



UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE ACTIVIDAD FÍSICA Y
DEPORTE

Baile Flamenco: Observación y Análisis del Taranto
en los Ámbitos Profesional y Académico.
Reflexión Metodológica.

D^a. Estefanía Brao Martín

2014



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO ACTIVIDAD FÍSICA Y DEPORTE

Facultad de Ciencias del Deporte

Baile flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión Metodológica.

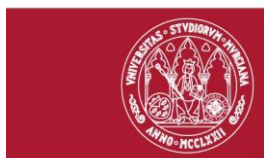
Tesis doctoral para optar al grado de Doctor por:

Estefanía Brao Martín

Director:

Dr. Arturo Díaz Suárez

Murcia 2014



UNIVERSIDAD DE
MURCIA

Facultad
Ciencias del Deporte

D. ARTURO DÍAZ SUÁREZ, PROFESOR TITULAR DE UNIVERSIDAD DEL AREA DE DIDACTICA DE LA EXPRESION CORPORAL EN EL DEPARTAMENTO DE ACTIVIDAD FISICA Y DEPORTE.

AUTORIZA

La presentación de la Tesis Doctoral titulada “Baile Flamenco. Observación y Análisis del Taranto en los ámbitos Profesional y Académico. Reflexión Metodológica, realizada por D^a Estefanía Brao Martín, bajo mi inmediata dirección y supervisión, y que presenta para la obtención del grado de Doctora por la Universidad de Murcia.

En Murcia, a 21 de mayo de 2014

A mi hija, Iriel López Brao.
Eres mi vida, mi corazón y el motor de mi existencia.

AGRADECIMIENTOS

Como la canción de inspiración folklórica chilena de la cantautora Violeta Parra, doy gracias a la vida que me ha dado tanto.

He tenido la suerte a lo largo de los años de elaboración de esta tesis, de saltar muchos obstáculos que me han hecho ver las cosas desde otro punto de vista, siendo consciente en ocasiones de que podía perder a la persona que siempre ha estado a mi lado, sufriendo conmigo y disfrutando de mis éxitos, a pesar de la enfermedad, mi madre. A ella quiero dedicar en primer lugar este trabajo ya que sin su apoyo y sus palabras de aliento, quizás no hubiera llegado hasta aquí, cuando era yo la que tenía que habérselas dado.

A mi “kit”, mi hija y mi marido que han sufrido el proceso de creación de esta tesis en sus carnes, marchándose de casa incluso para que pudiese trabajar. Siento haberos quitado tantas y tantas horas. Espero que estéis orgullosos de mí, que movida por la vocación y la ilusión, me embarqué en algo, que confieso, al final pensé que no llegaría a terminar. Gracias “peque” por abrazarme cuando lo necesitaba, en mis momentos de agobio y recordarme que tenía una hija maravillosa. Gracias “cari” por ese empujón final en la transcripción de las entrevistas y aguantar mis cambios de humor.

A mi padre, que me ha conocido realmente en estos dos últimos años finales de la elaboración de la tesis, cuando se ha jubilado, y con el que he aprendido y comparto, la capacidad de trabajo. Gracias por estar ahí cuando te necesito.

A mi tita Clari por ser mi seguidora incondicional en la distancia y con la que siempre puedo contar. Eres el ángel de la familia.

A mis suegros por acoger a mi “kit” cuando yo estudiaba y/o viajaba.

A mi familia en general, por ayudarme sin saberlo, a no perder el norte y tener siempre los pies en la tierra, sufriendo mis trabajos activa o pasivamente.

A Murcia por darme todo lo que soy.

En ella comencé a bailar con mi maestra D^a M^a Dolores Riquelme, a la que agradezco su férrea disciplina. Años después comencé a estudiar con dos hermanas a las que les estaré agradecida toda la vida por formarme como bailarina profesional, D^a Carmen Rubio y D^a Matilde Rubio. Gracias Carmen por transmitirme tu capacidad de esfuerzo y superación, así como ese amor a lo que hoy hago, bailar y enseñar, ya que has sido mi ejemplo a seguir. Gracias Matilde por enseñarme tu forma de sentir el baile, tu sello, del que me siento muy orgullosa.

Al Conservatorio de Danza de Murcia y a su Directora D^a Teresa Souan Bernal por permitirme realizar este trabajo, así como a los alumnos y alumnas de 6^o curso de Enseñanzas Profesionales de Danza de diferentes cursos escolares por ayudarme y participar en esta tesis. A mis compañeras de la

especialidad de Flamenco, D^a Matilde Rubio y D^a M^a Dolores Costa por dejarme sus coreografías del baile de taranto para este estudio. Al guitarrista Pepe Piñana por su colaboración en este trabajo, aportando su experiencia y sabiduría de una vida ligada al flamenco.

A mis compañeros y amigos del Conservatorio Superior de Murcia de Murcia "Manuel Massotti Littel", Curro Piñana (cantaor) y Francisco Tornero (guitarrista), por ayudarme con sus sabias y sinceras aportaciones, basadas en el estudio y la experiencia profesional. "Somos un buen trío".

A la Cia. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia, a la que pertenezco desde los catorce años y en la que me he formado como bailarina y maestra, así como a todos los componentes de la misma que han pasado a lo largo de estos años y de los que he aprendido tanto y no solo de baile. Destacar al grupo "Las de siempre" por estar siempre ahí y a "Las...Gracias", por seguir alentando mis salidas al escenario.

Un doble agradecimiento, a mi director de tesis el Dr. Arturo Díaz Suárez, que sin conocerme y sin ser especialista de mi materia, creyó en mí y en mi trabajo, llevándome y/o acercándome a buscar todo lo que he necesitado para la elaboración de esta tesis. Sin él este trabajo no hubiera sido posible. Muchas gracias.

Muy agradecida por su colaboración a Antonio Pita Lozano que ha aportado su buen hacer respecto al trabajo estadístico de esta tesis.

A Granada, mi ciudad natal, por mantener vivo en mí la necesidad de participar en la evolución del baile flamenco. Desde aquellas clases que vi de niña, cuando mis primas bailaban y esas veladas flamencas en la peña, en el Bar Sota del Barrio del Realejo, hasta hoy, mi formación inicialmente clásica, pasó por la danza española hasta ser en la actualidad especialista en baile flamenco. Esta ciudad me da la vida cada vez que voy y tras la lectura de esta tesis volveré a respirar sus ambientes y sabores flamencos junto a mi gente.

A mi prima Ana Belén y su hijo Joselillo, por ser mi referencia ante mi acusado cansancio al final de esta etapa, donde en ocasiones piensa una en tirar la toalla. Sois mi ejemplo de supervivencia, vuestra foto en el despacho donde trabajo, es mi aliento y me da fuerzas para seguir. Este pequeño, es mi ángel de la guarda particular y gracias a él he vuelto a Granada bailando.

A la Dra. M^a Jesús Cuellar de la Universidad de La Laguna de las Islas Canarias aquella conversación que tuvimos en un hotel de Granada y la cual puso rumbo definitivo a mi tesis.

Como no, al maestro, bailarín, bailaor, coreógrafo y magnífica persona D. Javier Latorre por mandarme los tarantos, interpretados y coreografiados por él. Siempre ha estado dispuesto a ayudarme. Eres un ejemplo de generosidad en los tiempos que corren y en nuestro mundo.

Agradecer a la Dra. Eulalia Pablo y al Dr. José Luis Navarro su conocimiento del baile flamenco a través de sus libros y charlas así como, facilitarme grabaciones de tarantos profesionales, tras su búsqueda en Almería, a partir de la cual, el Dr. José Luis Navarro y el Dr. José Gelardo, me ofrecieron la posibilidad de bailar en la presentación de su libro *Carmencita Dauset*.

Me siento muy agradecida, de saberme querida por muchos que ya no están, familiares y amigos, pero a los que siento, y sé, que desde donde estén me están apoyando.

Y finalmente, pero no menos importante, dar gracias a San Antonio, que me escucha siempre, ¡y mira que le pido cosas!, pero que me ha ayudado a dar fin a esta tesis, que en mi persona, será el principio, conociéndome, de algún nuevo reto seguro.

¡GRACIAS A LA VIDA QUE ME HA DADO TANTO!, ¡VA POR USTEDES!

Índice

Índice

JUSTIFICACIÓN.....	19
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	23
1. Introducción	25
1.1. Origen etimológico de la palabra “flamenco”	25
1.2. ¿Qué es el flamenco?	28
1.3. Aproximación a la historia del baile flamenco.	29
1.3.1. Etapa preflamenca	30
1.3.2. Los bailes de candil.....	36
1.3.2.1. Miradas románticas.	37
1.3.3. Academias y salones.	38
1.3.4. Granada y sus zambras.	40
1.3.5. Edad de Oro.....	42
1.3.5.1. Los cafés cantantes.	42
1.3.5.1.1. Baile tauroflamenco.....	50
1.3.5.1.2. Otros espacios donde se bailaba.....	51
1.3.6. Etapa Teatral y Ópera Flamenca.	52
1.3.6.1. El Baile teatral.	52
1.3.6.1.1. Antonia Mercé La Argentina	56
1.3.6.1.2. Vicente Escudero.....	58
1.3.6.1.3. Pilar López	61
1.3.6.1.4. Carmen Amaya.....	63
1.3.6.1.5. Antonio y Rosario	67
1.3.7. Baile en los tablaos.....	76
1.3.8 Vuelta al auge teatral.....	77
1.3.8.1. Antonio Gades.....	78
1.3.8.2. José Granero	82
1.3.8.3. Mario Maya	85
1.3.9. Siglos XX y XXI.....	87
1.4. El taranto.....	92
1.4.1. Origen etimológico de la palabra taranto.....	96
1.4.2. El taranto en relación a otros palos flamencos.....	102
1.4.3. Aspectos musicales del taranto: toque y cante.	107
1.4.4. El baile del taranto	116
1.5. De la Educación Física al baile flamenco. Estilos de enseñanza.....	121

Marco METODOLÓGICO	131
Capítulo 2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	133
2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	135
2.1. Objetivo General	135
2.1. 2. Objetivos específicos.....	135
2.2. Hipótesis.....	136
Capítulo 3. MUESTRA Y DATOS	137
3. Introducción.....	139
3.1. La muestra.....	139
3.2. Fundamentación de una metodología observacional.	141
3.2.1. Técnicas de registro	145
3.3. Procedimientos y recursos.....	146
3.4. Aproximación conceptual y parámetros de análisis.	147
3.5. Categorización del baile del taranto.	148
3.6. Creación de la planilla de observación ad hoc AOBA.TARANTO.....	149
3.7. Recursos de la investigación.	158
3.8. Resultados y análisis de datos.....	159
3.8.1. Gráficos del baile en general.....	159
3.8.2. Gráficos de la salida.	162
3.8.3. Gráficos de la 1ª letra.....	168
3.8.4. Gráficos de la falseta.....	174
3.8.5. Gráficos de la 2ª letra.....	180
3.8.6. Gráficos de la escobilla.....	186
3.8.7. Gráficos del final o remate del baile.	191
3.9. Procedimientos estadísticos.	197
Capítulo 4. DISCUSIÓN	199
4. DISCUSIÓN	201
Capítulo 5. CONCLUSIONES.....	209
5. COCLUSIONES.....	211
Capítulo 6. PROPUESTA METODOLÓGICA	217
6. PROPUESTAS METODOLÓGICA.....	219
Capítulo 7. RECOMENDACIONES PARA FUTURAS INVESTIGACIONES	223
7. RECOMENDACIONES PARA FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	225
Capítulo 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	227
8. Referencias Bibliográficas	229

Índice

Capítulo 9. ANEXOS.....	241
ANEXO I: Cuestionario para perfil de participante.....	243
ANEXO II: Cuestionario para expertos-profesores.....	244
ANEXO III: Cuestionario para definir el perfil del participante (alumno).....	248
ANEXO IV: AOBA-TARANTO	252
ANEXO V: Letras de tarantos visionados.....	258
ANEXO VI: Entrevistas	282
ANEXO VI.1. JOSE PIÑANA CONESA (GUITARRISTA)	282
ANEXO VI.2. FRANCISCO JAVIER PIÑANA, CURRO PIÑANA (CANTAOR) Y FRANCISCO TORNERO (GUITARRISTA)	289
ANEXO VI.3. ALUMNAS DE 6º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DANZA ESPAÑOLA DEL CONSERVATORIO DE DANZA DE MURCIA.....	306

Índice de gráficos

GRÁFICOS PARA TODO EL BAILE DEL TARANTO

Gráfico 1. Duración por partes y por décadas (porcentajes de tiempo)	159
Gráfico 2. Situación de inicio (por década).	160
Gráfico 3. Uso de complementos y utilería (por década).	160
Gráfico 4. Expresión dramática (por décadas).	161

GRÁFICOS DE CADA UNA DE LAS PARTES DEL BAILE DEL TARANTO

A) Salida

Gráfico 5. Braceos utilizados (por década).	162
Gráfico 6. Tipos de giros (por década).	162
Gráfico 7. Giros (ámbito profesional) y Gráfico 8. Giros (ámbito académico).....	163
Gráfico 9. Cantidad de zapateados (por décadas).	164
Gráfico 10. Tipos de zapateado (por década).	164
Gráfico 11. Uso de marcajes (respecto a la década).....	165
Gráfico 12. Movimientos de caderas (por décadas).	166
Gráfico 13. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	166
Gráfico 14. Tipo de desplazamiento (por década).	167
Gráfico 15. Utilización de falseta al inicio del baile.	168

B)1ª Letra

Gráfico 16. Braceos utilizados (por década).	168
Gráfico 17. Tipos de giros (por década).	169
Gráfico 18. Giros (ámbito profesional)	170
Gráfico 19. Giros (ámbito académico)	170
Gráfico 20. Cantidad de zapateados (por décadas).	170
Gráfico 21. Tipos de zapateado por década.....	171
Gráfico 22. Uso de marcajes (por décadas).	172
Gráfico 23. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).....	172
Gráfico 24. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	173
Gráfico 25. Tipos de desplazamientos por década.	173

C) Falseta

Gráfico 26. Braceos utilizados (por década).	174
Gráfico 27. Tipos de giros (por década).	175
Gráfico 28. Giros (ámbito profesional)	175
Gráfico 29. Giros (ámbito académico)	175
Gráfico 30. Cantidad de zapateados (por décadas).	176
Gráfico 31. Tipo de zapateados por década.	176
Gráfico 32. Uso de marcajes (respecto a la década).	177
Gráfico 33. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).	178
Gráfico 34. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	178
Gráfico 35. Tipo de desplazamiento por década.	179

D) 2ª Letra

Gráfico 36. Braceos utilizados (por década).	180
Gráfico 37. Tipos de giros (por década).	180
Gráfico 38. Giros (ámbito profesional)	181
Gráfico 39. Giros (ámbito académico)	181
Gráfico 40. Cantidad de zapateados (por décadas).	182
Gráfico 41. Tipo de zapateado (por década).	182
Gráfico 42. Uso de marcajes (por décadas).	183
Gráfico 43. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).	184
Gráfico 44. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	184
Gráfico 45. Tipo de desplazamientos (por década).	185

E) Escobilla

Gráfico 46. Braceos utilizados (por década).	186
Gráfico 47. Tipos de giros (por década).	186
Gráfico 48. Giros (ámbito profesional) y 49. Giros (ámbito académico)	187
Gráfico 50. Cantidad de zapateados (por décadas).	188
Gráfico 51. Tipos de zapateados (por década).	188
Gráfico 52. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).	189
Gráfico 53. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	190
Gráfico 54. Tipos de desplazamientos (por décadas).	190

F) Final, remate final o ida

Gráfico 55. Braceos utilizados (por década).	191
Gráfico 56. Tipos de giros (por década)	191
Gráfico 57. Giros (ámbito profesional)	192
Gráfico 58. Giros (ámbito académico)	192
Gráfico 59. Cantidad de zapateados (por décadas).	193
Gráfico 60. Tipos de zapateados por década.	193
Gráfico 61. Uso de marcajes (por décadas).	194
Gráfico 62. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).	195
Gráfico 63. Cantidad de desplazamientos (por décadas).	195
Gráfico 64. Tipo de desplazamiento por década.	196
Gráfico 65. Final del taranto musicalmente.	197

Justificación

Este trabajo surge de una necesidad personal respecto al ámbito docente, y concretamente, a los aspectos relacionados con la didáctica del baile flamenco en general y del baile del taranto en particular. En ningún caso se pretende realizar meramente un estudio histórico y/o musical, ya que para ello existen relevantes profesionales de ambos campos que ya han plasmado sus ideas en numerosos libros y artículos de revistas especializadas, prensa e incluso a través de internet, en diferentes foros. Si utilizaremos este marco histórico-musical como base y fundamentación de nuestra investigación, ya que no se puede entender el baile flamenco, sin este tipo de contextualización, para poder llegar posteriormente al ámbito de la didáctica, de la enseñanza del baile flamenco en el aula, dando pie a posteriores trabajos, que deberán desarrollar el guitarrista acompañante, aportando la evolución de la guitarra en el acompañamiento del baile flamenco y que es tan necesario para una enseñanza completa del baile, junto con el cante. Del mismo modo, este estudio podría plantearse para cada uno de los palos flamencos que se bailan.

Como profesora de flamenco del Conservatorio de Danza de Murcia, siempre he pretendido enseñar a los alumnos/as, no sólo bailes o coreografías de diferentes palos flamencos, si no, que a través de ellos, y del estudio minucioso de diferentes aspectos evolutivos a nivel histórico, musical e interpretativo de dichos bailes, fuesen capaces de integrarse al mundo profesional, y entendiendo que el flamenco ha sido y es una forma de vida, que nace de la necesidad de expresarse de una minoría y que en la actualidad ha llegado a integrarse y a reconocerse a nivel social alcanzando límites insospechables, como es el haber sido nombrado Patrimonio de la Humanidad.

Si partimos de la esencia motriz humana que el baile flamenco implica, no podemos obviar, la actividad física que éste implica. Un trabajo técnico, donde la coordinación de los diferentes movimientos de cabeza, brazos, manos, tronco, cintura, caderas, piernas y pies, trabajan simultáneamente con el lenguaje gestual que precisa la expresión artística y además, con el sentido rítmico y musical.

La vinculación entre la danza y el deporte está fundamentada en la propia motricidad humana (Fuentes, 1999). No cabe duda de que el baile flamenco supone un trabajo psicomotor muy importante, comparable al realizado por cualquier deportista. Por ello la necesidad de estudiar también los estilos de enseñanza que se llevan a cabo en Educación Física y de trasladarlos a la enseñanza del baile flamenco.

Andrea Fuentes (2012), medalla de plata de natación sincronizada de los Juegos Olímpicos de Londres 2012, la cual realizó un ejercicio basado en el baile flamenco, comentó en un artículo del periódico El País, “el flamenco parece fácil, pero es muy físico”. Atletas de élite como ella y tan acostumbrada al esfuerzo y al sacrificio físico, hablaba de las clases de flamenco con Flora

Albaicín, como algo muy duro a nivel físico, “sentíamos que las piernas se nos rompían” y que el movimiento de brazos que se empleaba para bailar flamenco, suponía un trabajo de muñeca y antebrazo muy minucioso”.

Este es solo un ejemplo que avala, junto con el estudio descriptivo, biomecánico y de condición física, desarrollado por Vargas (2005), la afirmación de que bailar flamenco implica grandes dosis de esfuerzo físico comparables a deportistas de alto rendimiento.

La afirmación anterior me llevó a plantear, que si para la enseñanza de cualquier actividad física recogida dentro de diferentes deportes, habían establecidos parámetros que describían diferentes estilos de enseñanza, por qué esto no podía trasladarse al ámbito de la enseñanza del baile flamenco, lógicamente adaptándolos a las características primarias y básicas que la idiosincrasia del baile flamenco, incluyendo aspectos artísticos e interpretativos, buscan la esencia del llamado “duende” y que diferencia a unos alumnos de otros, ya que estamos en el aula y que posteriormente les identificará como artistas únicos e irrepetibles. Por ello creo necesario, del mismo modo que lo hizo Cuellar (1999) en su tesis doctoral “Adaptación de los estilos de enseñanza a sesiones de danza flamenca escolar”, realizarlo para la enseñanza del baile flamenco en el ámbito de un Conservatorio de Danza, aportando al final del trabajo una propuesta metodológica para la enseñanza de este arte tan vivo y en constante evolución.

Todo esto hace que pasemos de una metodología de enseñanza basada en la observación y la imitación, como casi siempre se ha aprendido, a abrir horizontes, donde el alumno puede participar en su proceso de aprendizaje e incluso dirigirlo. Este proceso de enseñanza-aprendizaje va a dar respuesta a más alumnos dentro del aula, por lo que se mejorarán los resultados, buscando la ansiada calidad de la enseñanza dentro de centros oficiales, como son los Conservatorios de Danza, dentro de la asignatura de Flamenco o Baile Flamenco, según se denomine atendiendo a la especialidad de Danza Española o Baile Flamenco. En el Conservatorio de Danza de Murcia hablamos de la asignatura de Flamenco dentro de la especialidad de Danza Española.

A partir de aquí planteamos una investigación sobre los estilos de enseñanza para el baile flamenco, cuyos resultados se publicaron en el II Congreso de Danza, Investigación y Educación que se celebró en Málaga en abril de 2013. Este trabajo fue la base de la Tesis que nos ocupa.

Delimitar estos estilos de enseñanza, supuso trabajar con alumnos en el aula, del último curso de las Enseñanzas Profesionales, ya que por edad y experiencias de aprendizaje, nos han facilitado datos de sumo interés. En este curso, la programación recoge como contenido el estudio del *baile del taranto*. Además, este palo flamenco es verdaderamente importante en la Región de Murcia, de ahí, que también se estableciese como palo básico y obligatorio en

Justificación

el concurso del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión, cuyo premio "El Desplante", viene entregándose desde el año 1994, el cual fue ganado en aquella ocasión por Javier Latorre. Dicha coreografía, junto con otras bailadas y coreografiadas por él, así como las de otros profesionales del baile flamenco, serán punto de referencia y análisis de este trabajo. De ahí, que a través del Taranto como baile flamenco, estudiando su evolución a nivel de contenidos históricos, coreográficos (pasos) e interpretativos y artísticos se planteará la denominación y significado de los diferentes estilos de enseñanza para el proceso de aprendizaje del baile flamenco. Todo ello justifica el título de esta tesis:

“Baile flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión Metodológica”

Capítulo 1

Marco teórico

1. INTRODUCCIÓN

El exhaustivo estudio al que se está empezando a someter al flamenco en general, en su triple vertiente, cante, toque y baile, se debe a la gran repercusión e influencia que está teniendo en la actualidad a nivel social, tanto nacional como internacionalmente, sorprendentemente, al contrario que en sus inicios, en esferas de un cierto nivel cultural, llegando incluso, como es nuestro caso a ser objeto de un trabajo universitario.

Nuestro objetivo no es plasmar un trabajo a nivel histórico, aunque haremos un recorrido contextual desde los inicios del baile flamenco, ya que es estrictamente necesario para poder entender lo que vamos a ver y analizar posteriormente, además existen historiadores que se han dedicado a ello. Del mismo modo nos acercaremos al cante y a la guitarra, dando unas pinceladas básicas para entender el palo que nos ocupa, el taranto, pero sin profundizar en ellos, ya que para ello están los cantaores y los músicos, que lo hacen o podrían hacerlo desde el conocimiento y “el oficio”, como dicen los hermanos Piñana en las respectivas entrevistas que se les han realizado.

Este trabajo se plantea el taranto, desde un punto de vista del estudio del baile y su tratamiento a nivel pedagógico, dando finalmente sustento a una fundamentación metodológica propia y extensible al ámbito académico.

1.1. Origen etimológico de la palabra “flamenco”.

Hay múltiples teorías sobre el origen y significado de este vocablo, como se ha podido apreciar al revisar la literatura escrita sobre ella. Lo importante es conocerlas, así Martínez (2005), habla de la dificultad de acercarse desde un punto de vista científico a todo lo relacionado con el flamenco, incluida su denominación, la cual ha surgido de diferentes recogidas todas ellas por diversos historiadores, recoge siete significados entre los más conocidos:

Primera: El escritor y viajero inglés George Borrow, que recorrió Andalucía a mediados del siglo XIX, asegura en *Los Zincali* que “flamenco” viene del apelativo flamencos que se adjudicaba en España a los gitanos por considerárseles de origen germano, ya que dice Borrow, germano y flamenco son considerados sinónimos por los ignorantes”.

Segunda: Blas Infante, en su libro *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, fue el principal defensor del origen árabe de la palabra *flamenco*, al suponerla derivada de la expresión árabe *felah-mengu*, cuyo significado aproximado sería “campesino errante” o “campesino huido”. Infante cree que esta denominación se aplicaba a los moriscos expulsados de España que se quedaron mezclándose con el resto de la población, fundamentalmente con los gitanos. Esta teoría avala la influencia morisca en el nacimiento del cante flamenco.

Tercera: El escritor Máximo José Khan (Medina Azara es su seudónimo) afirma en *Cante jondo y cantares sinagogales* que “flamenco” proviene del hecho de que se diera el nombre de flamencos a los cantos sinagogales de los judíos españoles que emigraron a los Países Bajos. Esta teoría defiende la influencia de dichos cantos en algunos de los cantes flamencos más antiguos.

Cuarta: El investigador Francisco Rodríguez Marín en *El alma de Andalucía* defiende la idea de que “flamenco” proviene de la semejanza entre el ave así llamada y la imagen que ofrece el vestuario típico de los artistas flamencos, compuesto de chaquetilla corta y pantalón ajustado. Esta ingeniosa explicación no suele ser muy aceptada.

Quinta: Carlos Almendros dice en su libro *Todo lo básico sobre el flamenco* que en la Corte de Carlos V los cantores de su Capilla eran todos de Flandes (es decir, “flamencos” en sentido geográfico de la expresión) y por ello en el lenguaje popular se estableció la sinonimia entre cantor y flamenco (originario de Flandes). Esta identificación genérica se aplicaría posteriormente a los cantores populares y daría lugar a la expresión “cante flamenco”. Por otra parte, añade, el adjetivo “flamenco” se aplicó a los gitanos por su garbo y arrogancia, al ser en esto semejantes a los originarios de Flandes que vinieron a España. En definitiva, afirma en la obra mencionada: “el gitano es dos veces flamenco: por cantor en primer lugar, y por rumboso, después”.

Sexta: El musicólogo Manuel García Matos, en su obra *Sobre el flamenco. Estudios y notas*, cree que la palabra “flamenco” proviene del argot del siglo XVIII y que significaba arrogante, fanfarrón y pretencioso. Era un adjetivo que se adjudicaba sobre todo a los gitanos por su peculiar carácter fogoso y presuntuoso.

Séptima: La explicación que nos parece más ecuánime, y que recoge en parte algunas de las anteriores, es la expuesta por Blas Vega y Manuel Ríos en su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* y que reproducimos a continuación:

“FLAMENCO, CA. Adj [Del eerl.Flaming,]natural de Flandes”. En España se aplicó a la persona de tez encarnada, por tomarse el flamenco como prototipo de los pueblos nórdicos (cast. Siglo XIII). De aquí la aplicación a la palmípeda *Phoenicopterus roseus*, h. 1330 (flamenque) por color de la misma; de aquí probablemente la aplicación a las mujeres de tez sonrosada, de donde luego “gallardo de buena presencia”, y después “de aspecto provocante y aire agitanado”, 1870, finalmente aplicado a un conjunto de formas de expresión arraigadas en Andalucía y en concreto a “un género de composiciones musicales de especiales características”. El origen de esta última explicación es incierto aunque las teorías más consistentes apuntan a una continuación lógica de las significaciones que fue adquiriendo el vocablo desde su primera derivación; es decir, de alguna de las circunstancias relacionadas con Flandes. Así, se llamó flamenco, en sentido elogioso, al cantaor que destacaba, por los excelentes cantores procedentes de los Países Bajos que actuaron en el siglo

XVI en las capillas catedralicias españolas y luego por asociación, al propio canto; al morisco que habiéndose alistado, cuando la expulsión, en los tercios de Flandes regresaba a España con todos los honores y cuyas destacadas canciones eran conocidas como “cantos de los flamencos”; al gitano, al que se suponía procedente de Alemania y el vulgo calificaba por igual a los que procedían de este país o de Flandes, o por el contraste, dentro de las características festivas y picarescas de la raza andaluza, con la tez blanca y rubia de los naturales de Flandes; a la gente del hampa que usaba un determinado cuchillo o faca de grandes dimensiones, procedente de Flandes y de ahí a la gente del cante, entroncada entonces con el mismo estamento social; a cierta categoría de cantos sinagogales que podían ser cantados por los marranos y judaizantes que habían emigrado a Flandes y no por los que permanecieron en España, donde tales cantos estaban prohibidos”.(Citado por Martínez, 2005, p.24-25)

Ríos (1997), comenta que esta definición etimológica anterior se basa en cuantas aplicaciones del vocablo flamenco se ha encontrado en libros y crónicas a partir del siglo XIII, planteando que nadie se había planteado esta importante investigación lexicográfica en torno a la palabra flamenco y su aplicación en España a lo largo de los años, “la friolera de siete siglos”. Comenta también la descripción actual del *arte flamenco*, recogida también en el citado *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*:

Aplíquese al conjunto y a cada una de las formas de expresión de una cultura española, genuina y arraigada en Andalucía, que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, a la que se le reconoce entidad de arte específico; y por extensión a la música influenciada por sus valores estéticos y sus aires singulares, al ballet, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, incluso al talante humano de los mismos y de las personas que gustan de su manifestación, así como a la vestimenta usada por sus ejecutantes (p.21).

Existen más hipótesis sobre el origen de la palabra flamenco, ya que en latín significa flama, llama. Se piensa que los bailes y cantes flamencos tienen un carácter muy ardiente. Además se cree que el flamenco se expresaba en los rituales de culto al fuego que se hacían en los tiempos pasados.

Andrés Salom, en su artículo Flamenco: orígenes y etimología publicado dentro de la sección cultura, del campus digital de la universidad de Murcia, habla de que sólo el poeta Feliz Grande, autor recientemente fallecido, como resultado de una muy seria investigación, ha dado en el quid de tan traída y llevada cuestión. Según él, flamenco significaría cantares propios de los gitanos andaluces. Pero no porque los importaran desde su lugar de origen: una región de la India denominada El Punjab; sino debido a ciertos acontecimientos históricos que los convirtieron en un pueblo errante que acabó por hacerse sedentario en Andalucía.

José Gelardo, en su artículo *Cultura Árabe, Moriscos y Cante Flamenco* publicado en la web de la Región de Murcia, dentro del apartado “murciajonda” alude también a esta definición de Grande (1979), añadiendo además que este autor realiza una crítica moderada a la definición de Blas Infante, la cual es avalada por Ortiz de Villajos (1949).

En la misma web, José Martínez, en otro artículo, vuelve a plantear el problema etimológico del término “flamenco” y concluye diciendo:

Estando así las cosas, lo único que se puede admitir sobre la palabra flamenco es que es de origen desconocido y relativamente reciente (unos ciento cincuenta años) y que denomina a toda una cultura marginal que se desarrolla en la Andalucía del siglo XIX y que no es exclusivamente folklórico-andaluza, ni exclusivamente gitana.

Recoge Esteban (2007) “que ninguna raíz etimológica avala los orígenes de la palabra flamenco que, a día de hoy, siguen sumidos en el misterio pese a los múltiples intentos realizado por gentes diversas y siempre bien intencionadas”.

Como puede observarse, son muchas las opiniones y/o hipótesis, incluso fundamentadas desde diferentes perspectivas sobre el origen de esta palabra, frente a las cuales cada autor define o se posiciona ante alguna de ellas, dándole más veracidad que a otras. Lo cierto es que hemos asumido la palabra *flamenco* con naturalidad y la hemos hecho nuestra, sorprendentemente sin saber si su sustento etimológico es real o quizás lo hemos inventado y/o recreando. Así es el flamenco, tan grande y tan ambiguo que acotarlo parece imposible, la verdad de unos no tiene por qué ser la de otros y mientras no se demuestre lo contrario, todas pueden ser válidas analizadas desde su contexto.

Lo cierto es que hablar de flamenco es hablar de vivencias personales que han trascendido a lo largo de los años y se han hecho historia, “su propia historia”.

1.2. ¿Qué es el flamenco?

El flamenco es un fenómeno musical y/o una forma de vida que, partiendo de raíces populares y marginales, se ha ido enriqueciendo con el tiempo y las modas, traspasando fronteras y nacionalidades, llegando a convertirse en noviembre de 2010, en Patrimonio de la Humanidad. Es un arte en continua evolución y que se ha nutrido de todo tipo de experiencias y tendencias, sociales y culturales, sin perder su esencia.

El arte flamenco se manifiesta a través de tres expresiones fundamentales: el *cante*, el *toque* y el *baile*. Como dice siempre mi compañero Curro Piñana, podríamos añadir una cuarta expresión, la poesía flamenca.

El baile, es la expresión más completa de todas, ya que en ella confluyen todas las demás.

Este arte, desde cualquiera de sus expresiones, se identifica por transmitir sentimientos de vida, así cualquier persona puede verse identificado cuando presencia alguna actuación. Esto hace que se establezca una fuerte conexión entre el intérprete y el espectador. Por eso el flamenco también recibe el nombre de arte jondo, porque ahonda en los sentimientos más humanos y los hace aflorar, llegando el intérprete incluso al éxtasis, dando lugar a la aparición del llamado *duende*.

También hay quien le llama arte gitano por la influencia que ha aportado esta etnia a su nacimiento y desarrollo.

Cualquier músico que se precie de serlo, desde cualquier estilo, ya sea clásico, pop, jazz, etc., ha tenido curiosidad de conocer “algo” este arte. Un ejemplo de ello, fue Manuel de Falla, que desde su genialidad, fue capaz de adaptar la música popular española y flamenca para “El Sombrero de Tres Picos”, el cual junto a la coreografía de Massine y los decorados de Picasso, fue estrenado el 22 de julio de 1919 en Londres, con los Ballet Rusos de Diaghilev. Para hacer esta obra recorrió ciudades del sur de España, Sevilla, Granada y Córdoba, captando la esencia de palos flamencos como el fandango y la farruca. Reflejo este acontecimiento histórico, ya que tuve el honor y la suerte de poder participar en la Reapertura del Teatro Real de Madrid el 11 de Octubre de 1997, con esta obra y allí pude comprobar la magnitud del flamenco inmerso en la alta sociedad, siendo elaborado y trabajado a nivel musical, escénico e interpretativo, como jamás podría haberse imaginado algunos de los que bailaron en aquellos *bailes de candil*.

El flamenco ha pasado de las zonas marginales llenas de pobreza y miseria a lo más alto, siendo reconocido a nivel social, llenando teatros y lugares escénicos destinados para músicas y otras artes consideradas elitistas. De ahí su dimensión social, intelectual y artística, cada vez más reconocida y elaborada y sometida a un continuo análisis desde diferentes ámbitos.

1.3. Aproximación a la historia del baile flamenco.

Haremos una síntesis histórica del nacimiento y evolución del baile flamenco, por situarnos dentro del marco teórico del trabajo sin profundizar ya que nuestro trabajo no pretende plasmar lo que otros autores y estudiosos del flamenco y del baile flamenco concretamente, llevan haciendo y recogiendo en publicaciones, desde hace años. Hablar de baile flamenco, nos lleva a referenciar a Navarro (2008), donde en sus cinco tomos sobre la Historia del Baile Flamenco”, son imprescindibles para acotar este apartado.

Son relativamente recientes, todos los estudios históricos que hablan sobre el flamenco y su origen, los cuales se basan principalmente en escritos de viajeros extranjeros que visitaban el país, los cuales recogían sus impresiones sobre las actuaciones que presenciaron, así como en artículos de

prensa y/o carteles de espectáculos. Toda esta información ha servido para conocer la historia reciente del baile flamenco, pero para remontarnos mucho más atrás, se ha recurrido a la simbología de pinturas, esculturas, relatos, escritos o cualquier documento que pudiera reflejarnos algún dato importante. La transmisión oral tan importante en el mundo del flamenco en general, ha servido para que lleguen a nuestros días muchos aspectos artísticos a nivel de interpretación, pero en ocasiones han servido para empañar y no dejar ver la realidad de dicha evolución. Por lo que podemos hablar de verdades históricas en continua evolución y nunca de verdades absolutas, aunque estas estén constatadas durante años.

1.3.1. Etapa preflamenca

Cruces (2002) comenta lo difícil que es concretar un lugar y una fecha para establecer el origen del baile flamenco, resultándole curioso que a pesar de la importancia que como fenómeno musical, oral y cultural tiene el flamenco, históricamente no haya gozado de un interés sistemático como objeto de estudio e investigación .

El origen del baile flamenco, ya conocido como tal, se fraguó como fuente de expresión y diversión propia de una clase social baja, rodeada de miseria y desgracia, convirtiéndose en una *terapia*, que les ayudaba a desinhibirse de los problemas y les ayudaba a manifestar sus sentimientos. Paradójicamente, en la actualidad, existe la Flamencoterapia, que realmente retoma los orígenes y la esencia del sentido de la existencia del baile flamenco original, dando respuesta a problemas actuales de salud, físicos y mentales (Arrebola y Ruiz, 2012).

Según Parra (1997):

En principio fue el gesto. Antes que la voz, antes que la palabra, el hombre se manifestó a través de la expresión corporal. Antes de manifestar su deseo de explicarse el mundo, el hombre manifestó su urgencia por estar en él, por sentirse mundo y vida. Y esa expresión del cuerpo fue más elemental y primaria de las maneras que el hombre tuvo para decir sus deseos. Vendrían después malos tiempos para el cuerpo, pero de momento en la alborada de la humanidad, el hombre fue, ante todo cuerpo y movimiento de ese cuerpo, exhibición viva de ese cuerpo que no era aún (Platón andaba lejos, en el futuro lejano) vergonzante receptáculo del alma, sino la manifestación carnal y poderosa de ese alma, la demostración misma de su existencia (p.234)

Si nos centramos en las primeras manifestaciones sobre baile en el sur de la Península Ibérica, hablamos de Las Puellae Gaditanae, bailarinas que amenizaban las cenas y bacanales romanas, tal y como recoge Navarro (2002) de lo escrito por Estrabón, a finales del siglo II a.C. Habla del baile de aquellas andaluzas, como sensual y voluptuoso, y cargado de insinuaciones eróticas.

Del mismo modo describe los movimientos que hacían como rítmicos y rápidos, moviendo descaradamente las caderas, acompañándose del repiqueteo de los crótalos y del tintineo címbalos. Navarro (2002) menciona su forma de vestirse, recogiendo información de la arqueología y los frescos pompeyanos, yendo estas posiblemente ligeras de ropa al inicio del baile y finalizándolo desnudas, haciendo una comparativa con la danza de los siete velos y con el concepto de striptease más reciente.

La herencia de estas danzas fue la semilla que después en las jóvenes gaditanas fueron cultivando, dando lugar a los bailes típicos de Cádiz, así como sus cantes en la actualidad.

Al acabar la época romana y llegar las primeras tribus vándalas a Andalucía, hacia 411, hay un paréntesis respecto a las noticias referentes al baile, son años poco prolíferos en todos los sentidos, sobre todo para el desarrollo de las artes (Navarro, 2002). Desde la conversión de la Península Ibérica al cristianismo hasta el siglo XI (época en la que fue introducida la liturgia romana) la iglesia española había adoptado y asimilado como propio el canto bizantino, esto, según el célebre músico Manuel de Falla y Felipe Pedrell en su Cancionero Musical Español, acabó en traducirse en fórmula propias que trasladarían sus influencias orientales tanto al cante popular como al baile (Coll, 1966, Pérez, 1986 y Vargas, 2005)

Hasta entrado el siglo VI, no se empezaron a celebrar fiestas por los pueblos donde se volvió a tener indicios del baile, *dansatrices per villas ambulare*, siendo profesionales del mismo. Estas también amenizaban los banquetes de las clases sociales más pudientes. Según Navarro (2002), durante la dominación visigoda, se siguieron celebrando ritos y ceremonias con los que los íberos e hispanorromanos rendían culto a la divinidad solar y que posteriormente los cristianos convirtieron en las solemnidades de San Juan y en invierno, las hicieron coincidir con la Navidad y fiesta de los Santos Inocentes. En estas fiestas de carácter dionisiaco, terminados los bailes rituales, se bebía, se comía y se retozaba. Hay aspectos que han llegado a nuestros días. No obstante, desde la conversión de la Península Ibérica al cristianismo hasta el siglo XI, la iglesia española había adoptado y asimilado como propio el canto bizantino, esto según Manuel de Falla y Felipe Pedrell en su Cancionero Musical Español, acabó por traducirse en fórmulas propias que trasladarían sus influencias orientales, tanto al cante popular como al baile (Pérez, 1986).

La llegada de los árabes a la Península Ibérica en el 711, comienzan años prolíferos para la cultura. La influencia árabe enriqueció la música y la danza andaluza, dándole una forma tonal definitiva y alegando su perfil severo con adornos y melismas orientales, algunos de los cuales, ya existían indica Turina (citado en Vargas, 2005, p.13). En aquellos tiempos convivían la música y

danza culta, propia de clases sociales pudientes, con otra de carácter popular, genuina del pueblo andaluz.

En los palacios las fiestas se amenizaban con bailarinas traídas de Oriente, profesionales que cantaban, bailaban, incluso tocaban algún instrumento y recitaban. “La fama de estas bailarinas traspasó las fronteras de la España islámica y fueron llamadas a las cortes de los reyes y grandes señores cristianos para alegrar festines y banquetes” (Navarro, 2002). Las danzas de estas bailarinas tenían rasgos orientales, donde los movimientos de caderas y del vientre eran sus señas de identidad, derrochando sensualidad y erotismo.

Paralelo a las danzas palaciegas, estaban los músicos y bailarines ambulantes, que iban de pueblo en pueblo, allí donde eran reclamados.

Las sucesivas invasiones, tropas sirias (741), las almorávides (1086, 1090) y las almohades (1156), tal y como recoge Navarro (2002), fueron enriquecedoras a nivel cultural, pero siguieron manteniendo la idiosincrasia del pueblo andaluz, que sigue siendo mayoritariamente hispanogodo o más bien hispanorromano.

En el emirato Cordobés (Ríos, 1997) menciona:

La expansión musical árabe tuvo su gran esplendor, a la vez que la Iglesia difundía el canto gregoriano. Es en este ciclo histórico donde se sitúa la existencia de la línea melódica árabe indoiraní y de los rimeros melos protoflamencos, y así mismo, lo que se puede llamar estribillo modulante del fandango. Después durante el Califato de Córdoba, se crean las composiciones autóctonas mozárabes: Moaxaja, Jarchya y zéjel p (27-28).

A partir del año 1000, con la reconquista, las invasiones almorávide y almohade, la prohibición de cantores árabes y judíos en las iglesias, etc....como hechos trascendentales, musicalmente se van dando cambios y aparecen las danzas arábigo-andaluzas. Es tras la rendición de Granada, cuando en la música popular andaluza se denotan unos segundos *melos* que se asocian a los árabes, que son los *melos gitanos*, ya que éstos estaban ya en Andalucía, coincidiendo también con el auge del romancero español, a partir del cual surgieron la mayoría de las letras o coplas flamencas (Ríos, 1997).

Tras la caída del reino Musulmán de Al-Andalus, se abre una nueva época donde los habitantes de estas tierras tienen que decidir, emigrar o convertirse al cristianismo, esto supone un cambio de mentalidad y costumbres. A partir de ahora, empiezan a aparecer datos documentales que hacen alusión al baile, como un grabado datado de 1598, “Vista de la ciudad de Sevilla desde la Enramillada de Triana”, donde se ven algunas mujeres bailando. Según Cruces (2003), “es evidente el parentesco con las escenas boleras y preflamencas”. En este periodo andalusí se aprecia la influencia hebrea sobre el flamenco, algunas modalidades de oración cantadas por sefarditas y ciertos palos flamencos con connotaciones religiosas, como son las saetas y las tonás, entre otras, como recoge Caballero (1975).

En 1611, ya no habían moriscos oficialmente, pero aún quedaban los que fueron hechos esclavos, los niños que quedaron huérfanos o abandonados y aquellos que lograron regresar a su tierra clandestinamente sin perder la vida. Por lo que existió una época en la que morisco y gitanos convivieron, así como sus costumbres, que se influenciaron entre sí. En esta época se estructura unos melos y una lírica que quizás fueran definitivos de las entonaciones gitano-andaluzas, por lo que se empieza a registrar la estructura melódica y estilística de lo que conocemos actualmente por arte flamenco (Ríos, 1997).

