



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y

CORPORAL

**MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA
OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL
Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS
(Reales Decretos 1834/2008 y 303/2010)**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**LA GUITARRA FLAMENCA COMO
APRENDIZAJE COMPLEMENTARIO EN LOS
ESTUDIOS DE ENSEÑANZAS PROFESIONALES
DE GUITARRA CLÁSICA**

Alumno D.: ÁLVARO REJA CUADRILLERO

Presentado bajo la dirección de la tutora Dra.: VICTORIA CAVIA NAYA

2021

**LA GUITARRA FLAMENCA COMO APRENDIZAJE
COMPLEMENTARIO EN LOS ESTUDIOS DE ENSEÑANZAS
PROFESIONALES DE GUITARRA CLÁSICA**

Resumen

La guitarra española se encuentra dividida en dos facciones interpretativas aparentemente opuestas: la clásica y la flamenca. Esta dicotomía supone una clara desatención en la formación integral del alumno al obviar una formación técnica indisociable de este instrumento. El presente trabajo pretende justificar a nivel histórico y didáctico la importancia y los beneficios de la enseñanza de la guitarra flamenca dentro de los planes de estudios de la guitarra clásica en los conservatorios profesionales.

Palabras clave: Guitarra, clásica, flamenco, técnicas.

A Victoria Cavia Naya por su energía y dedicación.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN	13
I.1. Justificación	13
I.2. Hipótesis y Objetivos.....	16
I.3. Estado de la cuestión	17
I.4. Metodología y Estructura	18
II. LA GUITARRA ESPAÑOLA: LO CLÁSICO Y LO FLAMENCO	21
II.1. La guitarra como el instrumento español por excelencia	21
II.1.2. La guitarra barbera	23
II.1.3. El toque para abajo	27
II.2. La guitarra española del siglo XIX como nexo entre lo clásico y lo flamenco.....	32
II.3. La revolución de la guitarra de Antonio de Torres	35
II.4. Entre lo clásico y lo flamenco: Julián Arcas y Antonio de Torres.....	36
III. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INICIACIÓN EN LA GUITARRA FLAMENCA DENTRO DE LAS ENSEÑANZAS REGULADAS DE GUITARRA CLÁSICA	40
III.1. Justificación didáctica	41
III.1.1. La tonalidad	42
III.1.2. El compás	43
III.1.3. Las técnicas	43
a) El arpeggio.....	43
b) El pulgar.....	45
c) El golpe.....	47
d) El rasgueo.....	50

e) Los ligados.....	52
f) El picado.....	55
g) El trémolo flamenco.....	57
III.2. Objetivos generales.....	60
III.3. Objetivos de la Unidad Didáctica.....	65
III.4. Metodología.....	67
III.5. Desarrollo y temporalización.....	67
III.6. Actividades.....	68
III.7. Recursos.....	71
III.8. Evaluación.....	71
III.9. Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales derivados del estudio de la guitarra flamenca.....	72
III.9.1. Contenidos conceptuales.....	72
III.9.2. Contenidos procedimentales.....	73
III.9.3. Contenidos actitudinales.....	75
III.10. Competencias educativas asociadas a la práctica de la guitarra flamenca.....	77
III.10.1. Competencia en comunicación lingüística.....	77
III.10.2. Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología.....	78
III.10.3. Competencia digital.....	80
III.10.4. Competencia para aprender a aprender.....	81
III.10.5. Competencias sociales y cívicas.....	82
III.10.6. Competencia en el sentido de iniciativa y espíritu emprendedor.....	84
III.10.7. Conciencia y expresiones culturales.....	86
IV. CONCLUSIONES GENERALES.....	91
V. BIBLIOGRAFÍA.....	94
VI. ANEXOS.....	97

Lista de tablas

Tabla 1: Objetivos de la Unidad Didáctica.....	66
Tabla 2: Desarrollo y temporalización.....	67
Tabla 3: Actividades.....	68

I

INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

Obviar la música flamenca como una opción educativa dentro de los estudios regulados de guitarra clásica es fruto de un desconocimiento histórico de nuestra música acentuado aún más por la separación curricular que se produce entre la guitarra clásica y la guitarra flamenca, quedando un mismo instrumento dividido en dos facciones interpretativas a menudo enfrentadas y popularmente concebidas como incompatibles.

A lo largo del desarrollo de este trabajo, procuraremos esclarecer la poca fundamentación histórica de esta concepción dicotómica del instrumento y desglosaremos las posibilidades didácticas y los potenciales beneficios pedagógicos de la inclusión del flamenco dentro de los estudios oficiales de la guitarra clásica, defendiendo la denominación de guitarra española como aglutinadora de lo clásico y lo flamenco.

I.1. Justificación

El flamenco constituye una parte indisociable de la identidad de nuestro país y es rúbrica de España en el libro de visitas de la música universal. Afortunadamente también ha sido capaz de hacerse un hueco dentro de los planes de estudio de algunos conservatorios y centros de enseñanza no reglada. Sin embargo, es incomprensible que esta música, que ya forma parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, no se oferte a nivel estatal y solo esté reservada a ciertas comunidades autónomas, como Andalucía, Madrid o Murcia.

No obstante, debemos referirnos a la enseñanza de la guitarra flamenca como un hecho aislado, excepcional dentro de los planes de estudio de ciertos centros, que operan ajenos al marco de la cultura circunscrita que se articula desde el Ministerio de Educación y Fomento. Es incomprensible que este patrimonio inmaterial de la humanidad, que es el nuestro, no se fomente a nivel estatal y solo esté reservado a ciertas comunidades autónomas, entre las cuales por supuesto no se encuentra Castilla y León, suponemos que por no considerar esta música lo suficientemente importante o por no tomarla como parte de su propia identidad.

Si bien es cierto que Andalucía es el corazón del flamenco, la importancia del acervo musical popular de Castilla para la música flamenca continúa siendo a día de hoy algo tan relevante como desconocido. Si nos remontamos al siglo XV podemos seguir el rastro de jarchas y moaxajas, la tradición musical de los ritos judíos castellanos y las canciones populares mozárabes para darnos cuenta de la presencia de esta tradición lírica y melódica en el flamenco. En las postrimerías del siglo XVIII gran parte del repertorio de danzas, pasacalles y canciones populares también cristalizaron en la conformación del flamenco a mediados del XIX.

En definitiva, unos postulados sobre los orígenes más antiguos del flamenco que no se sostienen y son totalmente revisionables, así como su pretendida linealidad evolutiva en una continuidad como práctica o género que no es sostenible en los términos de la investigación actual. La historiografía tradicional ha tratado de defender ese pasado mítico a través de acuñar conceptos tales como "preflamenco" para referirse a sus posibles huellas rastreables tanto en la música como en la danza y el teatro menor del siglo XVIII. En esta misma línea, se admite el reconocimiento de su nacimiento a mitad del siglo XIX y ya, a mediados del siglo XX, se asiste a la canonización de su pureza en los intentos de fijar su validez como capital artístico de derecho abanderado por los mairénistas. Se mueve así el "texto" flamenco, en el "con-texto" dialéctico entre la innovación y la tradición, la condición artística y su conservación

patrimonial, lo puro y su mestizaje, lo local y lo global, lo propio y lo universal, y etc. Una lucha que amplía horizontes en el siglo XXI, en donde se mantiene en una revisión continúa entre su condición artística y su derecho a la asunción de una tradición dinámica y revisitada. Se evidencia así, la naturaleza aperturista e híbrida del fenómeno desde sus inicios y alude a que el flamenco como categoría de derecho tiene su origen más bien a finales del siglo XIX, en clara connivencia con el movimiento estético del romanticismo español (Cavia Naya 2013)

Por tanto defendemos y justificamos a través del presente trabajo la necesidad de transmitir las bases técnicas de la guitarra flamenca dentro de los planes de estudio de la guitarra clásica en conservatorios profesionales, como una oportunidad para reivindicar el patrimonio desde los cauces de las enseñanzas reguladas, y como una forma de conocimiento de una música que es tan nuestra como universal, dejando al margen aspectos de tipo cultural o territorial.

De igual forma, el estudio pormenorizado de las distintas técnicas que articulan el lenguaje de la guitarra flamenca se debería presentar como algo absolutamente fundamental e imprescindible para la consecución de una enseñanza de calidad. Privar al estudiante de guitarra clásica de los conocimientos básicos del toque flamenco desatiende una posible necesidad interpretativa futura y limita de alguna forma la libertad del estudiante en su decisión de decantarse por una u otra modalidad, al finalizar por ejemplo sus estudios profesionales. De esta forma, se dificulta su posible incorporación a los estudios superiores especializados en la guitarra flamenca, por no haber adquirido e interiorizado las bases técnicas de la práctica flamenca a lo largo de su formación.

La comprensión y el dominio de la guitarra a nivel interpretativo es de más calidad cuando se atiende como un cuerpo único, no dividido, y la adaptación del estudiante a cualquier tipo de música también se lleva acabo de una manera mucho más natural. El lenguaje de la guitarra

flamenca supone también conocer la idiosincrasia de la música española y asomarse a un universo rítmico, armónico y melódico tan rico como estimulante. Por lo tanto el conocimiento y ejercicio de las técnicas propias del toque flamenco no solo forma mejor al estudiante, conectándolo con la raíz musical de nuestra cultura, dotándolo de una comprensión musical mucho más completa y panorámica.

I.2. Hipótesis y Objetivos

Por lo tanto, la hipótesis de la que partimos es que el estudio de la guitarra española en el ámbito de las enseñanzas reguladas puede beneficiarse de la inclusión del aprendizaje de la guitarra flamenca y encontrar en ello un aliado fundamental para la comprensión integradora y rigurosa del repertorio, las técnicas y los procedimientos de la guitarra clásica.

Consideramos de esta forma, que el estudio de la guitarra de forma más integral, a través de la introducción de aspectos del aprendizaje de la guitarra flamenca en los planes de estudio de la guitarra clásica, amplía los conocimientos históricos del instrumento, mejora las capacidades interpretativas del alumno y desarrolla de forma competencial otras áreas del individuo.

El objetivo de la investigación es un enunciado declarativo que ofrece información acerca del tipo de estudio que vamos a llevar a cabo en función de los conocimientos previos que tenemos, una vez revisado lo que han escrito otros autores sobre el tema. En la enunciación del objeto de la investigación deben aparecer especificadas las variables clave del estudio, así como la población diana y el contexto en el que se va a realizar. (Palmar, 2004, p. 1)

Los objetivos de nuestro trabajo se dividen en un objetivo general y en tres objetivos específicos:

Objetivos generales

- Reflejar las cualidades de la enseñanza del toque flamenco para el estudiante de guitarra clásica.

Objetivos específicos

- Entender la guitarra española como un único instrumento, tan clásico como flamenco.
- Desarrollar las capacidades instrumentales necesarias para acometer cualquier tipo de repertorio de la guitarra española, tanto clásico como flamenco.
- Analizar las competencias educativas del aprendizaje de la guitarra flamenca dentro y fuera del aula.

I.3. Estado de la cuestión

Para la consecución de la demostración de nuestra hipótesis, se ha llevado a cabo la consulta de algunas de las numerosas fuentes bibliográficas fundamentales para el entendimiento de la guitarra española a nivel histórico. Seguir un orden cronológico es fundamental para estructurar un trabajo de este tipo.

Sin embargo, en ocasiones se torna complicado mantener una línea temporal rigurosa. En la investigación histórica es habitual observar como ciertos acontecimientos se solapan unos con otros y la dilatación en el tiempo de los mismos hace que la exactitud temporal se torne

complicada; más aún cuando el objeto de estudio son ciertas transformaciones, cambios en las costumbres o nuevas tendencias estilísticas.

Por otra parte, ha sido necesario realizar un rastreo exhaustivo de los distintos métodos de guitarra publicados hasta la fecha, y que ciertamente han aportado numerosas soluciones a los guitarristas flamencos, especialmente dentro del ámbito de la transcripción. La didáctica de la guitarra flamenca ha servido de impulso definitivo para el desarrollo de ciertos métodos con los que marcar una pauta en la transmisión de los conocimientos básicos de la música flamenca y su aplicación práctica en la guitarra. Es por ello que el perfeccionamiento de la notación, a menudo alejada de la escritura clásica, ha arrojado luces y sombras al desmarcarse, a menudo de forma errática, de la escritura universal de la música. De igual forma, la transmisión del flamenco en música o cifra ha logrado traspasar la oralidad para llegar a los lugares más lejanos.

I.4. Metodología y Estructura

El presente trabajo se estructura en base a dos grandes bloques de contenido.

El primero lo constituye la justificación histórica de la hipótesis que defendemos:

- La guitarra como instrumento popular español: la guitarra barbera y el toque para abajo
- El nexo de unión entre lo clásico y lo flamenco: la guitarra *pre-flamenca* del XIX

El segundo bloque lo conforma la aplicación y justificación didáctica de nuestra hipótesis:

- Unidad didáctica: las técnicas de la guitarra flamenca a través del toque por soleá

- Justificación didáctica: aplicaciones y beneficios de la práctica de las técnicas flamencas dentro del aprendizaje de la guitarra clásica
- Competencias educativas

Por último encontraremos unas conclusiones generales, bibliografía consultada y en el Anexo I, donde encontraremos el material didáctico empleado en nuestra unidad.

II

LA GUITARRA ESPAÑOLA: LO CLÁSICO Y LO FLAMENCO

II. LA GUITARRA ESPAÑOLA: LO CLÁSICO Y LO FLAMENCO

II.1. La guitarra como el instrumento español por excelencia

El arte es una de las posibles reacciones humanas ante la desgracia social, producto de la sublimación como característica predominante del desarrollo cultural, de la dialéctica entre represión y liberación del hombre, es decir, una manifestación del descontento en la cultura.¹

A modo de preámbulo, consideramos adecuado ubicar la guitarra española dentro de un plano histórico, para comprender su importancia dentro de la cultura popular, y su enorme relevancia para el desarrollo musical de nuestro país, no solo como instrumento inspirador de numerosos compositores, sino también como pilar fundamental en la gestación del flamenco.

La importancia del rasgueado en la guitarra española, entronca con el concepto de invención, variación o bajo de danza, propios del periodo barroco español y semejantes al concepto de falseta que se maneja desde el flamenco.² Estas formas musicales constituyen una clara muestra del hermanamiento de la sonanta flamenca con el laúd y la vihuela, y el papel que desempeñaban como instrumentos solistas y acompañantes, intercalando secciones punteadas con pasajes rasgueados para el apoyo armónico de la voz y el baile.

¹ Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Signatura Ediciones.

² Buendía, D. G. C. (2014). Formas musicales anteriores al género flamenco. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (27), 1.

Estas formas musicales dieron origen a un nuevo género culto, basado en el uso de unos determinados ciclos armónicos, ritmos característicos y una estética sonora recargada y virtuosa. Analizando la música de multitud de piezas desde el siglo XVI en adelante – *folías*, *chaconas*, *jácaras*, *pasacalles*, etc. – se encuentran muchos de los elementos que definen gran parte de los ritmos y armonías del flamenco, lo que supone una continuidad musical que nos ayudará a comprender el origen de sus elementos expresivos.

