

# EL ACOMPAÑAMIENTO GUITARRÍSTICO AL BAILE FLAMENCO: EL CASO DE LAS ESCOBILLAS DE SOLEÁ Y ALEGRÍAS

## *GUITAR ACCOMPANIMENT TO FLAMENCO DANCE: THE CASE OF THE ESCOBILLAS OF SOLEÁ AND ALEGRÍAS*

**Juan Jacobo Góngora Guerrero de Escalante**  
Universidad Politécnica de Madrid  
Conservatorio Profesional de Música Joaquín  
Villatoro de Jerez de la Frontera  
[jaguede@gmail.com](mailto:jaguede@gmail.com)  
ORCID: 0009-0005-6149-6489

**Lola Fernández Marín**  
Universidad Politécnica de Madrid  
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
[lolafernandezmarin2@gmail.com](mailto:lolafernandezmarin2@gmail.com)  
ORCID: 0009-0002-9342-3338

### Resumen

Las escobillas de baile son secuencias de zapateados que forman parte de algunos bailes flamencos. La guitarra flamenca acompaña a estos zapateados con unas secuencias llamadas también escobillas, pertenecientes en su mayoría al repertorio de las denominadas *falsetas*. Dos de estas escobillas son consideradas fundamentales tanto en el toque flamenco como en el baile: las de soleá y alegrías. Este artículo aborda el estudio de las falsetas tradicionales que acompañan a las escobillas de soleá y alegrías bajo la premisa de que, aunque no han sido siempre identificadas como tales en partitura, sino por lo general transmitidas de forma oral de generación a generación, es posible rastrear sus orígenes en creaciones y recopilaciones de autores académicos. Para ambos estilos hemos encontrado antecedentes en partituras que exponemos a lo largo de este trabajo.

### Palabras clave

Guitarra flamenca, baile flamenco, escobilla de baile, falseta guitarrística, escobilla de soleá, escobilla de alegrías.

### Abstract

The dance escobillas are *sequences* of *zapateados* that are part of some flamenco dances. The flamenco guitar accompanies these zapateados with sequences also called *escobillas*, mostly belonging to the repertoire of the so-called *falsetas*. Two of these escobillas are considered fundamental in both the flamenco touch and the dance: those for *soleá* and *alegrías*. This article addresses the study of the traditional *falsetas* that accompany the *soleá escobillas* and *alegrías* under the premise that, although they have not always been identified as such in the score, but generally transmitted orally from generation to generation, it is possible to trace its origins in creations and compilations of academic authors. For both styles we have found antecedents in scores that we present throughout this work.

### Keywords

Flamenco guitar, flamenco dance, dance *escobilla*, guitar *falseta*, *escobilla of soleá*, *escobilla of alegrías*.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el universo del arte flamenco y en concreto, en el de la guitarra flamenca, el acompañamiento al baile ha sido siempre una de las disciplinas más importantes. La guitarra flamenca, al acompañar, aúna tres materias fundamentales: la de acompañante al baile, la de acompañante al cante y la de guitarra solista o de concierto.

Una de las secuencias guitarrísticas típicas es la que acompaña a otra secuencia homónima típica del baile: la escobilla. La escobilla de baile es una secuencia de zapateados que forma parte de algunos bailes flamencos y que suele ser de obligada interpretación. Ambas escobillas, la guitarrística y la de baile a la que acompaña, han quedado fijadas a lo largo de generaciones mediante la transmisión oral.

Las escobillas guitarrísticas tienen una estructura musical identificable, de manera que el bailaor o bailaora reconoce perfectamente si una melodía determinada es o no la música que corresponde a la escobilla a la que se aplique. Algunas de estas melodías tienen un recorrido musical histórico que se remonta a la etapas denominadas pre-flamenca<sup>1</sup> y protoflamenca,<sup>2</sup> otras han ido surgiendo a través de las modificaciones y aportaciones anónimas. Las variaciones que las melodías han ido sufriendo han sedimentado, quedando fijadas las melodías de escobillas como música tradicional que se reconoce, pero cuya procedencia es incierta; así como incierto es el momento de su aplicación a las escobillas del baile.

Dos de estas escobillas son consideradas fundamentales en el flamenco: las de soleá<sup>3</sup> y alegrías.<sup>4</sup> La soleá y

las alegrías son dos palos<sup>5</sup> flamencos con diferente sistema musical —modal y tonal, respectivamente— pero con estructura rítmica similar —con la salvedad de que el tempo en la soleá es más pausado que en las alegrías—. Además de compartir otros elementos musicales y coreográficos, ambos estilos suelen finalizar el baile mediante el palo de bulerías.

Desde su origen, las melodías que se utilizan para acompañar las escobillas de soleá y alegrías han evolucionado hasta llegar a establecerse como melodías fijas y reconocibles, identificativas del baile en el que se integran. Aunque dichas melodías están en el conocimiento de los guitarristas y se han recogido ocasionalmente en partituras, consideramos que no están lo suficientemente teorizadas ni relacionadas entre sí y que merecen ser objeto de estudio para el conocimiento científico de la guitarra flamenca de acompañamiento.

A diferencia de otros palos bailables, cuyas escobillas pudieron ser producto de una creación momentánea del intérprete<sup>6</sup> mientras acompañaba al baile, entendemos que las falsetas utilizadas en las escobillas de soleares y alegrías son localizables en creaciones académicas. Tal y como exponemos a lo largo de este trabajo, para ambos estilos hemos encontrado antecedentes en partituras de autores académicos.

En definitiva, con este artículo hemos pretendido aportar un estudio pormenorizado sobre las escobillas de los palos flamencos de soleá y alegrías, ampliando así el conocimiento musical y dancístico sobre esta estructura paradigmática de la guitarra y del baile flamenco.

## 2. LA ESCOBILLA DE BAILE Y LA ESCOBILLA DEL TOQUE FLAMENCO

La escobilla de baile es una combinación larga de zapateados, en la que se muestra la fuerza, virtuosismo y precisión del bailaor/a. Teresa Martínez de la Peña, en su libro *Teoría y práctica del baile flamenco*, la define de la manera siguiente:

<sup>5</sup> Palo, cante o estilo son términos que usualmente se utilizan para designar a las formas musicales del flamenco.

<sup>6</sup> Tal es el caso del taranto, cuyo baile fue creado por Carmen Amaya (1918-1963) y cuyo acompañamiento se debe al guitarrista Sabicas (1912-1990); o de la seguriya, cuya coreografía se debe a Vicente Escudero (1892-1980) con el acompañamiento del guitarrista Eugenio González (s. f.).

<sup>1</sup> «Llamaremos “Música Preflamenco” a aquella que se desarrolla sobre todo en Andalucía, y que a lo largo del tiempo irá evolucionando hasta configurar el Flamenco tal y como lo entendemos hoy día». José Miguel Hernández Jaramillo, *La música preflamenca* (Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales, 2002), 27.

<sup>2</sup> José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, (Madrid: Espasa Calpe, 2005), 305, 417, utiliza el término protohistoria para denominar a la etapa inmediatamente anterior al establecimiento del flamenco propiamente dicho, esto es, desde las dos últimas décadas del siglo XVIII hasta pasada la primera mitad del siglo XIX.

<sup>3</sup> Puede utilizarse soleá o soleares indistintamente.

<sup>4</sup> El nombre de este palo flamenco suele emplearse en plural.

Pero cuando el zapateado y el redoble se combinan y juntos prolongan su acción durante una parte completa del baile, entonces esta combinación recibe el nombre de Escobilla. Escobilla, por tanto, es el nombre específico de una parte del baile durante la cual se puede prescindir de la actuación de brazos y demás partes del cuerpo para centrar el interés en el sonido rítmico de los pies. La escobilla comienza por zapateados fáciles y continúa con otros más complicados, al mismo tiempo que aumenta progresivamente la velocidad.<sup>7</sup>

En *Figuras, pasos y mudanzas*, Eulalia Pablo y José Luis Navarro especifican que, aunque se suelen emplear los términos zapateado y escobilla de manera indiferenciada, las escobillas son, en sentido estricto, grupos de zapateados: «Deben hacerse por pares o completos, es decir, con ambos pies, primero con uno y luego con el otro [...] Durante su ejecución se puede subir o bajar el ritmo, hacerlo más vivo o más lento, pero esto debe de hacerse de una forma progresiva, sin cambios bruscos, «sin alterar el compás», como dicen los flamencos».<sup>8</sup>

En la misma línea, Gabriel Vaudagna, en *Bailar al cante: deconstrucción y estructura*, añade que la combinación de zapateados debe tener un mínimo de 4 compases y que el desarrollo de la misma debe terminar con un cierre.<sup>9</sup>

Tal y como adelantábamos en la introducción, las escobillas de los palos de alegrías y soleá han sido y son prácticamente imprescindibles en el baile flamenco. Es en estos palos en los que esta secuencia forma parte esencial de la estructura del baile: «las escobillas son las partes zapateadas de algunos bailes, normalmente en alegrías y soleá».<sup>10</sup>

En el Volumen II del método de guitarra *False-tas Collection*, Farzad Amirani describe la escobilla de baile, especificando cómo la guitarra acompaña a dicha parte bailable. El autor dedica un apartado a la

escobilla de soleá, con la siguiente aclaración: «La escobilla, en realidad se refiere a una parte del baile, donde el bailar muestra sus habilidades con los pies. Es especialmente utilizada en Alegrías y Soleá donde también el guitarrista toca una parte rítmica que se encuentra en armonía con el pie del bailar».<sup>11</sup> Seguidamente, Amirani expone la falseta para la escobilla de la soleá, a la que nos referimos también más adelante.