El pueblo gitano es otra de las culturas que influyó en su momento y aún lo sigue haciendo en el flamenco en general, y concretamente, en baile flamenco, tanto a veces, que se les ha dado como genuino y propio, aunque es cierta su enorme influencia desde sus orígenes hasta nuestros días. López (1999) habla de la indudable y decisiva participación gitana en la gestación del flamenco;

Pero también hay que afirmar rotundamente que el flamenco no es patrimonio exclusivo de los gitanos como muchos afirman. Sin ellos el flamenco no existiría pero no han sido sus creadores exclusivos. Los gitanos no se distinguen por su espíritu creativo precisamente; imaginativo, sí. El gitano no crea: asimila, se integra y, al mismo tiempo, deja sentir su influencia” (p.13).

Lo flamenco, no es sólo gitano y así lo atestiguan las coplas más antiguas flamencas, como el romance, que son anteriores a la llegada de los gitanos a España, además no se manifiesta en ninguna de las comunidades gitanas que hay en otras partes del mundo (Barrios, 2000). Los gitanos, como pueblo errante, han ido influenciándose y a la vez haciendo suyos tradiciones, bailes y músicos moriscos. Lo cierto es que” son los gitanos sacromontanos los únicos que incorporaron la danza ese *echarse atrás*, hasta tocar el suelo con la cabeza que hacían las bailarinas orientales” como afirma Navarro (2002). Los gitanos al instalarse en Andalucía, asimilan formas de vida, costumbres y el folklore de la tierra, influenciadas por un crisol de culturas formado por las numerosas invasiones (tartesios, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos y árabes) que había sufrido España y concretamente, Andalucía (López, 1999).

A partir del siglo XVI, y sobre todo, durante el siglo XVII (siglo de Oro, siglo de los maestros de baile), “los bailes populares suben a los escenarios para amenizar los descansos de entremeses y sainetes” (Vargas, 2005), o bien como elemento único del entreacto. Tras la toma de Granada, en la nueva Andalucía empiezan a ponerse los cimientos, definiéndose y codificándose el patrimonio de pasos y movimientos que luego constituirá la base del baile flamenco (Navarro 2002). En 1642, Juan Esquivel Navarro, maestro de baile de Felipe IV publica en Sevilla, el libro *Discurso del arte danzado*, siendo el primer tratado de bailes del que se tiene constancia, y en el que además se hace mención a la existencia de escuelas públicas de danza en Sevilla, Málaga y

Cádiz. Este autor alude a la guitarra como el instrumento fundamental para acompañar al baile, como ocurre en el baile flamenco (Molina, 1967). La guitarra se introdujo en el flamenco en el siglo XIV, sustituyendo al laúd morisco (Espada, 1997).

En esta época el baile llegó a ser tan relevante, que no había familia acomodada que no tuviese un maestro de baile y muchos de ellos tuvieron academias propias y llegaron a ser muy conocidos y tenían gran prestigio. La danza era parte esencial en la formación de los jóvenes de la clase social pudiente.

Según Navarro (2002), el teatro, aquellos días, era un “vicio nacional”, donde el público eufórico disfrutaba y exigía algunos bailes, llegando a veces a provocar algunos escándalos cuando no conseguían su propósito.

Al escenario subieron los bailes populares andaluces y allí se empezaron a codificar sus pasos. Los bailes en sí iban cambiando cuando dejaban de gustar, pero los pasos de estos aparecían en otros bailes nuevos. Sin embargo el pueblo, simultáneamente, hacía suyos estos bailes y los despojaba de dificultades técnicas, volviendo a potenciar el movimiento espontáneo, libre y fresco, que caracteriza a todo lo popular. De manera que se estableció un continuo feed-back, entre el baile del pueblo y el que se representaba en los teatros.

Los bailes que se representaban en los escenarios durante los siglos XVI y XVII, eran de diferente tipo y origen, pero los que más éxito tuvieron, los andaluces y los que llegaron de tierras lejanas, que fueron adaptándose a las exigencias del público. Atendiendo a Navarro (2002) y a Pablo (2005), estos fueron:

a) *Bailes andaluces*. Eran los baile con más éxito entre el público. Seguidillas, Jácaras, Fandangos, Escarramán, Montoya, Tárraga, Capona, etc..., fueron los bailes más destacados de la época. Cualquier día de la semana era bueno para bailar, pero sobre todo los festivos, en patios, ventas, posadas, salones de las clases sociales acomodadas. Solía bailarse bajo la luz de candiles, de ahí el nombre de *bailes de candil*. Paralelamente, también se bailaban estos bailes en los teatros, formando parte de sainetes, tonadillas y entremeses. Un buen cómico debía saber bailar además de recitar y saber música. Inicialmente, estos bailes se hacían para amenizar los entre actos, llegando a convertirse poco después, en el centro de atención del espectáculo.

b) *Bailes de negros*. Se identificaban por su sensualidad, despertando instintos sexuales en aquellos que los presenciaban en arrabales y sobre todo los días festivos, como el día del Corpus o el día de Reyes, donde conseguían desinhibirse por momentos de su

situación de esclavitud. De origen afrocubano son el Guineo, la Zarabanda, la Chacona, el Zarambeque (de la India), o Zumbé. Bailes de África el Cumbé y el Paracumbé, este fue primero a Portugal y de allí a Andalucía. De tierras americanas, el Retambo o Retambillo, el Zambapalo, la Gayumba, el Dengue, la Cachumba, la Guaracha y el Mandango. Otros bailes de negros posteriores que aparecieron más elaborados fueron el Manguindoy o Mandingoy, que bailaban las tonadilleras en los teatros, el Tango, que llegó a España por el Siglo XIX, de origen cubano y la Rumba, lo hizo al inicio del siglo XX, de origen afrocubano, descendiente de una danza ritual de origen bantú, Yuba, danza de la fertilidad.

c) *Bailes gitanos o al modo gitano*. Eran bailes populares que aprendían de todos los lugares por donde pasaban y a los que añadían su capacidad expresiva y de improvisación, llevándolos a su terreno y asimilándolos como suyos. Habían compañías familiares o *troupes*, donde cada uno de la familia desempeñaba un rol, dentro de la compañía y en el momento del baile. El repertorio fundamental eran Romances, y Seguidillas, seguidos de otros como las Zarabandas, las Chaconas, el Zarambeque y el Cumbé. Hubieron estribillos muy conocidos como el de “A la dina dana, la dana dina” y pasos asociados a su forma de bailar como “pisar el polvillo”, el zapateado, que se ejecutaba muy rápido y con gracia. Bailar a modo gitano, se hacía en parejas y en solitario, las que dominaban el oficio.

A mediados del siglo XVII, según se recoge en el tomo II de la colección, *Folklore y costumbres de España*, andaban por Castilla “maestros de enseñar a bailar y danzar”.

En el siglo XVIII, bajo el dominio de los Borbones, las danzas de la corte fueron depurándose debido a los maestros de baile que bajo la influencias francesas e italianas de danza, fueron depurando y refinando los pasos de aquellas danzas que hasta entonces eran de origen popular andaluz, dando lugar a los *bailes españoles* y desarrollándose nuevos repertorios que serán origen de la Escuela Bolera.

Felipe V estableció tres academias de baile: en Cádiz, para su Real Compañía de Guardias marinas; en Cartagena, para las de Pabellón de la Escuadra Real de Galeras; en Madrid, en el Colegio de Nobles de nuestra corte: habiendo producido en España tan perfeccionados sujetos en este arte, que no tenemos que envidiar los progresos de las demás naciones (*Folklore y costumbres de España*, tomo II, p.354).

Lo que actualmente nos parece novedoso y por lo que luchamos, ver como la danza llega a los colegios, es algo que ya ocurrió, hay datos que así lo reflejan en el siglo XVI, pero donde tales prácticas tuvieron más arraigo fue en los Colegios de La Compañía de Jesús. Ya por entonces fueron conscientes de

la importancia de la danza en la formación global de la persona y todo el que podía permitírselo, tenía su maestro de baile.

La colección sobre *Folklore y costumbres de España, tomo II*, recoge:

La enseñanza del arte danzado en los colegios no fue olvidada, siguió conservándose, pues en 1853, en un colegio de señoritas de Barcelona, se celebró una fiesta donde enseñaron las niñas sus destrezas dancísticas enseñadas por el profesor de baile D. Antonio Biosca, en el Baile inglés, Cachucha, Jaleo de Jerez y Madrileña (p.354)

1.3.2. Los bailes de candil.

Al mismo tiempo el baile que se daba en zonas humildes y trabajadoras de algunas ciudades, como ocurrió en Sevilla y concretamente en algunos de sus barrios como Triana o la Macarena, así como en los barrios gitanos, que se influenció, como no, de aquellos bailes andaluces, empezó a ser el germen de lo que hoy entendemos como baile flamenco, aportando sus características particulares y señas de identidad. Era un baile desenfadado, libre de cánones dancísticos, donde el carácter, la sensualidad, la fuerza y la libertad de movimientos corporales, identificaban a sus intérpretes recogidos algunos de ellos en relatos de extranjeros que visitaron por aquel entonces nuestro país y quedaron fascinados e impresionados con lo que vieron en aquellos “bailes de candil”, llamadas así a las reuniones celebradas de noche, donde se celebraban actuaciones bajo la luz de los candiles de aceite y mecha, colgados en las paredes, en número variable, según el local. Davillier también los define como *Bailes de botón gordo o cascabel gordo*, por los botones plateados que colgaban de las chaquetillas y pantalones de la gente del pueblo. En Galicia se las conoce con el nombre de *trangallada*. La clientela de estas reuniones era de clase humilde.

Davillier (1984) en su obra *Viaje por España en 1862*, ilustrada con dibujos de *Gustavo Doré*, describe minuciosamente una escena en un baile de candil, donde bailaba un polo la cigarrera *Candelaria*, en la botillería del Tío Miñarro, como alude Caballero (1998). En esta descripción se hace también alusión al Barbero como cantaor. La figura de los barberos ha sido tan importante dentro del flamenco, que Del Campo y Cáceres (2013), han realizado un texto completo en torno a esta figura tan peculiar e importante en la historia del flamenco.

Davillier también escribe sobre un zorongito gitano, bailado por *La Perla* y sobre un zapateado bailado por una reconocida bailaora gaditana, por entonces, *Dolores*.

1.3.2.1. Miradas románticas.

A lo largo del siglo XVIII, recogen Del Campo y Cáceres (2013), se alternan entre los viajeros extranjeros que visitan nuestro país, “dos visiones dispares sobre España, una, más extendida, de raíz ilustrada, que subraya el atraso y la sin razón, y otra romántica, que ensalza la originalidad de algunas costumbres españolas como pintorescas”. Estos autores, siguen diciendo, que la visión romántica es la más dominante entre los extranjeros, aunque no es homogénea, ya que variará según su nacionalidad y/o momento en el que nos visitaron.

Swinburne (1979), realizó un viaje por España invitado por Sir Thomas Gascoyne. Recorrieron la costa este, Andalucía, La Mancha, Madrid, Burgos y el Bidasoa. Publicó sobre este viaje, sus *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Ilustrado con numerosos grabados, se revisan los monumentos principales y el autor recurre a libros y manuscritos para ayudarse en el mismo. Este relato hace alusión a cómo bailaban los gaditanos.

George Borrow, que recorrió España entre 1836 y 1840, recogió en su obra *Los Zincalí* (1841) como los gitanos y las gitanas bailaban y cantaban bajo la luna en presencia de señores de la nobleza. A este autor, le gustaba poco el baile y los toros y así lo reflejo con su pluma.

En el *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, publicado por Richard Ford en 1845, tras su visita a Andalucía en 1831, menciona como la escena de baile se realiza generalmente en el barrio de Triana, en Sevilla, siendo fiestas de pago, cuyo entorno era “trastevere de la ciudad y cueva de toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos”.

El escritor, máximo representante del costumbrismo andaluz Estébanez Calderón (1946) conocido como *El Solitario*, en su obra maestra *Escenas Andaluzas*, defiende las costumbres y tipos de su tierra, que demuestra conocer por su animado pintoresquismo y por su gracia típicamente andaluza, derivada a menudo de chistosas exageraciones. Es importante también por los datos que nos ofrece sobre los primeros cantaores flamencos de cante jondo, *Fillo* y *Planeta*, de forma que puede considerarse a Estébanez también uno de los primeros flamencólogos. Pero en nuestro caso, en 1831, según Álvarez (1998), recoge en el *baile en Triana*, descripción del baile de la rondeña, por *la Perla* y el *Xerezano*, que parecían profesionales del baile, aunque los verdaderos profesionales aparecen más tarde en la etapa de los cafés cantantes. Carretero (1981), encuentra en este baile influencia de la Escuela Bolera y recuerdos de sensualidad árabe, tal y como recoge de esta autora, Álvarez (1998).

Lo cierto, es que los relatos de viajeros extranjeros nos han aportado datos valiosísimos para el posterior estudio de la música y el baile, no tanto porque ofrezcan fidedignas descripciones, sino porque nos permite reconocer y

entender la corriente romántica que encumbró una determinada estética, unos tipos sociales y unas prácticas, que influyeron en la valoración de determinadas músicas y bailes, tal y como recoge Del Campo y Cáceres (2013).

1.3.3. Academias y salones.

Al mismo tiempo que los bailes de candil, recoge Álvarez (1998), existían las academias, en los que además de ofrecerse enseñanza de baile, pagando por ello unos honorarios, a veces se realizaban verdaderos espectáculos, donde imperaban los bailes denominados nacionales, del país o andaluces.

Con el nombre de Escuela o Academia de Baile hay en Andalucía y especialmente en Sevilla, una especie de organización dirigida por los llamados Maestros, que da veladas danzantes para los extranjeros, en las que los bailarines y bailarinas, grandes y pequeños, se presentan vestidos con traje clásico, bailando boleros, boleras robadas, jaleo de Jerez, manchegas, cachuchas, malagueñas, etc., acompañadas de canto, palmoreo y repique de castañuelas (Folklore y costumbres de España, tomo II, p.354).

“Estos establecimientos podríamos considerarlos los precedentes a los cafés cantantes”, comenta Álvarez (1998), afirmando además; “del flamenco, apenas conocido entonces, salvo en ambientes restringidos, ni rastro hasta un buen puñado de años más adelante”.

Es a partir de este momento cuando el baile flamenco, empieza a tener un sitio entre los bailes españoles que se desarrollan en las escuelas, representándose frecuentemente en patios, ventas y salones privados cuando se celebraban fiestas. En lo que se refiere a la guitarra, al principio no solía acompañar al cante, que normalmente se realizaba a palo seco, sin más acompañamiento que el toque de palmas. Algunos compositores, como Julián Arcas, comienzan a componer temas con sonidos flamencos que iniciarían una nueva era. Todo este paisaje fue recogido por diversos escritores.

Hay constancia de academias y salones en la última década del siglo XIX y parece que al principio en ellos la importancia la tenían los bailes del país, nacionales o andaluces. Hablar de flamenco, sólo en lugares muy puntuales y privados, sin aparecer rastro hasta muchos años después.

Ejemplo de estas academias y salones, según Álvarez (1998), en Sevilla en 1850, de la calle Pasión, la Academia de Manuel Barrena, que el 3 de agosto, ofrecía ensayos públicos de bailes nacionales, con la asistencia de las mejores discípulas del director y las mejores boleras de la ciudad. El 24 de Octubre del mismo año, figuraban en el programa además, los Panaderos y las seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra. Esto ya hace presenciar lo jondo.

Siguiendo con Álvarez (1998), D. Miguel Barrena, hermano de Manuel Barrena, fundó en 1962 el Salón Recreo en la calle Tarifa de Sevilla, en el todos los sábados por la tarde había funciones con danza nacionales y andaluzas, cuya interpretación realizaban las alumnas más aventajadas y conocidas del director Luis Botella, siendo la estrella Amparo Álvarez, *La Campanera*, a la cual acompañaban los mejores cantaores. Aquí no había nada que pudiese relacionarse con el flamenco. Sin embargo, este salón en 1867, ofrecía un programa con toques flamencos, donde el flamenco ya hacía su aparición. Se menciona a *Antonio El pintor*, discípulo del *Raspao* y padre de *Lamparilla*, el cual interpretaba con escaso braceo, soledades, juguetillos, charangas, polos, cañas, panaderos, la romera, seguidillas gitanas, tonadas, livianas, serranas, el zapateado, rondeñas y la malagueña entre otros bailes mayoritariamente flamencos.

De 1870 a 1880, Silverio Franconetti, fue director del Salón del Recreo. Seguido de éste estaba el Salón de Oriente, donde bailó *Miracielos* en 1864, (según Vicente Escudero fue el primero en bailar con guitarra), el cual bailó un zapateado, romeras y rosas, ampliando el número de estilos bailables.

En torno al último cuarto de este siglo, ya se empiezan a conocer determinados estilos del flamenco. La situación del pueblo andaluz en ese momento, víctima del caciquismo y envuelto en la pobreza, queda reflejado en relatos de escritores españoles y sobre todo extranjeros. En este ambiente el flamenco cobra definitiva relevancia y se empieza a representar como espectáculo público, iniciándose la profesionalización de intérpretes del cante, el toque y el baile. Todo esto ocurre entre 1760 y finales del siglo XIX, donde ya se contaba (Saba Hoces cit. por Ríos 1997) con la gama estilística fundamental que hoy lo conforma, gracias al surgimiento de siete ritmos genéricos:

- Siguiriya (cinco tiempos).
- Soleá (doce tiempos).
- Tangos (ocho o cuatro tiempos).
- Fandangos (tres tiempos y melos orientales).
- Cantes libres (sin tiempos).
- Cantiñas (tres tiempos y melos españoles).
- Bulerías (peculiar de doce tiempos).

Cruces (2002), recoge un escrito de 1946, donde se explica claramente cómo se ganaba la vida una gitana representando sus bailes en casas de familias ricas de Sevilla.

Las “Cartas Marruecas” conforman una novela epistolar del escritor y militar español José Cadalso, publicada en 1789 de forma póstuma. Es un conjunto de noventa cartas que narran la historia de Gazel, un

joven marroquí que habiendo viajado por toda Europa llega a España en la comitiva de un embajador de Marruecos, y que aprovecha la oportunidad para conocer las costumbres y la cultura del país, y compararlo con otros países europeos. En esta obra se narra la escena de una gitana bailaora.

Es aproximadamente, entre 1765 y 1860, cuando encontramos tres focos de importancia que crearían escuela: Cádiz, Jerez de la Frontera, y el barrio de Triana, en Sevilla.

Esta primera etapa del flamenco, el baile se identifica por ser poco sistemático, muy espontáneo casi siempre individual, rara vez en pareja y nunca colectivo. El baile de la mujer se centra de cintura hacia arriba en el braceo, donde la sensualidad de los movimientos en torno a sus caderas, es la mayor atracción para el público varonil, que intenta ver entre la falda en movimiento, *algo de pierna*. En ocasiones se utilizan castañuelas o crótalos. Respecto al baile de hombre, se centra sobre todo en el zapateado.

Vicente Escudero afirmaba que el baile flamenco es la forma de expresión que habían tomado los baile gitanos en España, haciendo alusión al parentesco del baile gitano ruso, con el de una farruca.

1.3.4. Granada y sus zambras.

Además de Sevilla y Cádiz, en Granada también se bailaba, incluso antes de la aparición de las zambras, sobre todo por los gitanos.

Albaicín (2011) menciona, que según historiadores y etimólogos, la palabra zambra significa “ruido, palmoteo, baile acompañado de cante, fusión de voces humanas y bullicios instrumentales armonizados en brava conjunción orquestal”.

La aparición de las zambras como espectáculos genuinamente granadinos, donde se canta y se baila estilos exclusivos que no se hacen en otro lugar, es la versión gitano-flamenca de la zambra morisca del siglo XVI, así lo afirma Álvarez (1998). En 1524 aparecieron las primeras zambras moriscas en las que actuaban moros y gitanos, en las procesiones del Corpus Christi. Estas fueron suspendidas en 1554 por la diócesis de Guadix. En 1567 volvieron a dicha procesión. Los gitanos y moriscos establecieron lazos familiares, quizás su piel morena y parecido en sus costumbres, en sus músicas, sus cantes y sus bailes, ayudaron a ello, como recoge Albaicín (2011). Y este autor sigue diciendo, “los instrumentos moriscos que los gitanos tomaron han llegado hasta nuestros días y son los panderos, las guitarras, las palmas, pitos hechos con los dedos, las jaleadoras, los melismas de sus canciones jondas...”

Las primeras danzas que se bailaban en las zambras homenaje al Corpus Christi fueron creciendo en número e importancia, se las llamaba sarao y de cascabel, después se bailaba la zarabanda, la chacona, el billicuscuz, el colorín colorao, el quiriguai, etc...

En esta ocasión, también son sobre todo extranjeros los que recogen testimonios de lo que ocurría en Granada. En 1845 Teófilo Gautier realizó una descripción minuciosa de lo que eran aquellos lugares en el *Sacro Monte*, como él lo escribía.

Albaicín (2011) menciona a A. Jouvin de Rochefort, el cual en 1672 en su obra *Un viajero por Europa* describe que visitó el Sacromonte y vio cómo vivían los gitanos en unas cuevas cavadas en la tierra y que el barrio estaba lleno de cruces. Pero fueron los viajeros franceses, por 1820, los que dieron a conocer Granada a Europa y a los gitanos con ella. Fama que fue impulsada por autoridades y visitantes ilustres. Fue el gitano de Ítrabo, Antonio Torcuato Martín “El Cujón”, herrero, cantao, bailao y guitarrista, el que con ojos de lince, como describe Albaicín (2011), ante tanta afluencia de turistas a Granada, al cual llamaban para amenizar fiestas, reúne a artistas de las cuevas del Sacromonte y en el bajo de su herrería, crea un espectáculo flamenco único versado en el tema de la boda gitana y lo presenta como *La Zambra Gitana Granadina*, así entre 1840 y 1850 se recoge el nombre de Zambra granadina para definir los conjuntos de bailes gitanos basados en su ceremonia de boda. Es a partir de 1861, cuando se empieza a escuchar en los teatros españoles la palabra zambra. Todo aquel que visitaba Granada no podía irse sin ver bailar a las gitanas, las cuales amenizaban fiestas privadas cuando las llamaban, Navarro (2008), denomina estas fiestas, como “fiestas a domicilio, a casas particulares, ventas y hoteles. Cuenta que el grupo podía llevar hasta veinte personas, unos bailaban, alguien cantaba y otros los acompañaban con guitarras, tamborines, panderos, violines o castañuelas. Lo dirigía un capitán o capitana”.

Entre los escritores españoles, destacar a Miguel de Cervantes, el cual en su obra *La Gitanilla*, hablaba del gitano granadino. Otros como Estébanez Calderón, Federico García Lorca, también reflejan a los gitanos en sus escritos y sus costumbres, entre las que se encuentra el baile.

Navarro (2008) recoge como bailes característico de las zambras:

- La cachucha, conocida como *El perdón de la novia*, es la danza con la que se comienza la representación ritual de la boda gitana.
- La alborá, albolá o alboreá, danza con la que los gitanos granadinos celebran la pureza de la novia, el momento más importante para los gitanos.

- La mosca, danza con la que se termina el ritual de la boda. Parece que es uno de los bailes que practicaban los andaluces a finales del siglo XVIII y principios del XIX, pero que ha sido conservado por los gitanos.
- La zambra, otra danza genuina de los gitanos granadinos, con ritmo de tangos y toques moriscos.
- Los tangos. Hay diversos tangos del camino, tangos de falsetas o de la flor, que los baila una mujer sola, después de la alborá, el petaco, etc...
- Otros bailes de origen folklórico como las soleares de Arcas.

1.3.5. Edad de Oro

La llamada *Edad de Oro del flamenco*, aproximadamente entre 1850 y 1920, tal y como afirma López (1999) aparece el primer cantaor reconocido como tal, con referencias literarias, *El Planeta*. Esta época la llena un cantaor con verdadera personalidad, *El Fillo* y viene a emparentarse con la etapa histórica de los cafés cantantes a nivel cronológico.

El conocido e importante Maestro de baile Otero en 1912, en su *Tratado de Bailes*, hace una clasificación y posterior descripción separando los bailes de sociedad, de los bailes regionales españoles. Estos últimos eran: Sevillanas, Las Peteneras, Las Manchegas, Soleares de Arcas, El Olé Bujaque, La Gracia de Sevilla, El Vito, Los Panaderos, El Garrotín, La Farruca, El Tango, Las Marianas y Las Guajiras. Esta es la prueba de que la Escuela Bolera y el Flamenco por aquel entonces convivían de la mano se influenciaban mutuamente. Es el momento en el que empieza a diferenciarse entre el concepto bailarín y el bailaor, entre la bailarina y la bailaora, hasta entonces, en muchos momentos hemos visto escritos con los términos bailador y/o bailadora.

1.3.5.1. Los cafés cantantes.

Según Navarro (2008), “los cafés de cante constituyen uno de los capítulos más importantes en la historia del flamenco. En ellos, se configuraron y comenzaron su andadura artística sus tres manifestaciones primigenias: el baile, el toque y el cante”.

Entre 1860 y 1920, es la época de los café cantantes, etapa donde se profesionalizó el flamenco tanto en el cante, como en el toque y como en el baile. En ellos se ofrecían espectáculos de gran variedad, posicionándose el flamenco poco a poco, en el espectáculo estrella de aquellos locales. Éstos

estaban situados en lugares estratégicos y céntricos de las ciudades, lo cual propiciaba que asistiera un público más diverso y numeroso.

Cruces (2003) considera que la época de los cafés cantantes para el baile sirvió para:

El establecimiento del canon de mínimos desplazamientos por la escena: en ellos se implementan los adornos y la estética, ya que serán definitivos para el flamenco por venir, y se pierden, por contraste, algunas particularidades de la escuela bolera, como las castañuelas y las zapatillas". Comenta también esta autora es "que lo que se populariza en los cafés cantantes es sobre todo el baile flamenco femenino (p.132).

El local del café cantante, por lo general, dice Rossy (1998):

Tiene un pequeño escenario o tabladillo (plataforma elevada) en la que actúa el cuadro flamenco. Por cuadro se entiende el formado, al menos, por un guitarrista, un cantaor y una o más bailaoras, o una pareja de baile hombre y mujer. Este autor continúa diciendo, la actuación del cuadro flamenco en el tablao se caracteriza por la formación del semicorro – cuando el cuadro se compone de seis o más artistas-, que viene a ser una imitación y recuerdo del patio andaluz. Los artistas arrimados a la pared, sentados en fila a los lados del guitarrista, esperan su turno para salir a bailar o cantar cuando llegue su momento (p.63).

Grande (1979) dice que en esta época el baile se abrirá como un abanico. Caballero (1997), por su parte cree que se aprovechó la tradición gitana de zapateados y jaleos en el sentido de crear nuevos estilos de bailes que sirvieran de complemento a algunos cantes, dando lugar a soleares, alegrías y ramificándose las antiguas modalidades de tangos y los cantes festeros de las bulerías. Este autor, cree junto a otros especialistas, que el café cantante supuso en el terreno del baile el primer y más decisivo punto de partida para la creación y multiplicación de modelos expresivos.

Álvarez (1998) cita a Martínez de la Peña (1970) la cual habla de cinco puntos de transformación en el baile flamenco de esa época:

1. El estilo evoluciona hacia una mayor majestad.
2. Existe mayor precisión en el ritmo.
3. La técnica viene a ser más complicada, con la consecuente dificultad para los mismos que consiguen dominarla por entero y cada uno ostenta una habilidad particular ya sea en brazos, pies o cabeza. Unos destacan técnicamente y otros artísticamente.
4. Los bailes no suelen acompañarse de castañuelas.

Se acentúan más diferencias entre el baile de hombre y de mujer. El baile de mujer se hace más reposado. Se centra el interés en brazos y cabeza, mientras los pies marcan suavemente y las manos giran desde la muñeca en suaves torsiones para acentuar, aún más, la línea expresiva de los brazos. Los movimientos violentos del

cuerpo son raros. En esta época se introduce la bata de cola y a penas mueven la falda, que no se levanta casi del suelo (...). La nota fundamental del baile de mujer en esta época es el garbo y la gracia en la figura. Por el contrario, el baile de hombre introduce una mayor actividad en los pies. El zapateado viene a ser la parte dominante (...). Hay una nota común a los sexos: la compostura y al empaque en la figura y mínimos desplazamientos por la escena. En resumen, se cuida más la plástica que el movimiento (p.73).

Respecto a este último punto, Cruces (2003) amplía:

Las mujeres en favor del garbo y la gracia; los hombres con una más frenética actividad de pies. El baile masculino se caracteriza por mayor desgaste energético, la permisividad de movimientos acrobáticos, la insistencia en el zapateado, la verticalidad en la figura y la sobriedad de la indumentaria (...). En el baile femenino se tiene en alta estima la gracia de la figura, la elegancia en el contoneo, el braceo o juego de brazos (bailar de cintura para arriba), la ausencia de brusquedad (ligar el baile), el erotismo de “dejar suponer” antes que “mostrar” y la vistosidad y gracia en el arreglo (p.133).

En esta época, según Rossy (1998), “ciertos cantes a la guitarra se convierten en bailables (las soleares, la caña), y cuando ya declinaba el siglo, se adaptan otras músicas y cantos inspirados *fuera de casa*, como la galaica farruca y el americano garrotín”. También en esta época empezaron a bailarse tientos y caracoles.

Cruces (2003) afirma que “queda de esta época la definitiva instalación en el baile femenino por tangos - baile de picardía, donde se utiliza a menudo el mantón y el sombrero de ala ancha -, alegrías, soleares, milongas garrotín, así como una cierta sistematización técnica”.

Los bailes realizados durante este período, es un parámetro que genera discordia desde una perspectiva transversal. *No existe un consenso entre los diferentes especialistas, aunque sí observan algunos puntos en común, destacando el tango, las alegrías y la soleá en un plano femenino, y el zapateado, el garrotín y la farruca en el masculino* (Zagalaz y Cachón-Zagalaz, 2012).

A principios del siglo XIX, comenta Rossy (1998), el baile flamenco que convive con el baile andaluz, comienza a ser una danza de categoría internacional, a pesar de las dificultades y penurias que en aquel entonces entrañaban los viajes para los *boleros españoles*, como entonces llamaban a los flamencos, se extienden por toda España e incluso la fama que les precede les impulsa a cruzar la frontera. A medida que va evolucionando el transporte, sobre todo, se van construyendo ferrocarriles, que permiten los desplazamientos más seguros y económicos a otras ciudades con más facilidad, los artistas andaluces salen para demostrar su arte en los cafés cantantes que van surgiendo por todo el país.

Hubo importantes nombres de bailaros y bailaoras que surgieron en los cafés cantantes y que fueron representantes de esta época. Muchos de ellos recogidos por diferentes autores como Ríos (1997, tomo II), Álvarez (1998), Navarro (2008, tomo I), Batista (2008), entre otros, además son muchas las referencias digitales, que podemos encontrar, con origen y sin origen flamenco, como las recogidas en la Enciclopedia libre Wikipedia.

Algunos de estos intérpretes flamencos fueron:

- Antonio Páez *El Pintor* (siglos XIX y XX). Bailaor gaditano discípulo del *Raspao*, buen artífice del zapateado. Tenía escaso juego de brazos. Padre de *Lamparilla*, Fue figura de los cafés cantantes de su época. En 1867, tomo parte de una Gran fiesta andaluza celebrada en el Salón del Recreo sevillano, alternando con Isabel Jiménez, El Quiqui, Juana *La Sandita* y otros destacados artistas de su tiempo, bailando varias cantiñas; y en mayo de 1871, actuaba en el Café Recreo de Córdoba, junto a Silverio, José Lorente y *Paco El Sevillano*.
- María *La Chorrúa*. Jerezana, tía y maestra de “La Malena” (Batista, 2008). Bailaora de gran belleza, destacaba bailando por alegrías.
- Pastora la de Malé. Gitana especialista en tangos.
- Carmencita Dauset. Nacida en Almería en 1868, cuñada del cantaor Antonio Grau Mora “Rojo el Alpargatero”, fue bailarina y bailaora (Navarro y Gelardo, 2011).
- Concha *La Carbonera* (Granada, siglo XIX - Sevilla, siglo XX). Vivió de niña en Málaga y después en Cádiz, antes de establecerse en Sevilla definitivamente. Una de las estrellas del Café del Burrero durante muchos años. Fue seguramente la primera bailaora de la que se escribió. Bailaba el zapateado y el tango. Bailó en el cuadro con *La Escribana* y *Las Antúnez*.
- *Las Antúnez*. Fernanda la mayor sobresalía en el baile por tientos y en alegrías. Participó en el espectáculo de *La Argentinita* “Las Calles de Cádiz”, junto a *La Macarrona* y *La Malena*. Juana, la más guapa, llegó a aventajar a su hermana por alegrías con mayor majestad.
- Juana Valencia Rodríguez *La Sordita* (Jerez de la Frontera, siglo XIX-XX). Una de las más puras y auténticas de su raza gitana y flamenca, más conocida en nuestra historia del arte del baile. Hija de Paco La Luz y hermana de La Serrana. En 1900, actuaba en el Café Novedades de Sevilla, pasando después al denominado Filarmónico, donde estuvieron los años 1902 y 1903.

Volvió al Novedades en 1904, continuando algunas temporadas más en él y en otros andaluces. Pertenecía al mismo cuadro que la Carbonera.

- Joaquín y Patricio López *Los Feos*. Joaquín, bailar y guitarrista, creador del baile por tientos.
- Antonia y Pepa *Las Coquineras*. Gaditanas, actuaron el Café “La Mariana”.
- Antonio Vidal, *Antonio el de Bilbao*, sevillano. Dio sus primeros pasos artísticos junto a su padre, El Niño de la Feria, que era un modesto bailar y guitarrista que bailaba por los pueblos. En una de estas giras llegaron a Linares, donde Antonio vio bailar a *Enrique El Jorobao*, que era el que mejor hacía el zapateado hasta entonces, y este se puso a estudiarlo y llegó a ejecutarlo mejor que su maestro. Era chaparrete, con los brazos muy cortos y las piernas muy cortas también. Su fuerte en el baile era el juego de pies. Formó parte del cuadro de *Faico y Mojigongo*. Superó a Enrique *El Jorobao* en el zapateado. Participó en el espectáculo “Embrujo de Sevilla” con *La Argentina, Faico y Realito*.
- *El Raspao*, sobresalió especialmente en los zapateados, hasta el punto que se le tiene históricamente por el creador del estilo (Batista, 2008).
- Francisco León *Frasquillo* (Sevilla, 1898-madrid, 1940). En los años veinte abre una escuela para enseñar su arte. Actúa en el Salón Variedades de Sevilla. Más tarde, realiza una gira por toda España en el espectáculo de Antonio Chacón, visitando París. Además, interviene en Barcelona con motivo de la Exposición Internacional, junto al maestro *Realito*. A partir de 1932 se traslada a Madrid, donde traspasa su academia. Es encarcelado en la Guerra Civil muriendo al poco tiempo de ser puesto en libertad.
- José Castro *Miracielos*, bailar sevillano de nacimiento que debía su nombre artístico a un defecto físico que le impedía agachar la cabeza. Actuó en los cafés cantantes y en los teatros. Y al decir de Vicente Escudero fue el primero, a principios del XIX, que bailó con acompañamiento de guitarras. Por su parte, Antonio de Bilbao, declaró que *Miracielos* fue el creador del baile por rosas, actuando, en 1864, en el Salón Oriente de Sevilla, junto a otros artistas flamencos de la década.
- Juan Sánchez Valencia y Rendón Ávila, *El Estampío* (Jerez de la Frontera (Cádiz), 1879 ó 1880/ Madrid, 1957).

A los diez años bailaba por las calles de su pueblo. Probablemente entonces aprendió cosas de Antonio el *Raspao*, pero quien había de marcarle decisivamente fue la Hija del Ciego. En los años de niñez y adolescencia lo que quiso de verdad fue dedicarse al toro, y con el nombre de El Feo anduvo por capeas y becerradas, e incluso llegó a torear, vestido de luces, algunas novilladas en Extremadura. Sentía inclinación hacia el baile flamenco, pero carecía totalmente de técnica. A comienzos de siglo llegó a Madrid, consiguió trabajo en el Café de la Marina, en él bailó un tango y fracasó. A la noche siguiente logró actuar en el Café de La Magdalena. Descorazonado por lo ocurrido la víspera, bailó *El picaor*, que al decir de Juan de la Plata se lo inventó una noche que tenía dos copas en el cuerpo, después de haber presenciado las malaventuras de un picador sin suerte en una corrida. Con *El picaor* triunfó clamorosamente en el Café de la Magdalena, donde entonces era la estrella Salud Rodríguez, hizo amistad con ella y a su lado se preocupó por aprender todo lo que pudo, que fue mucho, tanto que a ella se la considera su maestra. Su clase de bailaor ha sido unánimemente reconocida, por su juego de brazos inimitable y exclusivo. Dominaba el baile por alegrías. Llegó a bailar vestido de torero en Londres y París, formando parte del ballet de Serge Diaghilev. Cuando pasó su hora de gloria, en la década de los 30, se estableció en Madrid. Daba clases de baile y vivía en una humilde buhardilla del barrio de Lavapiés donde falleció arruinado.

- Juana Vargas *La Macarrona* (Jerez de la frontera en el año 1860 y murió en Sevilla en el año 1947). Una de las figuras capitales de los cafés cantantes, quizás la más grande del baile flamenco de todos los tiempos. Considerada la reina del baile flamenco en el siglo XIX por su gran arte, gracia en el manejo del mantón y destreza en mover la bata de cola (batista, 2008). Aún no tenía ella los siete años cumplidos, cuando ya sus padres la exhibían por Jerez, bailando prodigiosamente sobre una mesa. Delante de los tabancos, y en cualquier lugar donde hubiese más de tres personas reunidas solía montarse la función. La madre cantaba, el padre acompañaba con la guitarra y ella bailaba salerosamente. Luego a pasar la bandeja. En una fiesta la vio bailar el cantaor sanluqueño Fernando Ortega *El Mezcle* y medió para que la contrataran con destino al Café de las Siete Revueltas de Málaga. Allí estuvo dos años. Después pasó a Barcelona, al Café de la Alegría. *La Macarrona* volvió a Sevilla cuando ya era una mocita de 16 años. Allí trabajó en el café de Silverio. Donde sus bailes ya causaban admiración y donde alterna con muchos

de los grandes nombres del momento, como La Honrá, Juana Antúnez, *Antonio El Pintor* o un jovencísimo *Lamparilla*. Después pasa al Burrero compartiendo cartel con Fernánda Antúnez o *La Mejorana*, y consolidando una fama ganada a pulso, a fuerza de levantar sus prodigiosas muñecas con tanto salero y a doblar la cintura con tanta soltura. Los contratos se sucedieron ya para *La Macarrona* hasta convertirla en una institución en Andalucía, Madrid, París y cualquier lugar donde actuaba.

- Rosario Monje *La Mejorana* nació en (Cádiz 1862 - Madrid 1922). Perteneció a una familia gitana y flamenca. Era sobrina de La Cachuchera, cantaora que brilló, especialmente en el cante por soleares, a quien Silverio gustaba tener cerca de él en Sevilla para seguir oyendo a gusto los cantes gaditanos. Con 16 años era ya una figura de primer orden, que triunfaba en Sevilla en el café de Silverio y en del Burrero. Esta bailaora de escultural belleza poseía un empaque majestuoso con la bata de cola y su gran mantón. (Batista, 2008). En 1881 se enamoró de Víctor Rojas, un sastre de toreros muy conocido en aquellos tiempos, con el que se casó. La Mejorana se retiró del baile a raíz de su boda. De este matrimonio nació otra gran bailaora como fue Pastora Imperio. Pero en los tres años solo que estuvo bailando *La Mejorana* dio mucho que hablar con su arte. La extraordinaria majeza que sabía darle a su bata de cola, ese aire especial y tan gaditano, cuando se arrancaba por alegrías, producía verdadero alboroto entre quienes la escuchaban. Ella misma se hacía son y se cantaba. Había que llegar muy temprano para coger un sitio, pues muchos se marchaban sin poder verla.

- Magdalena Seda Loreto *La Malena* (Jerez de la Frontera, 1870 – Sevilla, 1956). La única rival posible de *La Macarrona*. Los nombres de una y otra suelen ir juntos y estrechamente unidos. Para el bailaor Vicente Escudero fueron, indiscutiblemente, las dos mejores de la época, y los aficionados se decantaban, unos a favor de *la Macarrona* por ser más larga, esto es, conocedora de más palos diferentes, y más flamenca, y otros a favor de la Malena, por considerar que su estilo era más elegante. *La Malena* perteneció a una familia de reconocida tradición flamenca. Era sobrina y discípula de *La Chorrúa* (Batista, 2008), de quien aprendió a colocar los brazos con mucha gracia y elegancia. En el año 1911 viajó a la Rusia de los zares con el maestro *Realito*. En los años cuarenta formó junto a Concha Piquer, y después encabezó un cuadro flamenco, para el casino de la exposición de Sevilla que se llamaba Malena y sus Gitanas. Alcanzó, en los

primeros años cincuenta, a actuar en los festivales de España, en uno de los cuales, celebrado en Sevilla, bailó por última vez.

Éstas tres últimas bailaoras gaditanas citadas, pusieron los cimientos del baile de mujer actual, las cuales llegaron a los diferentes cafés cantantes que por aquel entonces había en Sevilla, como el que abrió en Sevilla en 1870, y que fue el más importante en España, el cantaor Silverio Franconetti tras muchos años de viaje por América. Silverio fue un cantaor con un carisma especial, una capacidad artística del más alto rango y una gran visión de futuro que hasta él nadie había demostrado. Sin el trabajo pionero, en este sentido, de Silverio, quizás la Edad de Oro no hubiera sido lo que fue. Silverio está muy ligado a los cafés cantantes de Sevilla y es una de las piezas fundamentales.

Se afirma que ya en 1842 hubo un café cantante en Sevilla, en la calle de Lombardo, y que los primeros conocidos en dicha localidad son el Café de los Cagajones y el de la calle de Triperas (hoy Velázquez), ambos de corta existencia.

En Sevilla, además también estuvieron abiertos el Café del Burrero, el Salón Filarmónico, el Café de la Marina, el Café de San Agustín, el Café de Novedades, el café Tejar de Capuchinos y el café Monte Pirolo.

También aparecieron más cafés cantantes por otras muchas ciudades y no solo andaluzas.

En Jerez de la Frontera, existieron los siguientes: el Café del Conde, Café La Primavera de Jerez, en el Café de Caviedes y el Café de Rogelio y el Café del Palenque.

En Cádiz hubo Café La Jardinera, Café La Filipina, y el Café del Peregil.

En El Puerto de Santa María, el Café Navío y el Café León de Oro, el Café El Refugio y el Café del Carbón.

En Málaga, el Café del Turco, el Café de Chinitas, el Café Siete Revueltas y Café La Loba.

En Huelva, el Café Baile de Perico y en Granada hay que anotar la existencia al menos del Café de Cuéllar.

En Madrid hubo el Café de la Bolsa, el Café de Barquillo, el Café Imparcial, el Café de la Marina, el Café Brillante, el Café La Estrella, el Café de Romero, el Café de Don Crispulo y el Café de Encomienda.

En Murcia, tal y como recoge José Gelargo en el artículo de investigación *Los primeros concursos flamencos en la Unión: precedentes del Festival del cante de las Minas*, publicado en la Web de la región de Murcia, el apartado "Murciajonda", escribe:

Precedentes del Festival del Cante de la Minas, concretamente en Cartagena los primeros cafés fueron el de la Plaza del Rey del "Sr. Carrasco" y el de la Plaza de la

Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

Merced en 1871. Según testimonios escritos, ratificando la tradición oral, en La Unión tomaron asiento numerosos cafés cantantes flamencos y/o similares: Café cantante del estrecho, Cafés Cantantes de EL Garbanzal, El Casino, la Taberna de Pepe El Flamenco, Café cantante del Rojo, Café de Peteneras en Portmán, Café de José Aguirre, Café Habanero, Café de la Villa, Ventorrillo de La Roja, Café del Mena, Café de Paco (Francisco Garrido), Café de Jose María, etc.

Los cafés cantantes, cuya decadencia se inició hacia el 1910, para llegar hasta su casi total desaparición durante la primera mitad del siglo, convivieron con ventas y colmaos.