El pulgar de la guitarra flamenca, por ejemplo, toma el testigo de la púa que se empleaba en la España musulmana para tañer el *ud*; la característica y genuina técnica del *alzapúa*³ flamenco, es un ejemplo claro del movimiento ascendente y descendente que nos recuerda al plectro que se empleaba en aquellos instrumentos. Otro ejemplo es la técnica de la *figueta* castellana, característica del laúd y la vihuela, basada en el uso del pulgar y el índice para ejecutar melodías acompañadas.

Por otra parte, el rechazo del afrancesamiento sociocultural que se produce en el XIX tras la ocupación napoleónica provoca un cambio de pensamiento y una necesidad de recuperar la identidad nacional española mediante la exacerbación e idealización de lo castizo. Es por ello que se comienza a gestar un gusto por el folclorismo y costumbrismo andaluz, en una glorificación nostálgica de las tradiciones del pasado, a modo de oposición ante la modernización y disolución del arte con las formas europeas. Se idealiza la figura del gitano, a la que se asocian valores como la libertad o la rebeldía, y como consecuencia se produce una

³ Técnica de pulgar que consiste en la realización de tres movimientos rápidos: ataque de la cuerda, lanzamiento del dedo hacia las cuerdas inferiores y subida del pulgar.

exacerbación de los rasgos del pueblo gitano, de la música y bailes populares. Fandangos, seguidillas, tiranas, polos, jaleos, etc. constituirán la génesis del posterior flamenco.

Fundiendo ambos universos musicales: la guitarra, el compás y el baile andaluz con la queja gitana, obteniéndose el caldo apropiado para cocinar el flamenco. Creemos que el baile flamenco evolucionó desde lo bolero⁴ con maneras más raciales, agitanando su acento, inyectando una dosis notable de indigenismo, para poder así configurar una de las expresiones bailables más singulares y admiradas del planeta.⁵

El nacionalismo español de principios del XX supone la impregnación de estos aires andaluces musicales dentro del ámbito culto. Compositores como Pedrell, Granados, Albéniz, Turina o Falla⁶ trasladan a su lenguaje musical muchos rasgos estilísticos y formales de la tradición musical andaluza. Fijan su atención en la guitarra como paradigma del instrumento popular y elemento aglutinador del canto y baile flamenco en sus primeras manifestaciones. Seducidos por las tensiones y disonancias armónicas propias del género, encuentran en sus melodías una fuerte reminiscencia oriental; especialmente en lo que respecta a la herencia cultural de distintos pueblos en su paso por la península.

II.1.2. La guitarra barbera

Para poder comprender la visión didáctica de la guitarra española que desde este trabajo defendemos conviene contextualizar la importancia de la práctica popular de este instrumento

⁴ Conjunto de bailes y músicas herederas de la seguidilla ternaria, muy populares en Andalucía y generadoras de muchos de los elementos que cristalizarán en el siglo XIX en la música flamenca.

⁵ Cita extraída de *Flamencópolis* <http://www.flamencopolis.com/archives/3363> Recuperado el 02/04/2021.

y definir sus características, así como su posterior cristalización dentro del lenguaje flamenco. La guitarra barbera y el toque para abajo constituyen el punto central del método didáctico que proponemos, por estar estrechamente vinculado a la práctica inicial del instrumento y por aglutinar las técnicas definatorias de la guitarra española. La naturalidad de estos mecanismos de mano derecha permitía al aficionado tañer la guitarra a modo de acompañamiento vocal y servir además como instrumento solista para la interpretación rítmica y melódica de ciertas músicas populares de la España del siglo de Oro.

La guitarra de cuatro órdenes es a partir del siglo XVII un instrumento que goza de gran aceptación y popularidad.⁷ De tal manera es así, que a finales de 1600 y con la incorporación de un orden más, la guitarra rasgueada llega a desbancar a la vihuela punteada. De hecho en estos años se publica un tratado⁸ de guitarra especialmente dirigido a principiantes y aficionados a este instrumento, que será además reeditado en varias ocasiones durante los posteriores dos siglos, llegando incluso a ser plagiado en 1764 por Antonio de Sotos.

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos estimado, y ha habido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo género de música puntada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra⁹

En esta época la guitarra estará presente en numerosos domicilios y algunos negocios, como por ejemplo el de las barberías. En estos locales era habitual ver una guitarra colgada en la pared, a disposición del barbero y de los clientes, que la toman y tocan durante los tiempos de

⁷ Cuerdas dobles.

⁸ Amat, J. C. (1745). *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes la qual enseña de templar y tañer*.

⁹ Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madruga"*, (6).

espera. Tenemos abundantes referencias literarias de la presencia de la guitarra en las barberías, como por ejemplo una situada entre 1599 y 1604, en la novela picaresca *Guzmán de Alfarache*¹⁰. En ella se nos ilustra sobre la estrecha relación entre la guitarra y la barbería: «dama sin perro faldero es como un médico sin guante y sortija, un boticario sin ajedrez o un barbero sin guitarra». En la novela *La Pícaro Justina*¹¹, de la misma época, se menciona a un barbero más centrado en tocar la guitarra que en captar clientes. El literato cordobés Luis de Góngora y Argote escribe en las Coplillas: «en mi aposento una guitarra tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco».¹²

Sin embargo era bien extendido el desprecio de las élites, no solo hacia esta manifestación musical popular, sino también hacia la propia actividad profesional, acusados de competencia desleal. Estos barberos hacían a muy bajo coste las veces de médicos y dentistas de aquellos que no podían permitirse el lujo de ser atendidos por un doctor. Además manipulaban las barbas y el pelo de la clase baja y muchos de ellos eran musulmanes y judíos conversos. Si tenemos en cuenta que el barbero bien podía, desde sacar una muela, hasta coser una herida o amputar un miembro gangrenado, en las barberías era habitual el uso de alcohol, usado tanto para la desinfección de heridas como para la esterilización del instrumental. También se despachaban bebidas alcohólicas para mantener las bocas anestesiadas, para agasajar y preparar a los clientes en momentos de espera o bien como obsequio una vez finalizada la intervención.

Es por ello que estos locales, se convirtieron, junto con las tabernas, en puntos de encuentro donde el alcohol favorecía la socialización y la consecuente práctica musical. Alberto del Campo y Rafael Cáceres, en su libro *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*¹³,

¹⁰ Alemán, M., & Brancaforte, B. (1996). *Guzmán de Alfarache* (Vol. 6). Ediciones AKAL.

¹¹ De Ubeda, F. L. (1847). *La pícaro Justina*. Baudry, librería europea.

¹² Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, (6).

¹³ del Campo Tejedor, A., & Fera, R. C. (2013). *Historia cultural del flamenco (1546-1910): el barbero y la guitarra*. Editorial Almuzara.

analizan precisamente la importancia que tuvo este oficio para la conformación del flamenco. El desarrollo musical que tuvo este instrumento en aquellos espacios de trabajo, donde los primeros aficionados a la guitarra rasgueada empezaron a compartir sus habilidades dentro de un lenguaje folclórico y gitanesco, es para nuestro estudio un punto de partida para comprender de qué manera cristalizan los principales elementos estilísticos y formales de la guitarra popular rasgueada en la posterior guitarra flamenca. Juan José Rey cita un interesante escrito realizado por un viajero francés en torno a 1800:

Los aficionados tienen las uñas de la mano derecha de considerable longitud para conseguir un sonido claro y definido. Como el “cigarito” está sostenido constantemente por estas uñas llegan a adquirir un tinte amarillento que es considerado como un adorno... La manera favorita de tocar es el “rasgado” que no es de mal efecto cuando el aficionado [...] lo emplea con juicio y sabe darle variedad de expresión.¹⁴

No sabemos el punto de profesionalización al que llegó o llegaron los guitarristas que este hombre escucharía en su temporal estancia en España, pero sí es probable que se refiera a la figura del aprendiz, por tanto podemos inferir un nivel que no llega al del concertista. Pero es precisamente este punto el que nos interesa para comprender que la guitarra como instrumento popular tenía ya algunos elementos bien definidos: el pulgar, rasgueos, los golpes y los aires populares nacionales.

A partir de este momento la guitarra rasgueada se extiende por Europa y se asocia con España, por lo que pasará a denominarse guitarra española o guitarra barroca¹⁵. Diderot y D’Alembert, en su *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des*

¹⁴ Cita extraída de su introducción escrita para el programa de mano del Ciclo de Guitarra Española del siglo XIX, celebrado en Albacete en febrero de 1985.

¹⁵ La guitarra barroca se encorda con cuatro órdenes y una cuerda simple para la primera.

*métiers*¹⁶ incluirán la guitarra como el instrumento nacional español, aportando incluso una explicación técnica para la ejecución del rasgueado.

II.1.3. El toque para abajo

Con esta expresión se aglutinan históricamente aquellas técnicas propias de la guitarra popular española, y que pasarán a formar parte fundamental del estilo interpretativo del flamenco. Estos mecanismos tienen en común la incidencia de la mano derecha a favor de la gravedad, puesto que los dedos y la muñeca realizan siempre movimientos descendentes.

- El pulgar

El pulgar jugó un papel fundamental durante estos siglos en la conformación estética y sonora de la guitarra. Las técnicas que han desarrollado a partir del pulgar los flamencos son santo y seña de este género musical. El uso del pulgar se ejecutaba de tres formas: la primera para tañer acordes a modo de acompañamiento de la voz; la segunda, para realizar melodías con este dedo, que punteaba cada nota hacia abajo (lo que se conocía vulgarmente como tocar *a cuerda pelá*); y por último, como una combinación de movimientos descendentes y ascendentes. Esta última técnica se usaba de forma minoritaria y fue suplida por el uso de los dedos índice y medio, que permiten una ejecución más veloz de las escalas.

¹⁶ Traducido al castellano *Enciclopedia o Diccionario razonado de las artes, las ciencias y los oficios*. Conjunto de 17 volúmenes editados en París desde 1751 hasta 1772.

También relacionada con el dedo pulgar debemos mencionar el *alzapúa*, de clara reminiscencia oriental al encontrar claras similitudes con el plectro que se usaba para tocar el *ud* árabe, y donde el pulgar tiene como principal función la alternancia de los bajos con las melodías y armonías que van dibujando los agudos, en una polifonía de fuerte carácter rítmico. De esta forma, podemos afirmar que el uso del pulgar como técnica protagonista es una de las características más claras del toque para abajo, propio de la guitarra popular española, y un claro ejemplo de la praxis al servicio de la música.

- **El rasgueado**

A lo largo de todos estos siglos el rasgueado característico de la guitarra española fue la técnica que delineó un estilo fuertemente marcado, de gran atractivo para muchos, que observaban la guitarra rasgueada como algo exótico y diferente, aunque también fue objeto de crítica y menosprecio por gran parte de la elite intelectual y musical del momento. Tratadistas de guitarra aconsejaban en sus obras evitar este tipo de toque que consideraban tosco, rudimentario y falta de sensibilidad.

Gaspar Sanz (Calanda, 1640 – Madrid, 1710) en su tratado *Instrucción de música sobre guitarra española, y método de sus primeros rudimentos*,¹⁷ publicado en 1674, se refiere a la guitarra rasgueada como “música ruidosa” y señala sobre los órdenes y el rasgueado:

¹⁷ Sanz, G. (2011). *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Editorial Maxtor.

En el encordar hay variedad, porque en Roma aquellos maestros solo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón¹⁸, ni en cuarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la cuarta, y otros dos en la quinta, y a lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer guitarra para hacer música ruidosa, o acompañarse el bajo con algún tono, o sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulzura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas.¹⁹

El compositor y violinista Fernando Ferandiere (Toro, 1740 – 1816) en su *Arte de tocar la guitarra española por música*²⁰, animaba a declinar del uso del rasgueado y relegarlo al simple acompañamiento para seguidillas, fandangos y demás cantos populares, defendiendo la guitarra como un instrumento con la suficiente entidad musical para brillar como solista. En su tratado encontramos la siguiente referencia al toque barbero:

Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca a lo barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta.²¹

¹⁸ Cuerda entorchada en metal correspondiente al registro grave de la guitarra.

¹⁹ Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, (6).

²¹ Ferandiere, F. (1816). *Arte de tocar la guitarra española por música*. En la imprenta de la Viuda de Aznar.

Esta reseña es para nosotros muy importante puesto que ya establece una distinción postural y técnica entre guitarra culta y guitarra rasgueada o popular, que bien podemos considerar predecesora de la flamenca. De hecho, algunos de los primeros guitarristas ya considerados flamencos tuvieron maestros barberos que les enseñaron a tocar la guitarra, como por ejemplo Paco el Barbero (quién desempeñó paralelamente este oficio con su faceta guitarrística), Paquirri “el Guanté”, Luis Yance o Paco el de Lucena. La dinastía a la que perteneció Manolo de Badajoz también procedía del mundo de la barbería y en su negocio familiar la guitarra era la que propiciaba un punto de encuentro para muchos artistas del momento.

Por otra parte el tratado de guitarra publicado por Vázquez y Guzmán en Cádiz en 1773 nos indica los diferentes tipos de rasgueos que se usaban en la guitarra popular, desde los más simples hasta los más floreados y completos, todos ellos plenamente usados en la guitarra flamenca. Es por esto que dicho tratado supone una fuente de considerable importancia para comprender la natural transformación de la guitarra popular rasgueada y su conversión en la guitarra propiamente flamenca.

- **El golpe**

La percusión en esta guitarra barbera es otro elemento característico y también distintivo y diferenciador con respecto a la guitarra culta, que rehusaba de esta práctica. La necesidad de marcar el ritmo de las canciones y tonadas que se acompañaban supuso la introducción del golpe en la tapa inferior.

Haciendo un análisis más profundo del uso de la guitarra como un instrumento también de percusión, podemos contemplar la posibilidad de que el frecuente uso del golpe en la tapa, intercalándose constantemente con los rasgueos de mano derecha, pueda venir dado por la necesidad de mantener asentada en el cuerpo la guitarra, es decir, mantenerla pegada al tórax mientras se tiene también un punto de apoyo para la mano derecha. Esto puede ser consecuencia de dos aspectos: la colocación de la guitarra en aquel momento y la propia falta de profesionalidad, que convertía los golpes en la guitarra en marcaje para contratiempos y puntos de relleno para esos tonos que no lograban acertarse en el acompañamiento de la voz.