Cotejando métodos de guitarra y referencias que aborden el estudio de las escobillas en el toque flamenco, se observa que solo algunos autores denominan escobilla a las variaciones que actualmente se utilizan para acompañar las escobillas (véase Amirani en el Ejemplo musical 1, Jared en el Ejemplo musical 2 o Koster en el Ejemplo musical 11). Otros autores, aunque incluyen las falsetas correspondientes en sus publicaciones, no las denominan con el nombre específico (Emilio Medina, Ejemplo musical 16 o Juan Grecos, Ejemplo musical 17). Sin embargo, en el conocimiento de los guitarristas flamencos sí está presente que determinadas secuencias son las que se ejecutan en las escobillas de los bailes. Por esta razón, para este trabajo se han tenido en cuenta a autores que han catalogado como escobillas las melodías y secuencias que tratamos, aunque no sean especialmente conocidos en los ámbitos flamencos. Existen, además, publicaciones que incluyen variaciones personales, creadas o modificadas por los autores, pero no las variaciones tradicionales objeto de nuestro estudio.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Teresa Martínez de la Peña, *Teoría y práctica del baile flamenco* (Madrid: Aguilar, 1969), 56.

<sup>8</sup> Eulalia Pablo Lozano y José Luis Navarro, *Figuras, pasos y mudanzas* (Córdoba: Almuzara, 2007), 133.

<sup>9</sup> Gabriel Vaudagna Arango, *Bailar al cante: deconstrucción y estructura* (Madrid: Gabriel Vaudagna Arango, 2020), 13.

<sup>10</sup> Andrés Batista Francisco, *Arte flamenco (toque, cante y baile)* (Madrid: Alpuerto, 2008), 91.

<sup>11</sup> Amirani se refiere aquí a la adaptación de la guitarra a la velocidad del zapateado de la escobilla, hecho que explicamos más adelante. Farzad Amirani, *Falsetas Collection* (Madrid: RGB Arte Visual, 2008), 2:29.

<sup>12</sup> Es el caso de David Leiva, quien en su *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento*, en la sección de la escobilla, incluye falsetas diferentes a las usadas tradicionalmente —aunque igualmente válidas para su función—. Por ejemplo, en el volumen 1, como escobilla de soleá, en su primera parte, utiliza la falseta empleada normalmente en la caña. Ocurre algo similar en las propuestas para escobilla de seguiriya o de taranto del volumen 4; para la primera propone una melodía diferente de la tradicional y una secuencia de acordes para el segundo: David Leiva, *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento* (Madrid: Nueva Carish, 2008-2009), 115, 119-120, 126.

**Ejemplo musical 1.** Amirani, *Falsetas Collection*, 29. Escobilla de Soleá.

## 2.1. Tipos de escobillas guitarrísticas

En el toque guitarrístico que acompaña al baile, existen dos tipos de escobillas:<sup>13</sup>

a) Escobillas en las que se emplean falsetas tradicionales del toque flamenco.

b) Escobillas que se acompañan solo con acordes.

Ambos tipos de toque pueden combinarse ya que, si la velocidad del baile lo requiere, en las escobillas melódicas como las de soleá y alegrías que aquí abordamos, esta aceleración del baile va acompañada de una aceleración del acompañamiento, que puede llevar a transitar de la parte eminentemente melódica a una sección de acordes eminentemente rítmica.

### 2.1.1. Escobillas en las que se emplean falsetas tradicionales del toque flamenco

Los estilos flamencos de la caña, el taranto, la seguiriya, las soleares y las alegrías, utilizan melodías concretas para el acompañamiento de la escobilla. Estas melodías están catalogadas como falsetas en algunas piezas

y métodos de guitarra flamenca y, efectivamente, responden a las características de las falsetas guitarrísticas. Es el caso de Dennis Koster, quien en su publicación *Atlas: Flamenco Guitar*, agrupa «Escobillas por Alegrías, por Soleares y por Bulerías» en una Lección 9 denominada «Falsetas de Arpeggio».<sup>14</sup> Abordamos estas escobillas más adelante (Ejemplos musicales 8 y 23).

En el toque flamenco, las falsetas son interludios instrumentales que se alternan con las estrofas vocales y que pueden servir además como introducción del canto. En su interpretación existe cierta libertad para cambiar de compás o de lenguaje armónico. Según Lola Fernández, «una falseta es una especie de micro-composición creada por el instrumentista, que es retenida en su memoria y que forma parte del repertorio personal que hace singular a cada instrumentista flamenco».<sup>15</sup> En la misma línea, para José Manuel Gamboa y Faustino Núñez «la falseta es la sección principal de la música que realiza la guitarra flamenca, en la que el intérprete crea o recrea una breve composición con un sentido musical autónomo».<sup>16</sup> Andrés

<sup>14</sup> Dennis Koster, *Atlas: Flamenco Guitar* (Nueva York: Alfred Publishing, 2002), 2. «Arpeggio Falsetas». Traducción propia. Si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son del autor.

<sup>15</sup> Lola Fernández Marín, *Flamenco al piano 1: Soleá* (San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert, 2005), 47.

<sup>16</sup> José Manuel Gamboa Rodríguez y Faustino Núñez, *Fla-*

<sup>13</sup> Estas dos maneras de acompañar están en el conocimiento de los guitarristas que acompañan al baile, quienes las han adquirido a través de la práctica y transmisión oral.

Batista considera que la falseta es heredera de la variación instrumental.<sup>17</sup> «Cuando empezó el flamenco, la guitarra lo que hacía eran acordes y ritmos. Poco a poco empezaron a hacerse las variaciones [...] que eran las falsetas».<sup>18</sup>

Este artículo aborda las falsetas para las escobillas de soleá y alegrías, dos escobillas fundamentales en el baile flamenco, pero otros palos también contienen escobillas, con sus correspondientes falsetas asociadas. Son los casos, por ejemplo, de la seguiriya, el taranto o la caña.

Paul Jared, en su libro *A New Anthology of Falsetas for Flamenco Guitar*, incluye la falseta de seguiriya, añadiendo unos comentarios sobre su estructura musical:

el ritmo de las seguiriyas es esquivo y difícil de asimilar, para los que no nacimos en él; además, las falsetas para *seguiriyas* presentan mayor complejidad cuando se extienden sobre dos o más *compases*, como suele ocurrir. Así que a modo de introducción, aquí está la melodía tradicional de *escobilla* para *seguiriyas*, con la cuenta de «cinco tiempos» como se describe anteriormente. La frigia es la tonalidad habitual de las *seguiriyas*, siendo la frigia Mi una variante tradicional; los ejecutantes de hoy también utilizan la afinación *rondeñas* (C# phrygian), una clave cuyas voces de acordes complejas y disonantes expresan con elocuencia el más *jondo* de los *palos*.<sup>19</sup>

*menco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco* (Madrid: Espasa-Calpe, 2007), 240.

<sup>17</sup> «Las variaciones —o diferencias, como se llamaron en España— aparecieron referenciadas por primera vez en 1538, en *Los seys libros del Delphin, de música de cifras para tañer vihuela* de Luys de Narváez (...) recurso musical sencillo e intuitivo (utilizar un tema con transformaciones sucesivas, ya fueran de tipo melódico, rítmico u otro)». Manuel Artero Badenes, «Las variaciones, una forma musical nacida en la España renacentista», *La música que siento* (blog), 19 de noviembre de 2018, <https://eldiaadiariomusica.wordpress.com/2018/11/19/las-variaciones-una-forma-musical-nacida-en-la-espana-renacentista/>.

<sup>18</sup> Sii Music, «Polo flamenco online - Andrés batista», vídeo, 1:29:20, 2 de mayo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=V58pN05Rgvc>.

<sup>19</sup> Paul Jared Newman, *A New Anthology of Falsetas for Flamenco Guitar* (Westport: The bold strummer LTD, 2008), 14. «The final chapter of this collection is devoted to *seguiriyas*, exemplar of the most profound family of *palos*. The trance-like, circular *compás* of *seguiriyas* can be felt in twelve beats, as if it were *soleares* beginning on the eighth beat: 8 9 10 11 12 1 2 3

Alfredo Mesa, en su «Análisis de la escobilla tradicional del taranto»,<sup>20</sup> expone la transcripción de la falseta para la escobilla del taranto (Ejemplo musical 3).

La escobilla de la caña<sup>21</sup> se acompaña también con una falseta típica y reconocible melódicamente, descrita así por Inmaculada Morales Peinados: «Después de la segunda parte de la copla de la caña encontramos una escobilla de pies, que está dividida en dos secciones. Dichas secciones serán el germen de lo que actualmente se conoce como los dos tipos de escobillas para el baile de la caña».<sup>22</sup> Mostramos los primeros compases de cada una de las secciones o falsetas: en los ejemplos de falsetas de escobillas de seguiriya, taranto y caña expuestos, se puede apreciar el concepto de falseta como desarrollo de una idea melódica, por contraposición al acompañamiento eminentemente rítmico sobre la base de una secuencia de acordes.

