manuel. En torno a la guitarra flamenca y la notación musical. *Revista Musicalia*, nº 4, Córdoba: C.S.M. "Rafael Orozco", 2006. pp. 111-132. ISBN: 84-688-0474-6

CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: NORTESUR, 2010. ISBN: 9788493735760

DANIELOU, Alain. *The situation of Music and Musician in the Countries of the Orient. International Music Council*. Florence: L.S.Olschki, 1971. ISBN: 9788822215932

DONNIER, Philippe. Flamenco secuestrado. *La nueva Alboreá*, nº 24, ene-marz. 2013. pp. 64-66. [Comunicación remitida al I Congreso Internacional de Flamenco. Sevilla, 10-12 de noviembre de 2011] ISSN: 1887-5106

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

MARÍN, Rafael. *Método de Guitarra. Por Música y Cifra, Aires Andaluces*. Córdoba: Colección Demófilo, Ed. La Posada, 1995. [Edición facsímil del *Método de guitarra. Flamenco. Único publicado de aires andaluces*, publicado por Dionisio Álvarez, 1902] ISBN: 8489409056

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

MULLINS, Steven K. *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Universidad de Colorado, Tesis doctoral dirigida por Brenda M. Romero, 2010. ISBN: 9781243746559

PACHECO, Carlos. El flamenco: una visión educativa y cultural. *Revista Musicalia*, nº 1, Córdoba: C.S.M. “Rafael Orozco”, 2003. Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalianumero-1/186-el-flamenco-una-vision-educativa-y-cultural> [Consulta el 22-04-18] ISBN: 84-688-0474-6

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

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

TORRES CORTÉS, Norberto. Guitarra popular rasgueada “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX: fuentes escritas. *La Madrugá*, núm. 10, 2014, pp. 55-120. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/200451/172581> [Consulta el 30-05-19] ISSN: 1989-6042

TORRES CORTÉS, Norberto. El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII. *Música oral del Sur*, 9 2012, pp. 288-320. Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n9.html> [Consulta el 30-05-19] ISSN: 1138-8579

VALDIVIA SEVILLA, Francisco. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, 2015. ISBN: 9788497478960

FACULTADES Y CUALIDADES INHERENTES A LA GUITARRA FLAMENCA DE
ACOMPAÑAMIENTO

WINCHESTER, Hilary. Ethical Issues in Interviewing as a Research Method in Human Geography. *Australian Geographer*, Vol. 2, N°1, 1996. ISSN: 0004-9182

WORMS, Claude (Transcrip.). *Manolo Sanlúcar. Mundo y Formas de la guitarra flamenca*. Vol. 3. Madrid: Acordes Concert, 2007. ISBN: 9788493472979

ZAGALAZ, Juan C. y FERNÁNDEZ-SOTOS, Alicia. La guitarra flamenca en los currículos de enseñanzas profesionales. *Música y educación*, núm. 99, año XXVII, Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014. pp. 66-76. ISSN: 0214-4786

MANUEL ÁNGEL CALAHORRO ARJONA