Un importante episodio sobre la relación entre ambos instrumentos (...) lo suponen las figuras de Fernando Sor y Dionisio Aguado. Claros representantes de la guitarra clásica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, escribieron una serie de obras que pueden ser consideradas los primeros claros antecedentes de la guitarra flamenca y que revelan la importancia de dicho género, sobre todo teniendo en cuenta la manifiesta animadversión por esta incipiente música por parte de Sor.²²

La uña es un elemento fundamental y decisivo para la interpretación de este instrumento, y dentro del ámbito culto de la música española podemos señalar a principios del siglo XIX dos vertientes bien diferenciadas y diametralmente opuestas: la de Fernando Sor (Barcelona, 1778 – París, 1839) que defiende el nulo uso de la uña en la interpretación y la de Dionisio Aguado (Madrid, 1784-1849), estandarte de la pulsación basada en la misma. Sor criticaba duramente a Aguado, pero reconocía su extraordinaria técnica ya que en su caso no le entorpecía para el desarrollo de la velocidad: «Era preciso que la técnica de Aguado poseyese las excelentes

²² Parra, D. G. P. (2015). La influencia de la guitarra flamenca en la guitarra clásica. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (28), 1.

cualidades que posee para poder perdonarle el empleo de las uñas. Desde luego, él mismo hubiera renunciado a ellas si no hubiera logrado tanta agilidad.»²³

Es decir, para Sor las uñas suponían un elemento que favorecía el virtuosismo con el instrumento. Él en cambio consideraba el toque con yema, signo de pureza musical, más acorde con su concepción musical. Aguado afirma que las yemas acompañadas de la uña justa suponen más precisión técnica, una mayor brillantez y un mayor volumen, amén de un sonido único: «Considero preferible tocar con uña, para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de ningún otro instrumento.»²⁴

En cambio no tenemos testimonio escrito fiable y veraz por el que conocer qué tipo de uñas requerían aquellos que tocaban la guitarra rasgueada, pero intuimos que este no era un factor que quizás cuidaran demasiado. La no profesionalización unida al desempeño de sus propios oficios, nos hace pensar que las uñas eran un elemento que más bien les servía para un mayor volumen de los rasgueos de sus acompañamientos y sobretodo, era un factor de refuerzo sonoro para el golpe sobre la propia guitarra. Además no debemos pasar por alto que las uñas obligarán en lo sucesivo a la incorporación de un elemento actualmente exclusivo de la guitarra flamenca: el golpeador.

II.2. La guitarra española del siglo XIX como nexo entre lo clásico y lo flamenco

²³ Rodríguez, D. S. (2014). La pulsación con uña en la guitarra clásica. La cita pertenece a Sor y ha sido extraída de su *Méthode pour la guitare* publicado en París en 1830.

²⁴ Del mismo trabajo de Daniel Santos Rodríguez. Cita extraída del *Nuevo método de guitarra* escrito por Dionisio Aguado publicado en Madrid en 1843.

Francisco Rodríguez Murciano (Granada, 1795-1848) fue uno de los mayores exponentes de la llamada música *preflamenca*, y una figura clave dentro del panorama guitarrístico español del siglo XIX. Guitarrista virtuoso, de gran creatividad y musicalidad, desarrolló el tan popular género andaluz, enfocado especialmente en la guitarra solista, usando eso sí el lenguaje culto de la música escrita, por el que conservamos a día de hoy muchas de sus creaciones. El compositor ruso Glinka, gran admirador de la música del granadino, solía frecuentar la casa del guitarrista en sus regulares visitas a España.

¿Qué buscaba Glinka oyendo saetas en la Macarena, de Sevilla, o fandangos en el Albaicín, [...] precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano? [...] las analogías de orientalismo ruso y orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos oberturas españolas, que en España escribió²⁵

Volviendo a mencionar a Trinidad Huerta (Orihuela, 1800 – París, 1875), podemos afirmar que fue, junto con Rodríguez Murciano y Julián Arcas, uno de los primeros precursores de la guitarra flamenca y un referente de la guitarra clásica española. Gozó de mucho éxito en el extranjero, especialmente en Francia y Estados Unidos, donde sembró gran reconocimiento como concertista y también como compositor. Fue muy popular el arreglo que hizo del *Himno de Riego* para *piano forte*. Reseñas en periódicos de la época aluden a un toque exótico y efectista y el uso de técnicas como el rasgueado y el golpe provocan el interés del público extranjero, más acostumbrado al lenguaje clásico europeo. Produce gran admiración la capacidad de Huerta para hacer cantar al instrumento, en una evocación de los *quejíos* propios

²⁵ Gamboa, J. M. (2002). La musicalización de la sonanta. *Música oral del Sur: revista internacional*, (5), 153-166.

del cante andaluz. Norberto Torres, en una reseña publicada en la revista musical *Revue Musicale*, en París el 21 de julio de 1832, señala:

Otro de los recursos que usaban los guitarristas clásico-románticos de este periodo para “épater” al público burgués, consiste en incluir entre las variaciones una donde se utiliza únicamente la mano izquierda. (...) Para poder realizar este tipo de proeza eran necesarios dos cosas: unos instrumentos con cuerdas bajas como las tenían las guitarras clásico-románticas, una buena técnica de ligados y fuerza en la mano izquierda. La guitarra flamenca heredará estas características organológicas y técnicas, mientras que la guitarra clásica las abandonará, estimando que son de mal gusto.²⁶

El musicólogo Faustino Núñez en su último trabajo, muestra la fotografía de una guitarra construida por Panormo con fecha de 1828 y presenta numerosas marcas de uñas en la tapa, lo que nos indica que el golpe era una técnica frecuentemente empleada por Huerta.²⁷

El lenguaje flamenco empieza por tanto a requerir de un instrumento adecuado para la ejecución de las diversas técnicas específicas de la mano derecha y las digitaciones que realiza la mano izquierda, siendo ambas las encargadas de llevar a la práctica sonora la infinidad de detalles musicales y expresivos que caracterizan esta música. El aspecto ornamental y puramente artístico es de capital importancia y por ello la guitarra destinada al toque flamenco ha de cumplir una serie de requisitos específicos, que no solo implican el tipo de construcción o materiales empleados; la configuración final del instrumento va a ser también un factor de suma importancia.

²⁶ Cortés, N. T. (2014). Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca. *Música oral del Sur: revista internacional*, (11), 120-140.

²⁷ Núñez, F. N. (2018). *El afinador de noticias Crónicas flamencas en la prensa de los siglos pasados*. La Droguería Music. Sevilla.

II.3. La revolución de la guitarra de Antonio de Torres

Cuando Antonio de Torres Jurado (Almería, 1817-1892) introduce un nuevo sistema de siete varetas irregulares en abanico, una barra armónica interior flotante y realiza una cuidada selección de las maderas a emplear, la guitarra española empieza su verdadero camino de madurez en esa búsqueda de excelencia sonora.

Para el guitarrero José Rodríguez, las aportaciones y modificaciones de Torres supusieron la gran revolución de la sonanta: «Torres marcó la guitarra actual, porque hasta él cada uno hacia la guitarra de una manera. [...] unificó criterios. [...] A partir de Torres todo el mundo mantendrá su varetaje. [...] La verdadera evolución la realizó él.»²⁸

Otras de las aportaciones del genio almeriense fueron el aumento de tamaño para la caja de resonancia del instrumento y la importancia capital que otorgó a la tapa armónica de la guitarra. La gran calidad de la madera empleada, unido al cuidado tratamiento de la misma, nos indica que el secreto sonoro reside en esta parte del instrumento. Es por ello que en una ocasión, con el fin de demostrar esta teoría, Torres construyó una guitarra con aros y fondo de cartón piedra, resultando una guitarra de volumen y calidad sonora certificada unánimemente por constructores y guitarristas de aquel momento.

Pese a todo esto, es indiscutible que el talento y la intuición innatas de Torres, son las que le han situado como la génesis de la guitarra española tal y como la conocemos hoy día. Es un hecho también que la calidad sonora de sus creaciones no solo sigue siendo insuperable, sino

²⁸ Extracto de la transcripción de una entrevista realizada y grabada al constructor José Rodríguez, en su taller de Córdoba el 12/03/2019.

que las guitarras de su creación que actualmente se conservan son objeto de estudio acústico y organológico para guitarreros y coleccionistas de todo el mundo.

II.4. Entre lo clásico y lo flamenco: Julián Arcas y Antonio de Torres

Los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.²⁹

Un dato que no debemos pasar por alto, es la relación de amistad que a lo largo de toda su vida compartirían Antonio de Torres y el guitarrista y compositor Julián Arcas⁴⁵. De hecho, y tras instalarse Torres en Sevilla, en el año 1854 (primera época), este comenzará a construir guitarras de manera profesional animado por el propio Arcas. Es en estos inicios cuando Torres ya demuestra su inquietud y empieza a salirse de la norma establecida para la construcción de guitarras que hasta aquel momento se habían mantenido prácticamente invariables en forma y estructura.

Julián Arcas (Almería, 1832 – 1882) virtuoso concertista y prolífico compositor, fue un gran conocedor del folclore andaluz, y desarrolló un lenguaje musical basado en los aires nacionales populares que sublimó a través de su guitarra solista. Arcas utilizó en muchos de sus recitales diferentes instrumentos contruidos por Torres. Guitarristas como Tárrega, Pujol, de la Maza

²⁹ Otero, J., & Aranda, J. O. (1912). *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*. Tip. de la Guía

o Llobet, llegaron a escuchar estos instrumentos en sus manos y confirmarían posteriormente la soberbia calidad de los mismos.

No obstante, tenemos una referencia muy vaga de la existencia de guitarras de Torres adquiridas por Arcas. Esto nos lleva a pensar que este podría habérselas cedido temporalmente para su uso en conciertos: algo que sin duda le habría servido a Torres para poner a prueba la calidad de sus guitarras y por supuesto le serviría para darse a conocer a través de las manos de Arcas, que brindaba su música por los mejores escenarios del mundo.

De cualquier manera, con guitarras en propiedad de Torres o no, la estrecha amistad entre ambos maestros tuvo forzosamente que verse reflejada en la obra de ambos. Como profundo estudioso del instrumento Torres debió de compartir numerosas impresiones y observaciones con Arcas sobre el tema, y Arcas debió de opinar y testar muchas de las piezas que construyera el guitarrero almeriense.

Domingo Prat, en su *Diccionario de guitarristas*³⁰ cita de Julián Arcas:

Distinguido guitarrista en el género andaluz, español. En la época en que floreció Barroso, el arte folk-lórico no era tan estimado como en la actualidad. El mérito y la gratitud que reconoció y siente el que fue su discípulo predilecto, el “toacor” jerezano Javier Molina Cundí, nos lo recuerda ensalzando su prodigioso arte y destacando sus raras condiciones como enseñante. A él se deben gran parte de “cañas”, “medio polo”, “panaderos” y otros aires que supo enaltecer con floridas variantes y que tanto entusiasmó en su género a su amigo el guitarrista Julián Arcas.

Eusebio Rioja, en su interesantísimo trabajo *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco* señala:

³⁰ Prat, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*. Buenos Aires, Romero Fernández.

Así las cosas, los repertorios de los músicos del romanticismo se cuajan de temas de origen y extracción popular, con mayor o menor manipulación o intervención académica. Una extensa vertiente de estos músicos resulta tan interesada por los aires folclóricos o aires nacionales -en su lenguaje- que inician un movimiento recopilador de las músicas del pueblo, anotándolas y publicándolas en forma de cancioneros.³¹

³¹ Rioja, E. (2008). El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. In *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco*.

III

**PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INICIACIÓN EN LA GUITARRA
FLAMENCA DENTRO DE LAS ENSEÑANZAS REGULADAS DE
GUITARRA CLÁSICA**

III. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA INICIACIÓN EN LA GUITARRA FLAMENCA DENTRO DE LAS ENSEÑANZAS REGULADAS DE GUITARRA CLÁSICA

La presente propuesta didáctica tiene como finalidad poner en práctica la iniciación en las técnicas básicas de la guitarra flamenca dentro de los planes de estudio de las enseñanzas profesionales de guitarra clásica. Consideramos adecuado el primer curso para la introducción de estos contenidos a fin de que estos se interioricen lo antes posible y sirvan como herramientas complementarias en los posteriores cursos de formación

El formato de unidad que planteamos se articula en torno al estudio de las cinco técnicas básicas de la guitarra flamenca: el pulgar, el picado, el rasgueo, el arpeggio, los ligados, el golpe y el trémolo flamenco. Es por tanto un recorrido inicial por estos mecanismos particulares de la guitarra flamenca en los que se atenderá sus peculiaridades sonoras y mecánicas.

Para presentarlo al alumnado de una forma más atractiva y práctica hemos compuesto un toque por soleá (Anexo I), palo considerado raíz dentro de los estilos flamencos, dentro de la estética tradicional del toque como una toma de contacto con el repertorio de la guitarra flamenca.

Haber escogido el toque por soleá no es algo aleatorio, sino que responde a una serie de características armónicas y rítmicas que consideramos ideales como punto de partida para la iniciación en el toque flamenco.

UNIDAD DIDÁCTICA

Las técnicas básicas de la guitarra flamenca a través del toque por Soleá

PROFESOR: Álvaro Reja Cuadrillero

CENTRO: Conservatorio Profesional de Música de Palencia

ESPECIALIDAD: Guitarra Clásica

ASIGNATURA: Instrumento principal

CURSO: 1º Grado Profesional

III.1. Justificación didáctica

Para el desarrollo de la actividad guitarrística es fundamental conocer, comprender y saber aplicar adecuadamente los distintos recursos técnicos de la guitarra flamenca. En el toque por soleá encontramos todos los mimbres musicales característicos del flamenco, tanto en su compás como en su estructura armónica, por lo que consideramos es un palo idóneo para

empezar a conocer las técnicas básicas de la guitarra y su natural aplicación al sistema musical del flamenco.

El entendimiento integral de los cánones que definen este palo, transmitido a través del tiempo y las generaciones, es fundamental para poder llevar a cabo un aprendizaje instrumental que garantice una práctica coherente y responsable con nuestro legado musical.

Los parámetros musicales que justifican nuestra unidad serán la tonalidad, el compás y la técnica. A continuación desglosaremos cada uno de estos tres ejes de contenido.

III.1.1. La tonalidad

Tres son los modos más utilizados para armonizar el toque por soleá: primero la tonalidad modal andaluza, también conocida como modo frigio, cadencia andaluza o modo flamenco, la más característica del género. Y como complemento los dos modos tonales, el mayor y el menor.

- El modo mayor (Do M)
- El modo menor (La m)
- El modo flamenco (Mi flamenco)

La tonalidad modal andaluza, también llamada frigio o simplemente flamenca, se basa en el principio de armonización de los cuatro tonos del modo de Mi, caracterizándose por el intervalo de medio tono entre el primer y segundo grado. Los cuatro acordes que forman como

resultado de la armonización conforman la llamada cadencia andaluza: La menor – Sol mayor – Fa mayor – Mi mayor.