### 2.1.2. Escobillas que se acompañan solo con acordes

En estilos flamencos como los tientos, tangos, bulerías, garrotín, soleá por bulerías y otros, no existe una falseta típica para el acompañamiento de la escobilla, sino que esta se acompaña solamente con secuencias rítmicas, realizando una serie de acordes. Estas secuencias

4 5 6 7. However, in this author's experience most flamencos prefer to feel (and count) the *compás* in five, notwithstanding the irregular beat groupings of twos and threes, as follows: 1 and 2 and 3 and a 4 and a 5 and. Either way the rhythm of *seguiriyas* is an elusive and difficult one to absorb, for those of us not born to it; moreover, *falsetas* for *seguiriyas* present one with further complexities when they extend over two or more *compases*, as often occurs. So by way of introduction, here is the traditional *escobilla* melody for *seguiriyas*, with the "five beat" count as described above. Phrygian A is the customary tonality for *seguiriyas*, with E phrygian traditional variant; today's players also utilize the *rondeñas* tuning (C# phrygian), a key whose dissonant, complex chord voicings eloquently express this most *jondo* of *palos*».

<sup>20</sup> Alfredo Mesa, «Análisis de la escobilla tradicional del taranto», *Sinfonía Virtual* 38 (2020): 10.

<sup>21</sup> En la escobilla de la caña apreciamos una interesante hibridación armónica y melódica que consideramos merecedora de un estudio independiente y posterior.

<sup>22</sup> Inmaculada Morales Peinado, «Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile» (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017), <https://idus.us.es/handle/11441/75094>, 120.

1 & 2 & 3 & a 4 & a 5 & .

*p p i p p p i p etc.*

0 3 3 2 3 3 2 0 3 3 2 0 3 2 3 2

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

**Ejemplo musical 2.** Jared, *A New Anthology of Falsetas*, 14. Falsetas por seguiriyas.

### Escobilla Taranto (Versión corta)

Tradicional

5

9

13

17

**Ejemplo musical 3.** Mesa, «Análisis de la escobilla», 10. Escobilla de taranto.

**Primera falseta de la escobilla de la caña.**

**Ejemplo musical 4.** Juan Martín, *Essential Flamenco Guitar* (Estados Unidos: Mel Bay, 2014), 1:83-84, cc. 1-8. Escobilla de la caña.

**II Segunda falseta de la escobilla de la caña.**

**Ejemplo musical 5.** Martín, *Essential Flamenco Guitar*, 1:83-84, cc. 25-34. Escobilla de la caña.

rítmicas pueden constituir también el final de escobillas que se acompañan con falsetas melódicas, especialmente cuando el baile acelera. La aceleración del baile obliga a transitar de la melodía de la falseta a las secuencias puramente rítmicas.

En el siguiente ejemplo, tomado del ya mencionado método de Farzad Amirani, el autor transcribe una escobilla de soleá de Eduardo Rebollar,<sup>23</sup> acompañada a base de acordes.

### 31. Transcripción de Ritmo de Escobilla de Soleá.

Esta otra imagen pertenece al acompañamiento rítmico de la escobilla de un baile por tangos, extraída del libro de Juan Martín, «Raquel Dances Tangos»,<sup>24</sup> que el

propio autor incorpora en un DVD que acompaña dicho método (Ejemplo musical 6).

## 3. LA ESCOBILLA GUITARRÍSTICA DE SOLEÁ

La soleá es un palo cantable y bailable, cuya modalidad musical matriz es el modo flamenco.<sup>25</sup> Rítmicamente, se articula en ciclos de doce partes o tiempos. Estos tiempos se transcriben normalmente con la figura musical de negra, pero hay quienes lo transcriben con corcheas. El ciclo se acentúa internamente de manera

Mel Bay, 2015), 2:122.

<sup>25</sup> «Cuando el modo frigio se armoniza para el acompañamiento instrumental al canto, la *mayorización* de la tercera está presente en el acorde de tónica, constituyéndose así el *modo flamenco*». Lola Fernández, *Teoría musical del flamenco* (San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert, 2004), 68.

<sup>23</sup> Eduardo Rebollar Peinado (Sevilla, 1966). Guitarrista flamenco.

<sup>24</sup> Juan Martín, *Essential Flamenco Guitar* (Estados Unidos:



## Escobilla de Soleá

Eduardo Rebollar

Transcripción: Farzad Amirani

Capo. 2 fret

Ejemplo musical 6. Amirani, *Falsetas Collection*,

Ejemplo musical 7. Juan Martín, *Essential Flamenco Guitar*, vol. 2  
(Estados Unidos: Mel Bay, 2015), 122. Escobilla de tangos.

irregular o alterna, originando dos grupos de tres tiempos y tres grupos de dos (Ejemplo musical 8).

Para la transcripción musical con la negra como figura de tiempo, hay quien coloca los acentos sobre una base regular de cuatro compases de 3/4 (Ejemplos musicales 1, 6 y 10), hay quienes utilizan la amalgama de dos compases de 3/4 más tres de 2/4,<sup>26</sup> y hay quienes usan un solo compás de 12/4.

Como muestra de transcripción a corcheas, nos remitimos a los Ejemplos musicales 12 y 13. Ambos están escritos en compás regular, sin amalgamas, pero el segundo de ellos, al tener un comienzo anacrúsico, hace coincidir los acentos 3, 6 y 12 de la soleá, con los ictus del compás. Hay una tercera forma de transcripción en corcheas que, además de tener comienzo anacrúsico, utiliza la amalgama 3/4 más 6/8 (Ejemplo musical 9).

La soleá tradicional<sup>27</sup> se toca con las posiciones guitarrísticas de Mi<sup>28</sup> flamenco. Lo que en el argot flamenco se denomina «por arriba».<sup>29</sup> Los tres últimos pulsos del compás de soleá (10-11-12) se realizan sobre el acorde de tónica y configuran el «cierre»<sup>30</sup> del compás. A este cierre también se le denomina «remate».<sup>31</sup>

De las cuerdas graves de la guitarra, en el toque de la escobilla de la soleá, se desprende una melodía fácilmente reconocible. Como exponemos en el siguiente apartado, esta melodía evolucionó hasta quedar tal y como mos-

tramos en la partitura —en su estructura más simple—, extraída del primer volumen del *Manual didáctico de la guitarra flamenca*,<sup>32</sup> de Manuel Granados (Ejemplo musical 10).

Observamos la misma melodía, pero con los acordes desplegados, en el ya mencionado segundo volumen del Método *Falsetas Collection* de Farzad Amirani (Ejemplo musical 1).

Esta falseta que exponemos en el Ejemplo musical 1 es una de las secuencias o clichés típicos del acompañamiento al cante por soleá. Es un cliché propio de la guitarra, no se usa para acompañar a la voz, sino como interludio guitarrístico. Del bajo de la guitarra se desprende una melodía sencilla, reconocible como típica de soleá, la misma del *Manual didáctico de la guitarra flamenca* de Manuel Granados que se muestra en el Ejemplo musical 18. La secuencia es denominada por algunos autores «Secuencia en La menor». Es el caso de Lola Fernández en su método *Flamenco al piano 1: Soleá*<sup>33</sup> o el de Óscar Herrero y Claude Worms en su tercer volumen del *Traité de guitarré flamenca*.<sup>34</sup>

Exponemos la escobilla de soleá que recoge Dennis Koster en su método *Guitar Atlas Flamenco*, en la lección 9, titulada «Arpeggios Falsetas», con el texto introductorio del autor. En dicha lección se muestran para su estudio, las escobillas de soleá y alegrías. El ejemplo corresponde a la falseta para la escobilla de soleá (Ejemplo musical 11).

Refiriéndose a este patrón musical de la escobilla de soleá, Koster explica: «Este ejemplo muestra dos versiones diferentes de la más tradicional de todas las falsetas de soleares».<sup>35</sup>

Observamos que es la misma secuencia o falseta recogida por Amirani (Ejemplo musical 1) pero embellecida con notas de adorno, similar a la variación del bajo con nota de paso de Fernández (Figura 2).

<sup>26</sup> La amalgama de dos compases de 3/4 más tres de 2/4 es menos utilizada por los transcritores intérpretes, como se observa en los ejemplos de este artículo, todos sin amalgama.

<sup>27</sup> Desde hace tiempo y en la actualidad, los guitarristas cambian los tonos en los que tradicionalmente se tocan ciertos palos flamencos, ampliando así el abanico de tonalidades.

<sup>28</sup> Utilizamos la mayúscula para los nombres de tonalidades y acordes para distinguirlas de los nombres de notas, que sí van en minúscula.

<sup>29</sup> Esta expresión es debida a la posición de los dedos de la mano izquierda, que se sitúa en la parte superior del mástil.

<sup>30</sup> «Tanto en el cante como en el toque o el baile, el cierre, como su nombre indica, se refiere a un tipo de cadencia rítmica o melódica que tiene la función específica de concluir un número o la sección del número, sirviendo bien de punto de reposo o como final de una pieza». Gamboa y Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, 149.

<sup>31</sup> «Paso de baile para concluir una serie. Cadencia rítmica melódica o armónica. El cierre, el punto final de una obra o de cada una de las partes que la componen». Gamboa y Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, 480.

<sup>32</sup> Manuel Granados, *Manual didáctico de la guitarra flamenca* (Barcelona: Ventilador Edicions, 2000), 1:16.

<sup>33</sup> Fernández, *Flamenco al piano 1*, 35.

