

# **Guillermo Castro Buendía: La guitarra flamenca, amalgama de lenguas sonoras**

[Texto de la intervención de Guillermo Castro Buendía en el [encuentro](#) que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos ([PIE.FMC](#)) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de [UNIA arteypensamiento](#)]

## ***La guitarra flamenca. Amalgama de lenguas sonoras***

La guitarra flamenca se ha ido configurando incorporando a su lenguaje todo tipo de influencias que pudieran enriquecer su forma expresiva. Aunque el flamenco es arte moderno, sus ingredientes tienen siglos de existencia. ¿Y ahora, que tenemos de nuevo?

### **I. La base: Lo Ibérico y el ritmo.**

Nuestra riqueza cultural se ha ido formando a base de incorporar elementos ajenos sobre una base muy bien asentada, ya descrita por los romanos a su llegada a la península, donde los pueblos ibéricos tenían su propia lengua y código de leyes, sobre todo en el sur, donde brillaba *Tartessos*. Sobre esta base, que debió participar de elementos musicales comunes a las culturas mediterráneas, se han ido depositando los diferentes ingredientes que harán eclosión en el flamenco a mediados del siglo XIX.

El lenguaje principal del flamenco y, por ello también el de la guitarra flamenca, es y ha sido el ritmo. A éste se le sumarán los acordes rasgueados. Con ellos se forman los diferentes ciclos armónico-rítmicos que sirven de sustento tanto al baile, como al cante. En su esencia todo son ritmos ternarios que, agrupados en ciclos de 6 pulsos o de 12, darán lugar a los diferentes compases flamencos en forma de soleares, bulerías, alegrías, fandangos e incluso el tango antes de ser binario.

### **II. Los ingredientes añadidos: las influencias**

La música flamenca ha sido una mezcla de elementos diversos. Arte mestizo por excelencia, encontramos en él la pervivencia de formas melódicas, rítmicas y armónicas de músicas negras, moriscas, americanas, mediterráneas y orientales. Todo un conglomerado expresivo que va dejando su poso sobre el ingrediente primario: la base musical peninsular, caldo de cultivo en el que se crea la sublime receta del arte flamenco.

#### *El elemento árabe*

Durante el periodo de dominación islámica, la música cristiana se fusionó con la árabe. Un ejemplo importante fueron las jarchas, en las que música en lengua romance sirve para cerrar una música anterior en árabe dialectal. Importantes historiadores han señalado la construcción de música árabe sobre estructuras

musicales visigodas, derivadas a su vez de un modelo gregoriano. Salvador Daniel constata a mediados del XIX una analogía sorprendente entre las escalas musicales de influencia árabe andaluza y las del canto gregoriano. Al-Tifasi (Tifás 1184 - Gafsa -1253) describe en el siglo XIII una forma de cantar que a muchos sorprende por haber pensado que era de importación: el canto melismático típico de muchos cantos flamencos (supuestamente de herencia árabe), el cual considera como una técnica muy particular de canto que él imputa a la ciudad de Sevilla, ya que los árabes tenían una clara predisposición por lo silábico y sólo más tarde desarrollaron el gusto por lo melismático; los visigodos, por su parte, preferían ornamentar el canto con melismas.

El canto melismático, forma expresiva musical de gran tradición en la Península, podemos encontrarlo en multitud de formas populares. Está presente en numerosos cantos de labor dispersados de norte a sur; desde Asturias, hasta las Islas Baleares, ambas Castillas, Andalucía y Canarias. Su proyección en el flamenco está presente en todos los estilos de cantes sin guitarra: *tonás*, *martinetes*, *carceleras* y *debla*, y en los estilos más elaborados de cantes con acompañamiento.