Al inicio del siglo XX existían en Sevilla los siguientes cafés cantantes: Café-Concierto Novedades, El Kurssaal, La Bombilla, Salón Barrera, Salón Variedades, Ideal Concert, Salón Olímpia y El Tronío.

1.3.5.1.1. Baile tauroflamenco.

Actualmente, recoge Batista (2008) “es muy raro encontrar un aficionado del flamenco que no le gusten los toros y viceversa. La similitud y los puntos de coincidencia entre la tauromaquia y el arte flamenco son varios y de gran raigambre”.

Ya en la época de los cafés cantantes, sobre todo en sus inicios estaba muy presente en el baile la temática taurina, aspecto que cuajó y ha ido sobreviviendo a lo largo de los años, llegando a nuestros días.

Este aspecto era reflejado en el baile con la simulación de las diferentes suertes del toreo, así como las diferentes poses del torero, toreando con el capote, poniendo las banderillas o entrando a matar al toro, simulando que el bailaor o bailaora, que también las había la estampa y figura un torero. Por ejemplo: un farol, era una vuelta quebrada, el toreo por chicuelinas, era el careo de la sevillana o un molinete, una auténtica vuelta flamenca.

La primera que hizo un baile de creación tauroflamenca fue Trinidad Huertas *La Cuenca*, seguida de Salud Rodríguez hija del Ciego.

- Trinidad Huertas *La Cuenca* (Málaga 1857–La Habana/Cuba 1890). Bailaora y guitarrista. En 1879, 1880 y 1881 se tienen las primeras noticias de ella, cuando actuaba en el Teatro Eguilaz de Jerez. Fue primera en muchas cosas: en bailar vestida de hombre, en bailar las soleares tal como se conocen hoy, zapateando. Utilizaba las diferentes suertes del toreo en su baile, así como hacía con los pies verdaderas filigranas, llenas de ritmo y arte depurado.
- Salud Rodríguez *Hija del Ciego* (Sevilla, siglo XIX - Madrid, siglo XX). Hija del guitarrista Juan Manuel Rodríguez el Ciego.

Bailaba también vestida de hombre, como La Cuenca. Se presentó muy niña en el Café de Silverio. Fue muy notable en la ejecución de pies. Recorrió toda España en triunfo, y cuando llegó a Madrid se la apropiaron los madrileños y no salió más de la capital.

- *El Estampío*. De Jeréz de la Frontera, discípulo de la “Hija del Ciego” y continuador de la escuela tauoflamenca. Su creación “El Picaor” le dio gran éxito. Dominaba todos los palos, pero destacaba por alegrías. Bailó vestido de torero en la compañía de Diaghilev. Fue maestro de grandes profesionales como Roberto Ximénez y Rosa Durán.
- *Soledad Miralles*. Bailaora y torera (citada en la web de flamencas por derecho).
- La Argentina hizo célebre *La Corrida*, estrenada por *Antonio de Bilbao* y ella tocando los palillos.

1.3.5.1.2. Otros espacios donde se bailaba.

En esta época al mismo tiempo que había espectáculos en los cafés cantantes, también había otros en los *salones de las academias*, donde las alumnas, junto a figuras del baile, realizaban fiestas particulares.

Además también había reminiscencias de baile flamenco en *zarzuelas*, *entremeses teatrales* y sobre todo en los *salones de variedades*.

Del Campo y Cáceres (2013) comentan que “la diferencia entre los salones y los cafés cantantes es que mientras en los primeros el flamenco constituiría un complemento, en los cafés cantantes el aditivo era más bien algún baile de palillos”.

Martínez (1996), en el I Congreso Nacional de Danza celebrado en Córdoba, habla de los Salones de Variedades:

En España los Salones de Variedades, van a influir sin proponérselo, en el giro que va a dar el baile dentro de ellos, y es que los artistas detectan el cambio ambiental que les rodea y se ajustan a él de buena gana. Digamos que en estos salones el flamenco sube un peldaño más en la escala social.

La flamenca al entrar en contacto con un público más refinado, limpia asperezas temperamentales, se orienta hacia un estilo pícaro a modo cuplé, y le añade prestancia, una forma elegante de componer la figura mientras mantiene el gesto altivo, nueva actitud que se distinguirá bajo el nombre de “mujer de tronío” cuyo ejemplo más representativo es Pastora Imperio.

Por otra parte los intelectuales, asiduos clientes de estos locales van a entrar en contacto con los artistas, aportando ideas que ayuden a integrar este baile en el teatro (p.121).

1.3.6. Etapa Teatral y Ópera Flamenca.

Con la crisis de los cafés cantantes se inicia la “Etapa Teatral” y posteriormente la denominada “Ópera Flamenca” que ocupan los años 1920 - 1950 (Cruces, 2003). A mediados de la década de 1920, los cafés cantantes empezaron a cerrar sus puertas. Los artistas flamencos, algunos de ellos ya de fama internacional, empezaban a ofrecer sus espectáculos en teatros; salas con mejores medios y acústica para las actuaciones y que además alejaban al flamenco del aire marginal que había padecido. El fin de la época de los cafés cantantes limita directamente con la etapa que comenzaba en el mundo flamenco: la Ópera flamenca. Esta etapa, según el *Diccionario Enciclopédico del Flamenco* y que también recoge Ríos (2002) la cual es definida como:

Espectáculos de cante, baile y guitarra, que proliferaron desde 1920 a 1936, por toda la geografía española, organizados por empresarios profesionales, y celebrados por regla general en plazas de toros y grandes teatros. El origen de su denominación se debe a que sus promotores aprovecharon ingeniosamente una disposición tributaria por la que entre los espectáculos públicos, los de conciertos instrumentales y la ópera sólo tributaban el tres por ciento, frente al diez por ciento que tenían que tributar los de variedades, y no por el mero hecho de anunciar espectáculos flamencos en cuestión con grandilocuencia o exaltación desmesurada, como equivocadamente se ha pensado durante muchos años (p.60).

Hay autores de línea más purista y conservadora, como González (1964), que opinaron que esta etapa no fue beneficiosa para el desarrollo del flamenco, ya que en esos espectáculos aparecieron coplas orquestadas de aire andaluz, dando lugar a la canción española o mal llamada cuplé flamenco, junto con cantes de ida y vuelta y fandanguillos, que debido a su influencia en el público, dejaban de lado las siguiiriyas, soleás, etc...

1.3.6.1. *El Baile teatral.*

Respecto al baile concretamente, en esta etapa aparece el Ballet Flamenco. En este momento conviven la esencia del baile de los cafés cantantes, con una nueva forma que se desarrolla en torno a escenarios más amplios, como eran los de los teatros, donde se empezaron a configurar espectáculos con argumento, que se realizaban con música más elaborada incluso *culta*, con diseños de escenografía, vestuario, luces, etc...., esto sienta

las bases de los espectáculos que vemos en la actualidad, al mismo tiempo con la posibilidad de encontrar juntos de nuevo a bailarines y bailaoras, combinando dentro de ellos, el virtuosismo y la técnica de un baile de escuela bolera y/o bailes de palillos, con la fuerza y/o sensualidad de una interpretación flamenca, junto a la gracia y frescura de un baile folklórico. Todo aquello supuso un enriquecimiento del baile flamenco, el cual empezó a beber de la técnica de otras disciplinas para ampliar sus registros de movimientos escénicos e interpretativos. Fue un momento único donde el mundo del arte y de la cultura influyó al baile.

Igualmente, Cruces (2003), menciona que:

Esta época abre para el baile de mujer dos líneas estéticas que continuarán hasta nuestros días. Lo más destacable, es la aparición del “Ballet Flamenco”, donde algunas intérpretes fueron vanguardia de montajes escénicos con guiones donde se alternaban palos más estrictamente flamencos con la música clásica española (...). Esta etapa significó además una renovación estética y casi una intelectualización del baile sobre la base del desarrollo técnico: las compañías de baile incorporaron nuevos elementos (coreografía, decorados, vestuario) y un régimen de formación profesional más disciplinaria (p.135).

Fue una época totalmente distinta, que supuso un cambio respecto al origen del espíritu del flamenco, favoreciendo éste, a la danza española. El baile flamenco perdió su esencia individual y espontánea, pasando a un baile colectivo, sistematizado y más academicista. Además en el baile flamenco se crearon bailes de palos flamencos, que anteriormente, sólo se hacían para cantar.

Por lo tanto, si el baile flamenco ya había pasado de las reuniones más íntimas al tablao de los cafés cantantes, ahora daba el salto a los escenarios de los teatros, tal y como ilustra Ríos (2002).

Esto supuso cambios importantes:

- El baile individual cedió paso al del baile de conjunto, surgiendo diferentes roles dentro de las compañías, aspecto que pudo verse influenciado por la estructura de los ballet clásicos, donde los primeros bailarines, solistas y cuerpo de baile tenían cada uno su función dentro de la escena. Bailar en grupo y al unísono, suponía un trabajo diferente, donde los ensayos eran necesarios. Por lo que el concepto de baile improvisado no tenía cabida o quedaba relegado a momentos individuales, reservados a las figuras de las obras, donde podían manifestar su personalidad a la hora de interpretar.
- El baile en conjunto del cuerpo de baile, así como de todos los bailarines, dio lugar al surgimiento del rol de coreógrafo, que era fundamental y el encargado no solo de organizar el movimiento

escénico de los intérpretes, sino de hacerlo de manera que se entendiese lo que quería contar con ello.

- El trabajo del coreógrafo viene marcado por el argumento de la obra, el cual es creado para ello y/o versado en alguna obra teatral y/o musical.
- El tablado de espacio reducido y sobrio, se sustituye por amplios teatros, donde se plasman ambientes diferentes a través de escenografías creadas para cada ballet, así como diseñan juegos de luces, que sirvan para adornar y/o ambientar la escena.
- En el aspecto musical el concepto cambia, la orquesta sustituye a la guitarra y al cantaor de los cafés cantantes, aunque en ocasiones, incluso los introduce dentro de ella.

El ballet flamenco supuso un gran cambio respecto al baile flamenco, no solo en su formación o esencia, como acabamos de ver, sino que además lo alejó de la marginalidad, acercándolo a clases más elitistas y cultas, donde el mundo de la cultura en general le sirvió de fuente y espejo donde beber y reflejarse.

El 15 de abril de 1915 se estrena en el Teatro Lara de Madrid un espectáculo titulado *El Amor Brujo*, que llevaba por subtítulos *Gitanerías*, ya que como recoge Navarro (2008). Aquella obra versada en el libreto de Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla, vestuarios y decorados de Néstor de Fernández de la Torre y orquesta dirigida por José Moreno Ballesteros, la interpretó Pastora Imperio, la artista más popular de aquellos tiempos, junto a Víctor Rojas (su hermano) y María Albaicín.

Pastora Imperio, nombre artístico de Pastora Rojas Monje (Sevilla, 13 de abril de 1887 -Madrid, 14 de septiembre de 1979) fue una bailaora sevillana, una de las figuras más representativas del folclore flamenco de todos los tiempos, según la enciclopedia Wikipedia. Es bisabuela de la actriz española Pastora Vega. Hija de la bailadora gitana *La Mejorana* y del sastre de *grandes toreros Víctor*, pisó por primera vez un escenario a los diez años. A los doce era conocida como Pastora Monje, posteriormente Pastora Rojas y definitivamente Pastora Imperio. Su repertorio era muy variado, recitaba, cantaba y bailaba cualquier tema del folclore español.

La música de esta obra fue muy elogiada, y flamenca. En ella se podían reconocer ritmos de bulerías, soleares, seguiriyas, tientos, farruca y garrotín. Fue la primera orquestación de ritmos flamencos. Fue la primera representación de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla.

Once años después, el 22 de mayo de 1925 se estrenaría en París una segunda versión interpretada por Antonia Mercé *La Argentina* con gran éxito de público y crítica, que la situaron como una de las bailarinas mundiales. Ha sido

una obra de ballet flamenco muy bailada por diferentes compañías posteriormente. Vicente Escudero, Encarnación López *La Argentinita*, Mariemma, Pilar López, Rosario y Antonio Gades han bailado este ballet o fragmentos del mismo.

El 17 de abril de 1917 en el Teatro Eslava de Madrid se interpreta una primera versión sinfónica inspirada en la pantomima inicial *El Corregidor y la Molinera*, interpretada por la Compañía de Gregorio Martínez Sierra.

Diaghilev, vino a España en 1915 con el propósito de montar un ballet y tuvo el presentimiento al ver *El Corregidor y la Molinera* de que había encontrado su gran ballet español y animó a Falla para que diera más consistencia su proyecto con su música, tal y como recoge la Fundación Juan March en su libro sobre *Picasso, El sombrero de Tres Picos*. Falla le propuso viajar los dos juntos por la Península, en particular por Andalucía para recoger directamente de la fuente, música, bailes y cantes, de grupos de flamenco, de los cantaores y de los propios gitanos. Falla bebió de la fuente más pura del cante jondo, primitivo canto andaluz mezcla de elementos árabes y gitanos.

De esta primera etapa del ballet flamenco, siguiendo el Diccionario Enciclopédico de Vega y Ríos (1988), se puede deducir:

- Parte de los creadores e intérpretes salen de los teatros de variedades y cafés cantantes, sin pasar por escuelas del ballet flamenco, que por entonces no existían. El resto de la compañía lo componen, en su mayoría flamencos puros sin conocimiento de ballet.
- Ya desde sus inicios se gestan dos tendencias opuestas en la forma de hacer esta forma de danza; el baile muy elaborado, gracioso y ponderado de *La Argentina*, y el baile temperamental muy estilizado de Vicente Escudero.
- Las castañuelas empiezan a ser parte de la coreografía, se les sacan matices muy ricos a este instrumento y se introducen en el baile con cierto protagonismo engrandeciendo el baile, sobre todo el baile de mujer.
- Los compositores más bailados fueron Falla, Turina, Granados, Halffter, Pittaluga, etc.
- La obra con más versiones coreográficas es el *El Amor Brujo*.

Surgieron en esta época mujeres-empresarias (Cruces, 2003), durante las décadas de los 30, 40 y 50, como La Argentina, Pilar López y Carmen Amaya.

La Argentinita y Vicente Escudero fueron los propulsores de este cambio y evolución dentro del baile flamenco. Otros nombres participaron también en esta evolución del baile flamenco, pero no tuvieron compañías propias, como Trini Borrull, Laura de Santelmo, *La Joselito*, Juan Magriñá, etc...Les siguieron Antonio y Rosario.

1.3.6.1.1. Antonia Mercé La Argentina

Esta bailarina y bailaora (Ríos, 2002), debido a su amplia formación, nació en el Río de la Plata (Buenos Aires), el 4 de septiembre de 1888 (Navarro, 2008), ya que sus padres se encontraban allí realizando una gira artística. La madre, Josefa Luque, cordobesa de familia aristocrática, era bailarina; el padre, Manuel Mercé, castellano de Valladolid, primer bailarín y maestro coreógrafo del Teatro Real de Madrid.

Al regreso a España, la familia se instala en Madrid, en el barrio de Lavapiés, donde el padre abrió una escuela de danza. Tenía la niña una bella voz de contralto, y el maestro Mercé deseaba que se dedicara antes que nada al bel canto; consintió la pequeña y comenzó a estudiar tan dura disciplina. Pero sin perder de vista el baile al que se sentía inclinada desde siempre. "Aprendí a la vez a rezar y a bailar". Según Navarro (2008), *Antonia creció, pues, entre notas de piano y mudanzas de baile*. En 1899 entró en el conservatorio, por empeño de su padre, el cual falleció pocos años más tarde y ello propició que Antonia abandonara los estudios musicales para dedicarse por entero a la danza.

Era muy joven cuando comenzó como telonera en las salas de variedades de la época, siendo enseguida reconocida dentro de aquellos locales. Poco después entró a formar parte del cuadro de un café cantante donde vio bailar a *La Malena* y a *La Macarrona*. En 1906, da otro paso importante en su carrera. Se enrola en una troupe flamenca y sale por primera vez al extranjero, la compañía tiene como figura a *Antonio el de Bilbao* (Navarro, 2008).

Ríos (2002), comenta como el empresario ruso Pauloski viajó a Sevilla para contratar bailaores flamencos y presentarlos en los teatros de Moscú, surgiendo la primera obra teatral flamenca, la cual es considerada el origen del ballet flamenco actual y en la que se bailó una primera versión de *El Amor Brujo* de Falla. La Argentina iba como primera figura de aquel espectáculo *El Embrujo de Sevilla* se presenta en el Teatro Alhambra de Londres, en 1914, para la Exposición Anglohispana. En él la acompañan según Álvarez (1998) algunos artistas del género flamenco más genuino: *Lolilla la Flamenca*, *Antonio el de Bilbao*, *María la Bella*, Encarnación Hurtado *La Malagueñita*, la que según Navarro (2010), sería la primera en bailar la taranta, *Faíco* y *Realito*, este último, como recoge también Navarro (2008), uno de los grandes representantes de la Escuela Bolera. En el mismo se bailaban alegrías, la farruca y bulerías. Según Rossy (1998), *la primera noticia exacta de la entronización de la bulería como baile flamenco acreedor de los honores de gran espectáculo*. Este espectáculo marcó un antes y un después en su trayectoria artística, hasta entonces su repertorio consistía en piezas sueltas. A partir de entonces, la música de Falla le abre nuevos horizontes para su futuro

coreográfico (Navarro, 2008), el cual marcó el rumbo del ballet flamenco y de la danza española en general.

El germen de aquel primer ballet flamenco sigue de manifiesto en la actualidad en diversas compañías, como el Ballet Nacional de España, el Ballet Flamenco de Andalucía o la Cía. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia del cual soy solista, donde el rol de coreógrafo dentro de éstas es fundamental.

Actualmente, mover espectáculos de esta dimensión es muy costoso económicamente, debido a la cantidad de personas que en ellos participan desde su gestación hasta la puesta en escena, y posteriormente rodarlos por diferentes teatros, hace que sean pocas las compañías con elencos numerosos. Por ello, la tendencia es reducir el número de bailarines en escena, en detrimento del espectáculo como tal, de ballet flamenco. Las tres compañías citadas anteriormente son las más estables, siendo las dos primeras sustentadas con dinero público, mientras que la tercera, es privada.

La Argentina fue la figura más importante y representativa de este nuevo marco histórico de baile. Su formación, completísima de danza, incluida la danza clásica, bailes de palillos, flamenco, así como estudios de música y canto. Todo ello unido a su relación con todos los máximos representantes de la cultura y el arte de aquellos tiempos, la llevaron a crear coreografías con músicas de compositores nacionalistas (Albéniz, Granados, Turina, ...) con sello propio, donde se podía apreciar y disfrutar aquella riqueza de movimientos que le aportaba su amplia formación dancística y su capacidad interpretativa.

Aportó especial plasticidad y calidad estética a las danzas que representaba, distinguiéndose en el magistral uso de las castañuelas, elemento que había desaparecido del baile flamenco en la etapa anterior

Bajo su conocida convicción feminista y progresista heredó de Sergei Diaghilev la dirección de los Ballets espagnols en París. En su carrera colaboró con artistas de la vanguardia española tales como Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz, José Padilla o Federico García Lorca.

Recibió muchos galardones incluidos la Légion d'honneur francesa y el lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica.

Falleció el 18 de julio de 1936, prácticamente exiliada en Bayona, ciudad vascofrancesa próxima a la frontera con España. Los periódicos de todo el mundo se hicieron eco de la muerte de la gran bailarina, ya entonces considerada como la Pavlova del Flamenco. El escultor Josep Clará le realizó diversos dibujos y apuntes en poses de baile. Su legendario carisma inspiró en 1977 a Kazuo Ōno un apasionado Homenaje a La Argentina.

1.3.6.1.2. Vicente Escudero

Vicente Escudero Urive bailarín y coreógrafo de flamenco español, teórico de la danza, conferenciante, pintor, escritor y ocasionalmente actor cinematográfico. Nació en Valladolid, 27 de octubre de 1888 en el seno de una familia humilde, su padre era zapatero. Según Navarro (2008), Vicente Escudero “dio sus primeros pasos de baile centrándose en sacarle sonidos a sus pies”, zapateaba a todas horas:

Aprinde así a componer sus propias músicas, unos ritmos y unas melodías que después chocarían más de una vez con el toque de las guitarras que acompañaban sus bailes y que pretendían que él se ajustara al compás que ellas le marcaban. Una de las primeras composiciones que se inventó Escudero, cuando se echó por esos caminos de Dios para ganarse la vida bailando en las fiestas y ferias de los pueblos cercanos, fue la que llamó *El tren* (p.92).

De formación autodidacta, combinó las actuaciones en locales de la ciudad y provincia con trabajos como linotipista en varias imprentas.

Años más tarde, decidió ir al Sacromonte a aprender de los maestros gitanos y, poco después, empezó a actuar en los cafés de Madrid. Consiguió entrar en el Café de la Marina, en la calle de los Jardines, 21, pero allí duró solo tres días, porque aunque su baile gustó al público, sus compañeros se plantaron al verse incapaces de seguir su palmeo anárquico, como él mismo reconoció tiempo después: “en realidad tenían razón, ya que entonces se llevaba un ritmo medido y cualquier variación en el sonido de las palmas o el compás desorientaba a todo el mundo”. Este fracaso le llevó a pasar una temporada dando tumbos por España, hasta que fue a dar con *Antonio de Bilbao* en el Café Las Columnas de aquella ciudad. Antonio le acogió como discípulo, y con sus enseñanzas le introdujo en los secretos del flamenco.

El siguiente paso fue el extranjero. Después de unos años viajando por Europa, Egipto, e incluso la India, comenzó a actuar en Lisboa y, tras ganar el Concurso Internacional de Danza en el Teatro de la Comedia de París bailando un pasodoble, hizo su primera gran actuación oficial en el Olympia de la capital francesa en 1922 (Wikipedia). En ese escenario cosechó un gran éxito y se mantuvo durante mucho tiempo en cartel, lo que le forzó a ampliar su repertorio con baile clásico español. En 1924 presentó en el Teatro Fortuny una compañía de baile completamente española, y también abrió una academia de baile español que pronto se llenó de alumnos. Por esas fechas formaba ya pareja tanto de baile como sentimental con Carmita García, que le acompañaría hasta su muerte. En 1925, en la cumbre de su éxito parisino, Manuel de Falla le encargó, junto a «La Argentina», el montaje de *El Amor Brujo*, que constituyó un extraordinario triunfo.

Durante estos años, Vicente Escudero tomó contacto con la vida intelectual y las vanguardias de su tiempo, sobre todo respecto a la literatura y

la pintura: cubismo, surrealismo, dadaísmo... corrientes en las que se introdujo e hizo suyas.

Según la enciclopedia digital Wikipedia:

Atrapado en los círculos artísticos de París, frecuentaba los cafés de Montparnasse, alquiló un estudio en Montmartre, y se dedicó a la pintura y a las tertulias, tratando con Metzinger, Leger, Gris y otros artistas de tendencia cubista. Estaba tan abstraído en esos asuntos que evitaba firmar ningún contrato de baile hasta que no le acuciaban las necesidades económicas. Con la intención de evitar ligaduras comerciales arrendó con un amigo un diminuto teatro, lo denominó «Teatro Curva». Allí dio rienda suelta a su fascinación por lo experimental y el arte avanzado en el baile flamenco. Su éxito entre lo más granado de los artistas del surrealismo (entre su público y tertulios pudo contar con el escritor y teórico André Breton, los poetas Louis Aragon y Paul Éluard, el cineasta Luis Buñuel, el fotógrafo Man Ray o el pintor Juan Miró) no corrió parejo con el favor del público general, por lo que Escudero y su socio perdieron la inversión y debieron cerrar ese teatro experimental.

En 1931 participó en el homenaje que se le rindió en Londres a Ana Pavlova, con la que había bailado tiempo atrás en San Petersburgo. *Este año cruza por primera vez los mares y actúa en Argentina y después en Norteamérica* (Navarro 2008). Durante la década de los años treinta siguió haciendo giras por América, llegando a interpretar la obra de Falla en el Radio City Music Hall de Nueva York. Después de la Guerra Civil Española se instaló en Barcelona donde alternaba sus facetas como bailarín, con la de coreógrafo, pintor, conferenciante y escritor. Su última actuación tuvo lugar en Madrid en 1969.

Su forma de bailar marco una línea a seguir, era fiel a la pureza y tradición, donde destacaba la sobriedad de sus movimientos, sin adornos superfluos, donde se debía bailar con las caderas quietas, aspecto que generó controversia posteriormente, con el baile de Antonio *El bailarín*. Se esforzó, además, por dar al baile flamenco una autenticidad basada en la reciedumbre y la virilidad. En su Decálogo del buen bailarín, difundido en la sala El Trascacho de Barcelona en 1951, Vicente Escudero dejó claro lo que él consideraba fundamental para su estilo de bailar (citado por Navarro, 2002, pp.111-112):

- Bailar en hombre.
- Sobriedad.
- Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
- Las caderas quietas.
- Bailar asentao y pastueño.
- Armonía de pies, brazos y cabeza.
- Estética y plástica sin mistificaciones.

Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

- Estilo y Acento.
- Bailar con indumentaria tradicional.
- Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

El fuerte contacto que mantuvo con el arte en París y las corrientes vanguardistas que allí se daban, también habían dejado una notable huella en su estilo y forma de bailar. Por lo que se aprecia, en alguna grabación existente, su peculiar forma de mover las manos, como si realizara trazos en un lienzo.

Respecto a sus obras coreográficas destacar como espectáculos flamencos:

- *El Amor Brujo* (1925) en el Teatro Trianon- Lyrique de Paris, en el papel de Carmelo.
- *Bailes flamencos de vanguardia* (1930).
- *El Amor Brujo* (1935), en el Radio City Music Hall de Nueva York), nuevamente en el papel de Carmelo.

Atendiendo a su discografía como cantaor:

- *Antología selecta de cante flamenco auténticamente puro*.
- *Flamenco*, editado por Columbia Records en Estados Unidos en 1961.

Vicente Escudero participó como actor en varias películas:

- *Castilla en fuego* (1960).
- *Con el viento solano* (1966), dirigida por Mario Camus.

Como pintor, Escudero se limitó a realizar bocetos de su baile, que fueron, no obstante, muy apreciados por Miró.

Además fue autor de los siguientes libros, ensayos sobre el arte del baile flamenco:

- *Mi baile* (1947);
- *Pintura que baila* (1950);
- *Decálogo del buen bailarín* (1951).

El 4 de noviembre de 1974, cuando Vicente contaba ya con 87 años de edad, por fin la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo de España reconoce la grandeza de este bailar y le da un homenaje en el Teatro Monumental de Madrid. En el mismo participaron el ballet folclórico de festivales de España y la Compañía de baile español de Antonio Gades, entre otros artistas.

Fallece en Barcelona, 4 de diciembre de 1980.

Coincidiendo con el vigésimo aniversario de su muerte, el Ayuntamiento de Valladolid desarrolló una exposición con colecciones de la obra pictórica, fotográfica y cartelería del artista. Fue también homenajeado en su ciudad natal con la fachada del centro cívico Vicente Escudero, en la travesía de la calle de la Verbena y con una de las calles del Barrio de La Circular, la cual lleva su nombre: calle del bailarín Vicente Escudero. Así mismo, se han erigido en Valladolid una estatua en su honor en el Campo Grande, que lleva el nombre Baile en bronce, obra de la vallisoletana Belén González Díaz e inaugurada en 1995.

1.3.6.1.3. Pilar López

Pilar López Júlvez, bailarina y coreógrafa española nacida en San Sebastián el 4 de junio de 1912 (Navarro, 2008).

Siguiendo su biografía en la enciclopedia digital Wikipedia:

Su familia residía en Madrid, lugar donde pasó la niñez. Su hermana mayor fue *La Argentinita*, a quien ofreció en Santander un homenaje con sólo cinco años. Tomó clases de piano y solfeo, y en el Teatro Romea conoció a Pastora Imperio y Amalia Isaura, entre otros artistas de la época. En 1923, con once años, inició su carrera de forma independiente. Trabajó en el Teatro Romea, en el Teatro de La Latina y el Teatro Principal, cosechando éxitos. Junto al bailar Rafael Ortega *Rafaé* representó un espectáculo propio en el Teatro de La Comedia. En 1933 trabajó por vez primera con su hermana en Cádiz donde se estrenaba la obra de *La Argentinita, El Amor Brujo* de Manuel de Falla. A partir de entonces ambas hermanas iniciaron juntas una nueva carrera profesional, siendo Pilar la segunda bailarina de la compañía. Tras recorrer España, prosiguieron sus actuaciones en París en el Teatro de Champs Ellysées y recorrieron América. Hasta mediada la Segunda Guerra Mundial viajaron varias veces a Buenos Aires, México, Centroamérica, Orán y París. En 1943 estrenaron en Nueva York *El Café de Chinitas*, en el Metropolitan Opera House. Con el éxito cosechado recorrieron Estados Unidos: Washington D.C., Boston, San Francisco y otras grandes ciudades norteamericanas.

En 1945, muerte de su hermana, La Argentinita, suceso que llevó a Pilar a disolver la compañía.

Tras la pausa, vuelve a los escenarios, ya con una compañía propia, entre 1946 y 1973, integrada por prestigiosos bailaores como José Greco o Manolo Vargas, guitarristas como Ramón Montoya y figuras como Pastora Imperio, que se incorporó en algunas representaciones. Estrenó en esta época *Pepita Jiménez*, *El Bolero de Ravel*, una nueva versión de *El Café de Chinitas*, *El Sombrero de Tres picos* y otras composiciones de autores como Chueca o Enrique Granados. De nuevo salió de España y recorrió

Europa y América (París, Edimburgo, Helsinki, Estocolmo, Lisboa, Buenos Aires, Caracas).

Mientras sigue en su febril actividad, amplió el repertorio en los finales de los 40 y durante la década de los 50. Destacar su obra *Los Cabales*, donde junto a Los Pelaos, bailó por primera vez la seguiriya con palillos (Álvarez, 1997). Otras obras como *Capricho Español*, de Nikolái Rimski-Kórsakov, *Puerta de Tierra, Triana, El Polo y Rumores de la Caleta* de Isaac Albéniz, *La Zapatera y El embozado de Jesús Leoz* y *Ballet de Alberto Torres*, en una adaptación de personajes de la obra poética de Federico García Lorca, además de otras adaptaciones coreográficas, entre las que destacó *Madrid Flamenco*.

En los años 60, se incorporaron como bailarines a su compañía, Mario Maya y Antonio Gades, reforzando un grupo en constante ascenso.

Los años setenta representaron la culminación de la fama de Pilar López. El repertorio se amplió con obras de Georges Bizet, y también la geografía de las representaciones que van desde Londres a Japón y Oriente Medio.

La compañía que funda Pilar en 1946, bajo el nombre de Ballet Español de Pilar López, se presenta por primera vez el 6 de junio en el Teatro Fontalba de Madrid con un repertorio muy amplio y variado entre el que se encontraba *El Café de Chinitas* (Álvarez, 1997).

De Pilar López va a quedar, además de su gran obra, su excepcional trabajo como maestra (Álvarez, 1998). Muchos de los que se han formado con ella, como Antonio Gades y Mario Maya, destacan su maestría no solo en el baile, sino en un sentido más amplio, de la vida.

Entre sus numerosas condecoraciones y premios destacan los destinados a su maestría:

- Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, de Jerez, por su maestría en el baile (1977).
- Maestra del Baile en la V Bienal de Arte Flamenco de Sevilla (1988).
- Maestra de Maestros, de la Asociación Cultural Andaluza L'Hospitalet (1994).

Recibe el Premio de la Asociación de Profesionales de la Danza, en 1994 y también galardonada en la Medalla de Oro de Andalucía en 1995.

Los diarios del país se hacen eco de su muerte en Madrid, el 25 de marzo 2008, con 95 años de edad.

1.3.6.1.4. Carmen Amaya.

Nace el 2 de noviembre de 1913, en una barraca, la de su abuelo, en medio de la playa del Barrio del Somorrostro de Barcelona, mientras la lluvia y el mar se encabritaban por la tormenta (Hidalgo, 2009). “Hija del tocao el Chino y sobrina de La Faraona” (Ríos, 2002).

Carmen Amaya es uno de los iconos del baile flamenco. Revolucionó el baile que se hacía en ese momento. También alternaba su baile con cante, que ella misma interpretaba, pues también dominaba esta faceta flamenca.

Hidalgo (2009) escribió sobre ella:

La unanimidad en el reconocimiento de su singularidad, grandeza artística y genialidad contrasta sin embargo con la ausencia de un estudio riguroso sobre su baile. Aportaciones e innovaciones, y con el desconocimiento generalizado de su vida, transformada en mito y leyenda.

¿Era el suyo el baile de mujer?, ¿era de hombre?. Poco importa era único y de una dimensión incalculable.

Era tal fuerza con la bata, el brío que ponía, su ímpetu, que se diría imposible en una mujer; vestida con pantalón de talle y con chaleco, ponía la fuerza y el brío de un muchacho de veinte años resultando, no obstante, una feminidad exquisita (p.7).

Personalmente, tras admirar detenidamente su baile, destaco como signos de identidad del mismo:

- Su energía en su ejecución y espectacular dominio del compás.
- Sus vueltas, además de rápidas, ligadas y acentuadas, quebradísimas de cuerpo, las cuales adornaba con el buen uso del movimiento de la falda, cuando la llevaba, ya que a veces, bailaba con pantalón.
- Su precisión y agilidad de su zapateado con soniquete.
- Sus acentos de cabeza con pellizco.
- Sus brazos y movimientos de manos, que sin tener gran amplitud en su ejecución, irradian expresividad pura.
- Y su mirada, ¡qué mirada!, que atrapaba y nos atrapa aún.

En la literatura flamenca que hace referencia a su persona, se menciona siempre que no aprendió a bailar en ninguna academia, sino que aprendió de su entorno cercano. Su escuela fue la calle, en la que cantaba y bailaba para ganar algo de dinero. De la calle pasó a los teatros y de allí a los grandes escenarios de Madrid, en una ascensión meteórica, con un estilo y unas maneras nunca vistos. Desde pequeña se le puso el mote de La Capitana, cuando se inició en el flamenco acompañando a su padre, debutando con sólo

seis años ante el público en el restaurante de Barcelona Les Set Portes y poco tardó en dar un gran salto para actuar en París con gran éxito, en el Teatro Palace. Bailó desde muy joven con figuras ya muy populares y reconocidas como Raquel Meller o Carlos Montoya. Trabajando en Barcelona en el escenario de La Taurina fue descubierta por el crítico Sebastián Gasch, quien escribió un artículo sobre Carmen muy elogioso, y le reportó reconocimiento general por su talento como bailaora. Sebastián Gasch (1972, citado por Alvarez, 1998), recordando esta actuación escribiría:

La Capitana era un producto bruto de la Naturaleza. Como todos los gitanos, ya debía haber nacido bailando. Era la antiescuela, la antiacademia. Todo cuanto sabía ya debía saberlo al nacer. Prontamente, sentíase subyugado, trastornado, dominado el espectador por la enérgica convicción del rostro de La Capitana, por sus feroces dislocaciones de caderas, por la bravura de sus piruetas y la fiereza de sus vueltas quebradas, cuyo ardor animal corría pareja con la pasmosa exactitud con que las ejecutaba. Todavía están registrados en nuestra memoria cual placas indelebles la rabiosa batería de sus tacones y el juego inconstante de sus brazos, que ora levantábanse, excitados, ora desplomábanse, rendidos, abandonados, muertos, suavemente movidos por los hombros. Lo que más honda impresión nos causaba al verla bailar era su nervio, que la crispaba en dramáticas contorsiones, su sangre, su violencia, su salvaje impetuosidad de bailadora de casta (p.292).

En 1930, formó parte de la compañía de Manuel Vallejo, actuando por toda la geografía española. A su regreso a Barcelona bailó en el Teatro Español, recomendada por José Cepero. En 1929, figuraba en el cartel del tablao Villa Rosa, que regentaba, en Barcelona, Miguel Borrull, y, en 1930, actúa en la Exposición Internacional. La contrata el empresario Carcellé para una gira en la que recorre varias capitales, entre ellas San Sebastián, en 1935, presentándola en Madrid, Luisita Esteso, durante un espectáculo en el Coliseum. El mismo año trabaja en los teatros madrileños de La Zarzuela, con Conchita Piquer, Miguel de Molina y otros destacados artistas, y en el Fontalba. También es escogida para actuar en la película *La hija de Juan Simón*, con Angelillo, y toma parte, en Barcelona, en una revista musical. Después de su interpretación en la película *María de la O*, comienza una nueva gira por las provincias españolas.

La Guerra Civil Española la sorprende en Valladolid y obliga a que la compañía se traslade al extranjero. Después de actuar en Lisboa, salta el charco con su equipo, el cual incluye otros intérpretes y a su padre y al *Pelao Viejo*.

Se presentan en Buenos Aires, donde debuta en compañía de Ramón Montoya y Sabcas, en el Teatro Maravillas con un enorme éxito. Tuvieron que intervenir las fuerzas de orden público, y también los bomberos, en el segundo día de actuación para poder mantener el orden en las taquillas. Se mantiene en ese teatro por un año, y después de eso realizó una gira por todas las ciudades

del interior de Argentina, para regresar a Buenos Aires y al mismo escenario. Cuando comenzó la Guerra Civil abandonó España y viajó por todo el mundo paseando su arte: Lisboa, Londres, París, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Uruguay, Venezuela, Nueva York. Muchas ciudades se rindieron ante su baile, de forma que cuando en 1947 decidió regresar a España era ya una estrella internacional, un status que conservó hasta su muerte en 1963.

Según la enciclopedia libre digital Wikipedia:

Desde finales de 1936 a 1940, se suceden sus actuaciones en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Cuba y México, donde, en 1940, simultaneaba sus actuaciones en el Teatro Fábregas con las del tablao El Patio. Durante esta etapa de su vida artística, en la que une a su grupo artístico a varios miembros de su familia, realizó películas en Buenos Aires junto a Miguel de Molina y fue admirada por los músicos Arturo Toscanini y Leopold Stokowsky, quienes hicieron de ella públicos elogios.

En 1941 viaja a Nueva York, y actúa en el Carnegie Hall, donde baila por primera vez el taranto, en el que sólo actúan artistas de prestigio principalmente con espectáculos de música o ballet clásico, junto con *Sabicas* y *Antonio de Triana*. Como anécdota, recogida en la literatura consultada sobre ella, se cuenta que Carmen, que se alojaba en el Waldorf Astoria, el mejor hotel de Nueva York, aprovechó que en uno de los paseos que daba por la ciudad encontró una pescadería con sardinas, de las que compró varios kilos. Esas sardinas fueron asadas en la Suite Imperial del hotel, quemando "un par de mesillas" valoradas en más de 900\$ cada una en aquella época.

El entonces presidente de los Estados Unidos, Franklin Roosevelt, la invitó a actuar en una fiesta en la Casa Blanca. También Roosevelt le regala una chaqueta bolera con incrustaciones de brillantes.

Carmen un fenómeno mediático de la época, siendo portada de las revistas más importantes del momento, siendo admirada y requerida por personalidades de reconocido prestigio social y del mundo del arte.

Desde 1942 en Hollywood, se convierte en una de las atracciones más grandes. Interpretó una versión de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, en el Hollywood Bowl, ante veinte mil personas, con la Orquesta Filarmónica.

Regresa de nuevo a Europa y se presenta en el Teatro de los Campos Elíseos de París, para hacerlo más tarde en Londres y en teatros holandeses, desde donde pasa a México y después otra vez a Nueva York y Londres, para seguir por Sudáfrica y Argentina, retornando a Europa.

Cuando vuelve a España en 1947, ya era una figura mundial indiscutible. Los largos años americanos le habían servido no sólo para asentar firmemente su arte, sino también para que su leyenda creciera vertiginosamente, comenzando a circular en torno a ella las más peregrinas historias imaginables,

destacando siempre su calidad humana, por su disposición a ayudar a los que la rodeaban.

Regresó a España, reapareciendo en el Teatro Madrid, con el espectáculo titulado *Embrujo Español*.

Obtiene un resonante éxito en el Princess Theater londinense en 1948, y en su siguiente gira por América, recorre Argentina en 1950. Al año siguiente vuelve a bailar en España, presentándose en el Teatro Tívoli de Barcelona, después de varias actuaciones en Roma. Continúa actuando en Madrid, París, Londres, y diversas ciudades de Alemania, Italia y otros países europeos. En Londres, le felicita la reina inglesa, y aparece en la prensa una fotografía con el siguiente texto: *Dos reinas frente a frente*. La Europa del norte, Francia, España, Estados Unidos, México y América del Sur son los itinerarios que sigue con su elenco en los años siguientes.

En 1959, alcanza un gran triunfo en el Westminster Theatre de Londres y en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, inaugurándose en Barcelona la Fuente de Carmen Amaya en su antiguo barrio del Somorrostro, en medio del homenaje popular, con este motivo se celebró una función benéfica en el Palau de la Música.

Su última película fue Los Tarantos, de Rovira-Beleta (1963), que no llegó a verla estrenar, pues falleció poco antes.

Reclamada en los teatros más prestigiosos del mundo, desde 1960 hasta 1963, vuelve a realizar continuas giras por Europa y América, hasta que su enfermedad se lo impide, estando en Gandía, tras haber bailado por última vez en Málaga.

Su muerte, de una enfermedad renal muy joven, a los 45 años. Fue una gran conmoción para todo el mundo flamenco, siéndole otorgada la Medalla del Mérito Turístico de Barcelona, el Lazo de Isabel la Católica y el título de Hija Adoptiva de Bagur. Su entierro convocó a un gran número de gitanos no solo de Cataluña, si no de diferentes lugares de España y fuera de España. Enterrada en Bagur, donde vivió sus últimos días, sus restos descansan actualmente en Santander, en el panteón de la familia de su marido.

Grabó para diferentes compañías discográficas e intervino en un gran número de películas (Wikipedia):

- 1929 - La bodega. (Primera aparición en el cine, siendo niña).
- 1934 - Dos mujeres y un Don Juan.
- 1935 - La hija de Juan Simón.
- 1935 - Don Viudo de Rodríguez.
- 1936 - María de la O. (Carmen Amaya es la protagonista).

- 1939 - El Embrujo del Fandango. (Cortometraje rodado en Cuba).
- 1941 - Original Gypsy dances.
- 1942 - Aires de Andalucía.
- 1942 - Panama Hattie.
- 1944 - Knickerbocker Holiday (Pierna de Plata).
- 1944 - Follow The Boys (Sueños de Gloria).
- 1945 - Los amores de un torero. (Largometraje rodado en México).
- 1945 - See My Lawyer (Entiéndase con mi abogado).
- 1953 - Quand te tues-tu?
- 1954 - Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino.
- 1955 - Música en la Noche.
- 1963 - Los Tarantos. (Su última película, en color, la cual no llegó a ver estrenar)
- 1975 - Canciones de Nuestra Vida.
- 1988 - Gypsy Heart.

En el año 1964, los maestros León y Solano compusieron la copla *Aquella Carmen* dedicada a la memoria de Carmen Amaya, que decía: Se murió Carmen Amaya, y España entera lloró.

Tras su muerte, en 1966, se inauguró su monumento en el Parque de atracciones de Montjuic, hoy Jardines Joan Brossa de Barcelona, y en Buenos Aires le fue dedicada una calle, mientras que en Madrid.

En el *Tablao Los Califas*, se le tributó un homenaje en el que intervinieron entre otros artistas Lucero Tena, Mariquilla y Félix de Utrera.

Aún después de su muerte, sigue siendo un referente indiscutible para todo aquel que pertenece al mundo del baile flamenco, ya que nos dejó esencias y aromas de baile inimitables.

1.3.6.1.5. Antonio y Rosario

Antonio y Rosario fueron pareja artística durante varias décadas.

Antonio Ruiz Soler nació en Sevilla el 4 de noviembre de 1921-Madrid, 5 de febrero de 1996), conocido artísticamente como *Antonio El Bailarín*, bailarín y bailar de flamenco y coreógrafo.

A los seis años empieza su aprendizaje en la academia del Maestro *Realito*, que le inició especialmente en los bailes de palillos. Destaca como niño prodigio y al año siguiente le asignan de pareja a una niña de sus mismas características, la que más tarde se consolidaría como su pareja estable de baile bajo el nombre de *Rosario* (*Florencia Pérez Padilla*, Sevilla 1918, Madrid, 2000), que empezó con el Maestro *realito* con nueve años, que le enseña fundamentalmente los bailes de palillos (Ríos, 2002). El maestro les lleva a bailar en fiestas y teatros donde actúan profesionales. Quedan integrados en el cuadro flamenco de *Realito*, bailando en diferentes fiestas privadas, ferias populares, etc. En 1928 bailaron en el Pasaje de Oriente, en una fiesta que se daba en honor del infante D. Carlos, y también dentro del mismo año efectúa su primera salida al extranjero, bailando en la Feria Internacional de Lieja (Bruselas), presentándose como *Les petits sevillanitos*, los *Chavalillos Sevillanos* (Ríos, 2002). También bailan por entonces en el Teatro Del Duque de Sevilla.