<sup>34</sup> Óscar Herrero y Claude Worms, *Traité de guitarré flamenca* (París: Editions Combre, 1997), 3:53.

<sup>35</sup> «This example demonstrates two different versions of the most traditional of all *soleares falsetas*»: Koster, *Guitar Atlas Flamenco*, 27.

The Compás of Soleares



Ejemplo musical 8. Koster, *Atlas: Flamenco Guitar*, 7. The compás of soleares.



Ejemplo musical 9. Transcripción del compás de soleá con la corchea como tiempo. Elaboración propia.



Ejemplo musical 10. Granados, *Manual didáctico*, 16. Melodía de la escobilla de la soleá.

Secuencia típica que comienza con el acorde de Lam

Esta secuencia típica de soleá funciona a modo de llamada secundaria pero no se usa para acompañar a la voz sino como una especie de estribillo instrumental. Su estructura armónica es la siguiente:

Am	(G7)	C	F	(E)	(F)	E				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1
2										
IV	III <sup>7</sup>	VI				II			I	

Se indica un III grado con séptima en el tercer tiempo porque aunque el arpeggio en las cuerdas agudas de la guitarra se mantiene en el acorde de Lam durante los tres primeros pulsos, el bajo realiza una melodía con notas del acorde del III grado, funcionando como dominante secundaria del VI. Sobre este bajo se arpeggian los acordes de diversas maneras.

Bajo característico:



Figura 1. Fernández, *Flamenco al piano I*, 35. Secuencia típica que comienza con el acorde de Lam.

**B) Secuencias A menor (o G Mayor / G7) / C Mayor (o 7) / F Mayor / E Mayor**

*Estos clichés derivan de una de las variantes de la llamada (véase: capítulo 1E5, ejemplos nº8 y 9) pero la secuencia E Mayor/E7/ F Mayor está sustituida por el acorde de A menor (ejemplos nº1 a 5) o el acorde de G Mayor (ó 7) (ejemplos nº6 a 10) en los tres primeros tiempos. Encontraremos entonces unos fraseos de tipo 1 como para la llamada (ejemplos 1 a 6) o unos fraseos de tipo 3 armónico que corresponden a la construcción siguiente: un acorde para tres tiempos (ejemplos nº7 a 10).*

*N.B.: después de este tipo de clichés se suele tocar una llamada.*

**Figura 2.** Herrero y Worms, *Traité de guitarrre*, 3:53. Secuencias A menor.

### 3.1. Origen y evolución de la escobilla guitarrística de soleá

En el siglo XIX, importantes creadores-recopiladores de la música popular tradicional, como Sebastián Iradier (1809-1865), Eduardo Ocón (1833-1901) o Julián Arcas (1832-1882), recogen obras que incluyen la melodía que, con el transcurso del tiempo, quedará fijada como falseta de la escobilla para el baile de soleá.

«La Soledad de los barquitos y la Malagueña: canción árabe», de Sebastián Iradier, fechada en 1863,<sup>36</sup> incluye una secuencia muy similar a la melodía utilizada actualmente para la escobilla de soleá (Ejemplo musical 12).

Esta obra de Iradier está escrita en 3/8. La secuencia está constituida por doce partes con valor de corchea. Como podemos apreciar, la línea de la melodía del bajo se corresponde con la que se utiliza en la soleá durante la escobilla (Véanse Ejemplos musicales 1 y 10), a excepción del tercer compás,<sup>37</sup> en el que el bajo está variado. Observamos que los acentos

que se han establecido como estándares para la soleá (tiempos 3, 6, 8, 10 y 12) no están presentes en «La Soledad» de Iradier, sino que se trata de una secuencia ternaria tética.

Eduardo Ocón recoge la misma melodía en su obra «Soledad», escrita en 3/8 y publicada en *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. En la partitura aparece la siguiente anotación: «Este canto es casi tan popular como el Fandango, siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conoce».<sup>38</sup> La melodía es la misma que en la versión de Sebastián Iradier pero, en este caso, los compases que contienen la melodía de escobilla comienzan con el cierre del acorde de Mi y es en el segundo tiempo del compás donde se inicia la secuencia melódica.<sup>39</sup> Como ya hemos indicado, actualmente este cierre en el acorde de Mi se ejecuta en la parte final de la falseta (Ejemplo musical 13).

<sup>36</sup> Sebastián Iradier, «La Soledad de los barquitos y la Malagueña: canción árabe» (se hallará en la calle Príncipe n. 16, 1863), 2.

<sup>37</sup> Tiempos 7-8-9 de la soleá.

<sup>38</sup> Eduardo Ocón, «Soledad», en *Cantos españoles. Colección de obras de aires nacionales y populares* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874), 89.

<sup>39</sup> Este hecho se debe probablemente a que, al ser una música transcrita desde la escucha, el autor estableció auditivamente el punto de comienzo donde verdaderamente era el final.

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature, and a corresponding guitar tablature staff below it. The first system has the lyrics "p i m a p i p i m a p i p i m a p a p i m" written below the staff. The second system has the lyrics "p i m a p p i m a p p i m a m i p p a m i p i m a". The tablature includes various fret numbers (0, 1, 2, 3, 5) and rhythmic markings.

**Ejemplo musical 11.** Koster, *Atlas: Flamenco Guitar*, 27. Arpeggio falsetas. Escobillas por soleares.

The image shows a single system of musical notation for guitar. It consists of a standard musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature, and a corresponding guitar tablature staff below it. The tablature includes various fret numbers (0, 1, 2, 3, 5) and rhythmic markings.

**Ejemplo musical 12.** Iradier, «La Soledad», 2. Extracto.

En el segundo volumen de su libro *Génesis musical del cante flamenco*, Castro Buendía opina que «La Soledad» de Iradier (Ejemplo musical 12) es el antecedente directo de la composición para guitarra de Julián Arcas<sup>40</sup> (en referencia a la «Soleá» de Julián Arcas, 1891).<sup>41</sup> Ana-

lizando la obra «Soleá»<sup>42</sup> de Julián Arcas, en una de sus variaciones (cc. 105-108) observamos la melodía de la escobilla de soleá que más se parece a la utilizada actualmente. La secuencia completa está compuesta por el ciclo de los 12 tiempos de la soleá, pero acentuados téticamente y sin la alternancia ternario+binario característica de la soleá actual. Sin embargo, el cierre de la secuencia sí se sitúa al final de la frase (tiempos 10-11-12), tal y como se transcribe en la actualidad (Ejemplos musicales 1, 11 y 16).

<sup>40</sup> Julián Gaviño de Arcas Local. Guitarrista, concertista y compositor almeriense (1832-1882).

<sup>41</sup> Guillermo Castro, *Génesis Musical del Cante Flamenco* (Sevilla: Libros con Duende, 2014), 2:1103.

<sup>42</sup> Julián Arcas, *Colección de piezas para guitarra* (Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1891), 3.



**Ejemplo musical 13.** Ocón, «Soledad», 90. Extracto.

José Otero, en su *Tratado de bailes* de 1912, dedica uno de los apartados a los «Bailes Regionales españoles», incluyendo un baile titulado «Soleares de Arcas».<sup>43</sup> Esta soleá se consideró tan importante en la época, que José Otero describe una coreografía para su ejecución, proponiendo la obra de Arcas como acompañamiento del baile denominado «Soleares de Arcas». Para su baile, Otero propone acompañarse con dos coplas de la Soleá de Arcas: «Pasaré á describir las dos coplas que es costumbre enseñar, que me resultan un poco largas de bailar las dos, pero se puede bailar una y variar la primera y la segunda y resulta menos cansado y tiene más variación».<sup>44</sup>

En relación a Julián Arcas y su soleá, Otero comenta lo siguiente:

<sup>43</sup> La *Soleá* de Arcas influyó en el toque de otros guitarristas de la época y sirvió como música de baile para artistas como Trinidad Huertas Cuenca «La Cuenca» (Málaga, 1857 - La Habana, 1890). Bailaora y guitarrista de flamenco: «De probable estilo bolero en sus inicios, fue aflamencada [la soleá] por La Cuenca antes de 1890. Después, su estilo fue “academizado” para baile de palillos en las academias de Málaga y Sevilla por maestros del baile andaluz como Eduardo Vázquez. Por ello, no podemos pensar en un solo estilo de baile, sino en tres formas: boleras, flamencas y de palillos». Guillermo Castro, «Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco», *Sinfonía virtual* 27 (2013).

<sup>44</sup> José Otero Arias, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* (Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1912), 156.

pues casi me atrevo á asegurar que las Soleares de Julián Arcas, que así se llama el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos los conceptos, por ser las personas que lo han dado á conocer de los más reputados maestros y artistas [...] Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dice: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.<sup>45</sup>

Rafael Marín, en su *Método de guitarra* de 1902, incluye un apartado titulado «Acompañamiento de algunos bailes». El autor presenta una partitura titulada «Soleá de Arcas», escrita en 3/4, en el tono de La flamenco / Re menor,<sup>46</sup> con la 6.<sup>a</sup> cuerda afinada en «re».<sup>47</sup> La describe como

<sup>45</sup> Otero se refiere también a la bailaora Trinidad Huertas «La Cuenca» como la primera artista que bailó las Soleares de Arcas como zapateado flamenco: Otero Arias, *Tratado de bailes de sociedad*, 153-154.