#### *El elemento negro e Indiano*

Desde el XVI y sobre todo desde el XVII encontramos de forma clara elementos de la cultura negra, que en forma de bailes y cantos llegaron vía África y América. Músicas y bailes fueron asimilados por el pueblo y pasaron al teatro, realimentándose unos con otros, y siendo “pulidos” en las academias como nos dirá Serafín Estébanez Calderón. Bailes parecidos entre sí, con movimientos sensuales en los que se parodiaba el acto sexual:

Podemos encontrar en partituras de guitarra barroca y anteriores muchos de los elementos expresivos de estas danzas que con el paso del tiempo heredarán el flamenco, como formas de rasgueo, secuencias armónicas y gran variedad de ritmos, antes de su transformación y estilización por los compositores académicos.

Desde el siglo XIV es notable la presencia de esclavos en el sur peninsular, siendo realmente llamativo en la segunda mitad del XV, con un porcentaje que llegaba al 10%. De los bailes que desde África fueron entrando se citan *El Guineo*, *El Cumbé* y *Paracumbé*.

Al respecto de la música negra en el nuevo mundo, para que el primero en llegar desde América fue la *zarabanda*, que llegaría a Andalucía desde Cuba, a mediados del XVI. Baile que fue prohibido por lo deshonesto de sus pasos, a partir del siglo XVII se le considera viejo, fue codificado y bailado por la nobleza y en los teatros, también fuera de España. Ya pasado de moda en el XVIII parece que sus mudanzas permanecieron en el *Zorongo*, el *Olé* y la *Cachucha* según Antonio Cairón. Tras la

zarabanda, la *chacóna* siguió sus pasos desde la región del Chaco, según parece, en las Indias americanas. Aparece en escritos en los albores del XVII (1601). De movimiento vivo y en compás ternario, se practicó con castañuelas y fue igualmente prohibido por lo provocativo de sus movimientos.

El *zarambeque* o *zumbé* entró a mediados del XVII como danza de negros de las Indias. Parece que a finales del XVIII pasó de moda, pues Juan Antonio de Iza Zamácola, *Don Preciso*, lo considera ya perdido en 1799.

Luego la *Guaracha*, estilo emparentado con el zapateado, y por ello con el anterior canario. Faustino Núñez habla de un tipo de guaracha: *la guarachita*, como punto de partida para la rumba flamenca. Otros estilos fueron el *zambápalo*, la *gayumba*, la *cachumba*, el *dengue*, el *retambo*, El *rechazo*, el *ye-ye*, el *jiquiri-juico*, la *manduca* y el *manguindoy*.

El *Tango* será otro de los bailes llegado desde las Indias y uno de los estilos más influyentes en el flamenco. Hace su aparición a principios del siglo XIX, dentro de la obra *Los Americanos* de Antonio Cairón (1818), para hacerse flamenco en forma de "tiento" muy a finales de siglo XIX. Fue el conocido como tango de los tientos. Algunos de los elementos rítmicos y melódicos del tango de los negros se han depositado en la música popular dentro de los *tanguillos gaditanos*, herederos directos de los tangos de negros americanos antes de hacerse definitivamente flamencos.

Las *Peteneras* son nombradas a principios del XIX en México y son practicadas pronto por artistas de lo flamenco como Lázaro Quintana en los teatros de Cádiz en 1827. La forma rítmica y armónica de la petenera coincide en muchos de sus aspectos con las soleares, y también con las bulerías.

Las *Guajiras* se utilizaron en zarzuelas desde mediados del siglo XIX, pero será desde 1892 cuando abundan en el repertorio flamenco, sobre todo tras la guerra de Cuba. Parece ser la *guajira flamenca* la que ha heredado más elementos musicales de las músicas negras. Estilo de sonoridad muy afín a los esquemas armónico-rítmicos de la zarabanda y los canarios, con los que comparte escritura rítmica (6/8-3/4). También tienen alguna relación con el zarambeque aunque sea ternario y con el Zarandillo aunque armónicamente no sea igual.

#### *La proyección de estas músicas en el flamenco*

Los ritmos ternarios son distintivos de la música negra, también de la española. Nuestra cercanía al continente africano ha supuesto un intercambio cultural con ella desde tiempo inmemorial. Esta coincidencia musical no es gratuita, y por ello ha sido

el elemento negro uno de los más importantes y más fáciles de distinguir en la música flamenca, ya sea directa desde África, o indirecta desde América.