III.1.2. El compás

El compás de la soleá es de amalgama y es el más característico de la música flamenca. Su estructura rítmica se basa en la combinación de dos compases binarios (6/8) y tres compases ternarios (3/4), dando como resultado un total de doce pulsos por cada frase musical. Esta forma de considerar los doce tiempos como la unidad básica del compás de soleá, ha condicionado la forma de medir las coreografías, las falsetas de guitarra o los tiempos del canto. El resultado de los acentos musicales (en negrita) es el siguiente:

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

III.1.3. Las técnicas

a) El arpeggio

La rapidez de respuesta que requiere la técnica arpegiada en la guitarra flamenca viene dada por el carácter ciertamente barroquista de la música flamenca. El *horror vacui* en el discurso musical de diversos estilos guitarrísticos requiere de un instrumento cuyo ataque se produzca de forma ligera y recortada. La sucesión de arpeggios, que actúan a modo de acompañamiento

para la melodía principal y que frecuentemente es ejecutada por el pulgar, se han de dar de manera continuada pero breve. En la mayoría de ocasiones los arpegios se emplean como células de relleno entre las notas de la voz cantante y aportan además un carácter rítmico, en un papel semejante al que desempeñan los rasgueos.

Es por ello que existen una serie de patrones de arpegios de alguna forma preferidos, que siguen un diseño rítmico concreto y que se usan de manera más o menos común en los diferentes toques flamencos. Por ejemplo, en aquellos palos de compás ternario, tradicionalmente se usan una serie fórmulas de arpegios típicos distintos a los que se suelen emplear en palos de ritmo binario.

Este carácter rítmico del arpegio es fundamental para comprender la importancia de usar un instrumento especialmente diseñado para el flamenco. Al igual que ocurre con el picado, la técnica arpegiada requiere de una sequedad y percutividad que ayude para la separación de las notas. Un instrumento con una excesiva presencia y permanencia de armónicos puede crear en la práctica una “bola” de sonido que haga que las notas se fundan unas con otras, enturbiando así los arpegios. Es por ello que es conveniente una guitarra cuya presencia en armónicos sea reducida y la duración de las notas no sea excesiva ya que necesitamos alcanzar rápidamente el máximo nivel sonoro y que el sonido se extinga también de forma rápida. De esta manera conseguimos un concatenamiento de notas definido y claro.

Extrapolándolo a otro ámbito musical podemos establecer un símil con la interpretación de la música barroca para clave. Si bien estas composiciones pueden ser interpretadas en cualquier *piano forte*, el resultado no es el mismo que cuando son ejecutadas en un clave antiguo. De hecho el mecanismo del clave y el clavicordio es más semejante a la guitarra que al piano puesto que en los primeros las cuerdas son heridas por unas púas o plectros, como si de uñas

se tratasen. Es por ello que el estilo barroco, caracterizado por constantes sucesiones de arpegios y por el carácter contrapuntístico que estos permiten, requiere de esa sonoridad incisiva y recortada.

En el caso del flamenco ocurre algo parecido. El aficionado a esta música percibe cuándo la interpretación de los arpegios tiene este carácter, y el intérprete flamenco aún más. Ciertamente es que cada vez se requiere de una mayor limpieza en los arpegios, puesto que la guitarra ya goza de un papel protagonista en la escena flamenca, y su presencia en grabaciones de estudio es clara. Sin embargo, en el ámbito del acompañamiento, el uso de arpegios toma un carácter diferente. En el baile por ejemplo, estos acompañan e imitan el taconeo del bailarín, en escobillas y fórmulas rítmicas que requieren de gran precisión y sincronía con los repiqueteos del taconeo.

b) El pulgar

El pulgar es un dedo fundamental para la ejecución de la guitarra flamenca y el carácter que este le imprime al toque lo sitúa como una de las técnicas definitorias del sonido flamenco. La capacidad expresiva y profundidad de los bordones es posible en función de la manera de pulsar de este dedo. La posición de la mano, la perpendicularidad del dedo y el nivel de fuerza que se le imprime van a producir un tipo de sonido u otro. La región en la que se pulse es también importante; cerca de la boca se consigue un sonido más blando y dulce, mientras que pegado al puente, donde menos capacidad vibratoria se registra, el sonido es más *staccato* y metálico.

Jugar con todas estas variables es tarea del intérprete y es precisamente aquí donde reside la capacidad expresiva y emotiva de esta técnica. El término flamenco *a cuerda pelá*³² se emplea en aquellos pasajes melódicos donde es el pulgar el único encargado de articular las notas. Se han creado incluso escuelas guitarrísticas cuya personalidad musical se basa en este concepto, como es el caso de la internacionalmente conocida escuela de Morón, iniciada por Diego del Gastor. No debemos olvidar que otra importantísima técnica flamenca, el *alzapúa*, también se realiza con el pulgar, y es en esencia una forma de aunar melodía, armonía y ritmo en un mismo discurso. La potencia y el vigor que le imprime al toque, ha hecho que esta técnica se convierta en un estandarte de la guitarra flamenca.

En lo referente a las características que se han de reunir en el toque flamenco para la adecuada ejecución del pulgar, debemos señalar al menos dos aspectos fundamentales: pulsación y estabilidad.

Con respecto a la pulsación debemos establecer una distinción entre volumen y potencia. Debemos tener en cuenta que el pulgar es un dedo poderoso, capaz de sacar un gran volumen, con un relativo bajo esfuerzo. En los pasajes melódicos de pulgar es fundamental imprimir volumen al discurso. La rotundidad y precisión rítmica que requiere el toque flamenco difiere del uso del pulgar que se da desde la guitarra clásica, más centrada en el sonido redondo y limpio, semejante al resto de dedos.

El uso del pulgar en el flamenco es en cambio más diferenciador y se emplea de manera clara en ciertas secuencias musicales que necesiten vigor y fuerza. A menudo nos encontramos que el estudiante de clásico no comprende en qué momento debe emplear el pulgar, más allá de su uso como dedo acompañante encargado de articular los bajos, por ejemplo, en arpeggios

³² Expresión del argot flamenco para referirse a tocar melodías en una sola cuerda, normalmente usando el pulgar, sin ningún refuerzo armónico o acompañamiento.

o trémolos. No se concibe el dedo pulgar como un dedo tan capaz y protagonista como el resto, y a menudo se producen tensiones e incomodidades al usarlo en un plano sonoro más destacado.

En lo referido a estabilidad, volvemos a encontrar al igual que en el picado, que el rebote de las cuerdas y el apoyo en las cuerdas contiguas va a ser un punto determinante para la ejecución de esta técnica. La capacidad vibratoria de la cuerda, unida a la tensión de la misma, va a suponer una ayuda en la consecución de las notas. La resistencia de la cuerda sobre la que se apoya el dedo pulgar al subir y bajar permite al intérprete no solo rapidez, sino también precisión y relajación. Si el dedo pulgar se evita apoyar a toda costa, como ocurre en la guitarra clásica, la tensión que se produce en el guitarrista es mucho mayor que si reposamos en las cuerdas y la potencia sonora o la propia acentuación musical se ve también claramente mermada.

c) El golpe

Podemos decir que la guitarra es también un instrumento idiófono, es decir, la vibración de su propio cuerpo produce sonido. Es por ello que el golpe en la guitarra flamenca hace música y es además un elemento indispensable del toque, inherente a él como un elemento musical más. La característica resonadora de una guitarra la va a determinar la madera, los grosores empleados e incluso el varetaje interno de la misma. Tan determinante es este factor, que los guitarreros seleccionan la madera golpeándola, y corroboran la calidad del trabajo realizado sobre la tapa armónica de nuevo con golpes en diferentes regiones de la misma. De esta forma se hacen una idea de cómo va a ser el timbre y el volumen de la guitarra una vez finalizada su construcción.

En la música flamenca el golpe puede ser superior (realizado por encima de la sexta cuerda) e inferior (por debajo de la primera cuerda). Normalmente los golpes superiores, comúnmente llamados *capirotos*, se van a realizar con el dedo índice de la mano derecha. Primero se ejecuta el golpe en la tapa y acto seguido el dedo desciende por las cuerdas. Realmente el dedo solo toca los bordones y apenas roza los tiples. Sin embargo suenan todas las cuerdas, debido a la resonancia creada inicialmente por el golpe. Este tipo de golpes se emplean en la práctica en momentos de énfasis o reforzamiento de un acorde. En el ámbito del acompañamiento se emplea, por ejemplo, para emular los quiebros repentinos de la voz, para finalizar una sección rasgueada de manera cortante, apoyar ciertos acentos del compás en remates y entradas, o reforzar el tacón en un desplante.

Los golpes inferiores son más numerosos y más discretos, pero indispensables en el discurso musical flamenco. Están presentes en multitud de remates y siempre van unidos a las secciones rasgueadas. Los golpes inferiores quedan en el flamenco como una reminiscencia de la forma de marcar el compás antiguamente. Incluso si nos retrotraemos aún más atrás podemos decir que la forma de tocar a lo barbero y esa manera de mantener la guitarra pegada al cuerpo y sujeta, ha hecho que a día de hoy el contacto de los dedos en la tapa sea fundamental y la línea que separa el golpe de los dedos simplemente tentando la tapa sea difusa. Es por ello que en muchas ocasiones se producen golpes a menudo inconscientes de los dedos medio y anular en la tapa cuando, por ejemplo, se realizan melodías con el pulgar. La intuición musical del guitarrista también le lleva, de manera normalmente consciente y a veces inconsciente, a reforzar las pulsaciones del pulgar con golpes en la tapa armónica, a fin de potenciar y marcar ciertos puntos de interés expresivo.

El tipo de construcción de la guitarra va a ser determinante para la forma en que se realicen estos golpes, ayudando o entorpeciendo la ejecución de los mismos. Aquí va a entrar en juego

la altura de las cuerdas para la mano derecha, o lo que es lo mismo, la distancia que haya entre las cuerdas y la tapa armónica. En lo que respecta a los golpes superiores, una altura excesiva va a suponer una incomodidad a lo largo del tiempo tras la reiteración de la ejecución, pudiendo llegar a herir el propio dedo ya que la cuerda golpearía la falange y no la parte carnosa inmediatamente anterior a la uña. Es por ello que la altura de las cuerdas debe ser la justa para que el dedo no encuentre la resistencia de la sexta cuerda y pueda deslizarse con facilidad a través de las mismas.

Antiguamente, dentro del mundo guitarrero y guitarrístico, se decía que la altura ideal de una guitarra española era la que daba el grosor de un cigarro colocado debajo de las cuerdas, justo pegando al puente. Si bien es cierto que cada guitarrista es un mundo, por norma general los golpes inferiores necesitan también de una altura de cuerdas reducida. Cuando las cuerdas se encuentran cerca de la tapa la mano mantiene una posición más estable a la hora de mantener los dedos apoyados en ella y no se deforma la colocación de la mano cuando se realizan los golpes.

No obstante, las guitarras que se emplean para el clásico son excesivamente altas para la realización de los golpes, amén de la ausencia de golpeadores. Esto va a hacer que tengamos que arquear la muñeca con intención de alcanzar la tapa y esto dificulte la realización de los golpes que acompañan al pulgar o a los rasgueos. Por lo contrario, si una guitarra tiene una altura del puente excesivamente baja se corre el riesgo de que los dedos de la mano derecha toquen la tapa armónica al ejecutar, por ejemplo, los picados y los arpegios. En la práctica esto se traduciría en golpes inmediatamente posteriores a cada nota pulsada, que se harán más o menos patentes en función de la longitud de las uñas del guitarrista.

La práctica del golpe como elemento musical ligado a otras técnicas de mano derecha supone una mejora en la comprensión del ritmo y sus acentuaciones, tanto naturales como interpretativas. El empleo de los golpes también desarrolla el entendimiento de los contratiempos y los silencios, importantísimos en la música y claves en el proceso inicial del aprendizaje de cualquier instrumento. Por otro lado, el contacto de los dedos con la tapa aporta estabilidad y seguridad a la mano, la impulsa en ciertos momentos y refuerza el efecto explosivo a la hora de ejecutar acordes. La relajación de la mano en ciertos pasajes es clave para una cómoda interpretación, y la tapa como elemento de apoyo supone una ayuda a la hora de evitar tensiones corporales innecesarias.

d) El rasgueo

La importancia y el carácter de los rasgueos en el toque flamenco posicionan esta técnica, junto al pulgar, en la seña de identidad por excelencia del *toque pa abajo* en la guitarra flamenca. El sentido rítmico del flamenco permite que los rasgueos sean la forma más intuitiva y recurrente de definir el compás propio de cada palo.

En el mundo del rasgueo encontramos diferentes combinaciones de dedos en función del tipo de compás que se interprete, así como la acentuación y sentido rítmico que se quieran imprimir. Al poder entrar en juego los cinco dedos de la mano ejecutante, las posibilidades tímbricas se multiplican exponencialmente. Cada dedo posee una fuerza y timbre diferentes, y por tanto la combinación de los mismos va a tener como resultado un diseño rítmico diferente según el orden de intensidades y sonidos.

También se juega con el nivel de percusión que da la fuerza y forma con la que se disparan los dedos, el nivel de incisión sobre las cuerdas y la perpendicularidad de los dedos. El tiempo de separación que se deja entre dedo y dedo posibilita también la ralentización o aceleración del rasgueo en función del tempo y el carácter de cada palo. No debemos pasar por alto el papel que juega la muñeca en la ejecución de los rasgueos en relación con la fuerza, el volumen y la velocidad. La combinación del disparo de los dedos y el giro de muñeca supone una intensificación de la fuerza de los primeros y facilita el encadenamiento de los mismos, de tal forma que el resultado sonoro es de mayor contundencia y continuidad.

Es importante también la colocación de la mano en la propia guitarra. Los rasgueos cercanos a la boca de la misma son más blandos y los sonidos que produce cada dedo tienden a mezclarse y estar menos definidos. En cambio, si desplazamos la mano derecha hacia el puente de la guitarra, obtendremos una mayor separación de las notas, un sonido más incisivo, brillante y de mayor volumen. El brillo propio del rasgueo es una característica que, si bien la da el propio instrumento, también tiene que ver con la uña, como la parte física de la mano que más en contacto está con la cuerda. De hecho, es la parte externa de la uña la que se encarga del timbre brillante, casi metálico, de los rasgueos flamencos.

Si bien los rasgueos suelen implicar ambos tipos de cuerdas a la vez, el fuerte contraste sonoro y tímbrico existente entre los bordones y los tiples de la guitarra, permiten al intérprete la posibilidad de dirigir el rasgueo en una u otra dirección sonora, pudiendo así concentrar los rasgueos solo en las cuerdas agudas o solo en los bordones, en función de la disposición armónica que dicte la mano izquierda.

Las estridencias en el rasgueo forman una parte más del carácter tímbrico de esta técnica. La relativa suciedad que se produce, consecuencia de la energía con la que se percuten las

cuerdas y el limitado control sonoro que se tiene debido al lanzamiento repentino de los dedos, aporta un color especial; un sonido roto y rajado. Para que esta característica sonora sea posible, aparte por supuesto del tipo de pulsación de cada guitarrista, han de entrar en juego aspectos constructivos internos y tipo de madera empleada, con especial importancia en la preparación de la tapa armónica.