<sup>46</sup> Contemplamos ambos sistemas, en función de si se considera tónica a Re o a su dominante La. En este último caso, el modo correspondiente sería el denominado modo flamenco.

<sup>47</sup> «Esta soleá, aún presentando en el comienzo un motivo melódico en *la frigio*, está armonizada desde el punto de vista de *re menor* con semicadencia sobre la dominante, y con final en modo *re-nor*». Castro Buendía, *Génesis Musical del Cante Flamenco*, 2:1103.



**Ejemplo musical 14.** Arcas, *Colección de piezas*, 3, cc. 105-108. Extracto de «Soleá».

Andantino. SOLEA DE ARCAS.

**Ejemplo musical 15.** Marín, *Método de la Guitarra*, 205-207. Extracto de «Soleá de Arcas».

«baile de palillos»,<sup>48</sup> de lo que se deduce que esta soleá se bailaba con el uso de las castañuelas:

En el acompañamiento de bailes me limito á poner algunos de palillos (castañuelas), por ser los similares del flamenco [...] No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente. Así como los bailes de palillos tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no; siempre se bailan a capricho.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> «Se emplea el término “palillos” en Andalucía para designar a las castañuelas, un instrumento musical que forma hoy parte del patrimonio cultural de cuantos pueblos habitan España. Tiene su origen en los antiguos crótales, llamados así por el sonido que se podían sacar de ellos, parecido al ruido producido por los cascos de los caballos». Pablo y Navarro, *Figuras, pasos y mudanza*, 119-120.

<sup>49</sup> Rafael Marín, *Método de la guitarra por música y cifra. Aires andaluces* (Córdoba: Ediciones La Posada, 1995), 176-177.

Curiosamente, esta soleá de Marín, aunque expuesta como soleá de Arcas, no incluye la secuencia melódica de la escobilla que sí está presente en la soleá original de Julián Arcas (Ejemplo musical 14). Entendemos que esta parte musical aún no había llegado a convertirse en paradigma de la soleá, especialmente en el baile. El momento en que se incorpora al baile como parte identificativa, es aún desconocido. En una entrevista verbal concedida para este artículo, sobre la aplicación de la melodía que tratamos a la escobilla de baile, el guitarrista flamenco Andrés Batista comenta: «Eso son variaciones que ya existían y hacían los guitarristas más antiguos, como Manolo de Huelva.<sup>50</sup> Probablemente vengan de esa época y se han quedado establecidas. En mi época esas falsetas ya existían y se utilizaban como melodías también en las escobillas de los bailes flamencos».<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Manuel Gómez Vélez (Minas de Riotinto, 16 de noviembre de 1892 - Sevilla, 12 de mayo de 1976).

<sup>51</sup> Andrés Batista, Entrevista personal realizada en Madrid, 2

Aunque hemos expuesto que la soleá se toca en el tono y posiciones de Mi flamenco (por arriba),<sup>52</sup> se observa que las partituras que mostramos no están en el tono de Mi, sino en un Re menor tonal con tendencia a cadenciar en el acorde de su dominante (La mayor). Entendiendo este acorde como tónica de un modo flamenco, podemos determinar que, desde la óptica flamenca, las piezas están en modo de La flamenco (por medio en la guitarra). Al respecto de estos cambios de tonos en el flamenco, Norberto Torres explica:

La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado al público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque «por medio» para la seguiriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías, el toque «por arriba» para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías; el toque «por granaina» para las granainas y medias granainas, el toque «por Levante» para los estilos mineros etc., hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público [...] Estas reglas han marcado todo el siglo XX y están muy interiorizadas en la educación y percepción de «lo flamenco».<sup>53</sup>

En el *Método de guitarra flamenca. Sus antecedentes, su escuela, su aprendizaje*, de Emilio Medina, publicado en 1958, observamos que la melodía que estamos considerando típica de la escobilla de soleá aparece en el bajo, armonizada con acordes por las cuerdas superiores (Ejemplo musical 16).

de noviembre de 2021.

<sup>52</sup> «Tradicionalmente, los tocaores para interpretar estilos sobre la escala andaluza han utilizado dos acordes básicos: *mi* mayor y *la* mayor, y es lo que se viene llamando toque por arriba y por medio, respectivamente. Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón de la guitarra al pisar el acorde; por arriba en la parte superior del diapasón, sobre los bordones, y por medio en la parte central». Gamboa y Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, 448.

<sup>53</sup> Norberto Torres Cortés, *Historia de la guitarra flamenca* (Córdoba: Almuzara, 2005), 53.

También de 1958 data el método *La guitarra flamenca por Juan Grecos*, que incluye un extracto de la falseta que se utilizará posteriormente para el acompañamiento de la escobilla en la soleá (Ejemplo musical 17).

Revisando los diferentes métodos de guitarra flamenca que se han publicado desde Rafael Marín hasta la actualidad, constatamos que a partir de los métodos de Emilio Medina (1958) y Juan Grecos (1958), se empieza a reflejar la melodía de la escobilla de soleá tal y como se ejecuta hoy en día. Aunque son escasos los métodos que especifican que sea la falseta utilizada para el baile; la mayoría la etiquetan como una variación instrumental de soleá.

El *Manual didáctico de la guitarra flamenca*, de Manuel Granados, presenta un ejercicio partiendo de esta melodía como base y ajustando las notas al ciclo de 12 tiempos, con sus correspondientes acentos. La melodía está enriquecida con distintas armonías. En el volumen 1 del método, se muestra el siguiente ejercicio sobre la melodía de la escobilla de soleá (Ejemplo musical 18).

La falseta recogida por Manuel Granados y las variaciones mostradas en los ejemplos de Amirani, Koster, Medina y Grecos (Ejemplos musicales 1, 11, 16 y 17, respectivamente) son las secuencias que han quedado registradas en el acompañamiento al baile flamenco como falsetas para la escobilla de la soleá. Estas falsetas se han utilizado durante décadas; aunque no siempre se hayan catalogado como escobillas,<sup>54</sup> en el ámbito flamenco sí se reconocen como tales.

#### 4. LA ESCOBILLA DE ALEGRÍAS

Las alegrías son un palo cantable y bailable vinculado a la ciudad de Cádiz. Tradicionalmente se tocan en la tonalidad de Mi mayor,<sup>55</sup> con algunas excepciones, como las alegrías de Córdoba que presentan modulaciones a la tonalidad homónima menor y al modo flamenco de su dominante (Mi menor y Si flamenco). El compás es similar al de la soleá pero con la velocidad incrementada.

La estructura rítmica y la técnica guitarrística<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Koster (2002) y Amirani (2008) sí la denominan escobilla.

<sup>55</sup> Además de en Mi mayor, las alegrías se tocan también en los tonos de Do mayor y La mayor.

<sup>56</sup> La técnica de la escobilla de alegrías y de soleá se basa en la ejecución de acordes arpegiados en las cuerdas agudas, acompañando al bajo, en el que suena la melodía principal (véanse las



**Ejemplo musical 16.** Emilio Medina, *Método de guitarra flamenca. Sus antecedentes, su escuela, su aprendizaje* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958), 83. Falseta aplicable para la escobilla.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melodic line with various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes circled numbers 1 through 5. The second staff continues the melody with similar dynamics and includes circled numbers 6 through 10. A purple horizontal line is drawn under the first staff.

**Ejemplo musical 17.** Juan Grecos, *La guitarra flamenca por Juan Grecos* (Madrid: Unión Musical Ediciones, 1958), 88. Falseta de la escobilla de soleá.

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff is a rhythmic pattern with numbers 1 through 12 above it and a *p* (piano) dynamic below. The second and third staves show the corresponding melodic lines for the rhythm, with various dynamics and articulations.

**Ejemplo musical 18.** Granados, *Manual didáctico*, 16. Estudio de soleá con la melodía de la escobilla.

de la escobilla de alegrías es prácticamente la misma que la de la soleá, con la diferencia de que el sistema musical matriz de las alegrías es la tonalidad mayor y el de la soleá, el modo flamenco. Rítmicamente, las dos escobillas coinciden en que usan el mismo esquema cíclico de 12 tiempos. También ambas presentan el cierre en el tiempo 10 del ciclo. Como apuntamos más adelante, el bailar/a podrá usar los mismos pasos para hacer una escobilla de soleares que de alegrías,<sup>57</sup> al igual que el guitarrista usará la misma rítmica y la misma técnica para las falsetas de ambas escobillas, pero respetando la velocidad, tonalidad y melodías que corresponden a cada uno de los palos.<sup>58</sup>

Juan Grecos destaca la importancia de la escobilla de alegrías apuntando que «consiste en una serie de melodías y arpeggios basados en los acordes de tónica y dominante. Estos acordes se alternan cambiándose al final de cada *compás*. Se repite así un número indefinido de veces».<sup>59</sup>

Referenciamos y analizamos a continuación, según orden cronológico, algunos libros didácticos sobre guitarra flamenca que recogen secuencias de escobillas por alegrías. Todas se encuentran en la tonalidad de La mayor, tonalidad que se utilizaba tradicionalmente para el acompañamiento del baile: «Tradicionalmente, las Alegrías por Medio se usaban sólo para acompañar el baile y las Alegrías por arriba para acompañar el canto».<sup>60</sup>

1) Rafael Marín, en su método de 1902 *Método de la guitarra por música y cifra. Aires andaluces*, ya incluye algunas variaciones sobre la estructura armónica y rítmica de la melodía de la escobilla de alegrías, aunque el autor

---

imágenes de escobillas de soleá).