Siguiendo información de la enciclopedia digital Wikipedia:

En 1929 bailan ante los reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia, cuando fueron a presidir la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Alternando con las actuaciones teatrales, bailan en los cafés concierto, en fiestas privadas y en fiestas tradicionales andaluzas como en las Cruces de Mayo. Es la primera etapa infantil sevillana, en la cual terminan de formarse con los maestros de baile Otero, Pericet y se especializan en flamenco con el maestro Frasquillo. Enseguida empiezan a trabajar fuera de Sevilla, por el resto de Andalucía, otras provincias y Madrid, donde les llaman Los *Chavalillos Sevillanos*.

El año 1937 es fecha clave para la futura consagración de Antonio y Rosario; están actuando en Barcelona y Francia, cuando el empresario de variedades Marqués contrata a la pareja para ir a América, donde entre éste y otros nuevos compromisos, permanecerán doce años.

La primera actuación es en Argentina, el 17 de febrero de 1937, en el Teatro Maravillas de Buenos Aires, con el espectáculo *Las maravillas del Teatro Maravillas*, donde estuvieron en cartel durante nueve meses, con artistas como Carmen Amaya.

De Argentina pasan a diferentes países entre los que se encuentran Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Cuba y México. En su estancia en México, Rosario contrae matrimonio con el pianista Silvio Masciarelli y conocen a Encarnación López, *La Argentina*, con la que coincidirían posteriormente en Nueva York.

Siguiendo información de Wikipedia, vuelven a Argentina, para actuar en el Teatro Espléndido y en el Teatro Ateneo de Buenos Aires, donde dan el primer Concierto de Danza. En 1939 son contratados para la prestigiosa y conocida sala de fiestas del Waldorf-Astoria de Nueva York. Con ello se les abren las puertas de Estados Unidos. Permanecen allí siete años alternando

temporadas largas en esta sala con viajes a Hollywood, donde participan en varios filmes. En 1943, de vuelta a Nueva York, se presentan en el Teatro Carnegie Hall, con un grupo algo más numeroso y Antonio escenifica el Corpus Christi en Sevilla (de Albéniz). Durante los años 1944 a 1946, las actuaciones se extienden por todo el país.

En México estrenará en el Teatro Bellas Artes, el famoso Zapateado de Sarasate, coreografía maestra de baile individual, pieza de gran éxito que quedará incorporada establemente a su repertorio. Esto es en 1946 (Navarro, 2008). Sigue por Cuba, Uruguay, Perú, Chile y, en 1948, actúa por segunda vez en la Argentina, en los Teatro Municipal y Teatro Colón de Buenos Aires. Es justo diez años después de su primera actuación allí y la crítica compara y reseña ya la madurez de su baile y su concepto intelectual coreográfico.

En estos doce años de permanencia en América la labor coreográfica y representativa de esta pareja es extensísima. Además del *Zapateado*, la jota *Viva Navarra* de Larrega, y el *Zorongo Gitano*, son dos piezas imprescindibles en su carrera. De Granados realiza varias piezas de Goyescas y las *Danzas Número VII* (Valenciana) y la *IX*, de Joaquín Turina, el *Sacromonte*, la *Malagueña y Sevilla*, de Albéniz. *El Café de Chinitas*, con letras de García Lorca. También realiza bailes de escuela bolera como las seguidillas manchegas, panaderos y boleros. Llevan también partes de *El Amor Brujo* y de *El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, aún sin estructura de ballet. Y además, de inspiración americana y caribeña, con aires renovadores en los bailes El manisero y Jarana yucateca (Wikipedia).

En 1949 son contratados por Mezutti y Fernando Granada, empresarios del Teatro Fontalba de Madrid para actuar. Lo hicieron el 27 de enero, siendo *una noche apoteósica, en la que lograron ese éxito con el que todo artista sueña* (Navarro, 2008).

El 27 de enero de 1949, debutan en el Teatro Fontalba, encabezando el programa con sus dos nombres, aunque el título de Los Chavillos Sevillanos. Tiene un gran éxito de público y crítica, con una estancia imprevista de casi dos meses. Pasan a Sevilla y en semana santa se presentan en el teatro San Fernando. El éxito es rotundo en esta ciudad. Salen por primera vez a Europa, en una gira que se inicia en primavera, en el Teatro de Champs Elysées de París. Continúan por Italia, Suiza, Dinamarca, Suecia, Inglaterra, Bélgica, Escocia en los Festivales de Edimburgo en 1949 y en el Festival Internacional de Holanda. Pasan a Israel y vuelven a recorrerse Europa por segunda vez: teatros Palais Chaillot, la Pérgola, Cambridge. Vuelo a Tánger. Son requeridos para bailar en fiestas de hombres de estado: en España, Francia, en Egipto, Faruk. Tres años de gira sin descanso, siempre triunfantes.

Son conocidas las críticas a la pareja de Vicente Escudero, las cuales alababan a Rosario, pero muy fuertes y despectivas para Antonio, que era justo

todo lo contrario de lo que Vicente entendía como baile de hombre. El baile de Antonio lo desconcertaba.

El 21 de diciembre de 1952, actuaron por última vez juntos en el Teatro Calderón de Barcelona, aunque diez años más tarde volvieron a juntarse de manera ocasional. En 1962 fue el reencuentro con Rosario, Antonio la presenta como artista invitada dentro de su ballet, dejando que aparezca sola en el escenario bajo una luz central. Vuelve a bailar aquellas danzas sencillas, encantadoras, que no han pasado de moda y que el público acoge con gran entusiasmo; en Madrid tiene que repetir el zorongo tres veces. También bailan dentro de la estampa flamenca *La Taberna del Toro* que Antonio estrenó en el Teatro Palace de Londres seis años antes.

Según Salama (1999):

La pareja de baile español con más categoría y popularidad, dejaba para el recuerdo creaciones como las jotas de Falla, Larregla o Bretón, de Guerrero, las danzas de la escuela bolera, sus excelentes muestras de folklore sudamericano, el memorable coloquio de palillos de La maja y el ruiseñor (de la ópera Goyescas de Granados), Triana, de Albéniz, Danzas Fantásticas, de Turina, sus adaptaciones de las grandes partituras de Falla, como El sombrero de tres picos, las siguiriyas gitanas, las coplas que Rosario interpretaba con su voz y su gesto, mientras Antonio baila, como el Zorongo, Relicario, Ojos verdes o a las alegrías flamencas (pp. 37-38).

Se les ve actuar en danzas americanas que bien pudieran haber sido creadas allí: Huayno, danza de la provincia de Cuzco con dos secuencias, a) Choclo frutero, b) Danza incaica y Carnavalito. Nuevas versiones de bailes de palillos como el Bolero Robado, Boleras de medio paso, Malagueñas boleras. En flamenco: tanguillo, alegrías, farruca, tango de Cádiz, tarantos, serranas, siguiriyas gitanas, soleares, caracoles, fandangos por verdiales, y hay que reseñar de una manera especial la caña, creación que perfeccionará a lo largo de los años, para llegar a ser uno de los números más perfectos conjuntados. Monta también el inicio de lo que será más tarde un ballet. Ahora solamente son dos *Sonatas de P. Antonio Soler*, la número 5 en Re mayor y la 11 en Sol menor, por ahora en coreografía individual.

Rota la pareja, Antonio en este mismo año, crea una gran compañía. Empieza a madurarlo en solitario en Sevilla y le da forma en Madrid en los estudios de baile de la calle Montera. Es también en 1952 cuando baila por primera vez el martinete, estilo flamenco que hasta entonces sólo estaba reservado al cante. Lo interpreta en la película Duende y misterio del flamenco y lo crea por petición de Edgar Neville, que le pidió algo nuevo (Navarro, 2008).

Leónidas Massine le propone bailar como primera figura en su coreografía de El sombrero de tres picos en el Teatro de la Scala de Milán, santuario de la danza reservado a muy pocos. Se hará realidad el año siguiente junto al Capricho español de Nikolai Rimski-Korsakof.

Según Ríos (2002), en 1953 tiene lugar la presentación pública de su compañía, Antonio Ballet Español con nuevas creaciones. Quizá sea para él, el año que más valore dentro de su carrera artística. Se presenta el 20 de julio, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con estreno también de escenario: los Jardines del Generalife. Esta compañía la componen treinta y cinco bailarines, con Rosita Segovia como primera figura femenina. Es un ballet con riguroso trabajo técnico. Como consecuencia, ya desde ahora este Festival incluirá habitualmente una parte de baile español, que en la mayoría de los años estará representado por la compañía de Antonio, cada año estrenando coreografía nueva para tal evento (Wikipedia):

- *Llanto por Manuel de Falla*, de Vicente Asensio. Es un montaje en atención a Granada y su músico más genuino. Presenta también Allegro de conciertos de Granados, y piezas flamencas como las alegrías y fandangos por verdiales en versión nueva. También agrupa otra serie de piezas del mismo estilo en Serranas de Vejer de García Soler.
- *Suite de sonatas de Padre Antonio Soler*, de las que ya tenía un antecedente en el repertorio de sus bailes con Rosario donde las bailaba él sólo. Ahora son ocho sonatas realizadas por toda la compañía en distintos cuadros. Tiene escenografía de gran espectáculo de la que incluso forman parte alabarderos, infantas y otros personajes palaciegos que no bailan, son figuras decorativas.
- *Suite de danzas vascas*, con música tradicional y danzas tan populares como el Auresku, Espatadanza y Arín Arín. También, el ballet *El segoviano esquivo* de Matilde Salvador, con un argumento que da forma a bailes castellanos.
- *Fantasía galaica*, ballet de Ernesto Halffter, basado en una leyenda gallega sobre la Santa Compañía, con temas de bailes populares como la muñeira.
- *Paso a cuatro* de Pablo Sorozábal, son seis danzas inspiradas en melodías de compositores del siglo XVIII.
- *Sonatina*, obra basada en la poesía de Rubén Darío La princesa está triste.
- *El Polo Gitano* de Albéniz.
- *Cerca del Guadalquivir*, ballet flamenco sobre el poema de García Lorca.

Presenta su compañía por numerosas ciudades españolas, además salta a ciudades del extranjero, en Europa, América e incluso África, como El Cairo y Johannesburg. Paris y Londres lo acogieron con mucho éxito. Son estas dos capitales europeas los puntos más visitados por él y donde más estrena, lo

mismo que en América el punto de referencia artística siempre es Buenos Aires. Allí, en 1954, estrena una serie de danzas: *Almería* de Albéniz, *Andaluza* de Falla, *Danzas fantásticas* de Turina y renueva la famosa jota *Viva Navarra*.

1955 es un año de estrenos importantes en Londres. En el Teatro Palace, la *Rondeña* y el *Albaicín* de Albéniz, con formas modernas de escenografía y baile. Pero el estreno más señalado es *El Amor Brujo* de Falla, en el Teatro Saville, ballet que le consagra como coreógrafo y donde según la crítica se compenetra con el espíritu mismo de Falla. Es obra de gran éxito que pasa directamente al Teatro de Champs Elysées de París y luego a la Scala de Milán durante un mes, además de dos funciones en el Picolo Scala donde se oyó cantar flamenco por primera vez. Aumenta el número de bailarines en la compañía por exigencia de nuevos montajes coreográficos.

En 1957 es una fecha importante para la historia de la danza española por la actuación de Antonio en la Ópera de Viena.

En 1958 realiza la coreografía del ballet más interesante de cuantos ha hecho, *El sombrero de tres picos* de Falla. Las versiones anteriores, incluso la de Massine, quedan chicas al lado de ésta, con unos figurines de Muntañola que no desdican en nada de los de Picasso. La Farruca del Molinero es un acierto de coreografía e interpretación. Rosita Segovia contribuye con su buena interpretación al éxito general de este ballet.

En 1960 en el Teatro del Liceu de Barcelona estrena más obras de Albéniz y *Jugando al toro* de E. Halffter. Es esta una época de evolución en el concepto creativo de Antonio. Busca temas simbólicos de contenido recargado como sucede en la obra citada y en *Eterna Castilla*, aunque los decorados sean estilizados, el baile no lo es.

En 1964, vuelve a reunirse la pareja por última vez, para hacer una tournée con etapas en España en Inglaterra, en los Teatros Opera House y Royal Druy Lane de Londres; van a Rusia por primera vez y actúan en Leningrado, Kiev y Moscú, donde triunfaron como en el resto de los países; Siguen por Estados Unidos y Sudamérica, donde, en Chile, Rosario termina con el compromiso.

En 1965, Antonio cambia el nombre de su compañía llamándola desde ahora Antonio y sus Ballets de Madrid. Con este nombre o con el anterior y durante más de diez años toma parte muy activa en los Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo y sigue estrenando nuevas obras como *Concierto andaluz* de Joaquín Rodrigo, ballet en un acto y tres movimientos, donde sigue la tónica de sus últimas creaciones jugando con simbolismos en la danza.

En el VII Festival de la ópera de Madrid de 1970, se consideran estreno mundial las piezas *Torre bermeja* y *Córdoba* que dedica a Isaac Albéniz,

y *Danza de la Gitana* y la danza nº1 de *La vida breve* a De Falla. También la estampa colonial del siglo XIX llamada *Cubana*.

En 1978 ya piensa retirarse de la vida profesional. Prepara una gira de despedida con un espectáculo al que llama *Antonio y su teatro flamenco*, formado por un grupo reducido de artistas. Lleva una selección de flamenco en sus dos versiones, popular y teatral. El espectáculo se inicia con un preludeo entre guitarristas y cantaores; sigue el mirabrás, tarantos bailados; La sangre derramada, carcelera; En el puerto, tangos de Málaga, martinete, bulerías, la caña, granainas, Resurrección de la petenera, La casada infiel y concluye con alegrías, tanguillos de Cádiz, fandangos rocieros y se despide por sevillanas. Continúa la gira y, en 1979, hace su retirada profesional como bailarín en la ciudad japonesa de Sapporo, cuando llevaba cincuenta años bailando.

En marzo de 1980 es nombrado director artístico del Ballet Nacional Español del Ministerio de Cultura. El repertorio que presenta es variado con obras de otros maestros, alternando con las más famosas suyas. Después de dos años largos de actividad, el 9 de mayo de 1983 es cesado en el cargo por razones muy controvertidas en su día. Antonio deja por el momento toda actividad relacionada con la danza.

En 1987, se presta a hacer a María Rosa una coreografía sobre la Romería del Rocío que presenta en ese año en el Teatro Monumental de Madrid.

A lo largo de su vida, Antonio ha intervenido también en cierto número de películas, algunas veces como protagonista total, en otras actor-bailarín, otras simplemente bailarín, interpretando sus ballets y en una ocasión, solamente como coreógrafo: *Zigfield Girl, Sing Another Song, Hollywood Canteen Panamerican* en Hollywood, *Carrussell napolitano* y *Universo de noche*, en Italia, En España, *José María el Tempranillo*, primera parte, y *El rey de Sierra Morena*, segunda parte. *Niebla y sol, Duende y misterio del flamenco, Todo es posible en Granada, Noches andaluzas, Pan, amor y Andalucía, Luna de miel, Sinfonía española, Ley de raza, La nueva Cenicienta, El sombrero de Tres picos*, y en 1973 *El Amor Brujo*.

Debido a una enfermedad pasó sus últimos días una silla de ruedas, falleciendo en 1996.

Obtuvo diversos premios y reconocimientos a su labor profesional:

- Cruz de Isabel la católica (1950).
- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (1952).
- Premio Internacional de Danza Vicente Escudero, de Valladolid (1957-1958-1960).
- Medalla de Oro Extraordinaria Círculo de Bellas Artes (1959-1960).

- Medalla de Oro de la Real Academia Inglesa de la Danza (1962).
- Medalla de Honor de la Naciones Unidas (1963).
- Primer Premio de la Academia de la Danza de París (1963).
- Medalla de Plata al Mérito Turístico (1964).
- Comendador del Mérito Civil (1964).
- Medalla de Oro de la Real Academia de la Danza de Suecia (1964).
- Medalla de la Feria Mundial de Nueva York (1964).
- Medalla de Oro de la Escuela de la Danza de Moscú (1966).
- Premio Nacional de Flamenco de la Cátedra de Flamencología de Jerez (1966).
- Medalla de Oro de la Scala de Milán (1967).
- Placa Conmemorativa del Ministerio de Información y Turismo al Primer Bailarín Español en conmemoración del X Aniversario de su participación en Festivales de España (1967).
- Llave de la Ciudad de San Francisco (California).
- Comendador de la Legión de Honor al Mérito Turístico (1972).
- Premio Nacional al Mejor Ballet (1972).
- Medalla de Oro del Spanish Institute de Nueva York (1979).

Centrándonos ahora en *Rosario*, podemos decir, que su principal particularidad estuvo en que se acompañó de su propio canto para bailar en una época temprana de su carrera. Lo suyo era el recital de danza lejos de los grandes montajes coreográficos (Navarro, 2008). Tras la separación de Antonio, ésta montó una pequeña compañía, con un modo artesanal de producción artística, que reúne un par de pianos y de guitarras, un cantaor, un primer bailarín y media docena entre bailarines y bailarinas, elenco que amplía eventualmente, según las necesidades (Salama, 1999), para hacer un Recital o Concierto de Danzas de España. Con ella bailarían buenos profesionales como Roberto Iglesias, Juan Alba, Juan Quintero, Miguel Sandoval, Juan Morilla, Marta Fernández, etc.

En 1953 debuta la compañía con gran éxito en el Teatro Calderón de Barcelona, dos semanas después en el Teatro Álvarez Quintero de Madrid y el 23 de Abril en Sevilla, realizando seguidamente actuaciones por diferentes ciudades del país. En ese mismo año actúa en solitario en el Homenaje que se realiza a Isaac Albeniz en el Palacio de Carlo V de Granada, un recital de Gerardo Diego, además debuta en el Teatro Champs Ely-sées de París, para comenzar su gira por Europa, que repetiría en dos ocasiones.

Realiza además giras por el norte de África, Oriente Medio y América, así como colaboraciones y charlas en las televisiones de Nueva York, Roma y Madrid.

Tras el fallecimiento de su padre en 1953, no tuvo más remedio que seguir trabajando.

Destacar entre sus obras *Sortilegio de la luna*. Ésta se estrena en los Jardines del Generalife en 1955. Un ballet de Matilde Salvador y Vicente Asensio, donde Rosario encarna a la Luna que desciende a la Tierra y se convierte en una gitana. Este ballet tuvo un gran éxito.

Gran éxito también obtuvo en su Concierto homenaje a sus veinticinco años de baile, el 10 de diciembre de 1956, en el Teatro La Zarzuela de Madrid. Allí estrenó *La pastora*, del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter.

El 5 de noviembre de 1961, disuelve la compañía por problemas económicos ya que luchó por defender una identidad artística, alejándose del marketing. Hacía lo que le gustaba, pero no lo que vendía más.

Hasta entonces bailó *El Puerto*, *Almería* y *Asturias* de Albéniz, *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov, *Diablo en la playa*, música de Turina, *Ritmo, gracia y sentimiento*, de M. Infante y sus creaciones flamencas: peteneras, alegrías, zorongo, tanguillos, cañas, tarantos, etc.

Posteriormente, comienza su carrera en solitario. Baila en dos tablaos de Madrid, El Corral de la Morería y el Café de Chinitas, hasta 1962 que vuelve a coincidir con Antonio.

Durante los próximos seis años se moverá por el extranjero, Nueva York, Londres, Moscú, aunque visita diversas ciudades americanas, latinoamericanas y gira también por España. Por temporadas se incorpora de nuevo el pianista Silvio Masciarelli, Chano Lobato o Chaquetón como cantaor y un jovencísimo Paco de Lucía.

En 1963, realiza un Recital de danza Flamenca, en el Teatro Marquina de Madrid. Realiza también tertulias en el tablao de Patora Imperio.

El 3 de febrero de 1964 baila en el Teatro Liceu de Barcelona *El Amor Brujo* y *La Vida Breve de Falla* con muy buena crítica.

Presenta después *La Carreta*, asociación de bailarines cuyo fin es llevar la danza española a todos los rincones del país (Salama, 1999)

Baila en la quincena de Sevilla, lo que luego fue la Bienal en 1980, siendo su última actuación en Madrid, en 1989, en el Teatro Calderón, en un homenaje a Falla, con la compañía de los Ballets de Madrid, de Adolfo León.

Tras su retirada de los escenarios empezó su andadura como profesora de baile, abriendo una academia en 1971, junto a dos compañeras de

profesión. Aunque en 1978, abre otra en solitario de donde salieron verdaderas profesionales.

Rosario recibió entre otros reconocimientos:

- Trofeo de Plata Puente de Triana (1988).
- Homenaje de la Asociación de Profesionales de la Danza en el Teatro Albéniz de Madrid (1992).
- Medalla de Oro de Bellas Artes (1995).

1.3.7. Baile en los tablaos.

A mediados del siglo XX, durante la década de los años cincuenta y sesenta, los tablaos se popularizaron y concentraron buena parte de la actividad flamenca del país. Eran salas específicamente destinadas al flamenco, donde el baile adquiere un gran protagonismo. El auge de estos, hizo que la competencia entre ellos por la captación de público, se tradujera en competencia entre aquellos que participaban en los espectáculos, ya que cada tablao tenía sus figuras.

Estos locales servían para aprender el “oficio” como denominan en las entrevistas que se han realizado, los hermanos Piñana, Pepe (guitarrista) y Curro (cantaor), al *rol* que cada uno desempeña dentro de esta profesión.

Los tablaos fueron la escuela de baile de muchos artistas, ya que las propias actuaciones que allí se realizaban, eran lecciones magistrales diarias, ya que los flamencos convivían y compartían experiencias a diario.

También eran lugares visitados por turistas, sobre todo por la década de los sesenta, atraídos como siempre por el exotismo y el ambiente festero que envuelve al mundo del flamenco en torno a la noche.

Todas las figuras del baile flamenco de la época pasaban por los escenarios de aquellos locales y muchos de ellos desarrollaron sus carreras profesionales en ellos: Rosa Durán, en la Zambra, Lucero Tena y María Albaicín, en el Corral de La Morería, La Chunga, en el Café de Chinitas....

También se formaron grupos estables de baile:

- Los Bolecos, formado por Matilde Coral, Rafael El Negro y Farruco.
- El Trio Madrid, integrado por Carmen Mora, Mario Maya y El Güito.

El baile flamenco tradicional, que se había heredado vivencialmente de los mayores y que constituían una forma de vida, convivió con el ballet flamenco en esta época, algunos bailaores y bailaoras de tradición compaginaban los escenarios, bailando también en teatros con bailarines y bailarinas de la época.

Franco (2007) comenta que en esta etapa de los tablaos, entre 1950 y 1980 “se hicieron bailables casi todos los estilos reservados al cante”.

De las personalidades que lo desarrollaron dejaron su impronta y manera de hacer personal, que incluso en algunos casos ha forjado escuela. En este momento se siguen diferenciando características expresas del baile de mujer y del baile de hombre. Destacar entre otros (Navarro, 2009):

- Matilde Coral, Trini España, la Chunga, Lucero Tena, La Tati, Fernanda Romero, Mariquilla, Angelita Vargas, Concha Calero, Milagros Mengibar, Ana Parrilla, Ana M^a Bueno, Pepa Montes, Concha Vargas y Manuela Carrasco
- Rafael el Negro, El Farruco, Toni el Pelao, El Güito, Manolete, El Mimbre y el Funi.

Navarro (2009), alude también a maestros de la época por su importancia en el desarrollo de este baile flamenco tradicional, a la antigua usanza, como Juan Morilla, José de la Vega, Caracolillo, Ciro, María Magdalena y Angelita Gómez, según este autor, “nombres que también merecen ser recordados”.

De las bailaoras y bailaores mencionados, algunos y su interpretación del taranto, son objeto de estudio de esta tesis, dentro del ámbito profesional.

1.3.8 Vuelta al auge teatral.

Desde 1955 a 1985 aproximadamente, después de la repercusión histórica de Pilar López y Antonio, las figuras que salieron quedaban eclipsadas por aquellas figuras anteriores. Los que más destacaron entonces, que se dedicaron al ballet español, fueron Mariemma, M^a Rosa, Roberto Ximénez, José Greco y Manolo Vargas.

El baile teatral, en la década de los 70, resurge de la mano de una nueva generación de artistas, en este caso varones, que tenían nuevas visiones del baile, con experiencia como profesionales y con muchas ganas de trabajar y plantearse nuevos retos. Antonio Gades, José Granero y Mario Maya, fueron los revolucionarios del baile flamenco buscando no solo aspectos dancísticos diferentes, sino también una estética. Junto a ellos aparecieron otros nombres importantes dentro del baile como el Güito, Manuela Vargas, Curro Vélez, Manolete, José Camborio.

Otros nombres de relieve y a los cuales dedica un capítulo completo Navarro (2009) son, María Rosa, Rafael de Córdoba, Manuela Vargas, Cristina Hoyos, Blanca del Rey, Merche Esmeralda, José Antonio, Rafael Aguilar, Carmen Cortés, Goyo Montero, Felipe Sánchez, Alberto Lorca, Victoria Eugenia, cada uno de los cuales, aportaron nuevas ideas con su estilo y sus convicciones estéticas. Todos recorrieron los caminos abiertos por la generación que les precedió, manteniendo viva la herencia recibida y consolidando el ballet flamenco como protagonista destacado del espectáculo jondo.

Las características de esta etapa son, siguiendo y analizando lo recogido por Vega y Ríos (1988):

- No se crean muchas coreografías, pero las que surgieron, se convirtieron en hitos del baile flamenco, donde la escenografía era muy simple y donde las luces y los fondos oscuros el escenario, aportaban los ambientes necesarios que reflejaban sobriedad, sin adornos superfluos respecto a la escenografía y que dan sentido a la dramaturgia de la obra, la cual cobra una gran importancia..
- A la disciplina y a la técnica, se le añade expresión corporal y la interpretación.
- La temática de las obras se utiliza para expresar la realidad sociopolítica del momento.
- Se interpretan a obras de Federico García Lorca.
- Las compañías o agrupaciones son pequeñas.

1.3.8.1. Antonio Gades.

Antonio Esteve Ródenas, más conocido como Antonio Gades, nació en Elda, el 16 de noviembre de 1936, fue un bailarín, bailaor y coreógrafo español, como recoge Navarro (2009). Nace en el seno de una familia humilde en Elda, pocos meses después de comenzar la Guerra Civil Española. A principios de 1937, su padre, albañil de profesión, se alista voluntario en el ejército republicano, trasladándose al frente de Madrid. Un poco más tarde lo seguirá toda la familia. En 1947 Antonio Gades debe comenzar a trabajar en el estudio fotográfico de Gyenes, después lo hará en otro conocido estudio fotográfico el de Campúa "donde las fotografías de artistas de la época llenaban toda la pared del cuarto oscuro" y en el diario ABC como mozo con solo catorce años. Además para ganarse algunas pesetas más se dedica a transportar fruta (Navarro, 2009).

Antonio decía siempre que “él había llegado al baile por necesidad”.

En 1949 se inscribe en una academia de baile, la de *La Palillos*, desde donde le organizaban salidas para bailar y no sólo flamenco, ganándose unas monedas. Posteriormente, trabajó en salas de fiestas, y finalmente llegó al Circo Price de Madrid y allí fue donde la casualidad le permitiría conocer a Pilar López (Navarro, 2009), la cual fue a verlo bailar, tras advertirla un amigo sobre aquel joven que bailaba. Fue ésta quien le sugiere el nombre artístico de Antonio Gades, como recuerdo a las bailarinas gaditanas. Pilar será su descubridora y admirará en él las dotes naturales y su exquisita pureza. En 1952 entra a formar parte de la compañía. Pilar y el primer bailarín, Manolo Vargas, serán los encargados de darle a conocer el mundo del folklore español en un repertorio amplísimo. Empezó en la compañía como uno más del cuerpo de baile y terminó siendo primer bailarín de la misma (Álvarez 1997). Al mismo tiempo que viaja por todo el mundo, descubrirá su gran inspiración para la creación de sus propias coreografías: Federico García Lorca.

Gades decía "a Pilar le tengo que agradecer toda la vida, nunca se lo agradeceré bastante, que me enseñase antes que la estética de la danza, la ética" (Braojos, 1988).

"Baila usted como Vicente Escudero", Navarro (2009) afirma que,

Se lo dijo Pilar López, y se lo repitió Mariemma. Y efectivamente hay muchos rasgos comunes entre el baile de Vicente Escudero y el de Antonio Gades. Lo que en el vallisoletano era sequedad es austeridad de movimientos en el alicantino. Los dos han bailado en hombre y los dos han hecho un baile reposado y pastueño.

Durante los doce primeros años viaja, baila y se forma también en danza clásica, "aquél tiempo de aprender no lo he perdido jamás" decía. Gades es ya conocido y valorado internacionalmente. En el Teatro de la Ópera de Roma se le denominará "el bailaor de la esencia andaluza", prueba de que se ha decantado firmemente por este folklore.

En 1961 comienza un nuevo camino en solitario y deja a su *maestra*, como él la llamaba. En 1962 en Italia actuara, además de en Roma, en el Festival de Spoleto como primer bailarín y coreógrafo con *Carmen* y en el Teatro de La Scala de Milán. Alfredo Mañas había escrito expresamente para él *La historia de los tarantos*. Gades explicará su viaje al exterior como una manera de buscar las raíces flamencas, pues para él en España los adornos y el exceso de virtuosismo habían "prostituido" la cultura flamenca popular.

A finales de 1962, en la Scala de Milán monta *El Amor Brujo* de Falla. Tras su temporada italiana, se marcha a París donde su inquietud por aprender le lleva a interesarse por la cultura de aquel país, sobre todo despierta en él una especial atención la pintura, llevándole a relacionarse con pintores contemporáneos.

Posteriormente, regresa a España representando la historia de *Los Tarantos* y rodando una película (ya había intervenido en un pequeño papel en Italia con Vittorio Gassman), *Los Tarantos*, de Rovira-Beleta (1963), junto a Carmen Amaya, donde quedó patente su forma de bailar farruca, quedando ésta como hito del baile flamenco.

Representa a España en 1964 en la Exposición de Nueva York, quien lo acoge como a un ídolo del flamenco. Este es también el año que se casa por la iglesia con Maruja Díaz, de la que se separa 20 meses después. En 1965 estrena *Don Juan* en el Teatro de la Zarzuela (Navarro, 2009). La obra supone un buen triunfo de público. Antonio Gades había puesto buena parte de sus recursos en la producción y se encontrará pocos meses después casi sin dinero. Hasta 1968, cuando se casa con la bailarina Pilar San Clemente, no lo veremos regresar a la Scala de Milán junto a Rudolf Nuréyev donde, sin cosechar un gran éxito, Gades se reafirma en su capacidad para transmitir la pureza del baile español.

En 1969 realiza la coreografía de *El Amor Brujo* con la Ópera de Chicago. Representa la obra en Francia, Italia, España, Estados Unidos, Japón, Marruecos, Argentina, y entre otros países con su propia compañía, el Ballet de Antonio Gades.

Hasta 1974 recorrerá todo el mundo. Ese año estrena en Roma su nueva obra: *Bodas de sangre* o, en su título original, *Crónica del suceso de bodas de sangre*. El éxito le acompaña, ya incluso en España, pero Gades anuncia su retirada y disuelve la compañía como reacción ante los fusilamientos de septiembre de 1975 por parte del régimen franquista. En 1976 rueda *Días del pasado*. A excepción de un viaje por Cuba y Estados Unidos con Alicia Alonso, no vuelve a bailar.

En 1978 es nombrado Director del Ballet Nacional Español. A pesar de su rotundo éxito, sólo permanece dos años en el puesto, pero coreografía:

- "Bodas de sangre" (1979) con música de Emilio de Diego, Perelló, Monreal.
- "Farruca" (1979) con música popular.
- "Seguiriya" (1979) con música popular.
- "Rumba" (1979) con música popular.
- "Zapateado y fandangos" (1979) con música popular.

Con los bailarines del Ballet Nacional, forma nueva compañía hasta 1981. Antes rueda la película *Bodas de sangre* con Carlos Saura, primera película de una trilogía excepcional y fundamental, para todos los que se quieran acercar al baile flamenco e imprescindible de ver para los que nos dedicamos a este

mundo. Esta trilogía se completó en 1983 con *Carmen* y en 1985 con *El Amor Brujo*.

Es tiempo de la apertura y la figura controvertida de Gades se abre un hueco en el panorama político y cultural español, demostrando sus siempre ideales comunistas.

Su última producción como coreógrafo será *Fuenteovejuna* sobre el texto de Lope de Vega y adaptación de José Manuel Caballero Bonald, estrenada en la Ópera de Génova en 1994. Desarrolla con su última obra una gira por Japón, Italia, Francia, Reino Unido, España, Cuba, y varios países latinoamericanos. Continúa con su ejercicio de pureza en el arte: “el baile no es un ejercicio, el baile es un estado anímico que sale a través de un movimiento”.

Vuelve al Ballet Nacional como coreógrafo para hacer "Fuenteovejuna" (2001) con música de Antón García Abril, Modest Mussorgsky y música Barroca de Antonio Gades, Antonio Solera y Faustino Núñez.

Según Navarro (2009), su baile era “contenido, elegante y radicalmente varonil. Un baile depurado y perfeccionista, con movimientos arrogantes, estilizados y geométricos”, siendo comparado con Vicente Escudero en muchas ocasiones, tal y como lo hizo su maestra Pilar López y también Mariemma. Bailó todos los palos flamencos, destaca este autor, pero destacó con la seguiriya y la farruca. Además dice “como coreógrafo, jugó un papel decisivo en la configuración de unas bases sólidas sobre las que edificar lo que hoy es la danza flamenca”.

Tras una larga enfermedad falleció en Madrid en 2004. El 6 de junio había recibido de manos de Fidel Castro la Orden José Martí, máxima condecoración de la República de Cuba.

Queda sin realizar *Don Quijote*, obra que junto a otros proyectos que no dio tiempo a que pudieran realizarse.

Gades recibió numerosos premios (Navarro, 2009 y Wikipedia) a su trabajo como bailarín y como coreógrafo:

- Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1965).
- Premio Carmen Amaya (1966).
- Premio Vicente Escudero de danza y coreografía (1966).
- Premio Nacional de Teatro al mejor ballet español (1970).
- Premio de la Sociedad General de Autores (1982).
- Premio Nacional de Bellas Artes (1983).
- Premio Nacional de Danza (1988).
- Premio de Dirección Coreográfica de la Asociación de Directores de Escena (1995).

- Premio Max de las Artes Escénicas de la Sociedad General de Autores y Editores (1998).
- El Compás del cante (1999).
- Medalla de la Sociedad General de Autores y Editores (2000).
- Premio Nacional a la Maestría de la Cátedra de Flamencología de Jerez (2001).
- Galardón Flamenco Calle de Alcalá ((2002).
- Premio de las Artes Escénicas Corral de Comedias de Almagro (2002).
- Premio a la Crítica del VI Festival Flamenco de Jerez por su espectáculo *Fuenteovejuna* (2002).

También recibió varios homenajes a lo largo de su carrera:

- Homenaje de la Sociedad Cinematográfica del Lincoln Center de Nueva York.
- Homenaje del XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.
- Homenaje de la Asociación de Profesionales de la Danza (2003).
- Homenaje del XLIII Festival Internacional del Cante de las Minas (2003)

1.3.8.2. José Granero

José Greller Friesel nace en Buenos Aires, el 9 de marzo de 1936 más tarde conocido como José Granero, *Maestro Granero* o *El Maestro*.

De formación inicial clásica. Estudió durante tres años en la escuela del Teatro Colón, a la que accedió tras varios intentos. Posteriormente pasó al Ballet del teatro Argentino de La Plata, donde da clase con Roberto Giachero. Navarro (2009) afirma que *Granero no deja ninguna oportunidad de aprender y enriquecerse como bailarín. Así que cuando en 1954 la compañía de la cubana Alicia Alonso aparece por Buenos Aires da también clases con ella.*

Pero Granero sigue abriendo su abanico de formación con la danza contemporánea, hasta que llega a Buenos Aires la Compañía de Pilar López, ocasión que no deja escapar para aprender de nuestra danza.

Maestro y coreógrafo de danza española hizo coreografías para Antonio Gades, Manuela Vargas, Antonio Márquez, el Ballet Nacional de España, entre otros y dirigió el Centro Andaluz de Danza.

Comenzó sus estudios en la escuela del Teatro Colón de la capital argentina, participando desde niño en los ballets y óperas representados en

ese importante coliseo. Enseguida en su adolescencia destacó Granero por su versatilidad y capacidad creativa, hasta el punto de que a los 17 años obtiene una singular beca para viajar a Estados Unidos y perfeccionar sus técnicas tanto de ballet como de danza contemporánea, en las escuelas de los legendarios ballets rusos de Montecarlo, el New York City Ballet y la sede de Martha Graham.

Al mismo tiempo, comienza a estudiar con profundidad danzas de India con el maestro Bashjar, hasta el punto de que al poco tiempo se incorpora en su compañía de bailes exóticos. Su principal maestra en las nacientes técnicas modernas fue Hanya Holm, de quien heredó su interés por el expresionismo.

Siguiendo su biografía en la enciclopedia digital Wikipedia:

Estando en Nueva York Granero, que poseía una esbelta figura, fue seleccionado para estrenar *West Side Story*, no pudiendo hacerlo al coincidirle con el compromiso adquirido para incorporarse en la recién creada compañía de baile español de Roberto Ximénez y Manolo Vargas, que habían sido hasta ese momento los primeros bailarines del ballet de Pilar López. Durante la estancia en esta compañía descubre su verdadera vocación por el baile español y los diferentes estilos de la danza española, que ya había empezado a estudiar en detalle tiempos atrás.

A continuación, de esta primera aventura con las botas, las castañuelas y los acentos flamencos viene a España y se incorpora como primer bailarín y maestro de baile sucesivamente en las compañías de Luisillo, Mariemma y Pilar López, siendo esta última la que más influyó en su estilo y trabajo futuro.

Cumplida su carrera como bailarín, entra de lleno en el terreno de la creación y se dedica al empeño de una escuela propia por la que han pasado más de tres generaciones de artistas del baile entre los que cabe citar a José Antonio, exdirector del Ballet Nacional de España, Aida Gómez, Antonio Márquez o los jóvenes Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, en los que ha dejado un importante sello.

José Granero coreografía para Antonio Gades y con su colaboración el *Don Juan* (1965) que con su estreno en el Teatro de la Zarzuela sobre la música de Antón García Abril marcó el claro inicio del teatro de la danza moderno español y donde ya se experimentaron nuevas fórmulas que acercaban los géneros vernáculos a las expresiones contemporáneas.

Su inquietud artística hizo que trabajara en otros campos como el cine y la televisión, participando en la primera serie sobre danza que produjo Televisión Española en los años sesenta.

Fue maestro y coreógrafo principal del ballet Antología, precursor claro del actual Ballet Nacional de España y fundó el Ballet Español de Madrid, en plan de cooperativa con los bailarines y donde participaron importantes figuras de la cantera de Antonio Gades; asimismo creó muchas coreografías donde también diseñó sus propias escenografías y vestuarios. Algunas de ellas son *El*

Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

Jaleo, Diálogo del amargo, Albaicín, Homenaje a Albéniz y Hamlet, todos ellos para el Ballet Español de Madrid; para el Ballet de Murcia creó *Sinfonía Sevillana y Triana*; especialmente para Manuela Vargas *La Petenera y El Sur*; para el Festival de Mérida, *Las furias*; para el Ballet del Teatro Lírico Nacional, *María Estuardo*, que protagonizó Maya Plisetskaya; para el Centro Andaluz de la Danza creó *Mujeres* en la que trabajaron Cristina Hoyos, La Ribot, Lydia Azzopardi, Eva Leiva y Beatriz Martín y para la compañía de Antonio Márquez, de la que fue director artístico, *Movimiento perpetuo y Variaciones románticas*.

Para el Ballet Nacional de España, creó *Medea*, en 1984, (web del Ballet Nacional de España),

Es una de las obras maestras del ballet español y del ballet flamenco de las últimas décadas. Pocas coreografías han sabido fundir con tanto acierto danza de tanta calidad para contar con semejante precisión el mito de Medea que Séneca nos ha legado. Granero, Sanlúcar y Narros realizaron este genial ballet que estrenaron Manuela Vargas y Antonio Alonso, como Medea y Jasón, acompañados por Maribel Gallardo, Juan Quintero y Victoria Eugenia. Los suyos son personajes ya clásicos en la historia reciente de la danza española que han sido interpretados en los años posteriores por los más eminentes bailarines de la compañía nacional. Las notas de Manolo Sanlúcar se enriquecen del genio coreográfico de José Granero: por ellas se deslizan los largos brazos de Medea, se retuerce cuando elabora su maleficio y recrea su pasión destructora por Jasón. El gran baile español nos transmite aquí a lo grande una de las historias eternas del teatro universal que, con la honda expresión del sentir flamenco, se desvela todavía más sobrecogedora. Con música de Manolo San Lucar, guión basado en el texto de Séneca y diseño de vestuario de Miguel Narros.

En 1985, hizo una nueva versión de *Alborada del gracioso*, sobre la música homónima de Ravel; en 1987 *Bolero*, en 1994 *Leyenda*, sobre piezas de Albéniz y José Luis Greco y ese mismo año *Cuentos de Guadalquivir*, a partir de la Sinfonía sevillana, de Joaquín Turina.

Según Álvarez (1997) Pilar López dijo de él:

Tengo el recuerdo de Granero como un gran bailarín y gran amigo durante el tiempo que estuvo en mi compañía. Años más tarde he asistido a su presentación como coreógrafo y cuenta con toda mi admiración en esta faceta, por ser en mi opinión uno de los coreógrafos más importantes, dignos y serios de nuestro tiempo. Su "Medea" es memorable (p.125).

La última obra de gran envergadura de Granero en el Ballet Nacional de España fue *La Gitanilla*, basada en la novela ejemplar de Miguel de Cervantes, en 1996, otra vez con música de Antón García Abril, con la colaboración de Miguel Narros en el vestuario y la dirección teatral. En 1996 el Ministerio de Cultura le otorgó la medalla de oro de las Bellas Artes y el mismo año la Generalidad de Cataluña le concedió el galardón al mejor coreógrafo.

José Granero, al que todos los del oficio llamaban con respeto y veneración *Maestro*, ha sido una figura clave en la historia de la danza española. Falleció en Madrid en el año 2006.

1.3.8.3. Mario Maya

Mario Maya Fajardo, bailar y coreógrafo español. Nace en Córdoba, 23 de Octubre de 1937. Comenzó su carrera profesional en las cuevas del Sacromonte de Granada, de donde procedía su familia, junto al barrio del Albaicín y donde tenía que haber nacido, pero las circunstancias de la vida, así lo decidieron y donde empezó a ganar sus primeras pesetas.

Aludiendo a lo mencionado en la enciclopedia digital Wikipedia:

La pintora inglesa Josette Jones le hizo un retrato al óleo, con el que obtuvo en concurso un premio, cuyo importe de 200.000 pesetas le envió desde Londres para que estudiara en Madrid. Después de asistir dos semanas a la academia de *El Estampío*, en 1953, frecuentó el madrileño tablao Villa Rosa, hasta realizar unas actuaciones con Manolo Caracol. Seguidamente ingresó en el cuadro del tablao Zambra, junto a Rosa Durán, Pericón de Cádiz, *Perico el del Lunar*, Rafael Romero, Juan Varea, *El Culata* y otros.

De 1956 a 1958, perteneció al ballet de Pilar López recorriendo distintos países. En 1959 se incorpora al tablao madrileño El Corral de la Morería. Forma pareja con la Chunga, debutan en el Biombo Chino de Madrid y hacen una gira por Venezuela, Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos, Argentina y Colombia. En 1961 actúa en los Festivales de Granada y, formando pareja con María Baena, en el tablao Torres Bermejás de Madrid y hace nueva gira por América. A su vuelta, reaparece en Torres Bermejás en unión de Carmen Mora.