También son muy importantes la tensión y la altura de las cuerdas con respecto a la tapa armónica y, especialmente, al diapasón. Evidentemente una mayor tensión de las cuerdas va a suponer que los rasgueos suenen con mayor volumen y proyección, ganando también en limpieza. Esto último sin embargo puede suponer un cierto detrimento del timbre roto, que como hemos mencionado anteriormente, se busca para dar al conjunto sonoro cierto enturbiamiento tímbrico y sonoro, asociado al carácter musical intrínseco del flamenco.

e) Los ligados

El carácter ornamental y melismático de la música vocal flamenca implica una adaptación de la guitarra a esta característica tan fuertemente marcada del cante *jondo*. La voz humana es capaz de realizar infinidad de giros, adornos, notas mantenidas, o quiebros repentinos que la guitarra solo es capaz de imitar.

En la cultura oriental nos encontramos instrumentos de cuerda sin trastes o, a lo sumo, con un entrastado móvil, idóneo para temperar y acompañar el canto popular de estos pueblos. En la música tradicional vocal musulmana e hindú encontramos una clara semejanza con el cante flamenco, con la diferencia que este último se acompaña con un instrumento de cuerda

temperado. Es por ello que en oriente el acompañamiento de la voz se realiza de manera más melódica, imitando sus adornos.

En el flamenco en cambio, el acompañamiento es más armónico; las melodías que realiza la voz se refuerzan acórdicamente con la guitarra, reservando los fraseos melódicos instrumentales para las respuestas y los interludios. Al ser un instrumento temperado, el diapasón de la guitarra se divide en semitonos, en cambio, la voz humana puede entonar con relativa facilidad multitud de microtonos. Mientras que en la guitarra solo podemos tocar un *do#* entre *do* y *re*, la voz puede registrar muchas más notas que no sean exactamente *do#*. Esto a efectos prácticos no supone un problema, de hecho, esta inexactitud entre el encorsetamiento semitonal y la libertad microtonal tiene como resultado una belleza artística que define y hace que esta música sea única en el mundo.

Si bien esta discrepancia entre la guitarra y la voz se hace más patente cuando se realiza el acompañamiento armónico del canto, en las secciones solistas, la guitarra toma el papel de la voz humana para desarrollar, casi a modo de imitación, un discurso melódico que busca salirse del molde semitonal del diapasón. Para ello el toque flamenco desarrolla de forma particular algunas técnicas de mano izquierda para intentar aproximarse a ese microtonalismo³³ vocal.

La principal de ellas es el ligado, que consiste en tocar una nota, pisada por un dedo de la mano izquierda, e inmediatamente pulsar una o más notas con los dedos restantes. De esta forma, con una sola pulsación obtenemos varios sonidos encadenados. También los ligados funcionan no añadiendo notas sino quitando, es decir, aprovechar el sonido que se crea al levantar el dedo de la cuerda. Por lo tanto los ligados pueden ser ascendentes (cuando la nota que se liga es más aguda) o descendentes (cuando la nota ligada es más grave). También existen

³³ Manuel de Falla se refiere en sus escritos sobre flamenco al “enarmonismo” como el carácter propio de la melodía flamenca y como medio modulante, precisamente en relación con los microtonos que la conforman.

otras maneras de ligar las notas, como por ejemplo el *glissando*, que consiste en tocar una nota y deslizar el dedo de la mano izquierda por la misma cuerda, sin cesar la presión, hacia notas más agudas o graves. De esta manera se logra escuchar, a modo de escala cromática, todos los semitonos del diapasón de la guitarra.

Sin ser exactamente un ligado, pero usado para poder alcanzar esos microtonos intermedios, es también muy frecuente en el flamenco, pisar una cuerda y mantenerla presionada a la vez que se estira ligeramente hacia abajo, consiguiendo una nota ligeramente más aguda. En inglés esta técnica recibe el nombre de *bending*³⁴, y es habitual en estilos como el blues, en los que la deformación de la cuerda se realiza de manera muy patente, no solo hacia abajo, sino también hacia arriba. Sin embargo en el flamenco estos se realizan más discretamente, y normalmente deformando la cuerda hacia abajo. Con este efecto se busca imitar esa sutil imprecisión en la afinación y el ligero temblor de la garganta en el cante flamenco.

El uso del ligado en el flamenco es muy frecuente, ya que es la forma más expresiva de ejecutar floreos y mordentes en el discurso musical. Los ligados también permiten tocar de forma rápida dos o más sonidos que se encuentren en la misma cuerda, e incluso pulsando una cuerda podemos hacer sonar de manera veloz una nota situada en otra cuerda distinta, en lo que se conoce como ligados indirectos. El timbre de los ligados también es distinto al de las notas pulsadas y la combinación de ambas da como resultado una gran expresividad y variedad tímbrica.

La forma de ligar notas en la guitarra flamenca hace que se establezcan algunas diferencias con los ligados en la guitarra clásica. En el toque flamenco los ligados descendentes se realizan tirando de la cuerda hacia abajo, en una especie de pellizco que le imprime un carácter más

³⁴ Del inglés “doblar” o “curvar”.

incisivo y sonoro. Para los ligados ascendentes, una buena técnica implica un efecto de martillo que golpea el dedo perpendicularmente a la cuerda, en busca de un sonido más limpio y redondo. En cambio, en la guitarra clásica, los ligados ascendentes y descendentes se realizan indistintamente manteniendo este mismo principio. De esta forma, podemos volver a señalar cierto paralelismo entre la guitarra flamenca y la guitarra clásica, con el mecanismo de púa del clave y el sistema de martillos de un piano.

Los ligados flamencos, como hemos mencionado anteriormente, se realizan en su mayoría pellizcando la cuerda una vez pulsada la nota. El proceso de pisar, pellizcar y levantar requiere de fluidez y precisión. Referente a la fluidez, si la cuerda se encuentra excesivamente separada del diapasón el dedo necesita realizar un mayor recorrido para hundir la cuerda. Además, el movimiento que realiza el dedo en cuestión de la mano izquierda, a menudo no es acompañado por la pulsación de la mano derecha, por lo que es su propio movimiento y fuerza de ataque la que ha de producir el sonido. Por este motivo, cuanto menor sea la distancia que tenga que recorrer la cuerda hasta tocar el traste, mejor. Aspecto también relacionado con un menor recorrido, es la fluidez, clave para una cómoda interpretación musical. Bien en secciones de ligados rápidos o en otros más lentos, los dedos de la mano izquierda agradecen que la altura de cuerdas sea reducida ya que de esta manera resulta más fácil acertar a las cuerdas con los dedos de la mano izquierda en los diferentes tipos de ligados.

f) El picado

En el proceso sonoro de cualquier instrumento siempre se producen tres fases: ataque, sostenimiento y relajación. En la primera fase de ataque, el sonido que se produce alcanza su

pico máximo de volumen y proyección y acto seguido desciende levemente. En la segunda fase, la de sostenimiento, se produce un efecto de meseta por el cual el sonido se estabiliza y prolonga hasta que llega a la tercera fase. En la relajación el sonido desciende progresivamente hasta su completa extinción. La duración de este proceso y la de cada una de sus etapas es el que va a marcar la característica sonora del instrumento.

En el caso de la guitarra flamenca estas tres fases se van a dar de forma más concentrada. Es decir, en el toque flamenco lo ideal es que el pico de máxima intensidad se produzca muy rápidamente, se mantenga corto tiempo y extinga también de forma más rápida que en una guitarra clásica. En el picado flamenco se buscan varios factores: timbre, velocidad, separación entre las notas y percusividad. Estos dos últimos factores son de gran importancia ya que aportan carácter rítmico al discurso musical. La separación entre nota y nota va a venir dada por el tipo de construcción interna de la guitarra así como del tipo de maderas empleadas y su tratamiento.

La tensión de las cuerdas influye también en el ejercicio de esta técnica. Una baja tensión va a suponer una mayor capacidad de la cuerda para deformarse o “hundirse” en este caso. Esto supone una pérdida de estabilidad y de velocidad, puesto que los dedos necesitan volver a la altura original con respecto a la tapa de la siguiente cuerda a tocar. Si conseguimos una mayor tensión la deformación va a ser más discreta y la cuerda va a mantenerse más o menos igual a como lo estaría en estado de inactividad. Es por este motivo que podemos observar como muchos guitarristas desplazan la mano derecha hacia el puente en el momento de hacer un picado. En esta zona hay más oposición de la cuerda que, por ejemplo, en la zona de la boca, y por tanto el ascenso o descenso a través de las seis cuerdas se produce de forma más cómoda y fluida. En esta región se gana incisión y separación entre las notas y se consigue también un sonido más percusivo y un mayor brillo.

g) El trémolo flamenco

En esencia, el trémolo es una técnica que permite la continuación en el tiempo de una o varias notas musicales; para ello se repite ese mismo sonido de manera rápida y uniforme. En la guitarra la técnica del trémolo se realiza con una combinación de los dedos índice, medio y anular. En la guitarra clásica el trémolo es un grupo de cuatro notas: pulgar, anular, medio e índice en este orden. En cambio en la guitarra flamenca nos encontramos con una nota añadida en el siguiente orden: pulgar, índice, anular, medio e índice de nuevo. Si bien esta es la fórmula más extendida, también existen otras combinaciones de dedos en función de la composición e intención musical.

De esta forma tenemos varios sonidos de corta duración que, tocados velozmente en un breve espacio de tiempo, crean la ilusión de una línea melódica constante e ininterrumpida. Como si solo hubiera una sola nota que se prolonga, en un efecto similar al que produce el arco en un instrumento de cuerda frotada.

En la guitarra española el trémolo puede considerarse también como una reminiscencia del antiguo plectro o púa con la que se tocaba el laúd árabe, herencia de los siete siglos de ocupación musulmana en España. En esta cultura la importancia de la melodía hacía que los instrumentos de cuerda pulsada con los que se acompañaba la voz, imitaran o duplicaran esas mismas melodías vocales.

La voz humana es capaz de emitir y mantener un sonido constante durante un considerable periodo de tiempo y con un mismo volumen. En cambio en un instrumento de cuerda pulsada el sonido se extingue antes, por lo que la prolongación de una nota ha de realizarse de manera

“artificial”, en este caso, con la mano que percute las cuerdas. La velocidad de repetición que permite una púa, unida al reducido movimiento de muñeca y mano, hace de esta técnica la principal en estos instrumentos. Más todavía, si tenemos en cuenta el menor tamaño de su caja de resonancia y la consecuente menor proyección sonora que suponen en comparación con una guitarra. Es por ello que, en la actualidad, la mandolina, y todas sus variantes según países, o la bandurria, en el caso de la península, siguen siendo tocadas con plectro y púa.

Como hemos mencionado anteriormente, en España la utilización de los dedos supondrá el abandono del uso del plectro para tañer el laúd y la vihuela. Los dedos y las uñas son los encargados de pulsar las cuerdas. Sin embargo, el carácter melódico continúa muy presente en la música popular española, y el efecto sonoro de nota repetida con púa, cristaliza en la interpretación instrumental de la posterior guitarra barroca. Es por ello que el trémolo se convierte en una técnica recurrente que la música culta se encargará de depurar con el paso del tiempo.

Si bien hemos señalado que el trémolo en la guitarra se lleva a cabo con los dedos índice, medio y anular, debemos señalar que el dedo pulgar forma una parte igual de importante en esta técnica. De hecho, el trémolo se convierte en una especie de melodía acompañada que puede darse de dos maneras. La primera de ellas es cuando el bajo, del que se encarga el pulgar, lleva la melodía cantante y el trémolo ejecutado por los otros dedos, hace las veces de acompañamiento. La otra forma es justo al contrario, es decir, la melodía la canta el trémolo y el pulgar hace de acompañamiento. En este último caso, es el carácter melódico del trémolo unido al refuerzo armónico del pulgar, el que tiene como resultado un carácter más expresivo y lírico.

La fluidez y rapidez son los factores más importantes para la interpretación del trémolo. Más aún en el caso de la guitarra flamenca, ya que incorpora una nota más. Por tanto, ejecutar cinco sonidos en un mismo pulso musical requiere de velocidad, precisión y fuerza por parte del intérprete. La fórmula *piami*³⁵, habitual del trémolo flamenco, permite un ataque más contundente, un menor esfuerzo en la variación tímbrica, mayor destaque de la melodía y ornamentos, una marcada acentuación en el inicio del trémolo y un mejor agarre gracias al primer dedo índice. Podemos por tanto considerar, que quizás ese índice que se toca antes de dar paso al *ami*, sea también una reminiscencia del índice que tan frecuentemente acompaña al pulgar en el flamenco y contemplar a modo de hipótesis, que el trémolo flamenco puede ser el resultado de *p-i + ami*. De esta forma los primeros guitarristas flamencos acompañaban las melodías de pulgar con índice y al fijarse en los guitarristas clásicos y su trémolo, querían añadirlo, a modo de coletilla, a su *p-i* para una mayor ornamentación en el acompañamiento de las melodías. Con la práctica y la depuración técnica, la separación de ambos bloques sería cada vez menor, hasta convertirse en un grupo uniforme de cinco notas.

El timbre del trémolo flamenco, enmarcado dentro de la estética sonora de esta música, ha de tener un carácter algo más metálico e incisivo; menos dulce que el trémolo en el clásico. Para ello se procura buscar un mayor arqueado en los dedos y un menor contacto con la yema, buscando así el brillo característico que aporta la uña. Normalmente al bajo, enmarcado dentro del toque flamenco, se le imprime un mayor peso y carácter. Es por esto que el pulgar se apoya con decisión, para acentuar las partes fuertes del compás. En cambio, en las partes débiles, se suele pulsar de forma más ligera, a veces tirando del pulgar hacia afuera.

Referido también al timbre y al sonido podemos señalar que el hecho de que en los agudos se incorporen cuatro, en vez de tres notas, hace que el trémolo flamenco tienda más a la

³⁵ *p* – pulgar; *a* – anular; *m* – medio; *i* – índice

brillantez y la intensidad. Además, es importante apuntar que la mano derecha busca alejarse de la dulzura de sonido que se produce al tocar próxima a la boca de la guitarra, desplazándose más hacia el puente, en busca de un sonido más *staccato*, y de mayor brillo y sonoridad. También se procura que la separación de los sonidos sea más evidente, imprimiéndole así un carácter más rítmico, casi propio de los rasgueos. De hecho, antiguamente era habitual usar el trémolo tirando de varias cuerdas a la vez, en secciones rítmicas o escobillas en el acompañamiento al baile.

Este recurso se usa también en la actualidad, y depende de la técnica de cada guitarrista; empleados a veces de forma constante para ciertos pasajes o de forma más concreta en determinados *sforzando*³⁶ o adornos. No obstante, partir de la generación de Paco de Lucía los agudos del trémolo se depuran en limpieza y precisión, introduciendo muchas variantes en los pulsos graves (formulas rasgueadas, acordes arpegiados, etc.) imprimiendo así al toque flamenco nuevas variantes expresivas.