<sup>57</sup> Las escobillas de las alegrías también tienen cabida en montajes coreográficos de estilos adscritos tradicionalmente a las cantiñas como son los caracoles, las romeras, o el mirabrás.

<sup>58</sup> Teniendo en cuenta, no obstante, que como la velocidad y la melodía de ambas escobillas es distinta, el intérprete «jugará» con los tiempos y la acentuación de manera diferente, siempre sobre la base del compás de 12 tiempos. En la soleá, debido a su tempo más lento, el zapateado suele utilizar más figuras rítmicas y a medida que sube la velocidad, retoma el ritmo y acentuación que comparte con las alegrías.

<sup>59</sup> Grecos, *La guitarra flamenca*, 91.

<sup>60</sup> Juan Serrano, *Estudios sistemáticos para la guitarra flamenca* (St. Louis: Mel Bay Publications 1998), 71.

no denomina con ese término a las secuencias. Mostramos dos de las variaciones. Se trata de dos secuencias de doce corcheas, organizadas en cuatro compases de 3/8. Se corresponden con dos compases de alegrías, entendiendo compás como ciclo de 12 partes (Ejemplo musical 19).

La armonía que sustenta todas las variaciones es la misma: tres compases de tónica y uno de dominante, que son respondidos con tres compases de dominante y uno de tónica (I/I/V/V/V/I). Es lo que en el discurso musical se denomina pregunta-respuesta; en este caso, la pregunta-respuesta más básica, que se articula con los grados I y V de la tonalidad.

La primera variación se estructura en lo que en flamenco se denominan «medios compases».<sup>61</sup> Comienza con un motivo melódico formado por seis corcheas (correspondientes a la cuenta flamenca del 1 al 6) de las que las tres últimas constituyen el cierre en el acorde tónica. Vuelve a repetirse la misma estructura, presentando en los tiempos 7-8-9 una variación melódica para volver a realizar el remate en los tiempos 10-11-12. Es decir, se produce el cierre del acorde de tónica (La mayor) en los tiempos 4-5-6<sup>62</sup> y el cierre en el acorde de dominante (Mi mayor) en los tiempos 10-11-12. Esta variación continúa con una escala que finaliza con el cierre en la tónica en los tiempos 10-11-12.

En la segunda y tercera variación, se observa mejor lo que denominamos «medios compases». Estas dos variaciones presentan una estructura melódica similar, sus cierres se producen cada seis tiempos, quedando configurados con las armonías siguientes: tónica/dominante/dominante/tónica. Las variaciones cuatro y cinco siguen prácticamente el mismo esquema rítmico y melódico que las anteriores.

2) En el método *La guitarra flamenca por Juan Grecos*,<sup>63</sup> aparece el término escobilla sobre una de sus

---

<sup>61</sup> El concepto de «medio compás» está descrito por Óscar Herrero y Claude Worms en su *Traité de la guitarrre flamenca*: «Se trata de unas falsetas elaboradas en seis tiempos en vez de doce (...) basta con volver a tocar los seis tiempos del medio compás para obtener un compás completo de doce tiempos». Herrero y Worms, *Traité de guitare flamenca*, 3:18.

<sup>62</sup> Compás denominado «medio remate» en el argot guitarrístico.

<sup>63</sup> Grecos, *La guitarra flamenca*, 95.

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system is labeled "1º Variación" and consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations. The second system is labeled "2º Variación" and also consists of a single staff with the same key signature and time signature. It includes a repeat sign with "R.A.S." (Ritardando) above it, followed by two measures of eighth notes, each marked with a "3" and a slur, indicating a triplet.

**Ejemplo musical 19.** Marín, *Método de la guitarra*, 98.  
Primera y segunda variación de la escobilla de alegrías en «Alegria».<sup>1</sup>

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system is labeled "3º Variación" and consists of a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It includes a repeat sign with "R.A.S." (Ritardando) above it, followed by a measure of eighth notes marked with a "2" and a slur, and another measure of eighth notes marked with a "3" and a slur, indicating a triplet. The second system consists of a single staff with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations.

**Ejemplo musical 20.** Marín, *Método de la guitarra*, 98.  
Tercera variación de la escobilla de alegrías. En «Alegria».

<sup>1</sup> *Sic.*

secuencias musicales. Esta escobilla posee una estructura musical definida, estructurada en cuatro compases de 12 tiempos. Comparándola con la escobilla de Rafael Marín, observamos que tienen elementos rítmicos, melódicos y armónicos en común: armonía de pregunta-respuesta, los «medios compases» comentados anteriormente, cierres en los tiempos 4-5-6 (tónica) y 10-11-12 (dominante). Se observa una modificación en el compás 12, que consiste en un cierre sobre el acorde de subdominante (Re mayor).<sup>64</sup>

Recordemos que en el método de Marín no aparece en ningún momento el término escobilla, pero sí se repite constantemente la melodía de la escobilla con diferentes armonizaciones.

3) Juan Serrano, en su publicación de 1979, *Flamenco Guitar*, expone una escobilla de alegrías constituida por 12 corcheas agrupadas en cuatro compases de 3/4, con una estructura diferente a la anteriormente expuesta. Los dos primeros ciclos de 12 están subdivididos en dos partes de 6, con su correspondiente remate o cierre. Los siguientes dos ciclos de 12 presentan la melodía en el bajo, acompañada del Mi como pedal agudo, finalizando con el cierre en los tiempos 10-11-12.

4) Dennis Koster, en *Guitar Atlas Flamenco*, de 2002, incluye un apartado sobre la escobilla y muestra un ejemplo de dos ciclos de 12 partes. El autor señala que «la importancia de apoyar el pulgar se traslada a las falsetas de arpeggio [...] como en el ejemplo 24. El Ejemplo 24 es el acompañamiento más tradicional de las escobillas. La melodía se toca íntegramente con golpes de pulgar apoyando».<sup>65</sup>

Estos clichés melódicos que hemos expuesto, recopilados por los autores referenciados, son los que han quedado fijados y se utilizan actualmente como base musical para la escobilla de alegrías.

#### 4.1 Las alegrías y la jota aragonesa

La jota aragonesa ha influido notablemente en la configuración de las alegrías. Miguel Ortiz, en la web *Fla-*

*menco Viejo*, comenta lo siguiente sobre esta vinculación entre la jota y las alegrías:<sup>66</sup>

En su origen, podemos observar las influencias de varios estilos, como las coplas romanceadas, los panaderos, seguiriyas, los viejos fandangos de Cádiz, las rosas (otro tipo de cantiñas) y jaleos, pero es la jota la que tiene mayor participación e importancia en la creación de las alegrías, tanto como para decir que son su base fundamental [...] Se cree firmemente que la configuración musical de las alegrías empieza a formarse en el primer cuarto del siglo XIX; en la emigración de los aragoneses a Cádiz con el motivo de la Guerra de la Independencia. De esta convivencia de aragoneses y gaditanos, hermanos en una lucha contra del invasor común francés, salió un cante conocido como «jota de Cádiz» [...] Posteriormente, a mediados del siglo XIX, (coincidiendo con el nacimiento de la soleá en Triana en 1850), los flamencos empiezan a aflamencar estas jotas de Cádiz, adaptándolas al ritmo de la soleá.

Faustino Núñez opina que las alegrías no son otra cosa que jotas adaptadas al compás de la *soleá al golpe*,<sup>67</sup> aflamencando la melodía cantable y con aire bailable:

En referencia al flamenco la jota, en el plano rítmico, aportó una serie de acentuaciones que se conservan en géneros como las cantiñas, aunque fue en el armónico donde ha dejado una huella más profunda, precisamente en la alternancia de tónica y dominante que pervive como bajo ostinato en buena parte de los estilos flamencos realizados en los modos armónicos, mayor y menor.<sup>68</sup>

Por nuestra parte, queremos ampliar estas referencias indicando que en la jota aragonesa y las alegrías,

<sup>64</sup> Las alegrías, a diferencia de la jota, que solo se articula con tónica y dominante, incorporan un IV grado como conclusión armónica en determinados finales.

<sup>65</sup> «The importance of thumb *apoyando* carries over into arpeggio *falsetas* [...] as in example 24. Example 24 is the most traditional accompaniment to escobillas. The melody is played entirely with *apoyando* thumb strokes»: Koster, *Atlas: Flamenco Guitar*, 26.

<sup>66</sup> Miguel Ortiz, «Alegrías», *Flamenco Viejo* (sitio web), fecha de acceso 7 de febrero de 2022, <https://www.flamencoviejo.com/alegria.html>.

<sup>67</sup> «Acción y efecto de acompañar un cante —aunque bien podría ser un baile— haciendo son, marcando con percusión el compás y sin mayores adornos»: Gamboa y Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, 20.

<sup>68</sup> Faustino Núñez. «Jotas», *Flamencopolis* (sitio web), Flamenco plus, fecha de acceso 30 de noviembre de 2022, <https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/jotas>.

The image shows a musical score for a flamenco guitar piece. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Escobilla (La)'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a series of rhythmic patterns and chords, including (La), (Mi 7), and (La). Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the piece.

**Ejemplo musical 21.** Grecos, *La guitarra flamenca*, 95. Escobilla de alegrías. En «Alegrías (en La mayor)».

The image shows a musical score for a flamenco guitar piece. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'ESCOBILLA'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a series of rhythmic patterns and chords, including A, E7, Mi, and La. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the piece.