Encontramos por ello en la música negra y en el flamenco similares construcciones de patrones y frases rítmicas: una estructuración en doce pulsaciones básicas en ritmo ternario, subdivididas en semifrases de seis pulsos, por ejemplo dos compases de 6/8 ó un compás de 12/8. En el caso de ritmos binarios, tendríamos estructuras de dos compases de 2/4 ó un compás de 4/4. En esta estructura se produce una frase inicial seguida de una terminal.

El famoso ritmo alterno 6/8-3/4 o la práctica de la hemiolia es igualmente un punto en común con la música africana. Ritmo completamente desconocido en Europa, mientras que en España se conoce al menos desde el siglo XV, sobre todo en Andalucía, lo que ha facilitado el intercambio musical entre una y otra cultura musical.

### **III. El ingrediente principal: La Música española**

#### *Folías*

Ya en el *Cancionero de Palacio*, (último tercio del siglo XV- principios del XVI) encontramos una folía que presenta el cultivo de la cadencia andaluza en su estructura, al menos de forma sugerida, y el ritmo ternario en hemiolia. Es la famosa *Rodrigo Martines*, pieza anónima nº 12.

#### *Jácaras*

La jácara estuvo en boga durante todo el siglo XVII y principios del XVIII como uno de los géneros satíricos que se representaba en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro español. Posteriormente ha dado nombre a varias composiciones populares de tipo similar en todo el territorio hispanohablante.

En la jácara para guitarra ya podemos observar con claridad muchos de los elementos musicales que distinguirán al flamenco: la práctica de la hemiolia en compás ternario y las secuencias armónicas que distinguen a la tonalidad *frigia flamenca*, con un uso independiente de la cadencia *frigia* para concluir la pieza, así como comienzos acéfalos y frases musicales estructuradas en ciclos de 12 pulsos.

### *Canarios*

Conocidos desde el siglo XVI, estuvieron de moda en las cortes europeas en el siglo XVI y XVII. Del canario derivan danzas tan populares como la *Tarantela italiana* e puede que la *Jota*, como señalan algunos autores (Pedro Saputo). Su musicalidad está muy cercana a lo que conocemos como *zapateado*, su probable sucesor, y también al *tanguillo*.

### *La jota*

Emparentada con los canarios y también con algún tipo de fandango de la zona de Cádiz, la jota es un género musical amplísimo, con proyección en toda la Península. De hecho es el género musical más extendido. Ciertos modelos de jotas están en la base del origen de las alegrías, al igual que algunos cantes conocidos como “juguetillos”.

### *El fandango*

Este estilo importado desde las Indias ha tenido continuidad en la música popular española desde principios del siglo XVIII, perpetuándose en ella y en el flamenco en forma de variantes de rondeñas, malagueñas, murcianas, fandangos de Huelva, y formas atarantadas o de levante. Puede considerarse el estilo más influyente de todos los citados hasta ahora.

### *Seguidillas*

Aparte de las consabidas seguidillas sevillanas, ya nombradas solo como sevillanas, este canto y baile típico hunde sus raíces muchos siglos atrás. Las referencias poéticas más antiguas se pueden encontrar en las jarchas hispanohebreas de los siglos XI y XII, así como en las cantigas gallegas del Siglo XIII, como las de Alfonso X El Sabio o las de Martín Codax. Desde el siglo XV las podemos encontrar en autores como Juan de Timoneda, Sebastián de Horozco, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz.

Sobre la estrofa de la seguidilla y su relación con el flamenco, hay que hablar de la “seguidilla gitana” como una variante de la seguidilla común, cuyas alteraciones métricas son debidas a su necesaria adaptación a la música. Ciertas seguidillas conocidas como “del sentimiento” pasaron a formar parte del repertorio flamenco en boca de cantaores como Silverio Franconetti.