En 1965 se traslada a Nueva York, donde, al año siguiente, ofrece su primer recital de danza y es contratado por la Columbia Artist Management, desarrollando una gran actividad de recitales.

Cuando llega a España, crea con Carmen Mora y El Güito el *Trío Madrid* (Navarro, 2009) con el que se presenta en tablaos y festivales cosechando éxitos.

Su espectáculo *Ceremonial*, en 1974, es el primer intento de crear un nuevo teatro flamenco al que seguirían otros importantes montajes.

Era un hombre comprometido con la sociedad y con la cultura gitana. Sus creaciones siempre tenían un trasfondo reivindicativo, de denuncia ante la marginación sufrida por los gitanos. Según Navarro (2009) obras como *Camelamos Naquerar*, estrenada en 1976, con textos de José Heredia Maya, *Ay Jondo*, donde en 1977, con letras de Juan de Loxa, profundiza en la temática del espectáculo anterior y *Amargo*, espectáculo de danza teatro

flamenco, basado en textos de Federico García Lorca, con el que abrirá en 1984, la III Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, son ejemplo de ello.

En 1983 fundó en Sevilla el Centro Mario Maya para la enseñanza del flamenco, danza clásica y jazz. Mario Maya define su estilo personal con depurada técnica y armonía estética de manos y pies y con quietud de caderas; su cabeza rige un equilibrio místico y profano.

Siguiendo con Navarro (2009), éste recoge:

En 1986, afronta el reto de todo coreógrafo flamenco el montaje de *El Amor Brujo* de Falla, para el Festival de Venecia, estrenándose en 1987 en el Teatro de la Fenice. Mario Maya hace un montaje original, imaginativo y brillante, con importantes aportaciones personales, tanto coreográficas como escenográficas. Es además un montaje arriesgado, porque algunas de estas innovaciones afectan a la trama de la obra.

En 1988, estrena *Tiempo, amor y muerte*, donde se hace alusión a estos tres conceptos que desencadenan sentimientos en la vida. En 1990, estrena *Tres movimientos flamencos*, aquí vuelve a tocar el tema del tiempo y la muerte. En 1991, prepara para el Ballet de Murcia, *Flamencos de la Trinidad*, homenajeando a su madre y a su maestra Pilar López (Navarro, 2009).

En 1993, es nombrado director artístico del Programa Andaluz de Danza y seguidamente, Director de la Compañía Andaluza de Danza. La presentación de esta compañía se hizo el 12 de Septiembre de 1994, en el Teatro La Maestranza de Sevilla, con un espectáculo compuesto por dos obras, *De lo flamenco y Réquiem*.

En 1996, le encargan la ceremonia inaugural de los Campeonatos de Esquí de Granada, donde colabora entre otros con Enrique Morente. En 1997, presenta en Jerez, en el Teatro Villamarta, *Los Flamencos cantan y bailan a Lorca*. En 1998, para la X Bienal de Sevilla coreografía *La mar de flamenco. De Cádiz a Cuba*, obra que cambia radicalmente el carácter respecto a todas las anteriores, ya que está fundamentada en un ambiente de fiesta y júbilo. En 2005, retoma *Diálogo del Amargo*, (Navarro, 2009). En 2006, monta *Andalucía, el flamenco y la humanidad*, por encargo de la XIV Bienal de Sevilla.

Finalmente para el ciclo *Flamenco viene del sur*, dirige el espectáculo *Mujeres*, donde consiguió reunir tres generaciones de mujeres flamencas con identidades propias: Merche Esmeralda, Belén Maya y Rocío Molina. Este fue su último espectáculo, ya que fallece en Sevilla, el 27 de Septiembre de 2008.

Obtuvo diferentes premios a su baile y a su labor coreográfica (Wikipedia):

- 1976. Premio de Danza y Coreografía Vicente Escudero (Valladolid)
- 1977. Premio de Baile Cátedra de Flamencología (Jerez) Cádiz.

- VII Concurso Nacional de Arte Flamenco (Córdoba) Premio Pastora Imperio. Bulerías. Premio Juana la Macarrona. Alegrías.
- 1980. Premio Giralddillo de la 2ª Bienal Ciudad de (Sevilla)
- 1986. Medalla de Plata de Andalucía.
- 1992. Premio Nacional de Danza. Ministerio de Cultura (Madrid).
- Premio Compás del Cante (Sevilla)
- 1998. Premio Revista de Flamenco "El Olivo" le galardona a través de sus lectores.
- 2005. Galardón Flamenco Calle de Alcalá.

Ha realizado varias grabaciones realizadas:

- "Camelamos Naquerar". Disco - LP y Casette, Film para la TV, R.A.I. (Italia), Film Cortometraje. (España)
- "Canta Gitano". Film Cortometraje. (Francia)
- "Corre Gitano". Film Largo Metraje. (España)
- "Flamenco". Film con Carlos Saura. (España)
- "¡Ay! "Jondo". Disco - LP y Casette, Film para TV. (Barcelona)
- "Amargo". Disco - LP y Casette, Film para TV. (Barcelona)

1.3.9. Siglos XX y XXI.

La búsqueda de nuevas formas dentro del baile, acompañada de un verdadero grupo de profesionales con gran capacidad creadora y dancística, sustentada de estudios personales fundamentados en cimientos pasados, donde la buena formación de los artistas dan pie al surgimiento de numerosas obras encabezadas por nombres propios o por compañías como el Ballet Nacional de España cuna de muchos de ellos, el Ballet Flamenco de Andalucía o el Ballet Español de Murcia, del cual tengo referencia directa, ya que pertenezco a él desde los catorce años.

El Ballet Nacional de España (BNE) es a lo más alto a lo que se podía aspirar en el baile. El BNE es, de las unidades de producción del Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música (INAEM), una de las de mayor proyección internacional como embajadora de nuestra cultura en el mundo.

Fundado por la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura en 1978 bajo el nombre de Ballet Nacional Español con Antonio Gades como primer director (1978-1980), el BNE ha estado regido por Antonio Ruiz Soler (1980-1983), María de Ávila (1983-1986) José Antonio (1986-1992),

Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia (1993-1997), Aída Gómez (1998-2001), Elvira Andrés (2001-2004), José Antonio (2004-2011) y actualmente Antonio Najarro (desde 2011).

La Compañía ha ido evolucionando en concordancia a los tiempos, teniendo repertorios de todos los estilos del baile español, interpretando coreografías de escuela bolera, flamenco, danza española estilizada y folklore, conjugado tradición con modernidad.

A lo largo de todos los años de funcionamiento, se han interpretado en los teatros más prestigiosos del mundo obras emblemáticas como “Medea” de José Granero, “Danza y Tronío” de Mariemma, “Ritmos” de Alberto Lorca, “Fandango de Soler” de José Antonio, “El Sombrero de Tres Picos” en las versiones de Antonio y de José Antonio, “El Concierto de Aranjuez” de Pilar López o “Bodas de Sangre” y “Fuenteovejuna” de Antonio Gades.

El Ballet Nacional de España ha obtenido el reconocimiento internacional de crítica y público con la concesión de diversos premios, destacando entre otros el Premio a la Crítica al Mejor Espectáculo Extranjero (1988) en el Metropolitan de Nueva York; Premio de la Crítica Japonesa (1991); Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo (1994) en el Teatro Bellas Artes de México; Premio del Diario “El País” (1999) al espectáculo “Poeta” y los Premios de la Crítica y del Público (2002) a la coreografía Fuenteovejuna, de Antonio Gades en el VI Festival de Jerez.

Según información recogida en la web del Ballet Nacional de España, para la compañía han creado coreografías: Antonio Gades, Pilar López, Antonio, El Güito, Rafael Aguilar, Mariemma, Paco Fernández, Manuela Vargas, Luisillo, Vicente, Nebrada, Pedro Azorín, Paco Romero, José Granero, Alberto Lorca, Juan Quintero, Felipe Sánchez, Victoria Eugenia, Ángel Pericet, Martín Vargas, Merche Esmeralda, José Antonio, Adoración Carpio, Currillo, Lola Greco, Ciro, Manolo Marín, Juanjo Linares, Mila de Vargas, Eva La Yerbabuena, Antonio Canales, Javier Latorre, Ramón Oller, Aída Gómez, Isabel Bayón, Israel Galván, Adrián Galiá, Antonio Najarro, Elvira Andrés, Manuel Santiago Maya "Manolete", Mayte Bajo, Pacita Tomas / Joaquín Villa, María Pagés, Teresa Nieto / Florencio Campo, Joaquín Grilo, Rojas y Rodríguez y Fernando Romero.

El BNE ha sido galardonado con diferentes premios. En agosto de 2010, el Festival Internacional del Cante de las Minas concedió al Ballet Nacional de España el Premio Extraordinario a las Artes Escénicas por su magnífica contribución a la preservación y difusión del mejor flamenco.

La mayoría de los bailarines que pasaron por sus filas y sobre todo las primeras figuras buscaron su camino y sus señas de identidad tras su paso por el Ballet Nacional de España, aunque muchos han vuelto como invitados posteriormente.

Según Navarro (2009), *los artistas que buscaron nuevos caminos en las últimas décadas del XX han alcanzado plena madurez creativa y no cesan de enriquecer el patrimonio de lo jondo con insospechadas invenciones y aventuras estéticas*. Antonio Canales, Antonio Márquez, Javier Barón, Javier Latorre, El Mistela, Aida Gómez, Joaquín Grilo, Isabel Bayón, Joaquín Cortés, Fernando Romero, Inmaculada Aguilar, Alejandro Granados, Lola Tejada, Lola Greco, Belén Maya, Juan Amaya, Rafael de Carmen, Adrián Galia, Luis Ortega, La Truco, entre otros son nombres relevantes de esta potente generación, que en la actualidad aún sigue dejando fruto.

Muy representativa de esta generación es la labor y la capacidad creativa de *Javier Latorre* que inició su carrera como bailarín del BNE, y que en la actualidad, desarrolla y compagina, su faceta docente y creadora, con su capacidad interpretativa en los escenarios, al cual quiero destacar en este apartado, por ser un artista completísimo, un verdadero genio para contar historias a través de baile, recogiendo el relevo de generaciones anteriores y con el que he tenido la suerte de trabajar en sus montajes en la Cía. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia:

- *Penélope*, estrenado en 2003. La historia se inspira en la obra *La Odisea* de Homero, se desarrolla en Ítaca durante la ausencia de Ulises, la desesperación de la reina Penélope, traiciones, envidias y el regreso amor y venganza, con música de Carlos Piñana.



*Escena del espectáculo *Penélope* de la Cía. Carmen y Matilde Rubio. Ballet Español de Murcia.

- *El Celoso*, espectáculo creado junto a Matilde Rubio estrenado en 2005, inspirado en la obra *El Celoso Extremeño* de Miguel de Cervantes, con música de Carlos Piñana, escenografía de Cristobal Gabarrón, adaptación de Antonio Parray guión y secuenciación, por César Oliva.



*Escena del espectáculo *El Celoso* de la Cia. Carmen y Matilde Rubio. Ballet Español de Murcia

- *Hijas del Alba*, reposición para esta compañía en 2008. Ballet Flamenco inspirado en la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Obra, en la que la inspiración lorquiana es un referente para reflejar, en un ambiente opresivo de la sociedad machista e hipócrita, los caracteres y personalidades femeninas marcadas y su relación onírica con la ausencia del hombre. En ellas, desde la lujuria hasta la violencia, pasando por el miedo y la perplejidad.



*Escena del espectáculo *Hijas del Alba* de la Cia. Carmen y Matilde Rubio. Ballet Español de Murcia

Además de prolífica labor de coreógrafo, ha interviniendo en algunas de sus obras bailando. Vamos a destacar la última estrenada en el XVIII Festival

de Jerez, *FÁTUM*, donde junto a Kojima, se basan en la obra creada hace años por ambos, *La fuerza del destino*, bajo la dirección de Francisco López.

Volviendo de nuevo al siglo XXI, este tiene una corriente de intérpretes que bebiendo del flamenco tradicional, hacen sus aportaciones personales, como Andrés Marín, Eva Yervabuena, Antonio El Pita, Rafaela Carrasco, Inmaculada Aguilar, M^a Ángeles Gabaldón, Maite Bajo, Beatriz Martín, Miguel Ángel Rojas, Pilar Ogalla, Rafael Campallo, Juan Andrés Maya, Juan Ogalla, etc.

Esta corriente convive con otra que además buscan nuevos movimientos basados en la libre expresión del cuerpo, donde se llega al límite de expresividad corporal, como Israel Galván, Rocío Molina, Marco Flores, Manuel Liñan, Olga Pericet, etc....

A todos ellos se les suman muchos más nombres que brillan por sus interpretaciones Pastora Galván, Farruquito, La Moneta, Mercedes Ruiz, Concha Jareño, Daniel Navarro, Patricia Guerreo, Eduardo Guerrero, Lidia Valle, Carmen Coy, Cynthia Cano y un largo ect...

Estas nuevas generaciones, están dando lugar a nuevas agrupaciones en muchas ocasiones puntuales, según necesidad de contrato, ya que compañía estables en la actualidad hay muy pocas, el Ballet Nacional de España, El Ballet Flamenco de Andalucía, aunque este ha reducido número de componentes y la Cia. Carmen y Matilde Rubio Ballet Español de Murcia, debido a la situación de crisis que azota y castiga a la cultura y en nuestro caso al baile flamenco, aspecto no comprensible, cuando es seña de identidad de la marca España en el mundo y precisamente, es en el extranjero donde más ofertas de trabajo hay para los que nos dedicamos al baile flamenco.

Aunque parezca incomprensible, un fenómeno que surgió en zonas castigadas por la pobreza y como forma de expresión de una minoría marginal, hoy representa a nuestro país fuera de sus fronteras y para más, es más valorado fuera que dentro del mismo. ¡Increíble!. ¡Queda tanto por hacer...!

El baile flamenco ha llegado a alcanzar una entidad artística de entidad musical y estética, que posiblemente sea una de las danzas con mayor proyección de futuro a medida universal, porque aparte de sus estructuras básicas, las aportaciones personales de sus intérpretes más significativos, van enriqueciendo paulatinamente su expresividad y, por lo tanto, a sus valores esenciales, se le viene uniendo una variedad en crecimiento constante, de ahí que nos parezca, por su evolución sin sucesión de continuidad, un arte que puede cifrar también sus méritos en sus sorprendentes progresos plásticos y coreográficos. Un fenómeno que difícilmente se produce en otras danzas, ya sean clásicas o mucho menos de índole popular (Ríos, 1995).

Personalmente, he de afirmar, que también hay una corriente de nuevos conceptos de baile flamenco donde parece que todo vale. He de decir, cierto es, que el Flamenco bebe de toda fuente musical y artística que se acerca a él, pero no todo lo que surge en estos tiempos debe considerarse innovador y/o flamenco, a pesar de su mayor o menor éxito. Hay ideas, intérpretes y creaciones muy flamencas y con poco éxito y por el contrario, algunas con mucho éxito y poco flamencas. En esta sociedad de consumo que nos envuelve, no todo lo bueno vende y tiene éxito, y viceversa.

Del mismo modo, opino y soy andaluza, de Graná, que no el mejor flamenco emana solo de Andalucía. Es cierta la importancia de esta región a lo largo de la historia del Flamenco, como se ha visto en la aproximación histórica, pero el flamenco desde su universalidad, no debe poner límites, sino abrirlos a nuevos intérpretes y creadores, que desde la afición pueden aportar nuevas esencias y lenguajes flamencos, sean de donde sean.

1.4. El taranto

Es uno de los palos flamencos perteneciente a la familia de los cantes de levante, junto a la cartagenera, taranta, minera, murciana, levantica, fandango minero, que provienen de la zona del sureste español, zona minera, Almería, Murcia (La Unión y Cartagena) y Jaén (Linares y La Carolina), por ello a estos estilos se les llama también estilos mineros. El Taranto por su adaptación al compás (binario o cuaternario), se hizoailable, ya que el resto de estilos mineros van libres de compás, aunque en la actualidad, también son bailados algunos de los otros.

Torres (2011) afirma:

Que los “cantes de levante” se caracterizan por unas peculiaridades musicales que los distinguen del resto de los repertorios del flamenco, en gran medida es debido a la sonoridad disonante y titubeante de su acompañamiento. Y en este asunto, pensamos que el músico Ramón Montoya ha sido fundamental: no se puede entender la estética de Levante sin la intervención magistral de su oído, de su intuición musical y de sus manos (p.77)

Centrándonos en el Taranto, Blas y Quiñones (1983) en el artículo del periódico *El País* digital *Almería: luces y sombras del taranto* afirmaron:

Pese a su difusión, emotividad y singular interés sociológico, el taranto de Almería es uno de los cantes más envueltos en enigmas y de cuyo preciso origen menos se sabe. Los autores del estudio *Toros y arte flamenco*, en el tomo séptimo de la *Enciclopedia taurina* de Cossío, unen de nuevo sus firmas para historiar en este artículo el misterio de ese bello desconocido y satisfacer las largas reclamaciones e interés -sin respuesta hasta hoy- de aficionados, profesionales y especialistas.

Álvarez (1995) afirma del Taranto:

Ser un estilo flamenco de la gama de los cantes minero-levantinos. Es el único de la gama que lleva cierto compás, lo que permite bailarlo a un ritmo que se asemeja a una zambra lenta, que con frecuencia se remata por otro estilo, habitualmente tangos (p.429).

Ríos (2002) en *El Gran Libro del Flamenco (volumen I)*, define el taranto como:

Cante similar a la taranta, o modalidad de ella, de la que se distingue por obedecer su toque a la tendencia acompañada de la zambra. Se ejecuta en el mismo tono que la taranta y la cartagenera. Llámese así también al baile flamenco que se acompaña del cante del mismo nombre (p.438).

Rossy (1966) en su capítulo a los cantes de levante refiriéndose a la taranta dice:

La taranta tiene familia: un hermano, una hermanastra y una hermana pequeña. Son el taranto, la media taranta y la tarantilla. Más que hermanos parecen hijos; la media taranta más sencilla, menos vestida, más modosita; la tarantilla, más breve y alegre; y el taranto, viril y profundo, que emparentó con la zambra granadina y aceptó como en dote matrimonial, su ritmo riguroso, binario y bailable, y cedió parte de ese ritmo a sus hermanas, que andaban descalzas, sin tener ni un mal compás donde apoyarse.

La familia tiene parientes; y así hay el taranto de Linares y el taranto de Almería; pero su cuna es Cartagena. Cartagena, y Murcia y Mazarrón, y la región minera. De ahí emigraron unos cuantos y lo llevaron a las minas de Linares y a los viñedos d Almería; pero como son ramas de un mismo tronco, sus rasgos fisionómicos son tan parecidos que apenas si se distinguen uso de otros si no hablan del pueblo donde fijaron su domicilio (p.207-208).

Gamboa y Núñez (2007) hablan de *los cantes de levante como* los propios de las zonas mineras de Murcia y Almería, a los que se suma el correspondiente de Linares-Jaén. Cuando definen a los cantes de las minas, se refieren a los estilos agrupados bajo el genérico de cantes mineros, como la taranta, la minera, la murciana, la cartagenera y la levantica. Hacen alusión a que:

Se desarrollan principalmente en las localidades mineras de las provincias de Jaén, Murcia y Almería. Tienen características comunes bien apreciables, sobre todo en el tono en el que se acompaña la guitarra que corresponde generalmente con el *fa* # modal. Tienen en común entre sí que todos estos cantes son fandangos y en su versión flamenca derivan en mayor o menor medida a la malagueña flamenca; Antonio Chacón es uno de los más importantes configuradores de algunas de las principales variantes de estos estilos (p.112).

Estos autores al hablar del taranto comentan que se caracteriza principalmente por el ritmo binario con el que se acompaña el cante – y baile –,

que lo diferencia de otros cantes de levante y mineros – como los fandangos, siempre ternarios, amén de por su menor uso de melisma. Este ritmo de tango-tiento proviene de la adaptación que Carmen Amaya realizó para el baile, pues eligió ese compás para su realización. Está considerado una variante de la taranta; diríamos que es una especie de tientos mineros. Aportan también sobre este cante de Almería, que es sobrio y de temática ajena a la mina frente a la taranta. Se canta en fragmentos de cuatro compases cada uno, con mayor o menor libertad para el cantaor, que lo mantiene hasta la cadencia donde vuelve a retomar. Respecto a la melodía del Taranto, aluden a que no deja de ser un fandango, nos recuerda mucho al fandango de Lucena y no descartamos que pueda tener, por tanto, una procedencia cordobesa. La moderada rítmica que asume, cercana al son típico de la zambra, es la que aprovechó para el baile.

Muchos son los autores que referencian al taranto como un derivado del fandango, aspecto que nos resulta chocante, ya que el fandango es de ritmo ternario. Curro Piñana (2014) en un momento de su entrevista que se le ha realizado (anexo VI,2) dice: *¿te lo has preguntao, por qué es un compás binario y no puede ser un compás...?.* Ciertamente es, si deriva del fandango con compás ternario, ¿por qué el taranto tiene compás binario?.

Hurtado y Hurtado (1998), recoge un cuadro con los tipos de fandangos que existen y sus derivados colocando al taranto, junto a los verdiales, la rondeña, las jaberías, los fandangos de Granada, los fandangos de Güejar Sierra, los fandangos de la Peza, los Fandango de Lucena, el Zángano de Puente Genil y el verdial cordobés, como derivados de fandangos a compás de la zona oriental del país.

Según Gamboa (2005) fue el jerezano Manuel Torre, acompañado por Miguel Borrull hijo, el que registra en 1929 bajo el apelativo de rondeña, un estilo atarantado, con el título *Dónde andará mi muchacho*. Desde entonces son muchos los discos que recogen el taranto como rondeña. Así ocurre en el disco Carmen Amaya. La reina del Embrujo gitano, volumen II., donde la pista nº4 aparece el taranto bajo el nombre de rondeña.

Vega y Quiñones (1983), en el artículo *Almería: luces y sombras del taranto* mencionan a Cabogatero (1810-1880) como el primer tarantero, le siguen Frasquillo Segura, *El Ciego de la Playa* (nacido en 1840) y al legendario Pedro *El Morato* (nacido en 1868), como maestros creadores del taranto. Gamboa (2005) considera al cantaor Pedro *el Morato* como su creador, aunque fue Fosforito, el 24 de julio de 1957, “el primero en rotular una grabación con el nombre de taranto”.

Según Antonio Mairena “al principio se debió de cantar por libre; luego vino la guitarra a acoplarse a una serie de matices de cantes, ganando una

serie de melismas, ganando en ritmo, ganando en la eliminación de esa sequedad que tienen como consecuencia de su fundamento y situación social. Pienso que era un cante desnudo por sus motivaciones sociales, de aquí que no pueda calificársele como folklórico”.

Según Vega y Quiñones (1983), Nuñez de Prado en 1904 invoca la letra *Donde andará mi muchacho*, que grabó posteriormente Manuel Torre. También recogen que en 1915, Carmen de Burgos identifica taranto con los mineros de Almería que llegan a Linares y del mismo modo lo hacen con Venceslada, que atribuye ese término al tajo almeriense en su *Vocabulario andaluz* (1934). Así mismo comentan que la práctica de los cantes mineros surge alrededor de 1880, cuando Rojo El Alpargatero y otros artistas aparecen cantando en el balneario de Archena. Afirman que las migraciones mineras, las tonalidades propias del estilo almeriense y las aportaciones de los maestros locales irán amasando la entidad del taranto.

Entre sus padres siempre se sitúa al Rojo “el Alpargatero” y a Chilares, que podrían haber adaptado la antigua taranta para convertirla en un estiloailable, tras los diversos influjos y enriquecimientos recibidos de otros estilos flamencos de la región murciana, sobre todo de la vida minera.

Ha habido grandes taranteros, como Chacón, La Niña de los Peines, Fernando El de Triana, El Cojo de Málaga, Cayetano EL Cabra, Vallejo, Cepero, Pepe Marchena, El Pena Guerrita, Jacinto Almadén, Bernardo El de los Lobitos, Antonio Piñana (primer ganador del actual Festival Internacional del Cante de las Minas y más cercanos después de Fosforito, Encarnación Fernández, El Bongui, El Rampa, Curro Piñana, etc... estos últimos todos poseedores de la preciada Lámpara Minera.

No entenderíamos hoy el taranto como lo conocemos, sin la figura de Antonio Fernández Díaz, Fosforito, que fue el primero en tras alzarse en 1956 con el premio absoluto del Concurso de Córdoba, fue el primero en grabar un el taranto (Chaves y Paul, 2012).

Chaves y Paul (2012) mencionan a través de su estudio *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, que es de suponer, que el cante utilizado para el baile de taranto que hizo Carmen Amaya en el Carnegie Hall de Nueva York, acompañada por Sabicas, el 12 de enero de 1942, no variaría mucho de la que llevaran al disco que grabaron en 1956 llamado “Los ritmos de Carmen Amaya”. Según estos autores, “tal baile se acompaña de dos estilos de corte linarense-almeriense, siendo el primero de ellos muy cercano al paradigma del que hoy se conoce como “taranto”, *si bien se rotuló como “Rondeñas”*. Martín (1991) homologa con toda lógica los cantes utilizados en esta danza al ámbito del estilo que con dicho nombre registrara Manuel Torre, añade que le ocurrió algo similar a la rondeña minera, donde

parece ser que Carmen Amaya y Sabicas, hicieron una adaptación en base a una composición de Ramón Montoya. Y de una taranta, que al parecer cantaba la tía Anica de Carmen de Ronda.

En la web de Radio Olé, en el apartado flamenco de la A a la Z, se afirma sobre el taranto, siguiendo la línea de Gamboa y Núñez (2007):

Asume una moderada rítmica cercana al son típico de la zambra. En realidad hasta que el cantaor Antonio Fernández Díaz, Fosforito, los grabó en Philips - el 24 de julio del 57 -, no se rotularon como tales en disco alguno, aunque ya Carmen Amaya lo bailara desde tres lustros antes. Destacan en el repertorio jondo los que antaño impuso Manuel Torre, anunciados como rondeña.

Antes de pasar al siguiente apartado del trabajo, quiero destacar en Murcia la labor de conservación, evolución y difusión de estos cantes que han realizado y realizan dos familias de profesionales flamencos, *Los Piñana* y *Los Fernández*, junto a otros artistas de la tierra y que han estado muy ligadas al Festival Internacional del Cante de la Minas de La Unión, como Pencho Cros, el cual realizó un trabajo recopilando letras de estos cantes.

Importantísima la labor profesional de Antonio Piñana Segado (1913-1981) primer ganador del concurso en 1961 (Hidalgo, 2008) y que es considerado el patriarca de los cantes mineros y el heredero de una tradición musical que parte del mítico Antonio Grau “Rojo el Alpargatero” (Piñana, 2013).

1.4.1. Origen etimológico de la palabra taranto.

¿De dónde viene la palabra taranto?, ¿Qué significa?.

Las diferentes hipótesis, dan respuestas momentáneas y confusas a lo largo del tiempo, pero nada científicas y sujetas a diferentes percepciones o creencias populares.

Ortega (2011) comenta que “como posibles antecedentes se menciona la ciudad italiana de Tarento; incluso una palabra suya, “la tarantela”, un tipo de música y danza con poderes medicinales que se empleaba como remedio contra la picadura de la tarántula”. Esto último recogido por Vega (1983), el cual recoge cómo los médicos del siglo XVIII decían que la única manera de no morir por la picadura de una tarántula era bailando esta danza medicinal, que se acompañaba con la vihuela.

Si analizamos el origen del baile de la tarantela italiano, apreciamos similitudes con el del taranto, es el mismo referido a la picadura de tal araña, esto da que pensar en la certeza de este origen, o quizás por la similitud en el nombre de ambos se ha transferido al taranto, o quizás fue al revés.

Blas Vega (1983), ocupándose del taranto como baile, recogía una frase popular que decía:

Bailar a son atarantado, que nos acerca al tarantismo. Dos son las significaciones igualmente usadas que tiene la voz tarantismo. La una se toma por efecto que produce en el cuerpo humano el veneno de la tarántula transmitido por la mordedura. (...). La otra significación que se da al nombre de tarantismo es el baile que cusa la música e los tarantulados o mordidos por la tarántula y también, por analogía, aquellos bailes o movimientos, o la pasión violenta de la música cuando altera la salud (p.3).

La versión popular y andaluza del término como denominación de aquellos nacidos en Almería (Alcalá, 1934) o incluso, concretando aún más los mineros de Almería y Granada que llegaban a Linares (Sevillano, 1996). La gran Enciclopedia de Andalucía (1979), que tarantos eran aquellos mineros que emigraban a La Carolina, Linares y Cartagena y siempre cantaban tarantas, de ahí su nombre.

Atendiendo a Vega y Quiñones (1983), por tradición oral, la expresión taranto valía para designar unas canciones “de la Andalucía mediterránea” e ejecutar entre dos intérpretes, con respuestas del uno al otro y una especie de sabor y talante religioso”.

Otra hipótesis, según Batista (2008):

Se conocía por el nombre de los tarantos a una familia de gitanos (otros dicen mineros) que emigraron de Cartagena a Linares. La popularidad con que contaban debido a sus cantes, motivó la adopción de este nombre para designar a este estilo flamenco (p.44).

Lo cierto es que el significado de la palabra taranto como lo entendemos hoy, relativo a un palo flamenco, tal y como aparece en la enciclopedia libre, Wikipendia, ha sido germen a lo largo de últimos años de diferentes iniciativas artísticas, empresariales y lúdicas, muchas de ellas transcendentales en la evolución del flamenco en general y fundamenta un sentido etimológico diverso:

- *Cuando aparece como título de la película “Los Tarantos”*. Es una obra de teatro de Alfredo Mañas (Historia de los Tarantos) que fue llevada al cine en 1963 bajo la dirección de Rovira-Beleta, logrando la nominación a los Oscar de Hollywood en la categoría de mejor película de habla no inglesa. Fue protagonizada por Carmen Amaya, Daniel Martín, Antonio Gades, Sara Lezana y Antonio Prieto.

Posteriormente se ha representado en escenarios teatrales como musical flamenco (Tomatito y Juan Gómez "Chicuelo"). Su argumento es una trasposición de la tragedia de amor frustrado de Romeo y Julieta (o de la lorquiana Bodas de Sangre) a dos

familias gitanas rivales: los Tarantos y los Zorongos, ambientada en la periferia chabolista de la Barcelona del franquismo, en la barriada de gitanos y pescadores de Somorrostro, hoy desaparecida). Buena parte de las escenas, rodadas en localizaciones genuinas (allí había nacido la propia Carmen Amaya), pueden considerarse casi cine documental o similares al *cinéma vérité* francés o al neorrealismo italiano; pero las escenas musicales de puro flamenco y danza española, la emparentan con el cine musical; y las convenciones de la lectura entre líneas a la que el público de la época estaba acostumbrado por la censura, con el cine de denuncia o cine social.

En 1989 Vicente Escrivá dirigió una nueva versión de la obra, titulada esta vez “Montoyas y Tarantos”, con la participación de Cristina Hoyos, Sancho Gracia y José Sancho entre otros.

- *Cuando aparece como nombre de una peña flamenca, la Peña El Taranto* de Almería. El 22 de marzo de 1.963 se celebró en el teatro Cervantes un concurso de cante flamenco organizado por Radio Almería. El ganador fue José Sorroche y el jurado estaba compuesto por: Rafael Monterreal Alemán, Diego López López, Cristóbal Muñoz Montoya, “El Niño de Álora” y Lucas López López. Estas personas decidieron en aquel momento crear una peña flamenca. Comenzaron a reunirse, dos veces por semana, en la casa de Lucas López en el Paseo de Almería. Apoyándose en los estatutos de la Peña Juan Breva de Málaga, se elaboraron los de la asociación Peña El Taranto. Por cierto que la primera idea fue denominarla Peña Fosforito, y fue el mismo Antonio Fernández Díaz “Fosforito” quien aconsejó que se registrara con el nombre del cante almeriense por excelencia. El primer domicilio social fue un local de doña Filomena López Fernández, madre de Lucas y Diego, en la calle San Antón nº 30. El 15 de mayo de 1965 la Peña El Taranto, acogándose a la por entonces novedosa Ley de Asociaciones, es inscrita en el registro correspondiente del Gobierno Civil con el número 1. El primer acto público de relevancia se celebró en el Casino Cultural (actualmente, Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía en Almería), en 1.968 en homenaje a José Sorroche por su triunfo en el Concurso Nacional de Córdoba. En aquel momento el presidente de El Taranto era Joaquín Monterreal. En 1972, El Taranto organizó una denominada “Semana de Divulgación del Cante Jondo” que con el nuevo nombre de Semana Flamenca se viene celebrando ininterrumpidamente en el mes de mayo desde aquel lejano año. En esa primera edición el ciclo empezó con una misa flamenca en el Santuario de la Virgen del Mar, interpretada por artistas almerienses: José Sorroche, Juan

Gómez y Paco El Mellizo, al cante, y la adolescente guitarra de Pepín Fernández, un chico de trece años que hoy triunfa en el mundo con el nombre artístico de Tomatito. En 1981 se celebra en Almería la novena edición del Congreso Nacional de Actividades Flamencas, en el que nuestra entidad tuvo un papel principal. En el transcurso de este congreso se creó la Institución Social para la Tercera Edad de los Artistas Flamencos (ITEAF) con sede en el Ayuntamiento de Almería, que durante muchos años consiguió mejorar las condiciones de vida y el reconocimiento popular de un nutrido grupo de artistas veteranos que padecían condiciones deplorables, lejos de la situación actual en la que los logros sociales hacen innecesaria una institución semejante. En la clausura del congreso, el presidente de la Junta de Andalucía, Rafael Escuredo, le impuso la Medalla de Plata del Mérito al Trabajo, concedida por el Ministerio, a Antonio Mairena. El acto, celebrado en el antiguo Club de Mar, terminó con una emocionante madrugada al raso, en la que Mairena, provocado por la guitarra de Juan Habichuela, cantó como lo que era, el Maestro. Ese congreso significó el inicio de una etapa en la que la Peña tuvo una creciente presencia fuera de los aljibes, incluso fuera de Almería. Socios de El Taranto fueron fundadores y directivos de la citada ITEAF, de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y de la Fundación Andaluza de Flamenco, hoy denominado Centro Andaluz de Flamenco. Dentro de esa línea, en abril de 1983 vio la luz el primer número de Taranto, que empezó siendo un modesto folleto y se convirtió en revista difundida en todo el orbe flamenco. La peña el taranto es un punto de encuentro entre artistas y aficionados flamencos y ha servido para difundir este arte, tocando múltiples facetas que rodean a este arte. Su actual presidente es Rafael Morales Ocaña (ver web de la Peña).

- *Cuando aparece como nombre de Tablao Los Tarantos.* Abre sus puertas, un año después de la película citada anteriormente, un local destinado a convertirse en un referente indispensable del flamenco en Barcelona. Decorado de forma singular y con un toque costumbrista, la sala barcelonesa pronto se convirtió en el lugar de encuentro de un público absolutamente diverso, donde se mezclaba gente del mundo del flamenco con intelectuales, melómanos, turistas, famosos de paso por la ciudad condal... El local alcanzó un extraordinario empuje a raíz del cierre de la vecina sala Jamboree, en 1968, hecho que comportó que una parte considerable de la clientela de la cava de jazz se trasladara a Los Tarantos. En pocos años, el tablao se convirtió en uno de los locales imprescindibles de la noche barcelonesa. El éxito de la sala fue, en gran medida, consecuencia del alto nivel de los artistas que en ella actuaban.

Desde sus inicios, los responsables de Los Tarantos apostaron claramente por subir a su escenario a las mejores figuras del flamenco del momento. Con una mentalidad abierta a todas las tendencias del género, desde las más ortodoxas a las más noveles, la dirección de la sala programó artistas de la categoría de los bailarines Vicente Escudero, Antonio Gades, María Márquez, José de la Vega o La Tolea; los tocares Andrés Batista, Emilio de Diego, Pepe Pubill o Selva de Cádiz; o los cantaores Fosforito, Jarrito, El Peti, El Brujo o Pepe Cortés. Se trataba de un elenco que hizo famoso el local en el resto de España y en parte del extranjero; un punto de visita obligada para todos los amantes del flamenco que vivían o recalaban en la ciudad de Barcelona.

Durante los 70 el prestigio del tablao se consolidó con la incorporación de Maruja Garrido, que casi se convirtió en la cantaora y bailaora residente de Los Tarantos. La fama de la artista atrajo a figuras como Dalí, que la consideró una de sus musas y participó en un disco de la artista, editado en 1983, grabado en vivo en la sala. En aquella época, Maruja Garrido dio la alternativa a figuras como el guitarrista Manzanita, uno de los puntales del flamenco y la rumba catalana de los 70 y los 80. En 1974, un periodista del rotativo madrileño ABC, después de destacar el aire heterodoxo de la sala, se refería a Los Tarantos en los términos siguientes: "Parece mentira que en Barcelona, tan lejos de Andalucía, tan cerca de los Pirineos (...) exista un tablao tan puro". Maruja Garrido siguió capitaneando las sesiones de Los Tarantos durante la década de los 80, época en que se dieron a conocer grandes del flamenco catalán como el guitarrista Rafael Cañizares. El tablao sirvió entonces de escuela para muchos artistas que hoy día son una referencia obligada del género andaluz en Barcelona. A pesar de todo, las difíciles condiciones del distrito de Ciutat Vella provocaron la caída de la sala en una progresiva decadencia. Se hacía necesaria una profunda reforma. El 3 de octubre de 1993 reabría el tablao Los Tarantos, tras una profunda reforma arquitectónica que, respetando la esencia original del local, lo dotaba de una nueva infraestructura y lo conectaba con el vecino Jamboree. El grupo Mas i Mas, que hacía pocos meses se había hecho cargo de la histórica cava de jazz, era el responsable de la renovación del histórico local. Con la colaboración en un primer momento de la productora Posto Nove, Mas i Mas apostó por combinar las tradicionales sesiones de flamenco con un cartel de actuaciones ambicioso donde estuvieran presentes figuras consolidadas y emergentes del flamenco y, como novedad, de las músicas del mundo y la canción de autor. Entre los primeros artistas

que se subieron al nuevo escenario de Los Tarantos encontramos a Parrita, el Sorderita, Toumami Diabate y un entonces jovencísimo Duquende.

En 1994 muchos de los llamados nuevos flamencos, como el propio Duquende, José Manuel Cañizares, Miguel Poveda, Montse Cortés, José el Francés, Rafael Riqueni o Mónica Fernández fueron los protagonistas de algunas de las sesiones más exitosas de aquella temporada, en la cual también actuó José Menese, un histórico del género.

El 1995, el cantautor canario Pedro Guerra presentó su primer disco en Los Tarantos con un lleno histórico, como el que consiguió el año siguiente su paisana Rosana Arbelo. Entre 1995 y 1996 los aficionados barceloneses pudieron descubrir en el tablao una serie de figuras de la música cubana por aquel entonces bastante desconocidas: Omara Portuondo y Compay Segundo. Por lo que atañe estrictamente a los flamencos, pasaron por la sala de la Plaça Reial Moraíto Chico, Pepe Habichuela, Enrique de Melchor, Paco Cepero, Tomasito, Pedro Javier González, Rancapino, Eva la Yerbabuena o una entonces joven promesa: Niña Pastori.

Durante 1997 y 1998 la dirección de la sala hizo una apuesta decidida por la canción de autor con la presencia de artistas como Marc Parrot, Roger Mas, Quintín Cabrera, Jorge Drexler, Tontxu, Joan Isaac o el argentino Litto Nebbia. Todo ello sin dejar de lado el flamenco, con figuras como el Sordera o Miguel de la Tolea.

En los últimos años, el grupo Mas i Mas ha apostado por consolidar las sesiones ordinarias de flamenco, hasta el punto de ceder prácticamente el protagonismo al espectáculo toque, cante y baile. En la actualidad, se apuesta por cuadros integrados por lo mejor de lo mejor del flamenco emergente actual (ver web del Tablao).

- *Cuando aparece como nombre de cueva, Las cuevas “Los Tarantos” se fundaron en 1972 por D. José Martín Quesada y D^a. Concepción Maya Maya que compraron una cueva en el barrio granadino del Sacromonte, la cual convirtieron en la zambra flamenca “Cueva Los Tarantos”. Pronto se confirmó como una zambra importante, debido a la calidad de sus espectáculos. Por sus escenarios han pasado grandes figuras del flamenco granadino, siendo trampolín para bailaores, guitarristas y cantaores que posteriormente han sido figuras de este arte a nivel nacional e internacional. Desde hace más de treinta años, la familia Martín Maya junto a otros artistas deleitan con su arte a todo aquel que visita esta cueva. Hoy en día el establecimiento cuenta con tres*

cuevas diferentes para espectáculos flamencos y cada noche ofrece su espectáculo de auténtica zambra Gitana, llena de pureza y sentimiento (ver web de la cueva).

- *Cuando aparece como nombre de un Musical “Los Tarantos”*. La versión gitana de Romeo y Julieta, que se estrenó el 20 de Septiembre de 2004 en Barcelona. Espectáculo inspirado en la película de Rovira Beleta que protagonizó Carmen Amaya en 1963, tenía en los papeles principales a Ana Salazar, Carmelila Montoya, Juan Carlos Lérida y Candy Román. El montaje fue dirigido por Emilio Hernández, coreografiado por Javier Latorre, orquestado por Enric Palomar y contó con música original de Tomatito y Chicuelo.
- *Cuando aparece como nombre de un centro de aprendizaje, Tarantos: Escuela de Danza y Centro de Actividades y Terapias*. Situado actualmente en Alcorcón (Madrid), donde se imparten clases de baile en todas sus formas y se realizan actividades terapéuticas para conseguir equilibrio, salud física, mental y emocional, descargar agresividad, canalizar tu energía adecuada y saludablemente, coordinación física y mental, regeneración ósea y mantenimiento general de la forma física, conectar con tu interior y abordar conflictos y bloqueos, relacionarte e interactuar con otras personas con intereses comunes, mantener tu cuerpo y tu mente ocupados y en constante ejercicio, básico para el bienestar general del ser humano.

1.4.2. El taranto en relación a otros palos flamencos.

Los *palos* en el flamenco son los diversos estilos, con los que este arte se expresa. Se conoce como *palo* a “cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco”.

Los palos pueden clasificarse siguiendo varios criterios: según sea su compás, su jondura, su carácter serio o festero, su origen geográfico etc. Hay clasificaciones para todos los gustos, ya que la literatura en este punto ha sido muy fructífera y cada autor se ha decantado por unos aspectos u otros para clasificar.

Existieron estilos originarios, de los que se fueron derivando y posteriormente asentando la gama total de formas con las que el flamenco se ha ido manifestando a través del tiempo.

Podemos clasificar los diferentes palos o estilos:

A) En función del compás, los palos pueden dividirse en:

- *Métrica de 12 tiempos* (amalgama de compases de 6/8 y 3/4). Que a su vez se dividen según la acentuación en diferentes grupos:
 - Compás de soleá:
soleá, soleá por bulerías, bulerías, bulerías por soleá, alegrías, caña, polo, soleá mirabrás, caracoles, romera, alboreá, cantiñas, romance, zapateado catalán y bambera.
 - Compás de seguiriya:
seguiriyas, cabales, liviana, serranas, toná-liviana.
 - Compás de amalgama de forma simple:
guajira y petenera.
- *Métrica binaria y/o cuaternaria*: taranta o taranto, tientos, tangos, mariana, zambra, farruca, garrotín, rumba, colombiana y milonga.
- *Métrica ternaria*: fandangos, sevillanas y verdiales.
- *Métrica polirrítmica*: tanguillo y zapateado.
- *Métrica libre (ad libitum)*: toná, debla, martinete, carcelera, cantes camperos, saeta, malagueña, granaína, media granaína, rondeña, cantes de las minas (minera, taranta, cartagenera, levantica, murciana, fandango minero).

B) Atendiendo a la métrica de las coplas o estrofas, por lo que los palos pueden dividirse en:

- *El romance*: coplas de tres o cuatro versos de ocho sílabas, con rima preferentemente asonantada en los versos pares.
- *La seguidilla*: coplas de tres o cuatro versos alternos de cinco y siete sílabas, con rima en los versos cortos.
- *El fandango*: coplas de cinco versos octosílabos casi siempre, rimando las pares y las impares por separado. A la hora de la ejecución se repite uno de los versos. El Taranto es un aflamencamiento de un fandango.