III.2. Objetivos generales

Las enseñanzas artísticas profesionales quedan reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, y tienen por finalidad, según lo establecido en su artículo 45.1, proporcionar al alumnado una formación artística de calidad, así como garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño. Entre ellas se incluyen las Enseñanzas Profesionales de Música, objeto

³⁶ Del italiano “esforzando”, en música, ataque inicial fuerte.

de la presente norma. Por su parte, el artículo 6.4 de la citada ley orgánica atribuye a las Administraciones educativas competentes la facultad de establecer el currículo de las distintas enseñanzas incluyendo, en todo caso, los aspectos y contenidos básicos de las enseñanzas mínimas fijadas por el Gobierno.

Las enseñanzas profesionales de música tienen por tanto como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las capacidades generales y los valores cívicos propios del sistema, que el alumno debe desarrollar durante su aprendizaje en la referida etapa, como consecuencia de la intervención educativa. La labor de la enseñanza en una comunidad educativa tiene que tener unas garantías de calidad y profesionalidad, para desarrollar una guía de actuación que esté encaminada hacia el cumplimiento de una meta. Todo el personal docente implicado en el magisterio del alumnado deberá canalizar estas vías para que se cumplan los siguientes objetivos generales:

- a) Habitarse a escuchar música y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.
- b) Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal.
- c) Analizar y valorar la calidad de la música.
- d) Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal.
- e) Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de transmitir el goce de la música.

f) Conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música.

g) Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural.

h) Capacitar para contribuir a la creación de una conciencia social de valoración del patrimonio musical que favorezca su disfrute y la necesidad de transmitirlo a las generaciones futuras.

i) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos en los distintos contextos históricos.

j) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar de la música de las diferentes épocas y estilos y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y realización personal.

Objetivos específicos de las Enseñanzas Profesionales de Música

Las enseñanzas profesionales de música deberán contribuir a que los alumnos y alumnas adquieran las capacidades que desglosarán a continuación. Para ello se actuará de una forma sensata y coherente, en base a la legalidad vigente, con la correspondiente responsabilidad que tiene el personal docente a la hora de impartir estas enseñanzas, se deberá optar por una serie de estrategias que tengan como fin último el cumplimiento de los siguientes objetivos:

- a) Superar con dominio y capacidad crítica los contenidos y objetivos planteados en las asignaturas que componen el currículo de la especialidad elegida.
- b) Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.
- c) Utilizar el oído interno como base de afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical.
- d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.
- e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de la participación instrumental en grupo.
- f) Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación.
- g) Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencias propias para conseguir una interpretación artística de calidad.
- h) Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras.
- i) Adquirir y demostrar los reflejos necesarios para resolver eventualidades que surjan en la interpretación.

- j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical.
- k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.
- l) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.
- m) Asimilar los posibles cambios estéticos y nuevas tendencias profesionales.
- n) Desarrollar los valores estéticos y culturales que les permita encaminarse hacia la práctica del buen gusto y refinamiento necesarios dentro de nuestra sociedad.
- o) Evaluar estéticamente, de acuerdo con criterios correctos, los fenómenos menos culturales coetáneos.
- p) Desarrollar una actividad creadora e imaginativa.
- q) Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.

Objetivos de la especialidad de Guitarra Clásica

Según el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, la enseñanza de Guitarra Clásica en las

Enseñanzas Básicas de Música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las siguientes capacidades:

- a) Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.
- b) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, para conseguir un perfeccionamiento continuo de la calidad sonora, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.
- c) Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras de diferentes estilos, entre las que se incluyan algunas obras de autores andaluces o de inspiración andaluza, de una dificultad acorde con el nivel, como solista y como miembro de un grupo.
- d) Adquirir y desarrollar hábitos de estudio básicos, correctos y eficaces.
- e) Conocer la técnica y los recursos para el control de la afinación del instrumento, en los casos en que su naturaleza así lo permita.
- f) Despertar en el alumnado el aprecio y el respeto por el arte de la música, a través del conocimiento de su instrumento y de su literatura.
- g) Concebir la practica instrumental como un medio para formar personas íntegras que aprecien y disfruten de la experiencia musical, incorporando estas vivencias a su propia cultura.

III.3. Objetivos de la Unidad Didáctica

Tabla 1

Real Decreto 1577/2006	Unidad Didáctica
a) Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.	Interiorizar los mecanismos físicos de las manos a la hora de ejecutar las técnicas flamencas.
b) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, para conseguir un perfeccionamiento continuo de la calidad sonora, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.	Diferenciar las posibilidades sonoras de cada técnica en función de las necesidades interpretativas no solo del flamenco en particular sino de la guitarra española en general.
c) Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras de diferentes estilos, entre las que se incluyan algunas obras de autores andaluces o de inspiración andaluza, de una dificultad acorde con el nivel, como solista y como miembro de un grupo.	Adquirir una técnica guitarrística completa y diversa, válida tanto para el repertorio clásico como para el flamenco.
f) Despertar en el alumnado el aprecio y el respeto por el arte de la música, a través del conocimiento de su instrumento y de su literatura.	Descubrir a alumno una nueva forma de interpretar la guitarra española, valorando el instrumento en toda su dimensión.

g) Concebir la practica instrumental como un medio para formar personas íntegras que aprecien y disfruten de la experiencia musical, incorporando estas vivencias a su propia cultura.	Conocer el patrimonio musical español a través del flamenco, descubriendo cómo muchos de sus elementos formales han calado en otras músicas.
--	---

III.4. Metodología

Basada en el aprendizaje significativo, partiendo de los conocimientos previos del alumno con respecto al instrumento y a la música flamenca. También se contemplará la interacción flexible entre el profesor y el alumno, abierta a la adaptación y basada en el método Didáctico, Dialéctico y Global (de lo general a lo particular).

III.5. Desarrollo y temporalización

Cinco sesiones (1 hora por sesión)

Tabla 2

<i>1ª Sesión:</i> El arpeggio en el toque por soleá
<i>2ª Sesión:</i> El pulgar y el golpe en el toque por soleá.
<i>3ª Sesión:</i> El rasgueo en la guitarra flamenca

4ª Sesión: Los **ligados** y el **picado** en el toque por soleá.

5ª Sesión: El **trémolo flamenco** en el toque por soleá.

III.6. Actividades

Tabla 3

1ª Sesión
➤ Introducción a la armonía básica de la soleá.
➤ El arpeggio en el toque por soleá.
➤ Explicación pormenorizada de la mano derecha y la mano izquierda.
➤ Fragmentación por compases de las variaciones, atendiendo a la armonía y la rítmica.
➤ Aplicación lo escuchado y explicado con otros ejemplos.
2ª Sesión
➤ Repaso de lo aprendido en la primera sesión.

<ul style="list-style-type: none"> ➤ El pulgar y el golpe en el toque por soleá.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicación pormenorizada de la mano derecha y la mano izquierda.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fragmentación por compases de las variaciones, atendiendo a la técnica y la rítmica.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Unión de las falsetas estudiadas en las dos sesiones y su encadenamiento natural con el marcaje de soleá.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Memorización e interpretación completa de las variaciones aprendidas.
3ª Sesión
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Repaso de lo aprendido en la sesión anterior.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ El rasgueo en la guitarra flamenca.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicación del lanzamiento de dedos para la técnica del rasgueo.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Desglose rítmico de los diferentes tipos de rasgueo.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Aplicación práctica en diferentes tonalidades o secuencias armónicas.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ El rasgueo en función del ritmo y el estilo musical.
4ª Sesión
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Repaso de lo aprendido en la anterior sesión.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Los ligados y el picado en el toque por soleá.

<ul style="list-style-type: none"> ➤ Visualización del modo frigio sobre la posición de Mi.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicación pormenorizada para mano derecha y mano izquierda.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fragmentación por compases de las variaciones atendiendo a la técnica y la rítmica.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Aprender a aplicar distintas dinámicas.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Encadenar distintas secuencias de marcaje con las diferentes dinámicas aprendidas.
5ª Sesión
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Repaso de lo aprendido en la anterior sesión.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ El trémolo en el toque flamenco.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Entender el origen del trémolo flamenco.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Explicación pormenorizada para mano derecha y mano izquierda.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fragmentar por compases las variaciones atendiendo a la técnica y la rítmica.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Aprender a aplicar distintas dinámicas.
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Intentar tocar de forma concatenada lo aprendido en las cinco sesiones.

III.7. Recursos

El alumno deberá estar provisto de guitarra, afinador y cejilla. Para el desarrollo de la clase el profesor contará con una tableta electrónica para los audios, altavoces para una audición clara y un metrónomo. El alumno podrá grabar en vídeo lo que precise necesario para el trabajo en casa.

El profesor aportará las partituras incluidas en el Anexo I, para poder trabajar con el alumno en clase. También se mostrarán de forma complementaria otros recursos musicales propios del toque por soleá.

III.8. Evaluación

Será continua y globalizada, con observaciones personalizadas, sistemáticas y diarias para cada alumno en función de sus capacidades, necesidades e intereses, siempre y cuando sean totalmente compatibles con los mínimos exigibles.

Al ser una actividad complementaria y con cierto carácter extraordinario la evaluación del alumnado será flexible y personalizada, atendiendo más bien parámetros como la actitud y el interés hacia lo aprendido. De igual forma, la correcta interiorización de los contenidos y su aplicación a otras competencias educativas será un factor a tener en cuenta en la evaluación.

Conviene insistir en la importancia de fomentar la curiosidad en el alumno, para que este mismo desarrolle una voluntad de superación personal y por tanto una autonomía en el aprendizaje, al querer conocer mejor estos aspectos técnicos de la guitarra flamenca como herramientas complementarias para un desarrollo interpretativo óptimo y su consecuente reflejo en las calificaciones.

III.9. Contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales derivados del estudio de la guitarra flamenca

III.9.1. Contenidos conceptuales

a) La comprensión de lo que tocamos

Ser conscientes del contexto histórico en el que se desarrolla la guitarra flamenca, su relación con la guitarra popular rasgueada, y la presencia de elementos rítmicos, melódicos y armónicos propios de la gran música occidental nos hace valorar lo que tocamos. Además el flamenco es una música mestiza fruto de la mezcla de dos mundos, en la que conviven elementos musicales de distintos pueblos y civilizaciones. Esta alquimia, que cala profundamente en la idiosincrasia musical española, es generadora de nuevas músicas y abre la puerta a nuevos horizontes que traspasan las fronteras del espacio y del tiempo.

b) La memoria en la interpretación

La importancia capital de la transmisión oral de los conocimientos del flamenco ha desarrollado en los artistas flamencos una gran capacidad de memorizar aquello que se interpreta, e incluso de buscar recursos cercanos a la improvisación a fin de ejecutar la música de forma inmediata. Trabajar esta destreza permite al alumno ser capaz de prescindir de la partitura o al menos no depender de forma tan estrecha de ella, lo que implica una mejora en las capacidades de memorización y retentiva, así como la búsqueda de recursos nemotécnicos enfocados en interiorizar los pasajes guitarrísticos no solo en un plano sonoro, sino también visual, comprendiendo el dibujo de los acordes, escalas y progresiones que esboza la mano izquierda.

c) El compás, la rítmica y la dinámica del toque

El sentido rítmico del flamenco, inherente a la gran cantidad de compases que dibujan la música flamenca abre nuevas vías conceptuales para la comprensión de acentos fuertemente arraigados al patrimonio musical español. Las dinámicas asociadas a la práctica de cada una de las técnicas flamencas descubren al estudiante un nuevo abanico de posibilidades tanto interpretativas como compositivas.

III.9.2. Contenidos procedimentales

a) Desglose del aprendizaje en partes más pequeñas para su mejor interiorización

El carácter sistémico del aprendizaje de cualquier técnica instrumental permite focalizar la atención en las partes pequeñas para poder comprender las partes grandes. El desarrollo de sesiones enfocadas en la técnica de la guitarra flamenca implica ser capaces de organizar mejor el estudio de las obras instrumentales y organizar estrategias de trabajo más ordenadas y conscientes de los mecanismos que se trabajan en cada una de ellas.

Además la práctica de técnicas flamencas extiende las posibilidades interpretativas y el amplia el registro interpretativo del alumno; ser capaz de escoger qué colorido o impronta imprimir a un cierto pasaje o como modificar determinada técnica en función de aportar un carácter más clásico o flamenco.

b) Comprensión de los mecanismos físicos de la técnica

Pormenorizar el mecanismo de los dedos supone comprender el por qué y el para qué de los mismos, en qué repercute cualquier modificación y cómo manifiesta está en términos interpretativos. Esta focalización en lo pequeño y su comprensión funcional desarrollan la capacidad de focalizar en los detalles y comparar entre distintas formas de ejecución.

El abrirse a nuevas posibilidades técnicas plantea una revisión de las capacidades ya adquiridas, ayudando a comprender mejor lo que veníamos haciendo, cómo mejorarlo o en que momento emplearlo si quisiéramos incorporar nuevas variantes. El conocimiento se enriquece con conocimiento y cualquier destreza adquirida nunca es eliminadora sino complementaria y enriquecedora. Tener un amplio abanico de posibilidades técnicas nos da libertad y nos proporciona recursos mecánicos variados que ayudan a comprender

c) Respeto a la sonoridad que define la estética del toque flamenco

La estética sonora de la guitarra flamenca dista de la clásica, sin embargo no deben ser consideradas incompatibles, sino más bien complementarias. Si bien la guitarra flamenca se ha enriquecido históricamente de ciertas características sonoras propias de la guitarra clásica, de forma inversa no se ha producido tan evidentemente, quizás por la brecha estilística aquí planteada.

De cualquier forma, los recursos sonoros asociados al rasgueo o a los golpes son usados en otros estilos musicales y no trabajarse en cualquier modalidad asociada a la práctica de la guitarra supone una notable pérdida en las capacidades interpretativas del instrumento. Negar esta idiosincrasia sonora de la guitarra española es anular una parte fundamental de un patrimonio musical inmenso y una estética que ha inspirado e influido en compositores y músicos de todo el mundo.

III.9.3. Contenidos actitudinales

a) Comprensión panorámica de la guitarra española

A lo largo del primer bloque hemos justificado la estrecha relación histórica del repertorio clásico y el flamenco, y como algunos de los grandes intérpretes y compositores del XIX eran en esencia tan clásicos como flamencos. Incluso dentro del ámbito clásico encontramos

numerosas composiciones y formas musicales claramente influenciadas por la música flamenca.

Parra (2015) señala en su artículo *La influencia de la guitarra flamenca en la guitarra clásica*, publicado en la revista “Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical, nº 28”, y que realiza un interesante análisis de los paralelismos existentes entre la guitarra clásica y la flamenca, para poder entender, de forma más técnica, como la separación que se produce entre ambas es un fenómeno relativamente reciente y erróneamente justificado desde un prisma académico.