La seguidilla y la seguidilla con estribillo ya existían como forma poética al menos a mediados del siglo XV, aunque no estaban de moda. La encuentra Asenjo Barbieri en el *Cancionero Musical de Palacio*, afirmando que aparecen con versificación irregular. Según parece no adoptó su estructura final hasta el S. XVII, época en la que ya podría existir la forma conocida como seguidilla manchega, la más antigua. La seguidilla tiene en una de sus variantes en Murcia, las *Peretas*, una forma de acompañamiento guitarrístico muy cercano a las bulerías y a algunos fandangos de Huelva rápidos.

#### **IV. La sedimentación y la definición del género flamenco**

Los sedimentos de todas estas músicas, ya sean de origen negro, indiano o español, son practicadas por los artistas flamencos a lo largo de todo el siglo XIX. A mediados de siglo, época en la que el flamenco eclosiona de forma clara, el lenguaje de la guitarra se va enriqueciendo con las aportaciones de las primeras figuras importantes de la guitarra. Francisco Rodríguez El Murciano, El Maestro Patiño, Paco el de Lucena, El Maestro Pérez, Javier Molina, Miguel Borrull, uno de los principales artífices del toque de levante, y Ramón Montoya, quien pasará a la historia como el creador definitivo del toque por taranta, minera y rondeña.

Del toque *por medio*, o *La*, heredado de la guitarra barroca y el fandango dieciochesco, pasaremos al toque *por arriba*, o *Mi*, a principios del XIX en la nueva guitarra de 6 órdenes, en la cual se mantuvo la práctica del toque rasgueado en los ambientes populares, aunque los clásicos lo despreciaron, por rudo y tosco. De ahí al toque por *murciana* o *granadina*, en *Si*, ya descrito por Eduardo Ocón en su recopilación de cantos populares que realizó entre 1857 y 1864. Poco después llegará el tono de *taranta Fa#* que ya se usa en todas las grabaciones de Chacón de 1909 dentro de sus aires de malagueña y atarantados, y plenamente definido ya en forma de *toque de taranta* en 1910-11 en las manos de Ramón Montoya y la voz de Niño Medina. También Montoya define la *minera* en *Sol#* y la *rondeña* en *Do#*.

#### **V. El siglo XX. Lo moderno.**

Ya en el siglo XX, una vez definido el género flamenco plenamente y tras la última hornada de influencia hispanoamericana en forma de *guajiras*, *milongas*, *vidalitas* y *rumbas*, el flamenco incorporó a su paleta instrumental la orquesta y el piano, en la llamada etapa de la ópera flamenca. Esteban de Sanlúcar, Vicente Escudero y Agustín Castellón “Sabicás” perfeccionan la guitarra de concierto en Estados Unidos, pasando desapercibidos en España. A partir de los años 50 la idea de Antonio Mairena de sentar las bases de un cante flamenco “puro” basado en la

autenticidad de los supuestos cantes gitanos, supone pasar a una etapa de estancamiento creativo, hasta que en la década de los años 70, los artistas del llamado “nuevo flamenco” comenzaron a incorporar elementos musicales prestados de otras músicas, renovándose el lenguaje del flamenco. El pop, el Rock y el jazz fueron decisivos en esa nueva etapa de la que ahora somos herederos. Las nuevas propuestas de Enrique Morente, Camarón de la Isla, Triana, Lole y Manuel, Pata Negra, Paco de Lucía y muchos otros harán surgir una nueva cultura flamenca. Hay que destacar como discos emblemáticos *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla (1979) y *Omega* de Enrique Morente (1996).