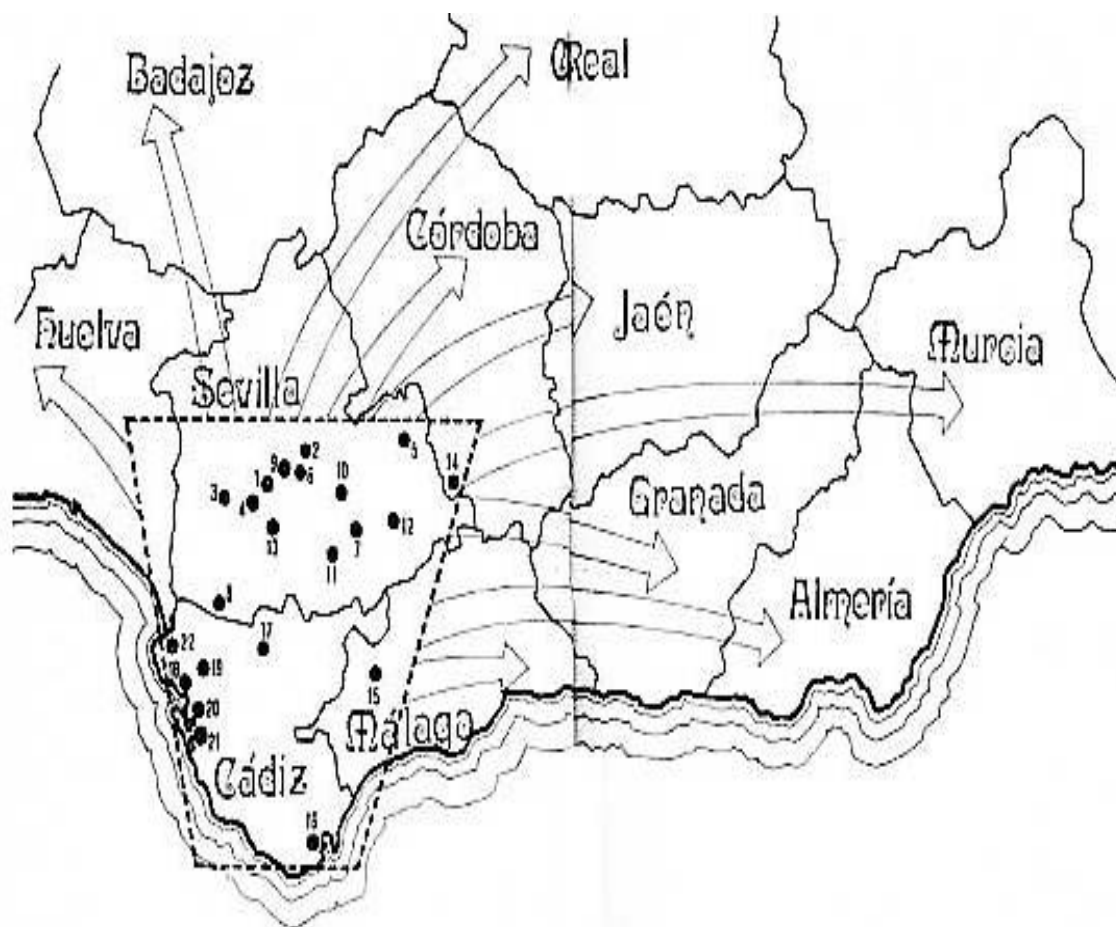
C) Según su origen musical, los cantes que derivan de:

- Romances y seguidillas son: corrios, toná, seguiriya, saeta, martinete carcelera, debla, liviana y cabales.

- Fandangos son: fandangos, malagueña, verdiales, jabeira, rondeña, granaína, media granaína, bandola, jabegote, minera, murciana, cartagenera, taranta y taranto.
- Coplas y canciones andaluzas del siglo XVIII son: tangos, tientos, tanguillos, caña y polo.
- Cantes camperos andaluces son: serranas, trilleras, nanas, marianas, campanilleros, cachuchas, el vito y las sevillanas corraleras.
- Cantiñas de baile son: soleá, bulerías, petenera, alboreá y todas las cantiñas (alegrías, mirabrás, caracoles y romeras).
- Cantos negros americanos son: las colombianas, rumba, guajira y milonga. Hay autores que consideran el fandango, los tanguillos las bulerías y la siguriya también de origen africano.
- Folclore español no andaluz son: farruca, garrotín y jota flamenca.

d) Atendiendo a su lugar de origen:

- Cantes de Cádiz y los Puertos; cantiñas de Cádiz (alegrías de Cádiz, mirabrás, cantiñas, caracoles, cantiñas propiamente dichas) y los tanguillos.
- Cantes de Málaga: verdiales, malagueña, bandolá, rondeña, jabeira, jabegotes, cantes del Piyayo (tangos).
- Cantes de Levante: cartagenera, taranta, taranto, minera, murciana, levantica, fandango minero.
- Cantes de ida y vuelta o hispanoamericanos: milonga, vidalita, rumba, colombiana, guajira y tangos. Son aquellos que salieron de España hacia América por los emigrantes españoles, se transformaron allí y, con el regreso de los emigrantes y con la vuelta a los orígenes de sus descendientes, se conformaron como palos alcanzando las formas que se conocían entonces en España.
- Cantes galaico-asturianos: farruca y garrotín.



Solar natal del cante flamenco

SEVILLA:

1. Alcalá de Guadaíra.
2. Campona.
3. Cuna del Río.
4. Dos Hermanas.
5. Ecija.
6. El Viso del Alcor.

7. La Puebla de Carrión.
8. Lebrija.
9. Matena del Alcor.
10. Marchena.
11. Morón de la Frontera.
12. Osuna.
13. Utrera.

CORDOBA:

14. Puente Genil.

MÁLAGA:

15. Bonda.

CADIZ:

16. Algeciras.

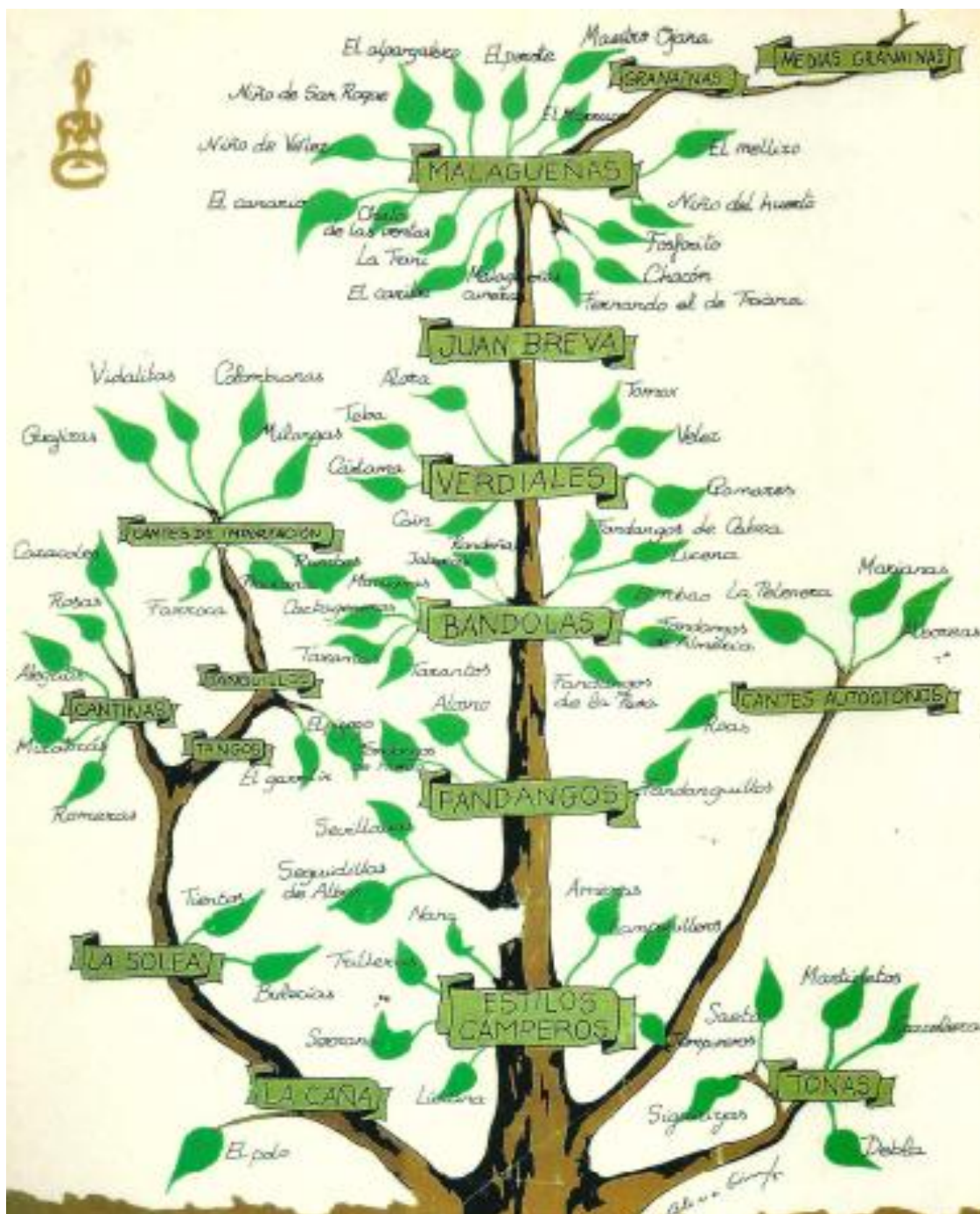
17. Arco de la Frontera.
18. El Puerto de Santa María.
19. Jerez de la Frontera.
20. Puerto Real.
21. San Fernando.
22. Sanlúcar de Barrameda.

*Solar natal del cante. Ruiz (2002). *El Gran Libro del Flamenco. Vol. I.* p.18-19. Madrid: Calambur

D) Según la textura musical

Los cantes *a palo seco* (a capela, sin acompañamiento de guitarra) son las carceleras, la debla, el martinete, los pregones, la saeta, las tonás y las trilleras. El resto suele acompañarse con guitarra.

Podemos ubicar dentro del árbol del cante, el palo del Taranto tal y como se aprecia en el dibujo:



* Maqueda (1997). *Duende y Misterio del cante Andalúz*. Ediciones Cardeñoso: Vigo. Portada trasera.

Batista (2008) aporta otra de tantas clasificaciones de los estilos flamencos que se recogen en la diversa literatura:

1. Canciones primitivas. Romances, Corridos, Endecha, Jácara, Jarchyas, Plañideras, Zarandillo y Zéjel.
2. Estilos antiguos en desuso. Bambas, bamberas, bándolas, palmarés, roas y temporeras.

Marco teórico

3. Cantes sin acompañamiento de guitarra. Toná, debla, martinete, carceleras, saeta, trilla, nana, pregón, caleseras y galeras.
4. Cantes flamencos básicos. Toná, siguiriya, soleá y tangos.
5. Estilos flamencos emparentados con los básicos o influenciados por ellos. Caña, Polo, Alboreá, bulerías, liviana, serrana, alegrías, romeras mirabrás y caracoles (estos dos son pregones adaptados al ritmo de alegrías), tientos, la mariana, tanguillo y zapateado.
6. Cantes folklóricos (regionales) aflamencados. Fandangos de: verdiales, Lucena, zángano, lagar, rondeña, jabera y Huelva. Jaleo, sevillanas, nanas, pregón, trilleras, temporeras, bambas, villancicos, peteneras, garrotín, farruca y zapateado catalán.
7. Cantes derivados del fandango andaluz. Granaínas, malagueñas, tarantas, cartagenera, **taranto**, minera, media granaína.
8. Cantes aflamencados de origen hispano-americano (ida y vuelta). Guajiras, colombianas, milonga, danzón, rumba (vidalita y triste, sin practicar actualmente) (p.23).

Parra (1999) plasma un árbol expositivo de los cantes más interpretados para, según él, “facilitar una visión de conjunto”. El advierte tres bloques ascendentes, que parten de lo Jondo, pasando por lo flamenco y terminando por los sonos aflamencados.

Y también nos podemos encontrar con clasificaciones más específicas en función de un palo y sus derivados.

Como puede apreciarse, existen muchas y variadas clasificaciones, según la perspectiva con la que se estudie el flamenco, dando lugar a tantos y diversos árboles, que darían lugar en su conjunto, a un *bosque flamenco*, metafóricamente hablando.

1.4.3. Aspectos musicales del taranto: toque y cante.

Hablar de baile flamenco, hablar de toque de guitarra y de cante. Cada uno de estos tres elementos que conforman el triángulo fundamental del flamenco, aunque Curro Piñana siempre añade uno más, la *poesía flamenca*. Todos se retroalimentan unos de otros, produciéndose un feed-back continuo entre ellos. “Todos aprendemos de todos” dice Pepe Piñana (ver anexo VI, 1.) En este aspecto coinciden todos los especialistas entrevistados.

Es fundamental e importante, que cada uno de los profesionales que desempeñan cada uno de los elementos del triángulo tenga conocimientos básicos sobre los otros dos, ya que así el resultado será mejor, aspecto, que

aprecia como imprescindible por los especialistas y el cual comparto con ellos, como profesional del baile (docente y bailarina).

Si nos centramos en el baile del taranto, El taranto es el único estilo minero-levantino, sujeto a compás, el binario, para ser bailable.

Batista (2005) afirma que “su compás musical es 4/4, (...) sin embargo los cantaores y algunos intérpretes del baile lo miden o marcan a dos tiempos”.

Fernández (2004) habla de ritmo, pulso y acento como aspectos fundamentales dentro del flamenco en general:

- Ritmo. Se estructura en función del pulso.
- Pulso. Latido regular sobre el que se establece el ritmo, sobresaliendo unos acentos.
- Acento. Existen dos tipos de acentuación binaria, que es la del taranto, un acento cada dos pulsos y ternaria, un acento cada tres.

Respecto al compás, esta misma autora, lo define “como un convencionalismo numérico y gráfico creado para el estudio y la representación de los ritmos. El compás del taranto es binario, es decir, un compás de dos pulsos”.

Curro Piñana en la entrevista que se le ha realizado (ver anexo VI,2), advierte que el compás del taranto se debe a una necesidad escénica, para coreografiar. La literatura lo recoge con una terminología más básica, para poder ser bailado, ya que el resto de cantes de igual procedencia no llevan compás, son *ad libitum*, aunque se siguen unos patrones un ritmo interno a la hora de cantarlos, que si el cante se sale de ellos, el aficionado no los da como válidos.

Pepe Piñana, como guitarrista profesional confirma el uso y existencia de una “elasticidad métrica” en el taranto, también recogida por Fernández (2004).

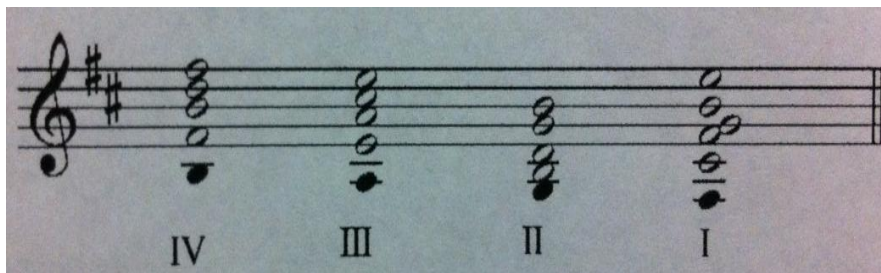
Precisamente es el *toque de la guitarra* lo que distingue al taranto de la taranta y de otros estilos minero-levantinos, debido a la existencia de compás, ya que según Tornero en la entrevista que se le ha realizado (ver anexo), “el toque por Tarantos es el mismo toque por Tarantas”.

Hurtado y Hurtado (1998) hacen referencia al sistema armónico que utiliza y caracteriza al fandango y a todos sus derivados, y comentan que es conocido como bimodalismo, el cual “consiste en una sabia y curiosa mezcla de los dos sistemas armónicos más utilizados en toda la música universal: la modalidad y la tonalidad, y en concreto el modo frigio o la escala de –mi-, con la tonalidad mayor”. Aspecto que también recoge Fernández (2004)

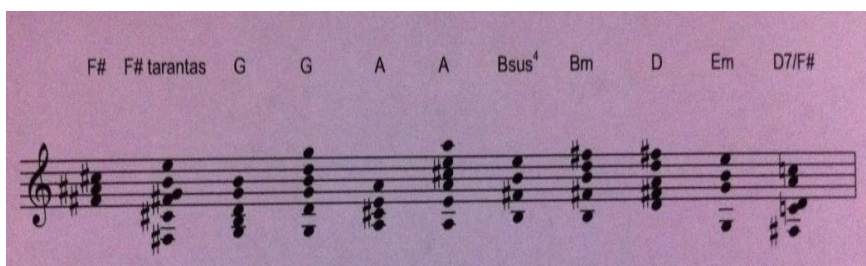
Si pensamos en los elementos armónicos del toque por tarantas, Piñana (2012) afirma en su trabajo publicado en la revista digital La Madrugá, de la Universidad de Murcia:

Marco teórico

Los pilares básicos en los que se sustenta el toque por tarantas se desarrollan sobre la tonalidad de Fa# frigio. Hablo de la cadencia andaluza sobre dicha tonalidad. Son acordes perfectos mayores o menores, es decir formados por su fundamental, su 3ª y su 5ª, a excepción del acorde que actúa como tónica (I grado), que está formado por la fundamental, su 5ª, su 7ª, su 8ª, su 9ª y su 11ª, pero con una disposición característica (fa#-do#-fa#-sol-si-mi) que excluye, además, la 3ª del acorde.



Siguiendo los otros dos acordes que se utiliza tradicionalmente en introducciones de guitarra así como en los acompañamientos, tendremos la siguiente relación:



En definitiva, se trata en su mayoría de acordes perfectos mayores y menores.

Siguiendo apuntes facilitados por Francisco Tornero, guitarrista profesional entrevistado, las características musicales de los estilos de Levante en cuanto al toque de la guitarra, tanto en su *faceta de acompañamiento*, como en la de *solista*, se rigen como muchos de los palos flamencos en la cadencia andaluza, esto es 4, 3, 2 y 1er grado. Es decir, si el tono de estos cantes es de Fa# su cadencia andaluza será si menor (4) la mayor (3) sol mayor (2) y fa# (1). Si bien es cierto que en el toque de acompañamiento la riqueza armónica se ve limitada por el discurrir del canto donde los acordes están bastante definidos. En el toque solista la armonía se multiplica considerablemente ya que se libra de las ataduras del canto y se guía por el desarrollo de los motivos que el guitarrista compone.



Son estilos que en su práctica totalidad se encuentran libres de compás, salvo cuando el baile es el protagonista y se hace una variante llamada Taranto. Variante esta de compás binario, donde la armonía musical puede desarrollarse en las partes del baile que no se encuentra el cante como las falsetas, escobillas...

El tono que se emplea es el mismo, pero el guitarrista imprime un compás de ritmo acentuado y característico que recuerda a la tendencia acompañada de la zambra, mientras que en la taranta el ritmo y la medida son libres.

Otro concepto musical dentro del flamenco, es como dice Fernández (2004), *la elasticidad métrica*. “La rítmica flamenca se caracteriza también por la licencia utilizada para dar al compás cierta elasticidad, acelerando o retardando el tempo a voluntad”. Esto aparece dentro del baile del taranto con bastante asiduidad, en función a las exigencias coreográficas del intérprete.

Atendiendo a los elementos melódico-armónicos clásicos del toque por tarantas, Piñana (2012), afirma en su trabajo, que son los de la cadencia andaluza transportados al tono de fa#. Esto es recogido en una colección sobre pedagogía del flamenco Granados (2010) y también hace alusión entre otros Fernández (2004, 2011). Respecto a las técnicas guitarrísticas básicas y que su padre Antonio Piñana usa son: arpeggios dobles en combinación con picados y trémolo.

Pepe Piñana y Francisco Tornero, ambos guitarristas entrevistados (ver anexo VI, 1 y 2) nos afirman, que las contestaciones al cante cuando se baila que se hacen en el taranto con la guitarra al terminar el tercio del cante, son aspectos diferenciadores e identificables de otros palos flamencos. Palabras de Tornero respecto a las características del taranto respecto a otros estilos minero levantinos: “el compás que lleva..., que es el único de los estilos mineros que lleva compás, y luego pues los remates que se hacen, los remates que son muy característicos, la melodía del remate que lleva en las letras”. Este punto es reconocido incluso por las alumnas entrevistadas (ver anexo VI) y confirmado por los expertos.

Cuando planteamos el punto de la evolución que se aprecia en la guitarra respecto al toque por tarantas, Tornero (2014) nos dice en su entrevista (ver anexo VI, 2):

Rítmicamente se hacen hoy veinte mil tipos de cortes, de acentos y armónicamente ha evolucionao muchísimo, porque la Taranta es un estilo que se presta, a unas armonías a lo mejor más modernas que se pueden presentar por ejemplo en la Seguiriya que está más limitá armónicamente. Y que persistan, sobre todo los remates que hemos hablado antes, los remates de cante que hay, y las melodías de escobilla también. Hay una que siempre se hace que si te das cuenta en el Festival de las Minas que es donde se hace el Taranto obligao en baile, la melodía de la escobilla siempre la utiliza la misma, que es la que se hacía antiguamente. Luego ya fuera de concurso a lo mejor ya tienes más libertad para hacer otra melodía en la escobilla, pero esas cosas son las que persisten.

Prueba y ejemplo de esta evolución en su máximo esplendor, la encontramos en el guitarrista Carlos Piñana, el cual desde el conocimiento profundo del toque, heredado de su Padre Antonio Piñana y de su profundo estudio de la guitarra, consigue sin perder la esencia tradicional del toque

propuestas innovadoras. Piñana (2012) comenta en su artículo publicado en la Revista La Madrugá de la universidad de Murcia:

Los elementos melódico/armónicos que se pueden poner en juego en una falseta de guitarra o en una obra solista de concierto pueden ser "ilimitados". El secreto para su utilización, es saber aplicarlos en un contexto musical adecuado, es decir, enmarcarlos en pasajes donde una vez adquirido un cierto protagonismo por la novedad de sus sonoridades, no desvirtúen nunca la esencia tradicional, en este caso, del toque minero. Un uso excesivo de notas extrañas en la melodía puede alterar la esencia y pureza del toque minero. Es por ello que hay que conocer muy bien la tradición de estos toques. Partiendo de ese conocimiento, se podrán incluir los elementos melódicos/armónicos para "modernizar" el resultado.

Este autor y profesional de la guitarra, además aporta pautas respecto a la guitarra cuando acompaña al cante y dice:

Dependiendo del cantaor (tradicional o moderno), procuro en cada acompañamiento aportar algún elemento melódico, armónico y de expresión dinámica inspirado en la línea melódica del cante. Si el cantaor juega con alguno de estos elementos, mi labor, más allá de mantener la tradición, es acompañar sobre la idea musical del cantaor. Desde el punto de vista interpretativo del cante, algunos cantaores tradicionales suelen cantar con dinámica fuerte, plana, sin hacer apenas uso de reguladores. Uno de los elementos que aporta el cante en la actualidad, es precisamente lo contrario, es decir, el cuidado de las dinámicas. Los podemos encontrar en cantaores, como Curro Piñana, Miguel Poveda, Mayte Martín o Arcángel.

Granados (2010) hace referencia a la diferenciación entre el acompañamiento de la guitarra para cante y para baile, aunque lo cita a nivel general, para todos los palos:

El acompañamiento al baile viene determinado por los elementos invariable que aparecen en su coreografía: compás (reiteración del tema básico del estilo), variaciones (diseñadas dentro de la estructura métrica del estilo y sus posibles variantes), llamada, replante, escobilla. El orden así como la duración de cada una de sus secciones depende de la coreografía que nos propongamos a realizar, así como la velocidad y los contratiempos propios del estilo que lo enriquezcan y a su vez hagan más complejo su acompañamiento (p.74)

Respecto al *cante* del taranto, el cual condiciona, esta elasticidad métrica, que comentábamos anteriormente en función del intérprete, es similar a la taranta, que se diferencia de ella en su necesidad de sujetarse al compás. Al contrario de lo que se podría pensar, nació después que la citada taranta en tierras de Almería y luego se proyectó a otros lugares.

El Taranto es muy parecido a la taranta, hasta tal punto que hay autores que consideran este estilo como una modalidad de la taranta. Hay autores, que lo definen como una proyección de la taranta al baile.

Curro Piñana ante la pregunta, ¿todos los cantes por taranto son iguales?, nos contesta:

Habría que entrar también en el problema que hemos tenido, que yo siempre he dicho que es la dictadura del disco, si escuchamos los primeros discos de flamenco vemos que el Taranto, incluso Manuel Torres lo grabó como Rondeña, por ejemplo, entonces en esa nomenclatura muchos de los que luego han escrito sobre el flamenco pues se han guiado por..., lo que se ha dicho en los discos y eso ha llevado a muchas confusiones. Entonces realmente el Taranto como tal, es el Taranto que hizo Manuel Torres, el Taranto que luego hizo Fosforito, entonces esa es la línea melódica, realmente sólo hay un Taranto, porque el segundo Taranto que se conoce que es el que tiene la línea melódica más alta, eso no es un Taranto realmente, esa es la Taranta de Fruto de Linares, eso lo descubrí yo no hace mucho tiempo. Entonces realmente, eso se conoce como Taranto que es el que hizo Fosforito que algunas veces se utiliza para acompañar al baile. Pero realmente solamente hay un Taranto, con distintos modelos interpretativos dependiendo del cantador evidentemente, dependiendo de esa línea melódica que se puede hacer más o menos larga en función del baile y demás, pero realmente yo te diría que sólo hay un Taranto. (...). Otra cosa, son los cantes de Almería, que bueno si te pones a rebuscar probablemente verás otras líneas melódicas y otras cosas, pero realmente hay un Taranto solo.

Si nos centramos en la estrofa o copla que se canta en el taranto hay unanimidad entre los escritores flamencos en decir que “son cuartetos o quintillas octosílabas de rima alterna” (Ortega, 2011), derivadas de las estrofas del fandango.

Su estrofa es la propia del fandango, de cuatro o cinco verso, al cantarse se repite el primero tras el segundo. “En su mundo literario encontramos, el amor, la vida la muerte, que no la mina” (Gamboa y Núñez, 2007). Hay autores que opinan lo contrario, que su temática es la mina. Nuestro estudio dará resultados científicos en de los tarantos cantados para baile en el ámbito profesional y en el ámbito académico.

Su temática, produce cierta controversia en la literatura consultada. Hay autores que la relacionan con la mina, ya que lo asocian sólo a los de cantes mineros, pero esto parece que no es así, Gamboa (2005), Ortega (2011) y otros, comentan que la temática es muy variada, aunque sin olvidar la temática minera.

Curro Piñana, habla de la temática relacionada con el cante del taranto para baile en la entrevista (ver anexo VI, 2) y recoge la afirmación de los anteriores autores, pero aún va más allá y dice que en función del bailar y de

las exigencias que le haga el mismo, se canta una letra u otra en función del dramatismo que se pretenda transmitir.

La temática minera, quizás fuese propiciada por la relación con su origen en lugares mineros, pero parece potenciada por la aparición en el *Festival Internacional del Cante de las Minas*, en 1994, dentro de concurso la especialidad de baile, galardonado con el *Premio Desplante*. En aquella primera edición se llevó el primer premio un jovencísimo Javier Latorre, que ya entonces ya brillaba con su arte.

Para optar al *Premio Desplante* los participantes deben que presentar dos bailes y uno de ellos es obligatorio, el taranto. Como aquella zona es minera y el fin del festival es rescatar y mantener el legado de los palos mineros, quizás sea esta la causa de que hoy en día hayan proliferado letras de taranto para baile con esta temática.

Recogemos el listado de ganadores de este premio, que han tenido que bailar taranto para poder optar a este prestigioso trofeo:

- Año 1.994 XXXIV EDICIÓN FESTIVAL, I BAILE JAVIER ANTONIO GARCÍA EXPÓSITO "JAVIER LATORRE"
- Año 1.995 XXXV EDICIÓN FESTIVAL, II BAILE MARÍA JOSÉ FRANCO
- Año 1.996 XXXVI EDICIÓN FESTIVAL, III BAILE ISRAEL GALVÁN
- Año 1.997 XXXVII EDICIÓN FESTIVAL ,IV BAILE DESIERTO
- Año 1.998 XXXVIII EDICIÓN FESTIVAL, V BAILE DESIERTO
- Año 1.999 XXXIX EDICIÓN FESTIVAL, VI BAILE RAFAEL CAMPALLO
- Año 2.000 XL EDICIÓN FESTIVAL, VII BAILE HINIESTA CORTÉS
- Año 2.001 XLI EDICIÓN FESTIVAL, VIII BAILE RAFAEL DEL CARMEN
- Año 2.002 XLII EDICIÓN FESTIVAL, IX BAILE M^a ÁNGELES GABALDÓN VALLE
- Año 2.003 XLIII EDICIÓN FESTIVAL, X BAILE FUENSANTA "LA MONETA"
- Año 2.004 XLIV EDICIÓN FESTIVAL, XI BAILE DAVID PÉREZ ALMAGRO
- Año 2.005 XLV EDICIÓN FESTIVAL, XII BAILE DANIEL NAVARRO
- Año 2.006 XLVI EDICIÓN FESTIVAL, XIII BAILE MARÍA JUNCAL BORRULL
- Año 2.007 XLVII EDICIÓN FESTIVAL, XIV BAILE PATRICIA PÉREZ GUERRERO
- Año 2.008 XLVIII EDICIÓN FESTIVAL, XV BAILE ALFONSO LOSA
- Año 2.009 XLIX EDICIÓN FESTIVAL, XVI BAILE ANA MORALES MORENO
- Año 2.010 L EDICIÓN FESTIVAL ,XVII BAILE JESÚS GIL FERNÁNDEZ
- Año 2.011 LI EDICIÓN FESTIVAL, XVIII BAILE LUCÍA ÁLVAREZ HOWARD "LA PIÑONA"
- Año 2.012 LII EDICIÓN FESTIVAL, XIX BAILE JESÚS CARMONA MORENO
- Año 2013 LIII LII EDICIÓN FESTIVAL, XIX BAILE EDUARDO GUERRERO

Normalmente, al cantar la copla, se repite el primer verso tras el segundo, construyéndose una copla de seis versos, finalizando el último con la coletilla

típica (ejemplo de coletilla: ¡a, ay, que.....), o similar, más o menos larga, en función a la capacidad expresiva del cantaor).

Pepe Piñana y Francisco Tornero, como guitarristas, y a Curro Piñana, como cantaor, comentan la evolución del toque de la guitarra, frente a una leve e inapreciable evolución del cante en sus entrevistas (anexos, VI, 1 y 2).

Curro Piñana, es precisamente de los pocos cantaores, que partiendo de un conocimiento profundo de este palo y todos los palos minero-levantinos, se ha atrevido a realizar nuevos giros, o *tonos amarillos*, como él denomina, que a muchos le chirrían, pero que evolucionan este género y que son nuevas y verdaderas aportaciones al flamenco. Curro (2014) ante esta no evolución afirma en la entrevista:

Existe como ese miedo a poder recrear, pero yo creo que ese miedo se tiene que superar poco a poco, yo lo estoy viviendo ahora mismo aquí en el Conservatorio cuando se montan Tarantos tenemos esa libertad creativa que hace que, por ejemplo, un tercio, el primer tercio lo puedas rematar y puedas meter otros grados, otros acordes que a priori no son los normales, ahí es donde está la recreación.(...), Vamos a ver aquí hay una cosa importante que yo te quería decir, en realidad lo que hay son patrones interpretativos que por otro lao es lo que reconoce el aficionao, ¿vale?. El aficionao flamenco reconoce patrones vale, porque está acostumbrao, su oído está acostumbrao a escuchar grabaciones, entonces se fía, se guía de modelos interpretativos que han hecho determinados cantaores, entonces en cuanto te sales un poco, en cuanto te sales un poco...saltan alarmas, se le enciende una luz al aficionao, y entonces tiene dos caminos el aficionao, o es aficionao de verdad entonces tiene la mente abierta, tiene un conocimiento amplio, tiene sensibilidad, tiene empatía hacia la música, hacia el aspecto ese recreativo que por otro lado es algo inherente al músico flamenco, debe serlo, y por lo tanto lo acepta, lo asume, lo aprecia, lo valora, porque al fin al cabo enriquece su propia afición. O es el típico aficionao que a golpe de machete y de porra ha entendido que el Taranto debe ser así, entonces en cuanto te sales, entonces ya sale la famosa discusión del purismo que dice que eso ya no vale.

Cuando aparece el baile, parece que el cante y el toque pasan a un segundo plano. Esto ocurre siempre, baile lo que se baile. Lo importante es, como afirman los profesionales entrevistados, asumir el *rol* que desempeña cada uno en cada momento.

Lo que parece indiscutible para ellos es que el acompañamiento al baile es básico para todo profesional de la guitarra y el cante, por lo que muchos de los mejores profesionales de estas disciplinas artísticas, como Paco de Lucía, Vicente Amigo, Serranito, tal y como argumenta Tornero (ver anexo VI, 2), como guitarristas, ó Chano Lobato, Enrique Morente, etc., como cantaores, cuentan en su carrera con años de acompañamiento al baile. Por eso escuchamos entre los del *oficio* la expresión “la escuela del baile”.

1.4.4. El baile del taranto

Llegados a este punto, el fundamental para nuestro trabajo, sorprendentemente todas las referencias literarias relacionadas con el baile del taranto, son a nivel histórico. Pero concretamente, de cómo se debe bailar, hemos encontrado muy poco y de cómo se debe enseñar para bailarlo correctamente, no hemos encontrado nada.

Siempre se menciona lo mismos en toda la literatura consultada sobre autores que hablen del taranto como baile. Que es el único estilo minero-levantino considerado como bailable por estar sometido al compás, ya que el resto de estilos mineros van libres de compás, ad-livitum, aunque en la actualidad, también son bailados algunos de los otros. Para que esto se dé y no suponga una lucha de elementos, toque, cante y baile, debe existir un conocimiento mutuo de lo que se va a hacer entre el cantaor y la persona que baila y la que toca la guitarra, así aseguraremos nos aseguraremos una interpretación de calidad.

Encontramos la referencia sobre su primera interpretación. El taranto como baile es relativamente reciente, surge aproximadamente a mediados del siglo XX, no siendo de los bailes más antiguos. Navarro (2008), recogió de que la primera que lo bailó fue Carmen Amaya el 12 de enero de 1942 en el Carnegie Hall de Nueva York junto a Sabicas, así aparece en la biografía de la artista, realizada por Hidalgo.

También encontramos referencia a bailaoras también se proclamaron creadoras de este baile, como Rosario o Flora Albaicín. Lo cierto es que no hay testimonios escritos o visuales que nos los muestren.

Salama (1999), recoge palabras de Rosario que dicen:

Buscando ampliación de nuestro repertorio, a Antonio se le había ocurrido crear el baile del martinete, y yo, por mi parte, hice lo mismo con el taranto. Recuerdo que fue ensayando en los bajos de un teatro; le pedí al guitarrista que me tocara cosas nuevas y el acabó interpretando el macho de la taranta, como decía con mucha gracia flamenca, y de ahí, escuchando una y otra vez ese cante, salió el invento... (p.36).

Álvarez (1998) cita a Blas Vega como el que asume este hecho, diciendo que Rosario bailó el taranto por primera vez en el teatro Fontalba de Madrid:

La primera noticia que he encontrado del taranto (baile) se remonta al año 1951. Aparece en la compañía de bailes españoles de Rosario y Antonio, dentro del repertorio de bailes flamencos que ofrecen al público y que comparten con un repertorio de bailes de escuela española y bolera. Antonio y Rosario llegaron a España en 1949, y tras su presentación triunfal por todo el país decidieron afincarse aquí definitivamente y por lógica tuvieron que preparar nuevas tournés. No tenían más remedio que ampliar su repertorio (...). Esta puede ser una de las razones básicas por

la que montan el taranto y lo incluyen en su gira de 1951, bailándolo ambos y anunciándolo como baile de música tradicional. Para ello eligen un cante musicalmente libre: la taranta, metiéndola en un compás binario a ritmo bailable de zambra-tango (p.265).

Álvarez (1998), afirma que el propio Blas Vega despejó la incógnita cuando encontró el programa de presentación de Carmen Amaya en el Carnegie Hall de Nueva York, en la temporada 1941-1942, en el que aparece bailando taranto con música de Sabicas, tal y como se menciona anteriormente.

Navarro (2008) además menciona como Carmen,

Ajustó el tempo y los marcajes a un compás binario, sosegado, solemne, hondo como la profundidad de la galería de una mina; tocó los pitos, se quebró, metió los pies he hizo sus desplantes y el taranto quedó en la historia. Afortunadamente, para que quedase constancia de lo que había hecho, nos dejó un apunte de sus maneras, breve – no llega a dos minutos - pero suficiente. Fue precisamente en la película titulada *Los Tarantos* (p.196).

Del mismo modo que encontramos alusiones a los intérpretes que han brillado bailándolo como Fernanda Romero, Trini España, Carmen Mora, etc.

Sin embargo, años más tarde, es el propio Navarro (2010), el que con su capacidad incesante de búsqueda, localiza una gacetilla que anunciaba en La Época las funciones del Teatro de Novedades de Madrid, el 3 de enero de 1906, donde se cita a Encarnación Hurtado *La Malagueñita*, como bailaora de tarantas.

Ya que no hemos encontrado más registros de ella bailando este palo flamenco y menos aún de *La Malagueñita*, nos vemos en la necesidad de buscar referentes en otros y otras, bailaores y bailaoras, bailarines y bailarinas, que lo hayan interpretado y que se exista grabaciones que lo atestigüen, para que puedan ser objeto de estudio.

Ante la ausencia de documentación voy a tratar este apartado desde mi propia experiencia como profesional del baile flamenco y de la docencia del mismo.

La riqueza del baile flamenco, reside entre otras muchas cosas, en su variedad interpretativa, ya que partiendo del carácter de cada palo, así como la temática de la letra que se canta, el bailaor o bailaora, lo hacen suyo y lo transforman en movimiento corporal que irradia y emana sentimientos y emociones de vida. La temática, como se ha visto anteriormente puede ser muy variada, lo importante a la hora de bailar es que la letra le llegue al que la interpreta con su baile.

Desde mi opinión personal como intérprete, no me vale cualquier letra, depende de qué quiero expresar o decir, en cada momento, le pido al cantaor

una u otra letra, como bien decía Curro (2014) en el apartado anterior. La suerte de poder trabajar con un profundo conocedor de este cante y de todos los estilos minero-levantinos, como es Curro Piñana, que los aprendió de su abuelo, Antonio Piñana y que sigue estudiándolos en la actualidad, me abre un abanico de posibilidades infinitas, que no todo bailar o docente tiene.

El baile flamenco es visceral, nace de lo más profundo del intérprete, y el taranto, suele expresar sentimientos de dolor, desesperación, y/o tragedia, entre otras muchas cosas. Por lo que para su buena interpretación no es cuestión sólo de dominio técnico del cuerpo. Es cierto, que si se posee, se tiene más capacidad de registros, a nivel de calidad en los movimientos del cuerpo en general, pero no es imprescindible.

El Taranto es un palo que gana peso cuando se interpreta con cierta edad, por ello está en el currículum del Conservatorio de Danza de Murcia en el último curso. Para bailarlo no solo hacen falta, como se dice en el argot *tablas*, es decir, haber bailado mucho y pisado escenarios, si no haber tenido vivencias y experimentado sentimientos, que si no los conoces, se intentan interpretar, pero de manera artificial y se aprecian falsos por el público que los recibe.

Respecto al ritmo, similar al de la zambra, es decir, binario, primariamente sencillo, el cual da mucho juego al compás, donde se entremezclan, contratiempos, anacrusas, síncopas y cualquier posibilidad rítmica que el intérprete sea capaz de realizar atendiendo a sus capacidades, sin perder el carácter y la esencia del palo.

En muchas ocasiones se suele finalizar por tangos, quizás porque, aunque tengan el mismo compás, el ritmo es más ligero y el carácter más alegre y efectista, sobre todo cuando el público es poco entendido y se busca el aplauso fácil.

Hay que diferenciar cuando se interpreta taranto y cuando tangos, ya que el carácter es muy diferente y no se hay que dejarse llevar solo por el compás, ya que en ocasiones podemos ver a intérpretes bailando taranto con el carácter de tangos y no parece lógico a la vista. Los tonos graves de la guitarra, que recrean crujidos del interior de la tierra, pensemos por un momento en un terremoto, no parece que sea compatible con sentimientos alegres e incluso seductores o desenfadados, que se deben imprimir al bailar por tangos.

También se suele terminar el baile de taranto por algún palo minero-levantino. Aspecto que personalmente suelo hacer siempre como intérprete, y que tengo en cuenta a la hora de enseñar este baile. Bailaoras como Eva *La Yerbabuena*, Rocío Molina y Ana Morales han realizado utilizado este recurso en sus finales del baile.

Como estilo coreografiado presenta los elementos del baile flamenco básico, esto es, alternancia rítmica en el marcaje de la letra y las escobillas, señalada por las llamadas y desplantes.

Actualmente se incluye en casi todos los repertorios de las más destacadas figuras del baile flamenco y se recoge también en coreografías de grupo en algunas compañías. Recientemente, el 21 de Marzo, en el Teatro Romea de Murcia, la Cia. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia, estrenó el espectáculo *Vino y rosas*, donde se bailaban, por dieciocho bailarines, falsetas de taranto coreografiadas de manera magistral por la coreógrafa Matilde Rubio.

Es imprescindible destacar como un gran impulsor de este palo flamenco para baile el Festival Internacional del Cante de las Minas, cuando en 1994, introdujo dentro de concurso la especialidad de baile, galardonado con el Premio Desplante. Desde entonces para optar al premio los participantes deben presentar dos bailes y uno de ellos es obligatorio, el taranto.

Blas Vega (1983), tras rastrear diversas posibilidades en torno a su formación, llega a la conclusión siguiente: “El taranto está consolidado dentro del fascinante y maravilloso mundo del baile flamenco, en particular, y del flamenco en general”. Hay algo ya de rango universal que motiva un baile, un cante, una temática, un pueblo, y ahí está también Alfredo Mañas con su obra teatral “Historia de los Tarantos”, todo un arte que el cine español transforma en un resonante éxito mundial. La película será el colofón artístico de la inolvidable Carmen Amaya.

La estructura básica de este baile y que será objeto de nuestro estudio, consiste en:

- Salida;
- 1ª letra de taranto;
- Falseta;
- 2ª letra de taranto;
- Escobilla;
- Final o remate.

Respecto a la salida se aprecia el uso siempre de una falseta de guitarra, aspecto que este trabajo pretende confirmar.

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

suele tener el cantaor de poder alargar más o menos los tercios, pero hablando desde la práctica podemos acotarlo de la siguiente forma, si nos ajustamos a compás binario, iniciando el cante en algunas ocasiones en anacrusa:

- Primer tercio: 4 compases.
- Contestación con zapateados: libertad de compases según el bailar.
- Segundo y tercero tercio: 8 compases (incluida la respiración del cantaor entre los dos tercios)
- Contestación con zapateados: libertad de compases según el bailar y/o coreografía
- Cuarto y quinto tercio: 8 compases (incluida la respiración del cantaor entre los dos tercios).
- Contestación con zapateados: libertad de compases según el bailar y/o coreografía.
- Sexto: la cantidad de compases de este tercio es libre en función del intérprete o de lo que se le pida al cantaor.

De este esquema básico, puede derivarse, en función del cantaor diferentes extensiones de los tercios, ya que este palo permite esa libertad interpretativa (Ortega, 2011). Lo que ocurre, es que para que se dé esa libertad, el intérprete debe ser conocedor de este cante, así como estar muy pendiente al mismo, aspecto que no ocurre cuando se está enseñando y menos por primera vez, ya que el alumno suele estar más pendiente a los pasos y a su ejecución técnica. Si no se tiene mucho conocimiento y dominio de este palo y el cante alarga y/o acorta cuando quiere, puede producirse un caos o choque entre el cante, el toque y el baile. Si hablamos del ámbito académico cuando se está enseñando, el alumno puede desconcertarse, y aún peor, no aprenderlo correctamente.

Lo que es imprescindible, es transmitir al alumno la necesidad de escuchar el cante cuando baila, cualquier palo, y dejarse llevar por él y por la guitarra, a nivel interpretativo, aunque cuando hay baile, éste es el que marca las diferentes dinámicas y acentuaciones, *el baile es el que manda*.