**Ejemplo musical 22.** Juan Serrano, *Flamenco Guitar* (St. Louis: Mel Bay, 1979), 90. Alegrías para baile.

The image shows a musical score for a flamenco guitar piece. It consists of two staves of music. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a series of rhythmic patterns and chords, including A, E7, Mi, and La. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the piece.

**Ejemplo musical 23.** Koster, *Atlas: Flamenco Guitar*, 26-27. Escobillas por alegrías.

como en cualquier otra forma popular o flamenca, es importante diferenciar la parte puramente instrumental de la parte vocal. Tanto en la jota<sup>69</sup> como en las alegrías, se utilizan los acordes de tónica (I) y dominante (V) —a excepción del IV grado usado en las alegrías para finalizar algunas secciones—, pero las estructuras no son iguales en la secuencia de espera a la voz que en la de acompañamiento a la voz. Las coplas de alegrías y de jota son iguales y responden a la armonía siguiente:<sup>70</sup>

Primer tercio o verso: V/V/V/I

Segundo tercio o verso: I/I/V

Tercer tercio o verso: V/V/V/I

Cuarto tercio o verso: I/I/V

Quinto tercio o verso: V/V/V/I

La copla de jota se alterna con interludios instrumentales en los que los instrumentos realizan variaciones melódicas sobre la misma armonía. La estructura es la misma de la escobilla de alegrías que hemos expuesto en un párrafo anterior: la pregunta-respuesta I/I/V/V/V/I. Antes de dar paso al interludio instrumental, las coplas de alegrías enlazan directamente con un estribillo vocal denominado también «coletilla»<sup>71</sup> o «juguetillo»<sup>72</sup> de la letra. La primera parte de este estribillo es armónicamente igual que la típica «salida»<sup>73</sup> o entrada de la voz sobre las

<sup>69</sup> Nos referimos siempre a la jota aragonesa, cuyo modelo musical es diferente de algunas formas populares de distintas zonas de España que también se denominan jotas pero que no responden exactamente al modelo aragonés.

<sup>70</sup> Exponemos la armonía básica, que puede ser enriquecida con acordes secundarios.

<sup>71</sup> «Coletilla: Elemento formal del cante flamenco que corresponde a una sección añadida a la línea melódica de carácter cadencial, a modo de estribillo. Suele tratarse de versos añadidos a la última letra, o bien letras que se interpretan al final del cante, por ejemplo en las bulerías de Cádiz, que se cantan, a modo de coletilla, al final de las alegrías»: Gamboa y Núñez, *Flamenco de la A a la Z*, 155.

<sup>72</sup> «Juguetes o juguetillos: Estrofas cortas que, a modo de estribillos de tres o cuatro versos, se intercalan en ciertos cantes festeros, sobre todo en cantiñas (las alegrías son una modalidad de cantiñas)»: José Gamboa y Faustino, *Flamenco de la A a la Z*, 316.

<sup>73</sup> «La “salida” vocal en el flamenco es una preparación de la voz para situarse en el tono mediante la entonación de una serie de sílabas sin significado»: Fernández, *Teoría musical del flamenco*, 24.

sílabas ti-ri-ti-trán. Y exactamente igual a los interludios instrumentales que en la jota se alternan con la voz.

Salida típica de alegrías en Do mayor (Ejemplo musical 24). Primera parte del estribillo típico de alegrías en Do mayor (Ejemplo musical 25).

La escobilla de alegrías se corresponde en acordes y duración con la parte instrumental de la jota, por lo tanto también con la salida y la primera parte del estribillo de alegrías: la secuencia armónica de pregunta-respuesta I/I/V/V/V/I. Sobre la similitud con la variación instrumental de la jota, así lo especificó Julián Ribera y Tarragó en referencia a la siguiente partitura, extraída de su libro de 1928, *La música de la Jota Aragonesa*, e incluida en el capítulo «Lo que ejecutan los instrumentos», junto con algunos otros ejemplos: «A primera vista, se destaca un hecho muy característico: el que los instrumentos se sujeten a una pauta armónica, rígida, invariable: cuatro compases de acorde de tónica, seguidos de cuatro de acorde de dominante, repitiéndose la combinación indefinidamente».<sup>74</sup>

Entendemos que la sucesión de acordes no se da exactamente como indica Ribera. Si contabilizamos los acordes a partir del primer ictus, tal y como entendemos que debe realizarse la cuenta armónica, la estructura debe representarse así: I/I/V/V/V/I. Armonizando la melodía con los bajos correspondientes, notas do (tónica) y sol (dominante) —los mismos que en la escobilla de alegrías (Ejemplos musicales 21, 22 y 23)— la partitura queda de la siguiente manera (Ejemplo musical 27).

Si analizamos las variaciones de la *Jota Aragonesa* de Julián Arcas<sup>75</sup> que reproduce Melchor Rodríguez,<sup>76</sup> apreciamos también similitudes con la escobilla de las alegrías. Ya en la primera variación, que abarca desde el compás 50 al 57, se observa la estructura armónica y formal que se utiliza en la actualidad para la escobilla de alegrías (Ejemplo musical 28).

<sup>74</sup> Julián Ribera, *La música de la jota aragonesa* (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1928), 57.

<sup>75</sup> Se desconoce la fecha de composición de esta obra. En 1854, el diario *La Nación*, ofrece una noticia con el primer programa de concierto que se conoce de Julián Arcas, en el que aparece la obra *La jota aragonesa*. Javier Suárez Pajares y Eusebio Rioja, *El guitarrista Julián Arcas (1832-1982). Una biografía documentada* (El Ejido: Escobar impresiones, 2003), 22.

<sup>76</sup> Melchor Rodríguez, *J. Arcas. Obras completas para guitarra* (Madrid: Ediciones Soneto, 1993), 208.

Ti - ri - ti tran tran tran ti - ri - ti tran tran tran tran ti - ri - ti  
I I I V

tran tran tran tran Ay ti - ri - ti tran tran tran tran tran  
V V V I

**Ejemplo musical 24.** Salida del canto de alegrías. Elaboración propia.

yo pe-guéun ti - roal ai - re ca yóen laa re - na -  
I I I V

con - fi - an - zaen el hom - bre - nun - ca la ten gas  
V V V I

**Ejemplo musical 25.** Primera parte del estribillo de alegrías. Elaboración propia.

Núm. 33

**Ejemplo musical 26.** Ribera, *La música de la Jota Aragonesa*, 59. Partitura de jota aragonesa.

**Ejemplo musical 27.** Ribera, *La música de la Jota Aragonesa*, 59, con bajo añadido. Partitura de jota aragonesa. Elaboración propia.

En las escobillas de Rafael Marín<sup>77</sup> (Ejemplos musicales 19 y 20) y Juan Serrano<sup>78</sup> (Ejemplo musical 22), ambas en La mayor, y la que se muestra a continuación de Juan Martín,<sup>79</sup> en Mi mayor, la estructura armónica es similar a la ya expuesta: tres compases de tónica y uno de dominante, seguidos de tres de dominante y uno de tónica.

#### 4.2 Relación entre las escobillas de soleá y alegrías

Es sabido por los intérpretes flamencos que los pasos del baile de las escobillas de soleá y alegrías son intercambiables; es decir, un bailar o bailaora puede ejecutar los mismos pasos en una escobilla o en otra.<sup>80</sup> Esto significa que ambas escobillas tienen que compartir elementos musicales, especialmente el rítmico.

Aunque las melodías de las escobillas de soleá y alegrías están armonizadas cada una en su tonalidad correspondiente —soleá en el modo flamenco y alegrías en modo mayor—, ambas presentan una rítmica parecida, al estar estructuradas sobre el compás anacrúsico flamenco 12 tiempos. Por lo tanto, si las escobillas de alegrías y de soleá se ejecutan simultáneamente, cerrando ambas en el tiempo 10, encajan perfectamente. La diferencia radica en la armonía y en la velocidad que se imprime a cada una de ellas (mayor velocidad en las alegrías). En el caso de la escobilla de soleá, la melodía siempre presenta un cierre del acorde en los tiempos 10-11-12 y en las alegrías, el cierre del acorde también se sitúa en los tiempos 10-11-12 y/o en los tiempos 4-5-6 (medios cierres).

A continuación, mostramos una falseta de escobilla de soleá junto con una de alegrías. Ambas se encuentran en tonalidad de Mi, la de soleá en Mi flamenco y la de alegrías en Mi mayor. Las dos se configuran en el ciclo de 12 tiempos y presentan la melodía en el bajo. La falseta de soleá abarca un ciclo de 12 tiempos, mientras que la false-

ta de alegrías abarca dos ciclos de 12 tiempos. Obsérvese el cierre entre los tiempos 10 y 12, desplegando el acorde de manera similar. En la ejecución de ambas falsetas, cada una para sus bailes respectivos, las dos se repiten en bucle hasta que se produce la aceleración del baile, instante en el cuál se transita a un acompañamiento a base de acordes en rasgueados.

#### 5. CONCLUSIONES

En el baile flamenco, la escobilla es una secuencia específica de zapateados en la que los pies son los protagonistas. La guitarra flamenca acompaña a estas partes bailables con unas secuencias melódicas —que pueden integrarse en el grupo de las falsetas— o con secuencias específicas de acordes. Dos escobillas son consideradas fundamentales en el toque y en el baile: las escobillas de soleá y alegrías. En este artículo hemos abordado el estudio de las falsetas que tradicionalmente acompañan a las escobillas del baile de soleá y alegrías.