Paco de Lucía ha sido el personaje principal en este último periodo, en el que la armonía se enriquece con acordes de 9ª, 11ª, notas añadidas, giros audaces y modulaciones a tonalidades alejadas de lo tradicional, manteniendo el armazón básico del flamenco, pero ampliando sus tonalidades y estructura. Será la década de los años 80 cuando se verá de forma clara el progreso armónico del flamenco de mano de la influencia del jazz que Paco adapta al flamenco tras su periplo por Estados Unidos. Su disco *Fuente y Caudal* de 1973 ya incorpora nuevos instrumentos como el bajo eléctrico y los bongoes en la rumba improvisada “Entre dos aguas”. *Almoraima* (1976) supone la confirmación de la ampliación instrumental anterior, aunque aún dentro de un estilo flamenco encuadrado en lo “clásico”. Su disco *Castro Marín* con Larry Coryell y John McLaughlin (1981) supone ya el paso definitivo hacia un nuevo lenguaje en el flamenco, al igual que *Friday Night in San Francisco*, también de 1981 con Al Di Meola y John McLaughlin y *Sólo quiero caminar*, igualmente de 1981 con su sexteto al completo, donde el bajo eléctrico, el cajón flamenco, la flauta y el uso de la reverb en la guitarra abrirán un campo de posibilidades expresivas para la guitarra hasta ahora inaudito, donde la guitarra se libera de su función acompañante para poder improvisar y gozar de mayor libertad..

Guitarristas importantes desde la década de los años 90 han sido Tomatito, Vicente Amigo, ahora estancado en su faceta creativa; el malogrado Rafael Riqueni, uno de los más interesantes que ha dado el flamenco, y Gerardo Núñez, quienes tras recoger el testigo de Paco de Lucía han continuado ampliando las tonalidades armónicas del flamenco.

Manolo Sanlúcar da igualmente un paso importante en la ampliación del campo tonal del flamenco en su disco *Locura de Brisa y Trino* (2000) donde transporta al tono de *Si* todo el armazón de la estructura musical flamenca, en un disco imprescindible en la historia del flamenco.

En los últimos años hay que destacar a Juan Manuel Cañizares como otro de los guitarristas que está intentando abrir nuevos caminos expresivos en la guitarra flamenca. No siempre bien comprendido, destaca por la composición de piezas que se



alejando del lenguaje convencional, alejándose de la tonalidad flamenca a la que estamos habituados.

Actualmente es Diego del Morao uno de los guitarristas más interesantes. Está enriqueciendo la faceta rítmica del flamenco resolviendo los ciclos flamencos de forma anticipada.

Otro joven guitarrista preocupado por desarrollar el lenguaje armónico es el sevillano Eduardo Trassierra que en sus trabajos con otros instrumentistas y con la bailaora Rocío Molina va abriendo nuevas vías expresivas hacia lo atonal, aunque aún dentro de una perceptible tonalidad flamenca.

Proyectos como el último disco del Niño de Elche *Sí a Miguel Hernández*, abren el campo a la experimentación, en el que tienen cabida todo tipo de influencias musicales y la improvisación.

Raúl Cantizano es otro guitarrista que desarrolla su trabajo flamenco dentro del campo experimental, con todo tipo de propuestas rupturistas, ya sea él solo o con otros músicos, cantaores y bailaores como Andrés Marín o Juan Carlos Lérica

Parece que es dentro del campo del baile flamenco contemporáneo donde mejor parecen cuajar estas propuestas de vanguardia, debido al camino andado ya por importantes figuras del baile como Belén Maya, Israel Galván o la misma Rocío Molina, en los cuales la libertad es uno de los elementos más importantes en sus creaciones.

## **VI. Propuestas para el siglo XXI. La vanguardia**

La guitarra flamenca, aunque ha fraguado una importante carrera como instrumento solista, es aún heredera y esclava de las formas de acompañamiento del canto y el baile. Para hacer avanzar a este instrumento sin caer en la repetición histórica es necesario un proceso de desestructuración, ya sea parcial o total, en el que se incorporen nuevos lenguajes hasta ahora no practicados por ella, como el lenguaje de la música contemporánea, la improvisación libre o la electrónica.

¿Quién tomará el relevo?

**Guillermo Castro Buendía. Noviembre de 2013**