No debemos enseñar a ejecutar, si no a bailar e interpretar. Cada nota de la guitarra tiene que tener una correspondencia con nuestro baile, nuestro cuerpo y es el cante el que debe dar sentido a nuestros movimientos. Así se producirá una comunión perfecta entre los tres elementos, cante, toque y baile

Intentamos encontrar referencias literarias con las que podamos sustentar esta parte del trabajo, pero no ha sido posible desde el aspecto de la

enseñanza del taranto. Todo lo que aparece relativo a este palo es desde el punto de vista musical. Por ello la necesidad de generar conocimiento científico al respecto.

A continuación planteamos cuestiones sobre la enseñanza del baile flamenco, de cómo se ha enseñado y se enseña.

Debido igualmente a esta ausencia de referencias escritas, respecto a este proceso en sí, me veo obligada a referirme y sustentar mis aportaciones en otra disciplina, la Educación Física, con la cual comparte el aspecto de ser equiparada, como cualquier danza desarrollada a nivel profesional, a un deporte de élite por el esfuerzo que la interpretación y su técnica supone.

Siendo consciente de la controversia que puede despertar en algunos sectores del ambiente flamenco, este hecho, lo creo imprescindible y necesario, ya que si otras disciplinas han recorrido ya un camino, por qué nosotros partir de cero.

Precisamente, el flamenco en todas sus formas se caracteriza de beber e enriquecerse de otros lenguajes y ambientes que le rodean, por qué no de éste.

1.5. De la Educación Física al baile flamenco. Estilos de enseñanza.

Si por un momento dejamos de ver la danza como un arte, para estudiarlo desde el punto de la actividad física que ésta supone en el individuo que la ejecuta, y partimos de la afirmación de que cualquier acto dancístico, en nuestro caso el baile flamenco, supone una gran dosis de esfuerzo comparable a deportistas de alto rendimiento (Calvo, 1988) y que somete a las estructuras corporales a altas situaciones de estrés como consecuencia de los repetidos impactos de los zapateados, principalmente en pies, cuello, hombro, rodillas y zona lumbar (Calvo, et al., 1998 y Clavo y Gómez-Pellizco, 2000), podríamos hablar del baile flamenco desde el punto de vista biomecánico para su estudio, tal y como realizó Vargas (2005).

Cada vez somos más los que intentamos estudiar la danza y concretamente el baile flamenco, desde diferentes perspectivas, que ayuden a situarlo dentro del ámbito intelectual y científico, en el lugar que le corresponde socialmente, codeándose con distintas disciplinas de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional (Medicina, Psicología, Biología, etc...).

Podemos encontrar numerosos estudios relacionados con la Danza Clásica, como es el caso del realizado por Bosco (1997) relacionado con la Anatomía aplicada a la danza o por Bosco y Burell (2001), que recoge la relación de diferentes trabajos analizados desde la perspectiva médica. Investigaciones realizadas que relacionen diferentes especialidades dentro de

la danza, por ejemplo, Brao e Imbernón (2000) realizamos un trabajo sobre ansiedad y rendimiento diferenciando entre bailarines de danza clásica y de danza española.

Bosco (1997), comenta en la introducción de su texto:

El gran auge que las Ciencias del Deporte ha propiciado una ventaja a estos profesionales en la disposición de hacer trabajos ordenados, con la aplicación de análisis de movimientos que son perfectamente aplicables a la ejecución de un músico, un bailarín o en cualquier actividad física cinética (p.1).

Bailar depende en gran parte de las aptitudes del/a bailarín/a, pero también del correcto desarrollo que alcancen esas aptitudes, a través del esfuerzo que supone el trabajo y desarrollo de la técnica, lo que potencia la condición física del/a mismo/a.

La vinculación entre la danza y el deporte está fundamentada en la propia motricidad humana (Fuentes, 1999). Muchos son los estudios que establecen una estrecha relación entre ambos por lo cual parece obvio que los avances de uno, pueden beneficiar al otro. Esto se podría plantear desde la perspectiva metodológica de la enseñanza, ya que la enseñanza del deporte ha avanzado notablemente en busca de la ansiada “calidad de la enseñanza”. La enseñanza de la danza y en nuestro caso del baile flamenco, también ha evolucionado aunque no tan rápido como lo ha hecho en el ámbito de la actividad física y el deporte, o quizás no hemos sido conscientes de su evolución, ya que algunos de los actuales profesores de flamenco, como es mi caso, hemos recibido una formación adicional ampliando nuestros estudios de baile con otros que nos han aportado una visión más amplia de la enseñanza en general (Pedagogía, Magisterio, Psicología, etc.), movidos por nuestra inquietud de aprender y mejorar nuestra labor docente. No hay mejor reflejo de la evolución, que pasar por una clase y observar. Ya no se enseña ni se aprende de la misma manera que hace unos años.

Los estudios encontrados, relacionados con el flamenco, están en su mayoría enfocados desde una perspectiva teórica relacionados con su historia. Son muchos menos los relacionados con la actividad física desde diferentes campos, como es el caso del realizado por Vargas (2005) y enfocado desde la perspectiva de la biomecánica del movimiento de un/a bailar/a, o el trabajo realizado por Cuellar (1999), más enfocado a la enseñanza escolar del flamenco.

Centrándonos en la pedagogía de la enseñanza, hablar de metodología, supone hablar de *cómo se enseña*, pero este cómo viene condicionado por en qué enfocamos los problemas y buscamos respuestas a los mismos (Merino, 2013).

Del mismo modo hablar de metodología implica definir tres aspectos fundamentales:

- *Estilo de enseñanza.* Es el modo o forma que adoptan las relaciones didácticas entre los elementos personales del proceso de enseñanza y aprendizaje tanto a nivel técnico y comunicativo, como a nivel de organización del grupo de la clase y de sus relaciones afectivas, en función de las decisiones que tome el profesor (Delgado, 1991). En una conceptualización posterior, Sicilia y Delgado (2002) afirman que “constituyen un proceso por el que el profesor se va formando y buscando la forma más eficaz de acercarse a los alumnos para lo cual se debe tener presente además de la interacción personal, otros elementos como objetivos, contenidos a impartir, condiciones del aula o contexto donde se ubica”.
- *Método de enseñanza.* Según Delgado (1991) se concreta mediante las técnicas de enseñanza y que éstas tienen por objeto la comunicación didáctica, es decir, los comportamientos del profesor relacionados con la forma de ofrecer la información, la presentación de las tareas y actividades, y todas aquellas reacciones del profesor referidas a la actuación y ejecución de los alumnos.
- *Técnica de enseñanza.* Es la habilidad para utilizar el conjunto de recursos que posee la didáctica de la Educación Física (Delgado, 1991).

Cuellar (1999) comenta que en los últimos cuarenta años *ha existido una fuerte polémica sobre los factores que condicionan el éxito en la enseñanza-aprendizaje. En el terreno de la Educación Física (E.F.) dos han sido los señalados como más importantes. Por un lado, el conocimiento sobre las habilidades para enseñar y, por otro, el conocimiento específico sobre la materia.* Según Cuellar y Delgado (2000), identificar al profesorado experto no es tarea fácil; la literatura, a veces, no diferencia claramente entre el profesorado experto, con experiencia, competente y eficaz. Medley (1979, citado por Cuellar y Delgado, 2000) enuncia cinco aspectos que caracterizan la enseñanza efectiva:

- Posee rasgos personales deseables.
- Usa efectivos métodos de enseñanza (sic). Maneja estilos de enseñanza adecuados y eficaces para el alumnado.
- Crea un adecuado clima de clase.
- Posee y sabe usar un amplio repertorio de competencias.
- Toma decisiones profesionales adecuadas, dirige competencias y sabe cómo aplicarlas, organizarlas y coordinarlas.

Estos aspectos podemos trasladarlo igualmente al proceso de enseñanza del baile flamenco en los Conservatorios.

Desde que comencé a tomar las primeras clases de danza a los cuatro años de edad, el estilo de enseñanza que ha imperado ha sido sólo y exclusivamente, el mando directo, aprendiendo a través de la imitación, el profesor marca o hace el ejercicio y el alumno lo copia tal cual. Actualmente, la enseñanza en general ha evolucionado y la de la danza y el flamenco en cuestión, no se ha quedado atrás. Es cierto que este proceso evolutivo siempre ha ido un poco por detrás del resto de las enseñanzas de Régimen General, pero a partir de aparecer como enseñanzas de Régimen Especial con la L.O.G.S.E., la cual dedicaba un título específico a ellas, en el Capítulo Primero, referido a las Enseñanzas Artísticas y dentro de éstas, la Danza, han ido progresando y situándose en relación al resto de enseñanzas, poco a poco en el lugar que se merecen, adoptando diferentes cambios en función de las necesidades que van surgiendo. Ante esto, la formación del profesorado ha sido muy importante, ya que se ha tenido que ir actualizando de forma permanente y continua, ya que la experiencia profesional no es lo único necesario para ser un buen docente, y del mismo modo, ser o haber sido un buen bailarín o bailarina, tampoco implica ser un buen docente.

El interés de estudiar los estilos de enseñanza surge por las necesidades de mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje, siendo un medio que desarrolla conocimientos utilizando diferentes organizaciones educativas y creando diferentes realidades sobre la adquisición de conocimientos (Delgado, 1991; Sicilia y Delgado, 2002). Utilizar este instrumento como una herramienta cotidiana con la que interaccionar con los alumnos y conseguir transmitir los conocimientos necesarios (Som, Muros y Medina, 2007), le ofrece al profesor un conjunto de opciones de enseñanza que generan el buen funcionamiento de la clase y puede ser usadas como pauta para reflexionar, refinar y revitalizar (Mosston y Ashworth, 1993).

Según Martínez (2002) el futuro o el presente maestro con experiencia en el uso de varios estilos tiene la habilidad de ampliar la capacidad de aprendizaje del alumno y alcanzar un gran número de objetivos cuantitativos y cualitativos en clase y fuera de ella.

Atendiendo a Rando (2010) en su artículo Estilos de enseñanza en Educación Física. Utilización según el análisis de las tareas de aprendizaje y las características de los alumnos y alumnas, publicado en la revista digital efdeportes.com, comenta:

La concepción del aprendizaje va a condicionar la forma en la que se plantea la educación, existiendo sobre todo dos grandes concepciones: una de corte asociacionista, donde el individuo aprende conductas, comportamientos, datos,..., son modelos conductistas; y otra de carácter constructivista, donde el aprendizaje es el desarrollo de nuevas estructuras de información (estructuras cognitivas), donde el conocimiento está integrado, relacionado y coordinado. Ante la dualidad reproducción/indagación, las tendencias actuales, determinadas por la reforma educativa y la aplicación de la LOE 2/2006, el RD 1631/2006 y el D 231/2007, establecen la importancia de que el alumnado sea partícipe del proceso de enseñanza y aprendizaje.

Mosston fue el primero que planteó el estilo de enseñanza, para ello introduce el continuo sobre ellos en el que propone diferentes estilos distribuidos en función del reparto de decisiones entre profesor/a y el alumno/a. Las ideas embrionarias enunciadas en un primer momento, fueron clarificadas, modificadas y enriquecidas por Ashworth (Mosston y Ashworth, 1993). Una publicación posterior de ambos, perfecciona aún más su teoría sobre los estilos de enseñanza y su aplicación práctica (Mosston y Ashworth, 1994). Los estilos de enseñanza quedan clasificados del siguiente modo en función del reparto de decisiones profesor-alumno:

- Estilo A: Estilo de mando directo.
- Estilo B: Estilo de práctica.
- Estilo C: Estilo recíproco.
- Estilo D: Estilo de autoevaluación.
- Estilo E: Estilo de inclusión (individualización por niveles).
- Estilo F: Estilo del descubrimiento guiado.
- Estilo G: Estilo de problemas (estilo divergente).
- Estilo H: El programa individualizado, diseño del alumno.
- Estilo I: Estilo para alumnos iniciados.
- Estilo J: Estilo de autoenseñanza.

Además tenemos que tener presente términos que debemos utilizar junto a los estilos de enseñanza (Delgado, citado por Rando, 2010):

- *Interacción didáctica*: Comunicaciones entre profesor y alumno y viceversa. Dentro de ellos tenemos:
 - Técnica de enseñanza: Comunicación de tipo técnico. Forma de dar la información, presentar las tareas y aquellas reacciones del profesor a la actuación y ejecución de los alumnos (feedback).

- Interacción de organización y control: Información del profesor al alumno y del alumno al alumno, sobre su organización y ubicación en el espacio.
- Interacción socio – afectiva: Comunicación de tipo no técnico. Ej.: ¿Cómo quedasteis el otro día?
- *Estrategia en la práctica*: Se utiliza este término para especificar aún más el anterior usado de estrategia de enseñanza, algo más ambiguo. Lo define como manera en el que maestro aborda el aprendizaje desde el punto de vista de la progresión a seguir (global o analítica).
- *Recurso didáctico*: Modo particular de abordar un momento determinado de la enseñanza, que afecta a la comunicación o uso no habitual del material.
- *Estilo de enseñanza*: Engloba a todos los anteriores. Lo define como forma que adoptan las relaciones entre los elementos personales del proceso de enseñanza/aprendizaje y que se manifiesta a través de la presentación de la materia por parte del maestro/a, en la forma de corregir, así como en las formas de organizar la clase y de relacionarse con el alumnado. Dependiendo del estilo utilizado, adoptaremos de manera diferente los aspectos anteriores.
- *Intervención didáctica*: Viene a sustituir el término menos técnico metodología y se refiere a todas las acciones que el maestro realiza en el proceso de enseñanza/aprendizaje.

En las investigaciones sobre los estilos de enseñanza podemos diferenciar varias etapas. Según señala Hervás (2003), la primera, a principios del siglo XX, donde se determinó la existencia de diferencias individuales vinculadas con la personalidad, la percepción, la toma de decisiones y las actitudes; una segunda, que centró los estudios sobre las teorías del procesamiento de la información; y una tercera, situada en la década de los 80, en la que abundan los estudios centrados en los ámbitos educativos, destacando los trabajos de Dunn y Dunn (1984), Kolb (1977), Royce y Powell (1983), Schmeck (1988) y Schmeck, Ribich y Ramanaiah (1977). También destacar la relevancia que toman los diferentes tipos de estilos para atender a la diversidad tal y como recoge Hervás (2005).

Voy a definir desde mi propia experiencia docente, las características de los estilos de enseñanza que utilizo en el aula y posteriormente intentar identificarlos con los ya existentes en Educación Física (ver cuadro):

	Características del estilo de enseñanza utilizado y trasladado a una clase de baile flamenco	Denominación de los Estilos de Enseñanza en Educación Física
Nº 1	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora marca el paso o combinaciones de pasos frente al espejo. ○ Las alumnas lo o los realiza/n por imitación. ○ La profesora tiene que realizar todas las operaciones que la clase implica: desde la preparación de la clase, la ejecución, hasta la evaluación. 	<p>Estilo Tradicional</p> <p>Mando Directo</p> <p>Contreras (1998)</p>
Nº 2	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora da las instrucciones directamente a las alumnas sobre la ejecución de los pasos. ○ Las alumnas escuchan, observan y ejecutan de modo apropiado las tareas explicadas y demostradas por la profesora, guiadas mediante voces o sistemas de señales. 	<p>Estilo Tradicional</p> <p>Mando Directo Modificado</p> <p>Oliverio y Cardona (2010).</p>
Nº 3	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora da diferentes pautas para desarrollar una combinación de pasos. ○ Las alumnas son más autónomas ya que deben elegir qué pauta van a seguir para su ejecución. ○ La Técnica de enseñanza utilizada es la Instrucción directa y usa tareas definidas, usando la repetición bajo el mando del docente, que tiene un papel de control, disciplina y responsable de la evaluación, que está centrada en el resultado final. ○ La asignación de tareas disminuye el tiempo de aprendizaje de las habilidades, y permite mejorar el tiempo útil de práctica y atender a grandes grupos de alumnos/as. 	<p>Estilo Tradicional</p> <p>Asignación de Tareas</p> <p>Delgado (1992)</p>
Nº 4	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora es una mera espectadora en el proceso de enseñanza. ○ Las alumnas colaboran durante la realización del aprendizaje, produciéndose un feedback entre ellas; todo esto facilita un papel crítico y una socialización que se desarrolla paralelamente al aprendizaje de los contenidos. En la autoevaluación se reconoce la repercusión en la enseñanza de la valoración personal que el propio alumno y la de hacia los demás. 	<p>Estilo de Enseñanza Individualizador</p> <p>Enseñanza Recíproca</p> <p>Leyva (2005)</p>

	Características del estilo de enseñanza utilizado y trasladado a una clase de baile flamenco	Denominación de los Estilos de Enseñanza en Educación Física
Nº 5	<ul style="list-style-type: none"> ○ Supone un máximo de individualización de la enseñanza. ○ La labor del profesor es indirecta. ○ Cada alumna sigue su programa de forma independiente. ○ Se pretende un propósito específico, a la vez que permite un elevado grado de independencia en la ejecución. 	<p>Estilo de Enseñanza Individual</p> <p>Programa Individual</p> <p>Contreras (1998)</p>
Nº 6	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora se encargará de dar instrucciones a la alumna que desempeñará el papel de profesora. ○ Una alumna ejerce las funciones del profesor. 	<p>Estilo de Enseñanza Individualizador</p> <p>Microenseñanza</p> <p>Pérez (2008)</p>
Nº 7	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora pasa a un segundo plano. Se trata por tanto de un aprendizaje abierto y flexible. ○ Se otorga un alto grado de autonomía al alumno para llevar a cabo el proceso de aprendizaje: elige actividades, toma decisiones, etc. 	<p>Estilo de Enseñanza Individualizador</p> <p>Estilo Creativo</p> <p>Pérez (2008)</p>
Nº 8	<ul style="list-style-type: none"> ○ La profesora divide a las alumnas en dos grupos lo más heterogéneos posibles, respecto al nivel de aptitud, para lo cual se realiza una evaluación inicial de cada una de las alumnas. La individualización por niveles permite a la profesora una mayor concentración en las tareas específicas a enseñar, a la vez que proporciona una mayor responsabilidad a la alumna. ○ Todos los miembros del grupo tienen que aportar algo, en función de su nivel de aptitudes, para el desarrollo del aprendizaje del grupo. 	<p>Estilo de Enseñanza Participativo</p> <p>Trabajo por Grupos</p> <p>Contreras (1998)</p>

Analizando la cantidad de estilos que pudieran darse dentro del baile flamenco, en relación a los definidos en Educación Física, se ve la necesidad de reagruparlos para así facilitar dentro de una investigación previa a la que nos ocupa, en la cual se visualizaron y analizaron clases de flamenco de 6º curso de Enseñanzas Profesionales de Danza Española del Conservatorio de Danza de Murcia, en las que se enseñaba diferentes partes del baile del taranto, con diferentes estilos de enseñanza. Este apartado fundamentará las

propuestas metodológicas que se planteen posteriormente, tras el desarrollo de la investigación en su totalidad.

Para ello y basándonos en los paradigmas que se conocen a nivel metodológico dentro de la educación en general, positivista, interpretativo y crítico, y teniendo en cuenta el repaso sobre investigaciones didácticas de formación del profesorado en Educación Física, que realizada por Romero (2004), planteamos tres perspectivas de discurso: técnico, práctico y reflexivo y crítico, llegando a definir *tres tipos de estilos de enseñanza para el baile flamenco*:

- A. *Tradicional-Positivista*. Donde se recoge el estilo de mando directo en su vertiente más pura. Aquí el profesor es el experto que posee el conocimiento y marca las directrices a seguir a los alumnos, los cuales simplemente se dedican a realizar lo que se le ordena, sin intervenir como sujeto activo dentro de su proceso de aprendizaje.
- B. *Interpretativo-Práctico*. Este aglutina todos los estilos que no sean mando directo, ni creativo. Partiendo de las directrices que el profesor marca en el aula, los alumnos son “cómplices” de su propio aprendizaje y mantienen una posición activa, en diferentes grados, dentro de del propio proceso de enseñanza-aprendizaje.
- C. *Crítico-Creativo*. Recoge el estilo creativo y da total libertad al alumno para gestar su propio proceso de enseñanza-aprendizaje, donde el profesor es un mero espectador que no interviene.

Realizaremos un análisis del taranto para posteriormente realizar una propuesta metodológica de enseñanza en relación a los estilos de enseñanza, contextualizados al baile flamenco, que se presentaron al II Congreso de Danza, Investigación y Educación, para alumnas de 6º curso de la especialidad de Danza Española Conservatorio de Danza de Murcia, siendo pionero, no tenemos constancia de referencias de ningún tipo de investigación realizado dentro de este campo, enfocado concretamente a esta especialidad y mucho menos relacionado con el palo del taranto.

Marco Metodológico

Capítulo 2

Objetivos e hipótesis

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

2.1. Objetivo General

Establecer diferencias y semejanzas entre los tarantos de ámbito profesional y los de ámbito académico.

2.1. 2. Objetivos específicos

- Analizar los contenidos que conforman el baile del taranto en cada una de sus partes y en cada una de las décadas del ámbito profesional y establecer relaciones con el ámbito académico.

- Describir la evolución coreográfica que ha sufrido el baile del taranto en el ámbito profesional y cómo el ámbito académico se ha hecho eco de ello.

- Demostrar el uso de falseta en la parte de la *salida* del baile del taranto como signo de identidad de este baile, al igual que paso de chaflán lo es en el zapateado.

- Confirmar que el taranto es un baile dramático, cuya temática de las letras no es solo referente a la mina, a pesar de sus diversas posibilidades musicales y coreográficas de ser finalizado: por tangos, por levante o por la combinación de ambos.

2.2. Hipótesis

- En el ámbito académico, siempre debe haber relación con el ámbito profesional.

- Los tarantos académicos tienen semejanzas con los tarantos profesionales.

- La estructura del baile del taranto que se utiliza en el ámbito profesional, es la misma que se utiliza en el ámbito académico, aunque existe diferencias a nivel de contenidos y de combinaciones.

- El taranto es un baile fundamentalmente dramático, donde la temática de sus letras marcan este hecho.

Capítulo 3

Muestra y datos

3. INTRODUCCIÓN

Tras realizar una revisión de la literatura que hace referencia o pudiera tener relación con nuestro estudio, comenzamos a plantear el diseño de nuestra investigación, el cual estará basado fundamentalmente, en una metodología observacional, ya que “proporciona gran cantidad de datos que son necesarios analizar para extraer de ellos la mayor información posible, en función de los objetivos de la investigación y del tipo de medida empleada” (Buendía, 2010).

3.1. La muestra.

La muestra inicial eran 81 videos de bailes de taranto de los cuales, para nuestra investigación contaremos 48 vídeos, de los cuales 42, son referidos al *ámbito profesional* e interpretados por personalidades del baile flamenco desde los años 60 hasta nuestros días, siendo algunos de ellos ganadores del Premio “El Desplante”, del Festival Internacional del Cante de las Minas y, 5 vídeos, que pertenecen al ámbito académico, interpretados por alumnos del Conservatorio de Danza de Murcia, a lo largo de diferentes cursos académicos.

Para la selección de la muestra, dentro del ámbito profesional, se ha tenido en cuenta inicialmente la nitidez de las imágenes y el sonido, aspectos fundamentales para que pudiesen ser estudiadas correctamente, así como la década a la que pertenece cada uno de los vídeos en función a la clasificación establecida previamente: hasta los años 70, 80, 90 y hasta nuestros días. La búsqueda de los videos ha sido muy compleja, ya que no ha sido un palo bailado con tanta frecuencia como otros y la primera interpretación del baile del taranto, a la que hemos tenido acceso para este trabajo data de 1964. Contamos también con las grabaciones del Archivo de Radio Televisión Española, facilitadas por el Festival Internacional del Cante de las Minas, así como, las grabaciones obtenidas de aficionados e historiadores del Baile Flamenco, como son José Luis Navarro y Eulalia Pablo. Hay también grabaciones obtenidas de cintas de VHS y DVD editados en relación al baile flamenco, como la conocida e importante colección Rito y Geografía del Baile, entre otras, que han posibilitado la obtención de esta muestra y avalan su calidad, junto a la valía profesional de los intérpretes, muchos de ellos reconocidos también a nivel corográfico y docente, como es el caso de Javier Latorre, Premio Nacional de Danza 2011.

Es sorprendente, pero han sido muchos los intérpretes y de renombrado prestigio, a los que se les ha solicitado grabaciones, a nivel personal y nos han afirmado, no disponer de ellas e incluso reconocen, no haberse molestado en solicitarlas cuando se hicieron. Del mismo modo, la Fundación del Cante de las Minas no cuenta con todas las grabaciones de todos los concursos, solo con

parte. Por lo que la mayoría de videos estudiados, son recogidos de colecciones editadas o de archivos personales de aficionados, además de algunos facilitados por el Festival del Cante de las Minas de la Unión.

Los videos de tarantos profesionales estudiados, se han clasificado por décadas y son:

HASTA LOS AÑOS 70	DÉCADA DE LOS 80
1. TRINI ESPAÑA - 1960 2. CARMELITA JARRITO- 1964 3. FLORA ALBAICÍN- 1972 4. RAFAÉL DE CÓRDOBA -1972 5. FERNÁNDA ROMERO - 1974 6. FERNANDA ROMERO -1974 7. CARMEN MORA -1974 8. CARMEN MORA- 1976 9. MATILDE CORAL 1976	10. CARMEN MORA -1980 11. MILAGROS – 1980 12. FERNANDA ROMERO – 1981 13. MERCHE ESMERALDA – 1981 14. MANUELA CARRASCO – 1984 15. M ^a DEL MAR BERLANGA – 1987 16. MANOLETE – 1988 17. ANA M ^a BUENO – 1988 18. MILAGROS MENGIBAR – 1988 19. ROCIO LORETO – 1989
DÉCADA DE LOS 90	HASTA EL AÑO 2012
20. JAVIER BARÓN – 1990 21. MANOLO MARÍN – 1990 22. HINIESTA CORTÉS – 1990 23. JAVIER LATORRE – 1991 24. EVA “LA YERBABUENA” – 1992 25. JAVIER LATORRE -1994 26. INMACULADA AGUILAR – 1996 27. CARMEN LEDESMA – 1999 28. RAFAEL CAMPALLO - 1999	29. EVA “LA YERBABUENA” – 2000 30. PILAR ASTOLA – 2002 31. M ^a PAGÉS – 2004 32. FUENSANTA “LA MONETA” 2004 33. PASTORA GALVÁN – 2006 34. ISABEL BAYÓN – 2007 35. ÁNGELES GABALDÓN – 2007 36. ROCIO MOLINA – 2007 37. SARA BARAS – 2007 38. ANA MORALES – 2009 39. ADRIÁN SÁNCHEZ – 2010 40. KOJIMA - 2011 41. CARMELA GRECO – 2012 42. JAVIER LATORRE - 2012

Dentro de la muestra de los vídeos seleccionados, el apartado destinado a vídeos del *ámbito académico*, se recogen coreografías de baile de taranto estudiadas en el Conservatorio de Danza de Murcia en diferentes cursos y enseñadas por diferentes profesores de reconocida trayectoria artística, docente

y coreográfica e interpretados por alumnos de 6º curso de Enseñanza Profesionales de la especialidad de Danza Española, dentro de la asignatura de Flamenco. Estos vídeos fueron realizados para diferentes eventos que pueden recogerse dentro del ámbito académico del Conservatorio de Danza de Murcia, como exámenes, muestras para profesores, galas y concursos. Estos videos son:

- Curso 2006/2007. Taranto interpretado por Pablo Egea (actual bailarín del Ballet Nacional de España), con coreografía de la profesora D^a. Estefanía Brao Martín (Bailarina solista de la Cia. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia). Video realizado en una muestra para profesores.
- Curso 2007/2008. Taranto coreografiado en grupo por la profesora D^a Matilde Rubio Segado (reconocida coreógrafa a nivel nacional e internacional y una de las directoras de la Cia. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia). Video realizado en una gala.
- Curso 2008/2009. Taranto coreografiado para tres alumnas por la profesora D^a. M^a Dolores Costa Souan (bailarina solista de la Cia. Murciana de Danza), el cual fue premiado en el Concurso de Ribarroja. Video realizado en un concurso.
- Curso 2009/2010. Taranto interpretado por la alumna Irene Honrrubia, actual bailarina del Ballet Entredanzas de Murcia y coreografiado por la profesora D^a. Estefanía Brao Martín. Video realizado en una muestra.
- Curso 2010/2011. Taranto interpretado por Cythia Cano (finalista en la especialidad de baile en el 51 Festival Internacional del Cante de las Minas) y coreografiado por la profesora D^a. Estefanía Brao Martín. Video realizado en un examen.

3.2. Fundamentación de una metodología observacional.

La danza en general y el baile flamenco, como una especialidad de ésta y, así como, dentro de éste, el baile del taranto, son manifestaciones motrices no deportivizadas que se caracterizan por incentivar la producción divergente de respuestas motrices en su práctica. Estas prácticas generan una constelación espectacular de imágenes corporales cinéticas y posturales continuadas (Castañer et al., 2009). Bailar un arte el cual, para disfrutarlo, y en nuestro caso estudiarlo y analizarlo, es imprescindible que sea visto, observado. El baile no tiene sentido si no se ve. Para su estudio completo, no podemos quedarnos en el mero análisis de los pasos, sino que hay que añadir

el componente interpretativo, imprescindible en el baile flamenco, ya que el carácter de cada palo lo diferencia de otros.

Si es importante el método de observación, para observar la conducta humana, tal y como recogen Medina y Delgado (1999) para la investigación en el ámbito de la Actividad Física y el Deporte, mucho más para el estudio del baile flamenco, y en nuestro trabajo, el análisis del baile del taranto.

Según Boudon (1967), el método de observación, que tiene entidad suficiente para la observación de un conocimiento científico que tiene por objetivo no sólo describir una conducta o situación, sino también llegar a explicarla convenientemente y establecer relaciones de causalidad.

Echevarría (1983, citado por Piñero, 2006).

La gran mayoría de los autores coinciden en que este método tiene por objetivo describir un fenómeno dado, analizando su estructura y explorando las asociaciones relativamente estables de las características que lo definen, sobre la base de una observación sistemática del mismo, una vez producido. (p.91)

Para Anguera (1990), la metodología observacional se define como “un procedimiento encaminado a articular una percepción deliberada de la realidad manifiesta con su adecuada interpretación, captando su significado, de forma que mediante el registro objetivo, sistemático y específico de la conducta generada de forma espontánea en un contexto indicado, y una vez se ha sometido a una adecuada codificación y análisis, nos proporcione resultados válidos dentro de un marco específico de conocimiento en el que se sitúa”. Del mismo modo Anguera (1992) comenta, que la observación la utilizamos como instrumento básico para el logro empírico de nuestros objetivos, ya que a través de ella se puede lograr la obtención de conceptos con significación objetiva, por ello, la observación constituye uno de los aspectos más importantes del método científico.

Colás y Buendía (1998), recogen que estamos ante un estudio descriptivo, encuadrándolo claramente, dentro de los estudios observacionales. Éstos se basan en el método inductivo, caracterizándose por hacer uso de la observación como técnica fundamental y tienen como objetivo descubrir hipótesis, así lo recoge Bartolomé (1992).

La metodología observacional, vista por Losada y López-Feal (2003) es “una estrategia del método científico, que plantea la observación sistemática de la realidad y que tiene como objetivo el análisis de la conducta espontánea de un sujeto en un determinado entorno, desarrollando unas categorías que permitan obtener registros sistemáticos de la conducta, que una vez transformados en datos cuantitativos con un nivel de fiabilidad y validez determinados, permitirán describir y en algunos casos predecir, el comportamiento del sujeto en la situación analizada.

Sampedro (2002), hace referencia a la estadística como *“herramienta indispensable y los programas también ad hoc nos permiten relacionar variables y dar fiabilidad y calidad a los datos obtenidos”*.

Basándonos en el trabajo de Anguera (1997, p. 21) recogemos su perspectiva de la observación la cual se convertiría en científica en la medida en que:

1. Sirve a un objeto ya formulado de investigación.
2. Es planificada sistemáticamente.
3. Es controlada y relacionada con proposiciones más generales en vez de ser presentada como una serie de curiosidades interesantes.
4. Está sujeta a comprobaciones de validez y fiabilidad (Sellitz et al., 1965, p.229).

Evertson y Green (1989, citado por Landa, 2009), contemplan cinco perspectivas de la observación:

1. La observación como fenómeno multifacético.
2. La observación como proceso de investigación.
3. La observación como medio de representar la realidad.
4. La observación como proceso contextualizado.
5. La observación como sistema para registrar y almacenar datos observacionales.

Planteamos una observación directa simple, la cual Sierra (2007) explica como *“la inspección y estudio realizado por el investigador, mediante el empleo de sus propios sentidos, especialmente de la vista, con o sin ayuda de aparatos técnicos, de las cosas y hechos de interés científico, tal como son y tienen lugar espontáneamente, en el tiempo en que acaecen y con arreglo a las exigencias de la investigación científica”* (p.366).

La metodología observacional que sustenta nuestro diseño de investigación, ha seguido las siguientes fases recogidas por Anguera (1997, p.23):

- A. Formulación de un problema.
- B. Recogida de datos.
- C. Análisis e interpretación de los datos observacionales.
- D. Comunicación de los resultados.

Anguera et al (2000) y Ureña (2003) nos dicen que el primer paso es la descripción o expresión verbal de lo que se observa y posteriormente, está el registro, definido por Anguera et al. (1993) como una *“transcripción de la representación de la realidad por parte del observador mediante la utilización*

de códigos determinados y que se materializa en un soporte físico que garantiza su prevalencia”.

Por lo que, según Anguera et al. (2000, citado por Landa, 2009), la metodología observacional requiere el cumplimiento de unos requisitos, que son:

1. La espontaneidad del comportamiento (el observador no puede restringir la libertad en la conducta de lo observado). En nuestro caso el observador no condiciona, ya que consiste en la observación de grabaciones de video.
2. Que se produzca en terrenos naturales. Cada coreografía visualizada se ha realizado en contexto diferente, ya que son actuaciones de diferentes profesionales grabadas y en el caso de alumnos actuaciones públicas en el escenario o en el aula.
3. Que se trate de un estudio prioritariamente ideográfico. La observación se realiza sobre diferentes profesionales y alumnos, estos ya profesionales en la actualidad.
4. La elaboración de instrumentos ad hoc, que pasa por construir un sistema de categorías que respondan a un doble ajuste, con el marco teórico y la realidad. Nuestra investigación plantea el diseño de una tabla que recoge siete categorías, las cuales se subdividen dando lugar a un total de 137 categorías a observar en cada uno de los 47 videos observados.
5. Que se garantice una continuidad temporal en la observación, que permita el estudio del continuo cambio. (p.9)

El trabajo lo he planteado en dos partes, inicialmente a nivel cualitativo, observado vídeos y recogiendo lo observado en una tabla diseñada para ello, y posteriormente a nivel cuantitativo, donde los datos recogidos en principio a nivel de las *variables* que se analicen, siendo éstas, *dicotómicas*, ya que poseen dos categorías y *politómicas*, por tener más de dos categorías y seguidamente, todas ellas, serán codificadas y analizadas estadísticamente, tal y como se explica en las fases de la investigación, propuestas anteriormente.

Según Buendía et al (2010), esto exige unas reglas de categorización:

1. Las categorías deben definirse de manera clara y precisa para que la adscripción de los rasgos se realice con el menor error.
2. Deben ser exhaustivas.
3. Mutuamente excluyentes.

Estos autores también afirman, del mismo modo que, “un sistema de categorías debe ser una excelente representación de la realidad que interés observar y que dependerá de la buena definición que de las categorías se haga, su mayor o menor correspondencia con la realidad”.

3.2.1. Técnicas de registro

Según Anguera y Cols (2000, citado por Piñeiro, 2006):

La fase empírica de la observación se inicia desde el momento en el que el observador empieza a acumular y clasificar información sobre eventos y conductas, con lo que adquiere unos datos provenientes de una traducción de la realidad, y que deberá sistematizar progresivamente, pudiéndolo hacer a lo largo de una gradación con muchísimos eslabones intermedios, los cuales suelen sucederse entre sí, al menos parcialmente, a medida que avanza el conocimiento del observador acerca de las conductas estudiadas y se acrecienta su rodaje específico.(p.94)

Según Fernández (1983), hay diferentes procedimientos de muestreo existentes:

- Muestreo del tiempo.
- Muestreo de sujetos.
- Muestreo de situaciones.

Este último, el muestreo de situaciones, o cómo denomina Blázquez (1990), “registro de acontecimientos”, es el utilizado en nuestro estudio y se caracteriza por registrar el comportamiento “predefinido” cada vez que este aparece. Nuestros comportamientos registrados, pertenecen a las diferentes partes y contenidos del baile del taranto.

Una vez almacenados todos los tarantos objetos de estudio, tanto del ámbito profesional, como del ámbito académico, se exportó a formato .avi para que pudieran ser visionados en cualquier ordenador. De los vídeos analizados, habían inicialmente diferentes formatos, VHS, DVD, e incluso grabaciones bajadas de internet con a Tube Catcher, para lo cual se han pasado todas a un ordenador TOSHIBA con Intel ® Core(TM) i5-2430CPU @ 2.40GHz y memoria de 6,00GB, desde el cual fueron visionados y analizados. También se ha utilizado el programa Windows Live Movie Maker para fraccionar los videos.

En cuanto al procedimiento seguido para el registro de cada una de las categorías analizadas, se visualizaba inicialmente cada uno de los tarantos, completamente, diferenciando inicialmente cada una de sus partes y la duración de cada una de ellas, así como la duración total. Seguidamente, comenzaba el registro por partes de cada taranto, identificando si se daban o no, cada una de los “comportamientos predefinidos”. Cada parte ha sido visionada entre tres y cinco veces. La primera a tiempo real, la segunda haciendo las pausas pertinentes para detectar claramente aquello que queríamos codificar, sobre todo cuando había que analizar los zapateados y la tercera, de nuevo a tiempo real. En alguna ocasión, ha sido necesaria una cuarta vez, haciendo pausas. Esto ha ocurrido cuando la toma de imágenes del video analizado dificultaba el estudio. Y finalmente, una quinta vez y haciendo pausas de nuevo para recoger las letras que se cantaban en cada video.

Este registro de videos ha sido realizado exclusivamente por la investigadora, experta en baile flamenco, como profesora de esta asignatura en el Conservatorio de Danza de Murcia. De este modo el filtro por el que han sido observados los videos es el mismo evitando margen de error en el visionado de las categorías.

El vaciado de datos de la hoja se ha realizado con Microsoft Excel Starter 2010. Los datos se han procesado utilizando el lenguaje de programación R, estableciéndose relaciones entre los ítems sexo, década y duración, dentro de la salida, fundamentalmente. A partir de estos datos se han diseñado diferentes gráficos explicativos.

Este instrumento será el mismo que mida cada una de las partes de los tarantos del ámbito profesional, así como, en la fase posterior, los tarantos del ámbito académico, de manera, que todos los bailes de taranto, profesionales y académicos serán medidos del mismo modo y puedan establecerse relaciones, si las hubiere, entre ellos.

3.3. Procedimientos y recursos.

Para el desarrollo de este trabajo hemos utilizado además otros procedimientos y recursos, los cuales combinados nos ha permitido acotar nuestro objeto de estudio desde diferentes perspectivas, aportando de este modo una visión más completa y sistemática del mismo, consiguiendo interrelacionar el campo teórico con el práctico, consiguiendo que las valiosas aportaciones de los teóricos del Flamenco, se mezclaran con las realidades prácticas de los expertos a nivel docente y artístico, y con los alumnos que estudian Baile Flamenco. También destacar, los datos que puedan aportar, un análisis introspectivo de mi persona, a nivel pedagógico, basado en mi experiencia diaria como docente, artista e investigadora. Estos métodos son los siguientes:

- La *revisión bibliográfica* inicial, fue el punto de inflexión para determinar si nuestra investigación partía de sustentos teóricos previos o quizá era algo nuevo e inédito. Primero revisamos los trabajos de investigación, libros, artículos en papel y digitales que tuviesen que ver con el Flamenco en general y después con el Baile Flamenco en particular, buscando algún dato relacionado con nuestro objeto de estudio. Al final del estudio también se realizó otro barrido del mismo tipo pero relacionado con la Educación Física y sus estilos de enseñanza, para la parte de propuesta metodológica.
- El *análisis coreográfico* del baile del taranto, a nivel de contenidos técnicos y espaciales, y a nivel interpretativo.

- *Entrevista* con expertos de cante y guitarra, flamencos, relacionadas con la elaboración del instrumento, así como para completar el marco teórico desde el punto de vista de profesionales en activo y de reconocido prestigio a nivel histórico.
- *Cuestionario y entrevista a alumnos*. Cuestionario previo al para definir el perfil de los alumnos, previo al estudio, para determinar la veracidad e importancia de la información que puedan aportar.

3.4. Aproximación conceptual y parámetros de análisis.

Tal y como recoge Buendía et al. (2010), *todos los hechos de la vida pueden ser objeto de observación, pero no todas las observaciones que se realizan son válidas para construir un conocimiento científico*. Este hecho trasladado a la observación de un hecho artístico, como es observar la interpretación de diferentes coreografías de tarantos, como es nuestro caso, añade una dificultad más, el juicio de valor, la crítica, el *me gusta o no me gusta como lo hace*. Por ello para evitar este problema, la observación la hemos centrado en los contenidos coreográficos exclusivamente, aportando solo una pincelada a nivel carácter interpretativo, donde los expertos determinaron que no había opción a equívoco.

La observación sistematizada y controlada, que es la que hemos desarrollado para nuestra investigación y que suele ser la más habitual en el ámbito de las Ciencias Humanas, hace que cada uno de los elementos de una conducta observable, posea ciertas características que debemos tener en cuenta (Álvarez, 1975):

1. Frecuencia. En nuestro caso observamos inicialmente, si la conducta se da o no se da y posteriormente, en el tratamiento estadístico se observa el porcentaje de utilización.
2. Latencia. Hemos registrado en una línea temporal, la duración de cada una de las partes en que se divide el Baile del Taranto en cada uno de los videos observados, estableciendo después comparativas en función del sexo y la década.
3. Ritmo u orden. Hemos establecido para los ítems referentes a los braceos y a los giros, la utilización de los mismos, lentos, rápidos o uso de ambos (lentos y rápidos).
4. Intensidad. Estará en relación directa con la duración y la cantidad.
5. Duración. Planteamos una división estructural en relación al tiempo de cada uno de los bailes analizados, para poder realizar una comparativa a nivel general y por partes, relacionando esto con el sexo y la década.
6. Cantidad de elementos que intervienen.

7. Variedad de respuesta y expresiones utilizadas. Estudiamos ítems con dos o más respuestas, lo cual nos va a aportar mucha información, aspecto que va a ser relevante a nivel de conclusiones.
8. Condiciones o aspectos insólitos. El uso o no de indumentaria, lo recogemos como algo diferente, ya que no todos los videos visionados pueden aportarnos este dato.
9. Dirección hacia la cual se orienta la respuesta conductual. Nosotros hemos tenido en cuenta, las trayectorias que dibuja en el espacio cada uno de los intérpretes, respecto al público.
10. Corrección o adecuación de una respuesta al objetivo que se propone. Los ítems establecidos para ser observados se adecuan a una estructura base típica de un baile flamenco en general, por lo cual, todos los videos observados cuentan con ese patrón. (p.126).

Según Guerra (1996, citado por Piñeiro, 2006):

La categorización es un proceso en el que se tienen en cuenta todos los elementos de la conducta, los cuales son cuidadosamente expresados y definidos permitiendo sistematizar toda la información recogida mediante la observación”. Entendiendo este mismo autor por categoría “una clase de fenómenos donde se puede colocar el comportamiento observado.