Esta comprensión integral del instrumento español como aglutinador de un repertorio muy diverso y variado supone revalorizar la guitarra y elevarla al lugar que merece, como generadora de un legado musical tan importante como bello.

Desdibujar la línea que separa lo popular de lo clásico, lo clásico de lo flamenco y lo flamenco de lo popular es en esencia una eliminación de las etiquetas musicales que categorizan la música, no en función de su calidad o importancia histórica, sino más bien en lo referente a su práctica territorial.

Entender la música como un organismo interconectado implica eliminar prejuicios y desvalorizaciones, al entender este fenómeno humano como un constante canal de ida y vuelta en el que las influencias transforman y generan nuevas músicas independientemente de su procedencia o popularidad.

El flamenco recoge innumerables esencias, tomadas de muy diversas músicas, y descubrir al alumno esta realidad supone que se valore lo popular como inspiración de lo artístico y lo artístico como sublimación de la capacidad humana de transformar la realidad que le rodea.

III.10. Competencias educativas asociadas a la práctica de la guitarra flamenca

La iniciación en la técnica de la guitarra flamenca y su aplicación práctica a través de un repertorio asequible para la etapa de las enseñanzas profesionales de conservatorio conlleva el desarrollo de u

III.10.1. Competencia en comunicación lingüística

El desarrollo de esta competencia puede darse mediante el uso de terminología referida a movimientos agógicos, así como el uso del vocabulario específico de la música flamenca. De esta forma se conocen los términos y expresiones populares del lenguaje flamenco que definen ciertos conceptos musicales y estéticos, que son concretos y definatorios de esta música y que además están relacionados con las disciplinas del cante y el baile, si atendemos al papel de la guitarra española como un instrumento popular y también artístico.

El aprendizaje de ciertos términos y expresiones propias de la guitarra flamenca supone una mayor comprensión lingüística del instrumento y por supuesto un enriquecimiento intelectual frente al mismo, al incorporar a nuestra realidad una serie de conceptos y su respectivo significado, ayudando a definir de una forma más completa y exacta la realidad de nuestro instrumento, tanto a nivel histórico como sociológico.

Por otra parte, el adecuado manejo de esta dimensión lingüística favorecerá una buena interrelación con otros compañeros de la misma especialidad, fuera y dentro del conservatorio. Es importante también la comunicación y entendimiento lingüístico frente a otras especialidades. Ser capaces de compaginar la dimensión clásica y flamenca de la guitarra nos abre una vía de comunicación a la hora de introducirnos de forma más integral dentro de uno u otro universo.

Tampoco debemos olvidar que tanto el profesorado como el alumnado lo forman personas que comparten la afición e interés por la música y han desarrollado, o están desarrollando, una sensibilidad artística que puede y debe manifestarse de formas distintas, independientemente de su especialización instrumental.

III.10.2. Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología

Si bien las matemáticas rigen todo lo que existe en la naturaleza y el universo, la música es una manifestación inherente al ser humano basada en números y proporciones, presentes tanto en el sonido como en el ritmo. Los razonamientos matemáticos que se derivan del aprendizaje musical están relacionados con todo lo que compete a altura de los sonidos, frecuencia, interválica, organización de sonidos en las distintas escalas diatónicas, proporciones rítmicas internas y de superficie, etc.

Campbell (1998) señala que la música es una construcción matemática que favorece el desarrollo de aspectos tan importantes del individuo como la concentración, la memoria y la lógica, lo que fomenta el progreso en otras áreas del pensamiento, especialmente las

matemáticas. Calatayud et al (2014) afirma que la música es capaz de contribuir al lenguaje simbólico, y que esta puede llegar a ser una herramienta útil a la hora de desarrollar el pensamiento deductivo, inductivo y las secuencias lógicas que se articulan a través de los mismos.

Esta capacidad matemática aplicada al ámbito del flamenco, repercute también en otras áreas del pensamiento e incluso en la proporcionalidad del análisis musical: el desarrollo de las matemáticas aporta orden y equilibrio en aquello que hacemos, y buscamos también esa armonía numérica en todo aquello sobre lo que ponemos la vista o el oído. Siguiendo la estela pitagórica de pensamiento, la comprensión de la música humana es la comprensión de la música de las esferas; el movimiento del propio universo.

En el flamenco el recuento de compases de los palos considerados de amalgama, tales como la soleá o la seguiriya, o la comprensión de la hemiolia, tan característica de esta música, es fundamental para la comprensión de la tradición musical española, sus estructuras formales y los códigos rítmicos que parten y se derivan de ella, tanto en el ámbito folclórico como en el artístico.

Incluso dentro de las técnicas específicas del toque flamenco encontramos una fuerte carga numérica, fruto de la vital importancia del ritmo dentro de esta música; dividir y subdividir los tiempos para el entendimiento, por ejemplo, de los contratiempos y síncopas, es fundamental para una buena interiorización del repertorio, flamenco o no. El desarrollo rítmico que requiere esta música trasciende sus propias fronteras y enriquece cualquier tipo de género, suponiendo siempre un enriquecimiento y depuración interpretativa.

La dimensión numérica de la música, su aprendizaje razonado contribuye también al pensamiento científico, como una herramienta conceptual con la que poder plantear y resolver

diferentes situaciones de nuestra vida, desarrollando a su vez una identificación con la tecnología misma y su aplicación a los distintos parámetros de la vida en sociedad y la concienciación de que la tecnología siempre ha de estar concebida para el bien del ser humano y el cuidado del mundo que habitamos.

III.10.3. Competencia digital

Vivimos en un mundo completamente dependiente de los sistemas tecnológicos de la información. Cualquier actividad humana está directa o indirectamente relacionada con el mundo digital, que ha trascendido también al proceso de enseñanza y aprendizaje. La música se ha beneficiado en las últimas décadas de esta explosión digital y por tanto la didáctica musical se ha visto afectada sustancialmente por esta revolución.

Los tiempos cambian y la adaptación a los mismos es señal de evolución y supervivencia, por lo que a nivel pedagógico la música también nos acerca al entendimiento y aplicación con destreza de estos sistemas. La necesidad de información conlleva un proceso de búsqueda de la misma, una interpretación de las fuentes y unas conclusiones racionales.

La transmisión oral del flamenco supone hoy día una vía menos dificultosa que antaño, donde se debía recurrir a las experiencias personales para el aprendizaje del instrumento. Las nuevas tecnologías de la información ofrecen una fuente inabarcable de conocimientos transmitidos a través de la oralidad, sin la necesidad que supone salir de casa o del entorno académico. Las plataformas digitales de vídeo, o las bibliotecas musicales de los dispositivos

móviles, deben ser una herramienta habitual para el estudiante de música y un recurso indispensable para la asimilación y perfeccionamiento de lo que tocamos.

De igual forma, la capacidad y necesidad de comunicar y compartir aquello que nos gusta o motiva también es una competencia inherente al desarrollo musical. El acceso a diferentes plataformas o redes sociales nos lleva a la natural necesidad de aprender de otros músicos y a querer compartir nuestra música con los demás, creando un universo de comunicación destinado a derribar prejuicios y fronteras.

III.10.4. Competencia para aprender a aprender

El aprendizaje de cualquier disciplina humana es una tarea que requiere de tiempo, esfuerzo y constancia. Esta última cualidad es de hecho la aplicación de un esfuerzo regular y continuado a lo largo de un periodo de tiempo largo. El aprendizaje de la música implica dos grandes destrezas que han de ser desarrolladas y que son además complementarias: destreza musical teórica y destreza musical instrumental.

Por la naturaleza compartida de ambas, el desarrollo en mayor o menor medida de una parte impide o facilita la mejora de la otra, es decir; a menudo un menor nivel de asimilación de ciertos conceptos teóricos musicales impide que sean puestos en práctica a nivel instrumental, entorpeciendo la propia destreza con el instrumento, por lo que se establece una descompensación teórico-práctica que a veces resulta al alumno frustrante y desalentadora. Es por este motivo que el alumnado de las enseñanzas musicales reguladas debe ser consciente de que el aprendizaje tiene un carácter sistémico y todo está interrelacionado.

Es la música una educación en los valores intrínsecos del aprendizaje, entendidos como un proceso lento y consciente, en el que también hay que saber aprender a aprender. Ser conscientes de que el aprendizaje es también un camino que se aprende para que su recorrido se efectúe de la forma más satisfactoria y así, nuestro tiempo y esfuerzo, sean empleados de la mejor manera. De esta forma conseguiremos que el esfuerzo siempre este recompensado con la satisfacción que da el propio camino que es el aprender.

El toque flamenco desarrolla también en el estudiante de instrumento ciertos mecanismos de autosuficiencia interpretativa, puesto que en la idiosincrasia de esta música acoge numerosos recursos empleados para la resolución de problemas o carencias técnicas. El desarrollo del oído y la intuición que requiere una música de fuerte carácter improvisatorio como es el flamenco aporta al guitarrista clásico cierta anticipación en el entendimiento de secuencias armónicas típicas y al empleo de recursos técnicos apropiados, en un sentido eminentemente práctico.

De esta forma asistimos a un desarrollo en la capacidad de aprender a aprender, al interiorizar mecanismos que resuelven problemas sin la necesidad de necesitar al profesor como figura de permanente supervisión. Es fundamental también comprender que las anteriores competencias aquí desarrolladas complementan esta misma en cuanto a comunicación lingüística, fomento de lo social y comprensión intelectual se refiere. Comunicar, compartir y comprender aquello que se comunica y se comparte, nos hace autosuficientes abre la puerta a otros universos musicales de los que disfrutar y aprender.

III.10.5. Competencias sociales y cívicas

La música es algo que debe ser compartido con los demás y por ello es una herramienta vital en el proceso de socialización y una vía también para el entendimiento humano en términos sociales. La música une y nos puede servir también para la resolución de problemas y conflictos en una búsqueda de una sociedad más justa y hermanada.

Nuestro sistema democrático acoge y protege el libre pensamiento y por ende la libertad de gustos y opiniones, por lo que cualquier manifestación musical, basada en el respeto y la igualdad, es digna por el simple hecho de serlo. A nivel social la música proporciona equilibrio individual y por extensión también a nivel colectivo, en forma de comportamiento cívico, garantizando una satisfacción y un bienestar mental que repercute en nuestro día a día y en la forma de relacionarnos con los demás.

En el caso que nos ocupa, el flamenco es una música eminentemente social, en la que se interactúa de forma constante con otros músicos y en el que la interdisciplinariedad que se produce de la mezcla del toque, el canto y el baile desarrolla un concepto social de absoluta heterogeneidad. Dentro del ámbito instrumental de la guitarra también se favorece el desarrollo social al ser el flamenco una música concebida para ser interpretada en comunidad; los códigos rítmicos y musicales que la definen están planteados como un lenguaje compartido, que trascienden el plano individual. Esto supone una toma de conciencia por parte del intérprete de que aquello que se toca debe poder ser puesto en común con otros músicos, tales como percusionistas u otros guitarristas, al tener que adecuarse todos ellos a una serie de patrones rítmicos y armónicos ya definidos en forma de palos.

Esta asunción del flamenco como una música diseñada para compartir entronca con otro concepto relacionado con lo social: la espontaneidad. Es habitual encontrarse en situaciones de reuniones en las que la música se hace protagonista y donde la guitarra no se encuentra muy

lejos. Ser capaces de interpretar de forma distendida ciertos pasajes musicales, como por ejemplo falsetas, o poder acompañar la voz con la guitarra supone el acercamiento de la música a los demás, no solo para su disfrute sino también para su descubrimiento.

La música surge y se desarrolla en sociedad, y la guitarra, como instrumento popular, ve la luz al calor de las reuniones. El toque flamenco aún conserva ese carácter fraternal que conviene extender al instrumento en toda su dimensión, sea cual sea su modalidad interpretativa.

III.10.6. Competencia en el sentido de iniciativa y espíritu emprendedor

La iniciativa es un aspecto de nuestro comportamiento fundamental en la vida. Esa capacidad para tomar decisiones y el momento en el que llevarlas a cabo a veces marca la diferencia entre el éxito y el fracaso. También implica la iniciativa de una persona su capacidad de reacción ante ciertos estímulos o problemas, así como la organización de contenidos o el orden en que acometer ciertas acciones. Son por tanto muchas aplicaciones de una sola actitud y es por ello que atender a todas ellas en el proceso de aprendizaje puede determinar uno u otro tipo de desarrollo del mismo.

En el ámbito musical, y debido a la propia naturaleza de la música, la capacidad creativa a menudo se muestra como un claro indicio de iniciativa personal; una empresa emprendedora por la que transformar o crear la experiencia musical. De igual forma nuestra actividad como músicos a menudo se convierte también en una labor de organización de encuentros con otros

músicos: como si de una empresa se tratase, buscamos socios con los que poder trabajar para llegar a un objetivo artístico común, convertido por extensión en una actividad remunerada.

Por lo tanto la iniciativa musical está estrechamente ligada al ámbito laboral y por tanto a nuestra capacidad para generar ingresos. Ello conlleva también un entendimiento de los riesgos que a veces tales iniciativas conllevan, y en último término ser capaces de solventar sus posibles soluciones. La incertidumbre del músico ante el panorama profesional le lleva a manejar en cierta medida una serie de herramientas que convierten la incertidumbre en posibles nuevas soluciones y por tanto una búsqueda de nuevos caminos.

Y es en este punto donde consideramos el flamenco una música con una fuerte carga creativa, en la que el intérprete se convierte en compositor de forma paulatina, incluso a lo largo de su aprendizaje, al interiorizar una serie de códigos y mecanismos basados en la modificación de la música ya compuesta.

La transmisión oral del flamenco ha implicado una constante transformación de esta música y es de hecho una actitud frente a lo que se interpreta: la variación voluntaria de melodías, bien sean tradicionales o de conocida autoría, implica un enriquecimiento de la propia música y favorece la iniciativa del intérprete, que busca nuevos recursos y explora los límites de su propia imaginación.

Para López (2013) es importante que en el aula tengan lugar múltiples experiencias creativas, y para ello, es conveniente fomentar el uso de distintos lenguajes que permitan utilizar la música en nuevos procesos creativos. De esta forma conseguiremos que desde el área de la música se motive a los estudiantes a que imaginen y experimenten sin miedo al error y encuentren nuevas vías de entendimiento con su instrumento y con la música en general. Calatayud et al (2014) afirma que un estudiante que desarrolla un producto creativo, lleva

implícito que los oyentes reconozcan la maravilla creativa; y es algo que repercute en el concepto que tiene el estudiante de sí mismo y de sus propias capacidades como intérprete y creador.

Facilitar por tanto al estudiante de guitarra una nueva visión de la música, gracias a las formas y mecanismos expresivos propios del lenguaje flamenco, ayuda a descubrir otras posibilidades que también ofrece su instrumento, lo que repercute no solo el fomento del espíritu emprendedor y la búsqueda de nuevos registros musicales; también implica el conocimiento del yo creativo, la superación de los límites técnicos a través de la búsqueda de soluciones personales y el refuerzo de la autoestima musical asociado a la identificación del individuo con aquello que crea y muestra al mundo.