Tras revisar métodos de guitarra y referencias bibliográficas que abordan el estudio de las escobillas en el toque flamenco, hemos constatado que solo algunos autores denominan escobilla a la variación que usualmente se utiliza para acompañar la escobilla de soleá —Dennis Koster (2002) y Farzad Amirani (2008), por ejemplo—. Otros autores anteriores, aunque incluyen las falsetas correspondientes en sus métodos o tratados, no las denominan con el nombre específico —Emilio Medina (1958) o Juan Grecos (1958), por ejemplo—.<sup>81</sup> Lo mismo ocurre con las falsetas utilizadas para las escobillas de palos flamencos como la seguiriya o el taranto. Sin embargo, hemos señalado que está presente en el conocimiento de los guitarristas flamencos que determinadas variaciones son las que tradicionalmente se ejecutan en las escobillas de dichos bailes. En el caso de las alegrías, la denominación de escobilla para la secuencia guitarrística que acompaña a la del mismo nombre en el baile, sí está generalizada.

Hemos constatado que, desde la segunda mitad del siglo XIX, importantes creadores-recopiladores de la música popular tradicional, como Sebastián Iradier (1809-

<sup>77</sup> Marín, *Método de la guitarra*, 98-99.

<sup>78</sup> Serrano, *Flamenco Guitar*, 90.

<sup>79</sup> Martín, *Essential Flamenco Guitar*, 1:108.

<sup>80</sup> En referencia a esto, Rafael Marín comenta: «Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *soleares* y *seguirillas*, han tenido que abandonarlo poco a poco, puesto que todos ellos se reducían a efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aires* de ellos eran bastantes más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*»: Marín, *Método de la guitarra*, 177.

<sup>81</sup> Autores más actuales incluyen escobillas en sus tratados, denominándolas como tales, pero modificadas con respecto a la secuencia tradicional o tomándolas prestadas de otro palo, como es el caso de David Leiva (2008).

**Ejemplo musical 28.** Rodríguez, J. Arcas. *Obras completas para guitarra*, 208. Jota aragonesa de Arcas.

**Ejemplo musical 29.** Martín, *Essential Flamenco Guitar*, 1:108. Escobilla.

**Ejemplo musical 30.** Granados, *Manual didáctico*, 16. Soleá.

**Ejemplo musical 31.** Serrano, *Flamenco Guitar*, 90, cc. 1-4. Alegrías para baile.

1865), Eduardo Ocón (1833-1901), o Julián Arcas (1832-1882), publican obras que incluyen la melodía que, con el transcurso del tiempo, quedará fijada como falseta de la escobilla para el baile de soleá. Por lo que hemos concluido que la música académica y la transmisión oral se han dado cita en la configuración de gran parte de la música flamenca, en un proceso de retroalimentación: recopiladores que transcriben la música popular-tradicional, dejándola fijada en partituras, desde la que poder después volver a la práctica popular.

En lo que respecta a la escobilla de alegrías, hemos expuesto que tanto en su longitud como en su sistema (modo mayor) y estructura armónica, se corresponde fielmente con la variación instrumental que en la jota aragonesa se intercala con las coplas de la voz: tres compases de tónica y uno de dominante, que son respondidos con tres compases de dominante y uno de tónica (I/I/V/V/V/V/I). Y que esta estructura es la misma con la que se acompaña la salida típica de la voz y el estribillo o coletilla de las alegrías. Aunque la relación entre la jota aragonesa y las alegrías está establecida por diferentes autores, nos ha parecido de rigor señalar las diferencias entre la parte puramente instrumental y las partes vocales, tanto en una como en otra.

Por último, hemos querido profundizar en la afinidad que los intérpretes flamencos reconocen entre las escobillas de soleá y alegrías. En el baile, los pasos de las escobillas de soleá y alegrías son intercambiables, lo que supone que, musicalmente, ambas escobillas deben tener también similitudes. Tal y como se observa en ejemplos musicales que hemos expuesto, las coincidencias entre las escobillas de soleá y alegrías se dan en la rítmica —ambas se articulan sobre el compás flamenco de doce anacrúsico—, en los cierres entre los tiempos 10 y 12 del ciclo, y en la textura y técnica guitarrísticas —melodía en las notas del bajo, acompañada con notas del acorde en las cuerdas agudas—. Las diferencias radican en la velocidad y en el modo o sistema musical —por lo tanto también en sus acordes y melodías—. La soleá es de tempo más pausado que las alegrías, lo que permite al baile incluir más figuras en el zapateado, y está en modo flamenco, a diferencia de las alegrías cuyo modo es el mayor.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Excepto algunas alegrías que combinan modo mayor y menor.

## DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

Los autores declaran que no tienen intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso González, Celsa. *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*. Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- Amirani, Farzad. *Falsetas Collection*. Vol. 2. Madrid: RGB Arte Visual, 2008.
- Arcas, Julián. *Colección de piezas para guitarra*. Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1891.
- Artero Badenes, Manuel. «Las variaciones, una forma musical nacida en la España renacentista». *La música que siento* (blog). 19 de noviembre de 2018. <https://eldiaadiariomusica.wordpress.com/2018/11/19/las-variaciones-una-forma-musical-nacida-en-la-espana-renacentista/>.
- Batista, Andrés. *Arte flamenco (toque, cante y baile)*. Madrid: Alpuerto, 2008.
- Castro Buendía, Guillermo. «Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco». *Sinfonía virtual* 25 (2013).
- Castro Buendía, Guillermo. Génesis musical del cante flamenco. Vol. 2. Sevilla: Libros con Duende, 2014.
- Fernández, Lola. *Teoría musical del flamenco*. San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert, 2004.
- Fernández, Lola. *Flamenco al Piano 1: Soleá*. San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert, 2008.
- Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
- Gamboa, José Manuel y Faustino Núñez. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- Granados, Manuel. *Manual didáctico de la guitarra flamenca*. Vol. 1. Barcelona: Ventilador Edicions, 2000.
- Grecos, Juan. *La guitarra flamenca*. Madrid: Unión Musical Ediciones, 1958.
- Hernández Jaramillo, José Miguel. *La música preflamenca*. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales, 2002.
- Herrero, Oscar y Worms, Claude. *Traité de guitare flamenca*. Vol. 3. París: Editions Combre, 1997.
- Jared Newman, Paul. *A New Anthology of Falsetas for*

- Flamenco Guitar*. Westport: The bold strummer LTD, 2008.
- Koster, Dennis. *Atlas: Flamenco Guitar*. Nueva York: Alfred Publishing, 2002.
- Leiva, David. *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento*. Vol. 1. Madrid: Nueva Carish, 2008.
- Leiva, David. *Método de cante y baile flamenco y su acompañamiento*. Vol. 4. Madrid: Nueva Carish, 2009.
- Marín, Rafael. *Método de la guitarra por música y cifra. Aires andaluces*. Córdoba: Ediciones La Posada, 1995.
- Martín, Juan. *Essential Flamenco Guitar*. Vol. 1. Estados Unidos: Mel Bay, 2014.
- Martín, Juan. *Essential Flamenco Guitar*. Vol. 2. Estados Unidos: Mel Bay, 2015.
- Martínez de la Peña, Teresa. *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar, 1969.
- Medina, Emilio. *Método de guitarra flamenca. Sus antecedentes, su escuela, su aprendizaje*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958.
- Mesa, Alfredo. «Análisis de la escobilla tradicional del taranto». *Sinfonía Virtual* 38 (2020).
- Morales Peinado, Inmaculada. «Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017. <https://idus.us.es/handle/11441/75094>.
- Núñez, Faustino. «Jotas». *Flamencopolis* (sitio web). Flamenco plus. Fecha de acceso 30 de noviembre de 2022, <https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/jotas>.
- Ocón, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.
- Ortiz, Miguel. «Alegrías». *Flamenco Viejo* (sitio web). Fecha de acceso 7 de febrero de 2022, <https://www.flamencoviejo.com/alegria.html>.
- Otero, José. *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1912.
- Pablo Lozano, Eulalia y José Luis Navarro. *Figuras, pasos y mudanzas*. Córdoba: Almuzara, 2007.
- Ribera y Tarragó, Julián. *La música de la jota aragonesa*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1928.
- Rodríguez, Melchor. *J. Arcas. Obras completas para guitarra*. Madrid: Ediciones Soneto, 1993.
- Serrano, Juan. *Flamenco Guitar*. St. Louis: Mel Bay, 1979.
- Serrano, Juan. *Estudios sistemáticos para la guitarra flamenca*. St. Louis: Mel Bay Publications, 1998.
- Suárez-Pajares, Javier y Eusebio Rioja. *El guitarrista Julián Arcas (1832-1982). Una biografía documentada*. El Ejido: Escobar impresiones, 2003.
- Torres, Norberto. *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- Vaudagna, Gabriel. *Bailar al cante: deconstrucción y estructura*. Madrid: Gabriel Vaudagna Arango, 2020.

## REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Sii Music. «Polo flamenco online - Andrés batista». Vídeo, 1:29:20, 2 de mayo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=V58pN05Rgvc>.

Recibido: 14-04-2024  
Aceptado: 16-09-2024