III.10.7. Conciencia y expresiones culturales

La competencia encargada del desarrollo de la conciencia y expresión cultural es a una realidad compuesta a su vez por muchas realidades. Esta pluralidad implica que todas las manifestaciones culturales humanas han de ser valoradas y respetadas. España ha sido históricamente el hogar de diversas civilizaciones, habiendo dejado todas ellas un poso cultural que aún permanece y que forma parte de nuestra propia identidad como nación.

Conocer y valorar el legado musical de ciertos autores, enclavados en distintas épocas y estilos es una parte inherente al proceso pedagógico musical. A su vez el flamenco es la herencia de un pueblo y de una época, y ello implica conocer, entender y respetar ese legado, entendiendo que tiene a su vez muy distintas y variadas manifestaciones humanas y

territoriales, que enriquecen y fomentan la diversidad de esta música que es nuestra y de toda la humanidad.

De cualquier forma, la tímida inclusión del flamenco en la cultura circunscrita de los conservatorios ha permitido que cualquier persona, sin la oportunidad que supone criarse en el seno de una familia flamenca, pueda iniciarse en el aprendizaje de este arte. Y no debemos olvidar que la formación privada de esta o de cualquier otra música es tan costosa como difícil de mantener con regularidad en un periodo prolongado de tiempo. Además, la libertad y relajación de estos sistemas a menudo inclina la balanza a favor del aprendizaje de aquello que gusta y divierte más que de lo que realmente conviene.

No nos equivocamos si decimos que el aprendizaje es una tarea que requiere de tiempo, esfuerzo y constancia; y esta última cualidad es de hecho la aplicación de un esfuerzo regular y continuado a lo largo de un determinado periodo de tiempo. El aprendizaje de la música implica dos grandes destrezas que han de ser desarrolladas y que son además complementarias: destreza musical teórica y destreza musical instrumental. Por la naturaleza compartida de ambas, el desarrollo en mayor o menor medida de una parte impide o facilita la mejora de la otra. Además, un menor nivel de asimilación de ciertos conceptos teóricos musicales, impide que estos sean puestos en práctica a nivel instrumental, entorpeciendo así la propia destreza con el instrumento, por lo que se establece una descompensación teórico-práctica que a veces resulta para el alumno tan frustrante como desalentadora.

Por otra parte, una enseñanza especializada y con garantías de calidad reduce considerablemente la oferta, de la misma forma que la tutela personalizada de alguna primera figura del panorama artístico se convierte en algo de difícil acceso para la mayoría de los estudiantes, a pesar de ser para la mayoría el paradigma del aprendizaje del flamenco. Es por

ello que se programan clases magistrales en festivales o cursos extraordinarios como una forma de dar voz a ciertos referentes de la comunidad artística, y ya de paso, elevar la “categoría cultural” del propio centro u organismo al contar con tales referentes en su programación.

Es cierto que la visión de un artista siempre es interesante, inspiradora y estimulante para el estudiante, puesto que la admiración es un fuerte incentivo para el trabajo y la superación. Pero no debemos olvidar que el universo creativo que construye un artista a través de su obra implica una forma de concebir el arte y el mundo que le rodea; crea odios y pasiones a partes iguales o creencias sobre lo que debe ser y lo que no, lo que está bien y lo que está mal. Además estos fundamentos en la concepción artística nunca son estáticos; evolucionan y cambian en tanto en cuanto lo hace la propia carrera profesional, derribando ciertas creencias y adoptando otras. Es tan natural como el propio devenir de la vida.

Sin embargo, el papel de un conservatorio podríamos situarlo en el extremo opuesto; una institución encargada de garantizar la permanencia e incorruptibilidad de los principios y valores musicales, para que sean preservados y transmitidos independientemente de las tendencias, del lugar o la época. Conservar la música implica desarrollar un conocimiento amplio y un entendimiento objetivo de la estética y de su papel en la sociedad a lo largo de las diferentes etapas de la historia. Asimilar los conceptos fundamentales sobre los que se sostiene nuestro sistema musical no es solo el mero dominio de nuestro instrumento sino un entendimiento global de todos los factores externos que acompañan y han acompañado la práctica del mismo.

A diferencia de la tan extendida creencia de que el flamenco es libertad e improvisación, lo cierto es que las normas, códigos y estilos están fuertemente delineados y delimitados. No debemos olvidar que el flamenco nace como un binomio indisoluble de voz y guitarra y cada

palo posee una serie de cánones que se extrapolan a la guitarra en forma de códigos melódicos, rítmicos y técnicos que configuran y dan carácter de identidad al acompañamiento. A pesar de ser una música joven, el flamenco ha atravesado distintas etapas y distintos registros, albergando infinidad de formas. No obstante, quizás permanezcamos ajenos a la vital importancia que tiene entender y asimilar toda esa información contextual, como el mejor protocolo a seguir para la adecuada preservación de esta música.

Al igual que un intérprete clásico es consciente del periodo compositivo en que se enclavan las obras y adapta su forma de tocar al estilo correspondiente, el intérprete de la música flamenca debería ser consciente también de la época y estilo de aquello que está tocando. Y quizás se debiera hacer respetando el carácter genuino, evitando introducir elementos ajenos fruto de la creatividad personal o simplemente propios del momento actual.

Por otro lado, la transmisión oral del flamenco no ha dejado música escrita, salvo contadas excepciones, por lo que las referencias que tenemos son las que conservamos de grabaciones sonoras. La enseñanza del acompañamiento al canto en los conservatorios y escuelas de música debería partir por inculcar en el alumno un ejercicio de fiel interpretación; no solo de las falsetas de aquellos maestros que inmortalizaron e hicieron grande el acompañamiento de la voz, sino también de una determinada forma de tocar toda esa música, inmortalizada en la extensa discografía flamenca que ha llegado hasta nuestros días, de la misma forma que la interpretación de un toque de concierto debería hacerse respetando las formas, estética del autor y las de la propia época.

Sin embargo, a menudo la docencia de la guitarra flamenca, por ejemplo, busca más fomentar en el alumno la creatividad y desarrollar aspectos propios de las múltiples hibridaciones transculturales que ha sufrido el flamenco tales como la improvisación o las

nuevas formas de armonizar y componer que beben de otros estilos musicales y amplían los horizontes artísticos de este instrumento. No obstante, sin haber antes interiorizado ciertas bases o simplemente sin definir qué forma parte genuina del flamenco y qué no, corremos el riesgo de dirigir los pasos en una dirección equivocada e incluso opuesta a la adecuada conservación de este arte.

El flamenco se ha ganado un merecido lugar en el panorama académico y es todavía el principio de lo que esperamos sea una larga andadura, exitosa y enriquecedora para nuestro patrimonio musical. Sin embargo, consideramos que no tiene todavía claro su papel ni el gran potencial que esconde esta nueva forma de enseñar, puesto que quizás seguimos empeñados en no divorciar el ámbito artístico de la labor docente.

IV. CONCLUSIONES GENERALES

Para finalizar consideramos oportuno remontarnos al inicio de nuestro trabajo y recordar así la hipótesis de la que partimos y la consecuente clasificación de los objetivos que pretendíamos alcanzar. Pero antes realizaremos de forma sumaria un recorrido por la estructura del trabajo y los puntos fundamentales que en él se han tratado.

Tras haber delineado un marco histórico en el que ubicar la guitarra española, a través de datos concretos proporcionados por investigadores especializados en esta área y gracias a las propias evidencias musicales de distintos intérpretes y compositores de guitarra, podemos concluir que el instrumento que hoy consideramos clásico compartió en otro tiempo un universo común con una música en plena gestación que más tarde identificaremos como flamenca.

La práctica popular de la guitarra española, unida a ciertas formas musicales heredadas de la gran música europea, crearon un corpus técnico híbrido en forma de repertorio de difícil catalogación, con intérpretes a caballo entre lo clásico y lo pre- flamenco, y que otorgaron a la guitarra un marcado carácter español, basado en ciertos aires nacionales articulados a través de ritmos y cadencias de marcada identidad.

Esta concepción de la guitarra española como un instrumento aglutinador de dos mundos no enfrentados sino complementarios refuerza la demostración de nuestra hipótesis en el momento en que extrapolamos esta inexplicable dicotomía dentro del ámbito académico actual de los conservatorios. La separación curricular que experimenta la guitarra clásica y la guitarra flamenca no está, como hemos desarrollado a lo largo del primer bloque,

justificada a nivel histórico; y consideramos que la negación didáctica de las nociones básicas de la guitarra flamenca dentro del itinerario de la guitarra clásica supone una verdadera carencia en la formación instrumental, especialmente en la etapa correspondiente a las enseñanzas profesionales.

A lo largo del segundo bloque hemos pretendido crear un marco didáctico con el que poner en práctica una primera toma de contacto del estudiante de guitarra clásica con el universo técnico y musical de la guitarra flamenca. Para ello hemos justificado la elección del estilo atendiendo a las particularidades del toque por soleá y hemos desglosado de forma pormenorizada los mecanismos técnicos que pretendemos trabajar a lo largo de las cinco sesiones en las que se divide la unidad.

Dejar patente la relación existente entre los objetivos que perseguimos con el proyecto didáctico y los objetivos propios de las enseñanzas profesionales de guitarra clásica pretende reforzar la total compatibilidad del estudio de ambas disciplinas. Además, el desarrollo de los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales derivados de la enseñanza de la guitarra flamenca suponen un incremento en las capacidades intelectuales del alumno, una mejora en sus hábitos interpretativos y un enriquecimiento en la concepción que tiene de sí mismo, de su instrumento en particular y de la música en general.

El estudio de la guitarra flamenca, por las propias particularidades y peculiaridades de esta música, tiene también su propia repercusión dentro del ámbito de las competencias educativas, favoreciendo un desarrollo del individuo más allá del ámbito musical y académico, afectando otras áreas del desarrollo personal que van desde lo social a lo intelectual.

Por todo ello, consideramos que mientras no aceptemos los principios de música clásica que tiene el flamenco y no entendamos que su presencia dentro de las enseñanzas reguladas de este instrumento no puede ser algo opcional, estaremos descuidando una formación integral del legado universal de este instrumento, que es el nuestro y que constituye una parte fundamental de nuestra identidad como pueblo.

V. BIBLIOGRAFÍA

Alemán, M., & Brancaforte, B. (1996). *Guzmán de Alfarache* (Vol. 6).

Amat, J. C. (1745). *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes la qual enseña de templar y tañer*.

Buendía, D. G. C. (2014). Formas musicales anteriores al género flamenco. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (27).

Calatayud Carda, F., & Muñoz Calvo, M. (2013). Adquisición de competencias a través de la música.

Campbell, D. (1998). *El Efecto Mozart. Experimenta el poder transformador de la música*. Madrid: Ediciones Urano.

Cavia Naya, V. (2013). *La castañuela española y la danza: baile, música e identidad*. Mahali.

Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, (6).

Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, (6).

Cortés, N. T. (2012). El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, (6).

Cortés, N. T. (2014). Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca. *Música oral del Sur: revista internacional*, (11).

De Ubeda, F. L. (1847). *La pícaro Justina*. Baudry, librería europea.

Del Campo Tejedor, A., & Feria, R. C. (2013). *Historia cultural del flamenco (1546-1910): el barbero y la guitarra*. Editorial Almuzara.

Ferandiere, F. (1816). *Arte de tocar la guitarra española por música*. En la imprenta de la Viuda de Aznar.

Gamboa, J. M. (2002). La musicalización de la sonanta. *Música oral del Sur: revista internacional*, (5), 153-166.

López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. C. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.

Núñez, F. N. (2018). *El afinador de noticias Crónicas flamencas en la prensa de los siglos pasados*. La Droguería Music. Sevilla.

Oficial.Parra, D. G. P. (2015). La influencia de la guitarra flamenca en la guitarra clásica. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (28), 1.

Otero, J., & Aranda, J. O. (1912). *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*.

Parra, D. G. P. (2015). La influencia de la guitarra flamenca en la guitarra clásica. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (28), 1.

Prat, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*. Buenos Aires, Romero Fernández.

Rioja, E. (2008). El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. In *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco*.

Rodríguez, D. S. (2014). *La pulsación con uña en la guitarra clásica*. Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner.

Santos, A. P. (2004). Los fines de la Investigación: Hipótesis y Objetivos. 4.

Sanz, G. (2011). *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Editorial Maxtor.

Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Signatura Ediciones.

VI
ANEXOS

SOLEÁ (INTRODUCCIÓN)

8

TAB

0	0	0	0	0
1	1	1	2	0
2-3-2-0-2-3-2-0-2	2-3-2-0-2-3-2-0-2	2-3-2-0-2	3	2

6

TAB

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	1	2	1	2	1	2	2	0	3
2-3-2-0-2-3-2-0-2	2-3-2-0-2	3	2	2	0	3	2	0-1-3	0-1-3-1-0

11

TAB

	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	2	1	0	3	2	0	3	2	0	4	3	1	0	2	1	0	0	0	0
	2-1-0	3-2-0	3-2-0	4-3-1	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

19

TAB

0	0	0	0	0	0
1	1	1	1	1	0
2	2	2	2	2	2
0	0	0	0	0	0

SOLEÁ (1ª Parte)

8

0 1 2 2 1 0-1-0-3-1 | 0 0 0 0-1-0-3-1 | 0 2 2 0 0-1-0-3 1 | 0 2 1 0 0

0 2 2 3 2 1 3 0

5

2 0-1-3 0-1 0 0 | 2 0-1-3 0-1 0 0 | 2 0-1-3 0-1 3 1 0 0 0 | 2 1 0 3 2

0 0 0 0

12

0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2 1 2 0 3 2 3 3 2 1 1-1-1 1-1-1 1-1-1 1-1-1

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

20

0 0 2 0

Soleá "Trémolo"

The first system of musical notation is written on a single staff in 3/4 time. It begins with a treble clef and a repeat sign. The melody consists of eighth notes, with the first measure containing a tremolo (indicated by a bracket over five notes). The bass line features a steady eighth-note accompaniment, with the first two measures marked with a '5' below the notes. The key signature changes to one sharp (F#) in the third measure, and the piece concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues on a single staff. It starts with a measure number '3' on the left. The melody continues with eighth notes and tremolos, with the first two measures marked with a '5' above the notes. The bass line continues with eighth notes, marked with a '5' below the notes. The key signature remains one sharp (F#), and the system ends with a double bar line.

The third system of musical notation is the final system on a single staff. It begins with a measure number '5' on the left. The melody continues with eighth notes and tremolos, with the first three measures marked with a '5' below the notes. The bass line continues with eighth notes, marked with a '5' below the notes. The key signature remains one sharp (F#), and the system concludes with a double bar line.