3.5. Categorización del baile del taranto.

El baile del taranto lo dividimos en seis partes:

SALIDA	<p>Es primera parte del baile que incluye:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Introducción de guitarra. - Temple del cante. - Falseta de guitarra (si la hubiera). Frase melódica de inspiración personal que realizan los guitarristas, atendiendo al compás y a la armonía del palo que interpretan. - <i>Llamada</i>. Normalmente zapateado y/o pasos que se ejecutan con energía y que terminan en el “bien parao”. Se dice llamada, porque es una forma de llamar al inicio del cante.
1ª LETRA	<p>Estrofa flamenca cantada y que se interpreta bailando, donde cada verso se denomina tercio. “Es la parte del baile en la que el cante adquiere mayor protagonismo” (Pablo y Navarro, 2007) y donde el intérprete deberá hacer suyo el mensaje transmitido por el cantador, a través del movimiento corporal y su capacidad expresiva. Es la parte del baile donde se debe apreciar la esencia y el verdadero carácter del palo interpretado. Aquí estriba su dificultad, para no caer en bailar todos los palos por igual. Se suele terminar con un <i>cierre</i>. El cierre tiene la misma estructura de una llamada, su cambio de denominación de debe a que se es la forma de llamar a como se suele terminar el cante, ya que podría darse también el caso de terminar el cante y ligar directamente con la falseta, sin hacer el cierre.</p>

FALSETA	Diferente a la realizada en la salida, pero manteniendo el compás y la armonía característico del palo.
2ª LETRA	Otra estrofa cantada y que se interpreta, diferente a la anterior, puede ser de la misma o diferente temática.
ESCOBILLA	Consiste en un conjunto de zapateados encadenados, <i>normalmente</i> , de menor a mayor dificultad y velocidad, aunque la capacidad creativa del coreógrafo o intérprete, puede hacerla variar.
FINAL/REIMATE	Se refiere a la forma de terminar el baile, que está íntimamente ligada al cante y al toque. Cada palo flamenco se suele terminar de diferente manera, utilizando más o menos velocidad, en función de la coreografía, y pasando en la mayoría de los palos, a otros de similar compás pero que suelen tener más fuerza interpretativa y/o velocidad. En el caso del taranto, se suele rematar por tangos o por levante, en este último caso perdiendo el compás tan característico del taranto, quedando con un cante libre, ad-livitum.

3.6. Creación de la planilla de observación ad hoc AOBA.TARANTO

Como no encontramos ningún instrumento para observar que nos sirva para nuestro trabajo, hemos diseñado la planilla AOBA-TARANTO (Análisis Observacional del Baile del Taranto, anexo IV). En esta planilla de observación hemos definido las *categorías*, intentando que sean exhaustivas, que no se solapen unas con otras y que aparezcan con un orden coherente, en relación al baile visionado. Estas están basadas en la estructura básica y tradicional de un baile flamenco. Si nos centramos en la estructura de los bailes flamencos, Arranz (1998), habla de una estructura base común para todos los bailes, salida o entrada, letra, escobilla e ida o coletilla. Pablo y Navarro (2007) afirman que la estructura de un baile consta de tres momentos básicos, las letras, la falseta y el zapateado y además añaden la salida y el remate final.

Tras la revisión de bibliografía y visionado de diferentes videos, se realizó una división del baile del taranto en sus diferentes partes, para cada una de las cuales se hizo una selección de ítems, formando un total de 188. Se pasó un primer filtro de expertos del baile flamenco (bailarines profesionales y docentes de la especialidad con más de 10 años de experiencia dentro del ámbito profesional y/o académico), a partir de los cuales se terminaron de definir los ítems. Con ellos se hizo un grupo de discusión llegando finalmente a un consenso en la definición de ítem y su categorización.

Posteriormente, como segundo filtro, estos ítems fueron analizados por expertos estadísticos (profesionales del ámbito estadístico e informático con más de 10 años de experiencia en el análisis estadístico), donde tras una revisión anónima, de cada uno de ellos y finalmente en grupo, se llegó a la conclusión de la necesidad de reducir la cantidad de ítems, ya que un exceso de información podría distorsionar la información final. Tan malo era el defecto de datos, como el exceso de los mismos, por lo que pasamos de 188 a 137,

que son los que han sido definidos y tenidos en cuenta para la construcción de nuestra hoja de observación de los 47 videos, entre ámbito profesional y académico.

La hoja de observación creada, consta finalmente de un total de 137 ítems, que reflejan 137 categorías observables en cada video, aportando una cantidad de información bastante relevante, que ha permitido, posteriormente, realizar numerosos cruces de datos y comparativas de los mismos.

Finalmente, la hoja de observación recoge:

A) *Categorías generales* que afectarían a todo el baile:

- *Sexo*. Si el que interpreta el baile es un hombre o una mujer.
- *Década*. Se establecieron cuatro décadas:
 - Hasta los años 70.
 - Década de los 80.
 - Década de los 90.
 - Hasta 2012.
- *Duración total del baile*. Se mide en segundos la duración total del baile.
- *Situación de inicio*. Se especifica si el baile comienza desde fuera del escenario o desde dentro del escenario.
- *Uso de complementos y/o utilería*. Con este ítem pretendemos ver qué elementos, a nivel vestuario, fundamentalmente, aunque también podrían ser utensilios de diferente índole, se utilizaron para bailar taranto, diferenciando el baile de hombre, del baile de mujer. Históricamente, han sido diferentes elementos los que han adornado el baile de mujer en diferencia al del hombre y aquí se demuestra una vez más, siendo habitual para la mujer el uso de bata de cola, mantón de manila, e incluso, utilización de indumentaria masculina, como pantalón y chaquetilla. Respecto al hombre, la utilización de la chaqueta como símbolo de flamencura, también puede apreciarse.

B) *Seis grandes categorías*, que coincide cada una de ellas con cada una de las diferentes partes del baile observado (ver tabla anterior):

- *Salida*.
- *1ª Letra*.

- *Falseta.*
- *2ª letra.*
- *Escobilla.*
- *Final o Remate,*

Al mismo tiempo, para cada una de estas seis categorías, se han definido las siguientes *subcategorías*:

- *Uso de diferentes braceos.* El desarrollo de diferentes dibujos de brazos, por las diez posiciones españolas, pero aflamencadas, son objeto de estudio, así como otras posibilidades de movimiento que pueden realizarse con los brazos mientras se baila.

- *Velocidad de braceos.* La intensidad del movimiento del braceo, lento o rápido, así como, la combinación de ambos tipos y su utilización en función de las diferentes partes del baile, suelen ser para el entendido o experto en flamenco un hecho habitual, lo no habitual es poder demostrarlo a nivel científico con sustento estadístico.

- *Tipos de giros.* Inicialmente, este ítem se planteó mucho más extenso en su codificación, abarcando cada una de sus posibilidades, ya que además se da solo diversidad en cuanto a tipo, sino en cuanto a su forma de ejecutarse, lenta, rápida, ligada, más o menos acentuada. La cantidad de datos que puede aportar esta categoría en su máxima extensión podría ser objeto de una tesis exclusiva para su estudio en profundidad. Por lo cual, en tres términos:

- *Vueltas.* Engloba todas las vueltas posibles que puede realizar el intérprete: por cuartos (45°), media (180°) o completa (360°), por delante o por detrás, con quiebros o sin ellos, con rodillas flexionadas o estiradas, sobre las plantas de los dos pies o los tacones, incluso saltadas en su inicio..., pudiendo ser estas, siguiendo a Pablo (2007) y a Mariemma (1997): vuelta por detrás y por delante, vuelta de cambio, vuelta andadas, vuelta zapateadas, vuelta voladas, vuelta de tornillo, vuelta de tacón, vuelta al ras del suelo, vuelta quebrada vuelta de pecho, vuelta hecha y deshecha, vuelta sostenida, vuelta con destaque, vuelta fibraltada, vuelta de vals, etc., todas ellas pueden realizarse por separado o ligadas e incluso es común que se dé la combinación entre ellas y con diferentes braceos.

- *Piruetas*. También llamadas vueltas giradas según Pablo (2007). Este paso tiene su origen en la danza clásica y pueden realizarse, en-dehors (hacia fuera), en dedans (hacia dentro), con diferentes finales, de pie o incluso de rodillas, estas pueden ser: de pies juntos (con pies en 6º posición), de coupé, de retiré, en diferentes posiciones clásicas (arabesque, attitude, etc...).

- *Otros giros*. Todos aquellos giros que no sean ni vueltas, ni piruetas. Muchos de estos movimientos también viene de la danza clásica como los deboulés y los piqués, también realizados con diferentes braceos y o combinaciones.

- *Velocidad de giros*. Al igual que ocurre con el ítem referente de la velocidad de los braceos, se ha analizado la intensidad del movimiento, en cada una de las partes del baile en general, analizándolos en función de si se dan lentos, rápidos o la combinación de ambos, aunque además puedan aparecer ligados, recortados/acentuados o combinados.

- *Tipos de percusiones del zapateado se han utilizado*. Los ítems referentes a los zapateados, recogen las diferentes percusiones básicas posibles a la hora de la ejecución de los mismos, ya que la combinación de ellos a nivel corográfico puede ser infinita y no existe una codificación exhaustiva y rigurosa para ello. Hay nombres de zapateados puntuales, pero no de todas las combinaciones. De esta categoría nos fijaremos sólo en uso de cada tipo de percusión y de la cantidad de percusiones que se dan juntas dentro de los zapateados visionados. Analizar la velocidad o la intensidad de los mismos, no es objeto de estudio en nuestro caso. Analizar esta categoría en su máximo grado también sería objeto de una tesis aparte. Las percusiones del zapateado estudiadas en cada una de las partes del Baile del Taranto son las siguientes:

- *Golpe*. Se golpea el suelo con toda la planta del pie.

- *Planta*. Se percute el suelo, sólo con la zona de los metatarsos. Puede ser también denominado *punta*. La nomenclatura varía en función de la escuela y/o situación geográfica.

Muestra y datos



- *Tacones* (en cualquiera de sus formas). Se golpea el suelo con la zona del tacón del zapato.



- *Punteras*. El pie se golpea con la puntera del zapato.






- *Chaflanes* (a cualquier dirección). Movimiento rápido de los dos pies a la vez, mientras uno resbala y desplaza el otro golpea. Se puede iniciar con o sin puntera.

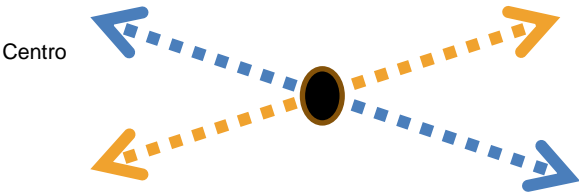
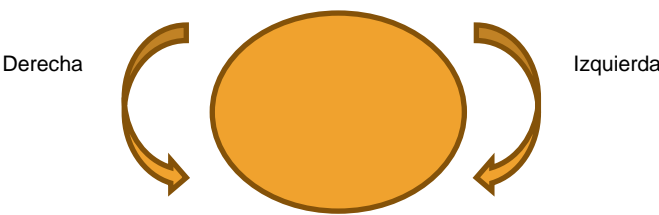


- *Latiguillos* (Cruzado o sin cruzar y en cualquier dirección, con tacón o sin tacón).



- *Marcajes.* Este ítem engloba todos los tipos posibles de marcajes, en relación a las diferentes direcciones, si son o no posiciones cruzadas, respecto al público y sus diferentes velocidades de ejecución, así como su realización con cualquier tipo de braceo o sin él. Este ítem hace alusión a la forma de marcar el compás con la planta del pie en el suelo, sin ser un zapateado. Ante su diversidad de posibilidades también tuvimos que acotarlo simplemente, en su uso o no, ya que su importancia reside en demostrar en que parte del baile se da más y si es más o menos utilizable en función de las décadas y en el ámbito estudiado.
- *Movimientos de caderas.* Nos referimos a todos los movimientos que implican un desplazamiento de las caderas y pelvis, respecto a la parte superior del cuerpo. En este trabajo pretendemos analizar si se realizan o no. Estos pueden ser laterales, circulares, hacia delante, hacia atrás y las diferentes combinaciones de todos los movimientos.
- *Desplazamientos.* Esta categoría está en relación con el espacio escénico y las diferentes trayectorias que el bailarín/a o bailaor/a realiza durante la interpretación de su coreografía respecto al público. Al visionar los diferentes videos nos hemos situado como público, por lo que cuando nos referimos a derecha es la izquierda del intérprete y viceversa.

Tipo de desplazamiento	Dibujo escénico
Hacia delante.	Cuando se avanza en línea recta de atrás, hacia delante (boca de escenario). También se conoce como hacia arriba. 
Hacia atrás	Cuando se retrocede desde delante hacia atrás (fondo de escenario). También se conoce como hacia abajo) 
Lateral	Cuando se desplaza de derecha a izquierda y/o al contrario. 

Tipo de desplazamiento	Dibujo escénico
Diagonal	<p>Cuando se realiza un desplazamiento en cualquiera de las cuatro diagonales posibles, las cuales pueden dibujarse con diferentes grados de inclinación, el centro del escenario y/o también la posición inicial del intérprete como eje central, como referencia.</p> 
Circular	<p>Cualquier desplazamiento del intérprete hacia la derecha y/o la izquierda en sentido circular, aunque no llegue a ser un círculo completo.</p> 

- Expresión dramática.* Es quizás el ítem más llamativo para analizar a nivel visual, el cual refleja el carácter del baile. Existe una tendencia actual, a bailar todos los palos flamencos por igual a nivel expresivo, sin ajustarse al carácter propio del palo que se interpreta. En este apartado la expresión corporal es fundamental, ya que a través del cuerpo el intérprete debe ser capaz de expresar sentimientos, emociones incluso, de decirnos y emocionarnos con lo que nos cuenta. Aquí el gesto del rostro, donde el papel de los ojos con sus infinitas posibilidades de mirar, el entrecejo y la boca, son vitales, junto al cuerpo, donde el pecho respira y transmite el alma y aquello que se siente y se lleva “en los adentros”, al mismo tiempo que de las manos irradian, tocan, acarician y/o agarran, aquello que se siente cuando se baila, son imprescindibles dentro de este apartado.



Tras definir las categorías que se tendrán en cuenta como contenido del instrumento que hemos diseñado, nos vamos a centrar en la construcción del mismo ya que debía garantizar la calidad de los datos que este nos aportara.

Es fundamental en cualquier investigación y aún más en la nuestra, basada en la observación, corroborar la validez, es decir, si el instrumento diseñado mide lo que se pretende medir, nos vamos a centrar en tres tipos de validez recogidas y resaltadas por Hernández, Mendo y Molina (2002, citado por Landa, 2009):

- *Validez de contenido. Si las distintas manifestaciones del concepto se hallan adecuadamente representadas.*

- *Validez relativa al criterio. Cuando las medidas obtenidas reflejan las diferencias reales.*

- *Validez de constructo. Examina hasta qué punto el indicador o la definición operativa mide el concepto. Los indicadores son las características observables.(p.14)*

Para ello se pasó el instrumento a cinco expertos (profesionales con varios años de experiencia reconocida como bailarines y docentes), los cuales analizaron las categorías que éste recogía, realizándose las modificaciones oportunas, aumentando la validez del instrumento. Del mismo modo todas las dudas que surgieron mientras se realizaba la observación también fueron sometidas a discusión, las cuales fueron solucionadas por consenso de los expertos.

Anguera, 1997 y Anguera et al (1993), habla del término fiabilidad como un aspecto de la calidad de los datos, verificando el grado de acuerdo o concordancia entre observadores independientes o de un mismo observador en momentos diferentes, como es nuestro caso. Anguera (2003, citado por Laban, 2009)) habla de dos formas de calcular la fiabilidad:

- a) Coeficientes de concordancia entre dos observadores, que registrando de forma independiente, codifican las conductas mediante un instrumento de observación.
- b) Coeficientes de acuerdo, resuelto mediante la correlación.(p.15).

Para asegurar la fiabilidad del instrumento se realizaron dos tareas. En primer lugar, dos expertos y la observadora analizaron las categorías del instrumento y con él, diferentes videos y sus correspondientes transcripciones,

existiendo un alto grado de confiabilidad (0,96) entre ellos, además de aclararon las dudas pertinentes. Seguidamente, los videos fueron analizados por la observadora en presencia de los expertos, existiendo consenso.

3.7. Recursos de la investigación.

La investigación, para su correcta realización, ha contado en cada una de sus partes con diferentes recursos:

- Recursos materiales:
 - Grabaciones en VHS, DVD y cinta de videocámara SONY.
 - En el análisis descriptivo de los datos utilizando el lenguaje de programación R versión 3.0.2 a través del IDE R-Studio versión 0.97.551. Para la elaboración de las gráficas se han utilizado los paquetes de R Graphics 3.0.2, Plotrix 3.5-2, RColorBrewer 1.0-5 y VennDiagram 1.6.5.
 - Videoreproductor VHS Sanyo.
 - DVD digital Nevir.
 - Ordenador Asus Intel Core i5 2.27GHz 4GB RAM Windows 7 64 bits.
 - Ordenador Portátil TOSHIBA y material informático Windows Live Movie Maker, aTube Catcher y Format Factory, R Lenguaje version 3.0.2 y R-Studio 0.97.551.
 - Una grabadora audio (SONY), con puerto USB.
 - Memoria USB y disco duro portátil TOSHIBA.
 - Videocámara SONY.
 - Televisor THOMSON de 15´.
 - Bolígrafos Pilot cuya tinta se borra.
 - Impresora HP photosmart.
- Recursos humanos:
 - Expertos. Especialistas de cante, toque, baile, en informática, estadística y diseño de gráficos
 - Un observador.
 - Alumnas de 6º curso de la especialidad de Danza Española del conservatorio de Danza de Murcia.

3.8. Resultados y análisis de datos

3.8.1. Gráficos del baile en general

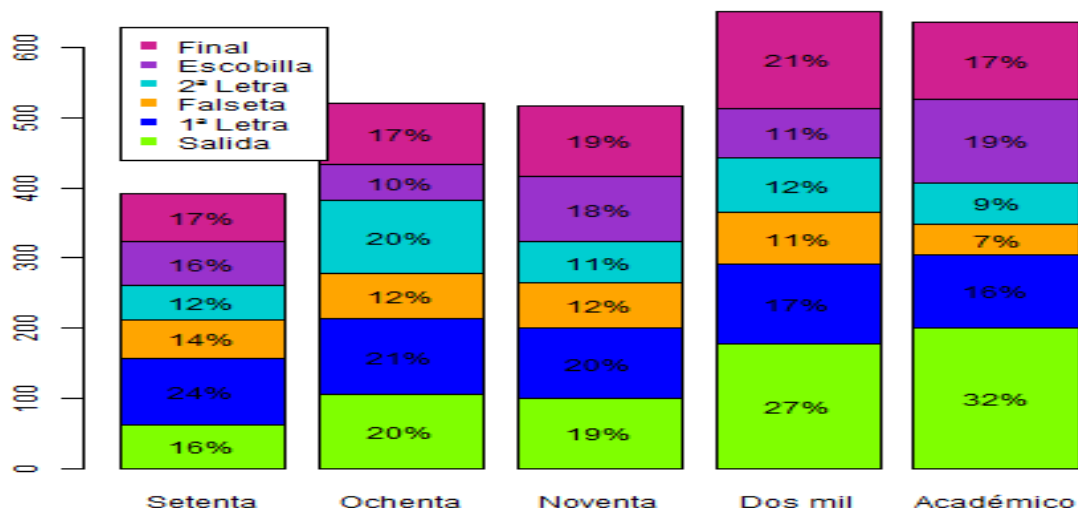


Gráfico 1. Duración por partes y por décadas (porcentajes de tiempo)

En primer lugar, este gráfico, nos hace reflexionar sobre la duración de cada una de las partes en el *ámbito profesional*, por décadas, y en el ámbito académico, siendo en los años setenta la duración de todas las partes del baile del taranto más homogénea que en otras décadas. La *salida* ha sufrido un gran incremento de los años setenta a los dos mil, pasando de un 16% a un 27% siendo aún más extensa en el ámbito académico, con un 32%. Hasta los años noventa, la parte del taranto con más duración era la *primera letra*, llegando en los años ochenta a un 21% de la duración total del baile, cambiando esto en los años dos mil, con un 17%, pasando a durar más la salida con un 27% y el final con un 21%. En el *ámbito académico* destaca en relación al ámbito profesional, en todas sus décadas, la *escobilla*, la cual empieza a ser más larga, siendo un 19% del total del baile, pareciéndose más a la década de los ochenta, donde hay un 18% de uso. Hay que destacar que en todas las décadas, la primera letra dura más que la segunda, esto se aprecia también en el ámbito académico, lo que demuestra la tendencia a no sujetar el compás tras el cierre de la falseta, haciendo que la segunda letra se cante y baile más rápida que la primera. Este aspecto se aprecia menos en los años ochenta, donde la duración de ambas letras era más similar. La *falseta entre primera y segunda letra*, era más relevante en los años setenta que en el resto de décadas, al igual que en el ámbito académico. La duración del *final* del taranto en el ámbito académico, es igual al de los años setenta y ochenta, un 17% de la duración total del baile.

Podemos apreciar como los tarantos profesionales de los años dos mil y los académicos, duran mucho más en su totalidad, ya que las salidas son más

extensas, siendo en el ámbito académico, el porcentaje de tiempo destinado a la salida, mayor aún que en cualquier década del ámbito profesional. Sin embargo, los tarantos del ámbito académico se asemejan a los del ámbito profesional de los años dos mil, en el porcentaje destinado a la 1ª letra, falseta y segunda letra. En la escobilla, se parecen a los tarantos profesionales de los años noventa. Y respecto al final, lo hacen, a los tarantos profesionales de los años ochenta.

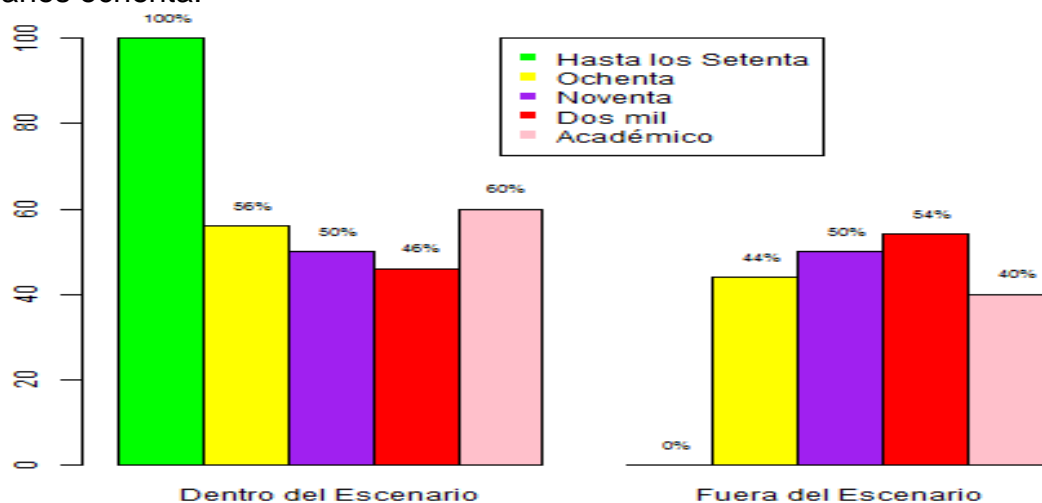


Gráfico 2. Situación de inicio (por década).

Hasta los años setenta el 100% de los tarantos profesionales estudiados comenzaban desde dentro del escenario. A partir de los años ochenta, se ha visto como el inicio del baile podía darse indistintamente desde dentro o fuera del escenario. En el ámbito académico sigue esta dinámica, aunque hay un porcentaje mayor de tarantos, un 60% que comienzan desde dentro del escenario, frente a un 40%, que comienzan desde fuera del escenario, pareciéndose a lo que ocurre en los años ochenta, dentro del ámbito profesional.

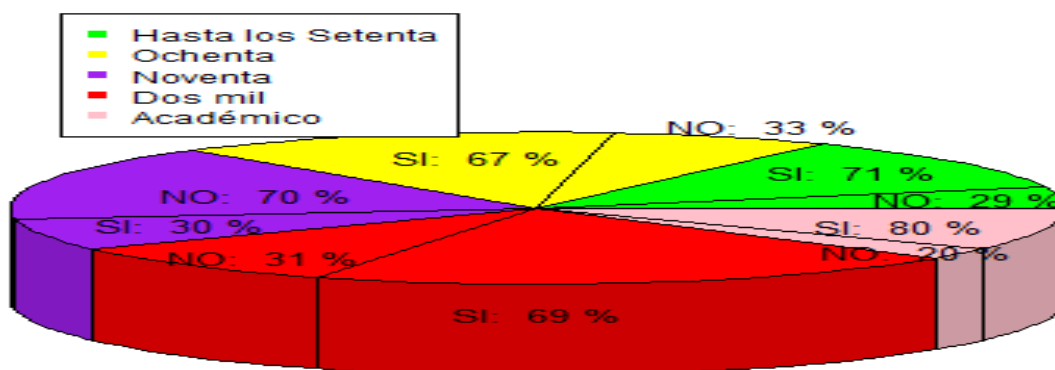


Gráfico 3. Uso de complementos y utilería (por década).

Menos en la década de los noventa, donde los bailes de taranto profesionales analizados, un 70% no usaban complementos, en el resto de décadas, se usaban mayoritariamente complementos. En los hasta los años

setenta, un 71%, en los años ochenta un 67% y en los años dos mil un 69%. En el ámbito académico, ocurre lo mismo que en la mayoría de las décadas del ámbito profesional, se utilizan complementos también.

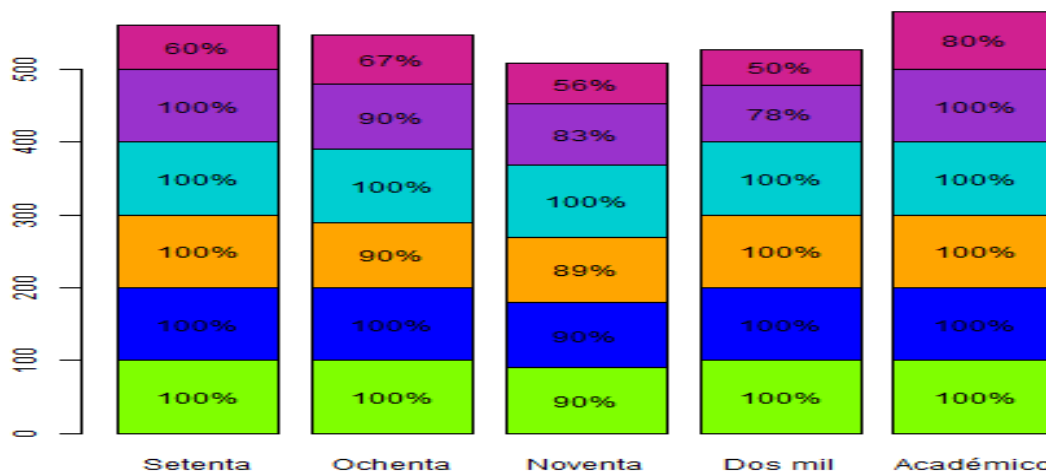


Gráfico 4. Expresión dramática (por décadas).

Puede apreciarse, como el taranto en todas las décadas y casi en todas sus partes, menos en el final, es fundamentalmente un baile dramático. En su inicio, en el ámbito profesional, el 100% de los tarantos estudiados, a excepción de los tarantos de los años noventa, que es un poco menos, un 90%, el carácter es dramático. Ocurre lo mismo con la expresión en la primera letra, cambiando un poco en la falseta, donde en el ámbito académico, es dramática al 100% solo hasta los setenta y en los años dos mil, aspecto que sigue manteniendo el ámbito académico. La segunda letra, es donde existe más igualdad, el 100% de los tarantos visionados de los dos ámbitos recogen una expresión dramática. Este carácter cambia sobre todo a partir de la escobilla. En el ámbito académico la escobilla hasta los años setenta, es el único momento en el que el 100% de los tarantos recogen una expresión dramática, al igual que ocurre en el ámbito académico. El 90%, el 83% y el 78%, representan al porcentaje de tarantos donde reflejan la expresión dramática a nivel profesional, en los años ochenta, noventa y dos mil, respectivamente. En el final de los tarantos profesionales estudiados, hay diferentes porcentajes que reflejan la expresión dramática por décadas, el 60% de los analizados hasta los años setenta, 67% de los analizados en los años ochenta, 56 % de los analizados en los años noventa, y la mitad, el 50% de los analizados de los años dos mil. Sin embargo, son los bailes de taranto analizados en el ámbito académico, los que mayor porcentaje de expresión dramática, un 80%.

3.8.2. Gráficos de la salida.

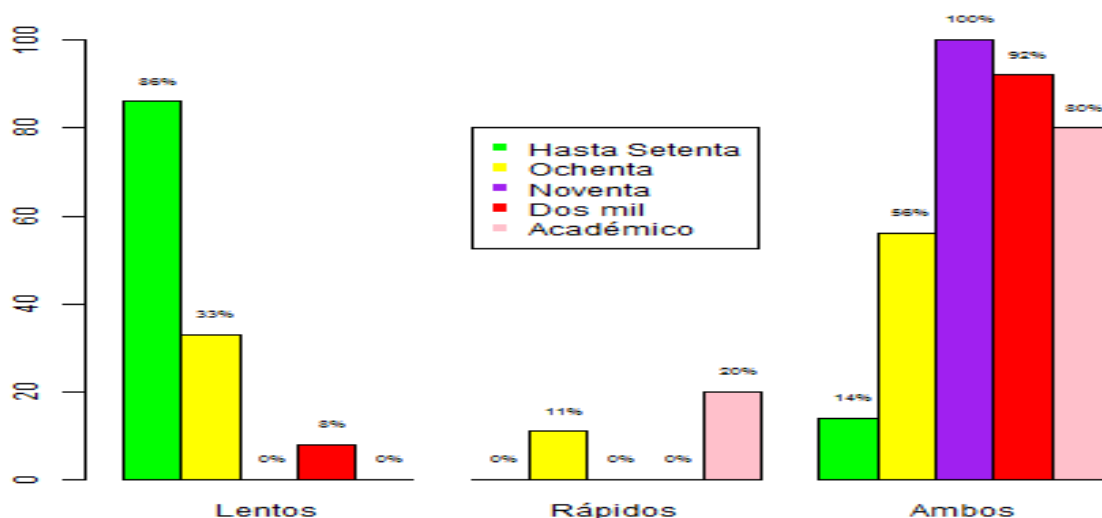


Gráfico 5. Braceos utilizados (por década).

En el ámbito profesional destacan el uso de ambos tipos de braceos, en la décadas de los ochenta, noventa y dos mil, siendo el 100% de uso de ambos en la década de los noventa. Contrasta el uso del 86% de braceos lentos hasta los años setenta. El ámbito académico, sigue la dinámica de la mayoría de las décadas del profesional, siendo el 80% de uso de ambos movimientos de brazos y al contrario que en el ámbito profesional en la década hasta los setenta, se usan un 20% de braceos rápidos.

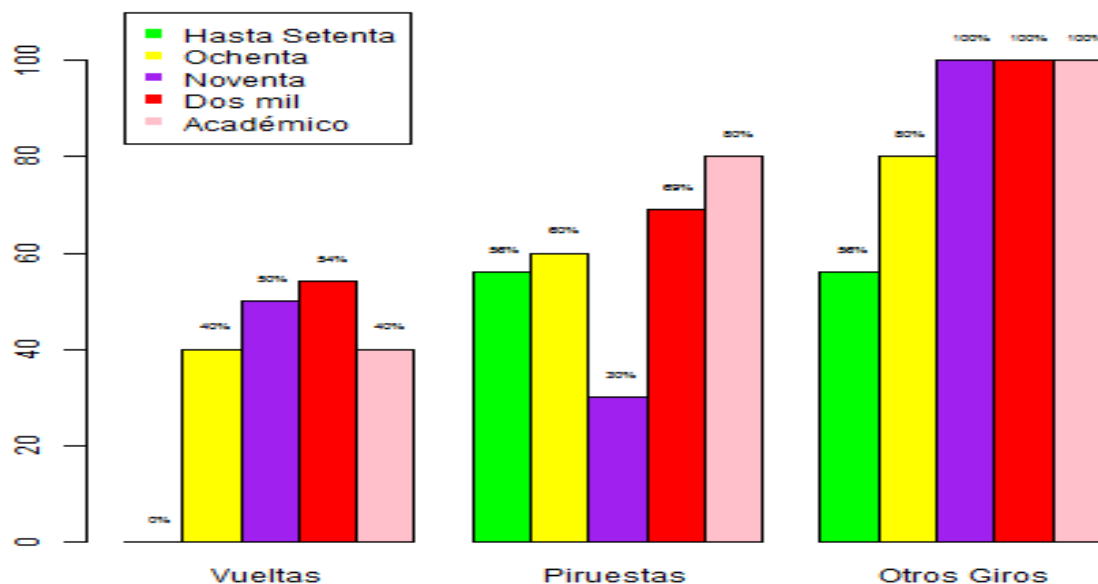


Gráfico 6. Tipos de giros (por década).

En el ámbito profesional destaca, hasta los años setenta, la ausencia de vueltas en la salida, mientras se realizan igualmente piruetas y otros giros, con

un 56%. En la década de los ochenta, se utilizan vueltas, un 40%, pero menos que piruetas y otros giros. En la década de los noventa, el porcentaje cambia, lo que menos se utilizan son las piruetas en la salida, un 30%, mientras que se hacen más vueltas, un 50% y otros giros un 100%. En los años dos mil, se sigue la dinámica, en el ámbito académico del uso de los años ochenta, en vueltas y otros giros, siendo en el ámbito académico donde más piruetas se dan, un 80%, respecto a todas las décadas profesionales. . En el ámbito académico, se asemeja al ámbito profesional en el uso de vueltas a los años ochenta con un 40%, a los años dos mil, en el uso de piruetas, aunque un porcentaje mayor de uso, con un 80%, y a los años noventa, y dos mil, en el uso de otros giros, con un 100%.

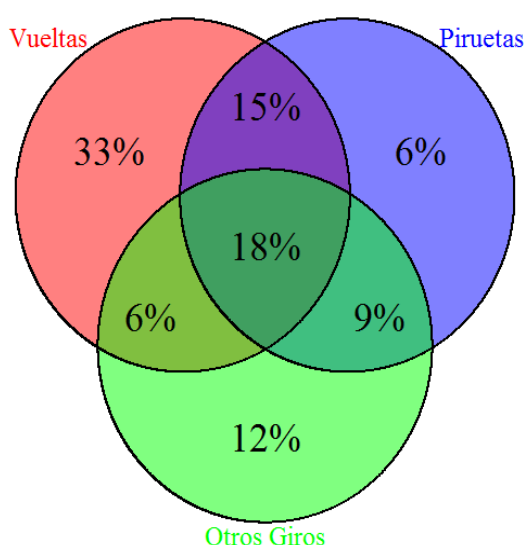


Gráfico 7 Giros (ámbito profesional)

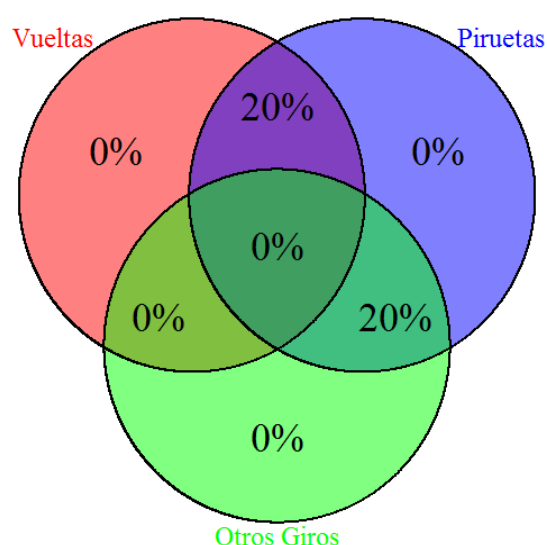


Gráfico 8. Giros (ámbito académico)

Respecto a los gráficos 7 y 8 sobre los tipos de giros utilizados en la salida del taranto, en el ámbito profesional (gráfico 6), en general se usan más las vueltas, un 33%, en esta parte del baile, existiendo una tendencia a usar piruetas un 6% y otros giros un 12%. Destacar en este punto el uso de la combinación de todos los giros por parte de un 18% de los tarantos profesionales, seguidos de un 15% que combina vueltas y piruetas, un 9% piruetas y otros giros y un 6%, vueltas y otros giros.. En el ámbito académico (gráfico 7) se aprecia en esta parte del baile, ciertas diferencias, ya que no se suele utilizar en la salida nunca un tipo de giro sólo, sino que destacan por igual la combinación de vueltas y piruetas, un 20%, junto al 20% de la combinación de piruetas y otros giros.

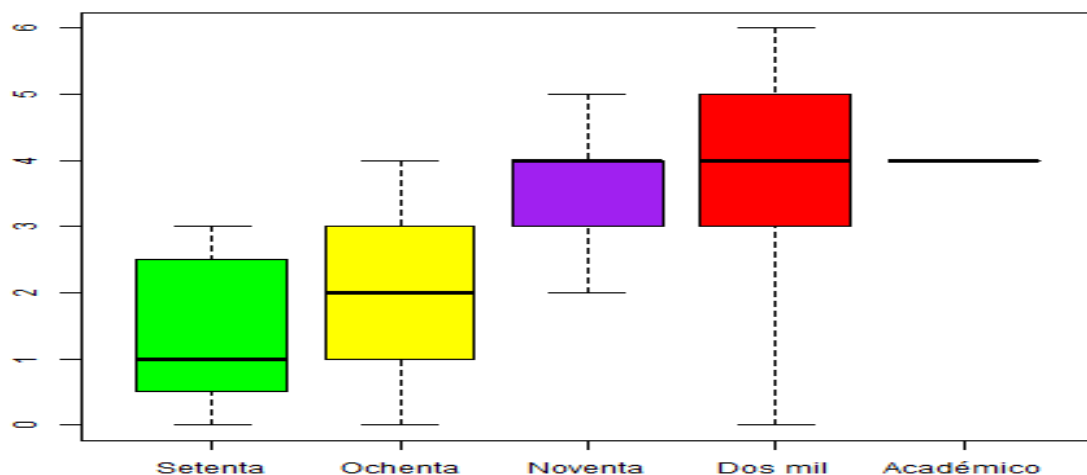


Gráfico 9. Cantidad de zapateados (por décadas).

Se aprecia una gran evolución en la combinación de los mismos en función al avance temporal, pasando desde los años setenta, donde la media de los zapateados que se realizan en la salida tienen un solo tipo de percusión, seguido de los años ochenta, donde la media eran dos tipos, seguidos de los años noventa y dos mil, donde la media aumenta a cuatro tipos. En el ámbito académico la totalidad de los tarantos se asemejan a los de los años noventa y dos mil, del ámbito profesional, usando todos cuatro tipos de percusiones de media. La evolución técnica y coreográfica del taranto en la salida a través de las diferentes etapas profesionales y en la actualidad académica, aquí se refleja.

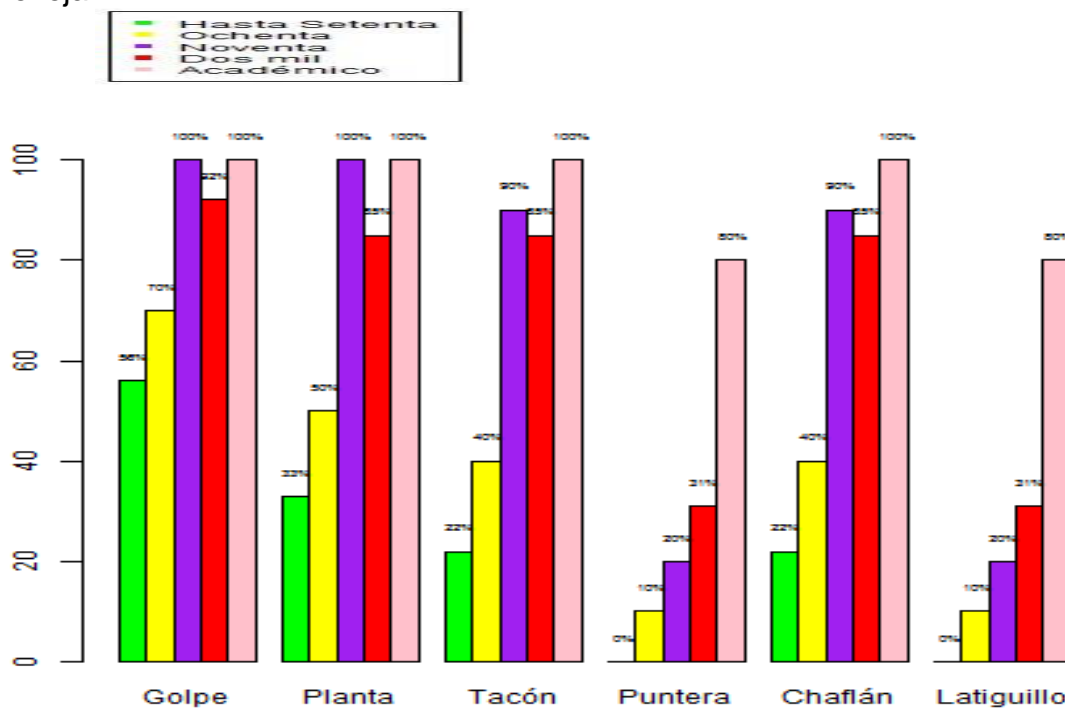


Gráfico 10. Tipos de zapateado (por década).

En la salida, el ámbito profesional, en la década de los setenta, se utilizan un 56% de golpes, siendo este tipo el más usado, seguido de planta, tacón y chaflán, destacando el no uso de puntera. En el resto de décadas los zapateados son más completos, ya que se usan todo tipo de percusiones pero con diferentes porcentajes. En la década de los ochenta, destaca el 50% de uso de plantas, junto al 40% de tacones y chaflanes, y el 10% de puntera y latiguillo. Respecto a la década de los noventa, se usa el 100% de uso de golpes y plantas, seguido de tacón y chaflán un 90% y un 20% de punteras y latiguillos. En los años dos mil, del ámbito profesional, destacamos que el porcentaje de uso de golpes, plantas, tacones y chaflanes, es un poco menor en porcentaje que en los años noventa, pero se invierte esta tendencia en el uso de punteras y latiguillos, donde en la década de los años dos mil, el porcentaje es mayor, que hasta los años noventa, siendo un 31% de uso de ambos.

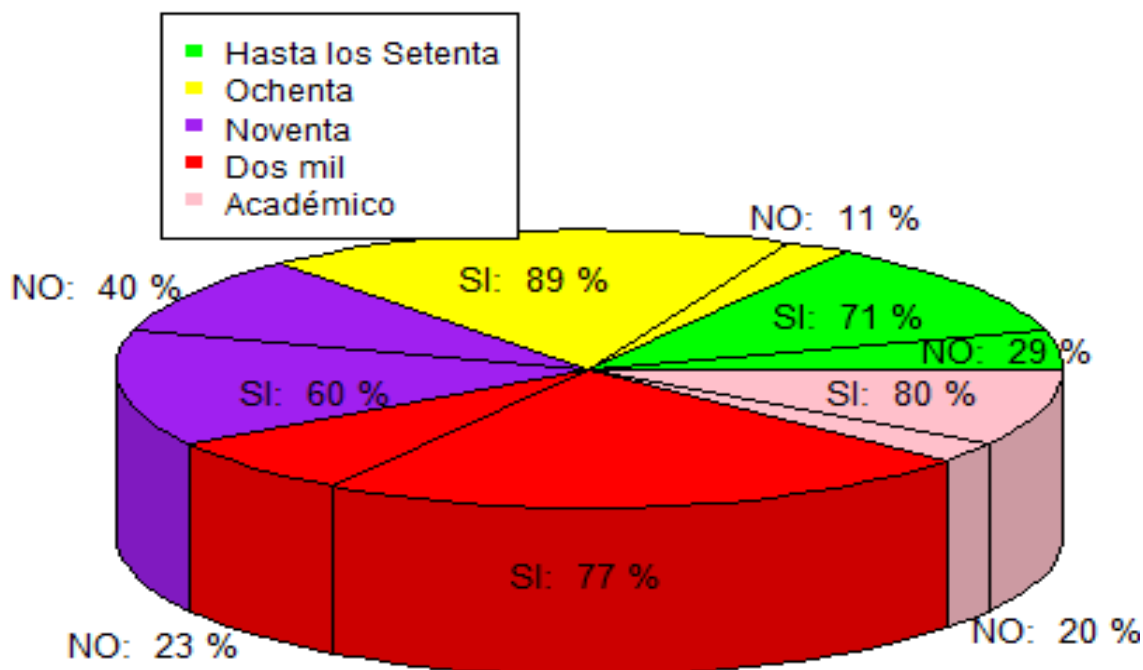


Gráfico 11. Uso de marcajes (respecto a la década).

En todas las décadas se usan los marcajes en la salida en la mayoría de los tarantos estudiados, sean profesionales o académicos, haciéndose este paso característico de esta parte del baile, aunque en diferentes porcentajes. En el ámbito profesional, lo usan el 71% de los tarantos hasta los años setenta, el 89 % de los tarantos analizados de los años ochenta, el 60% de los tarantos de los años noventa y el 77% de los tarantos de los años dos mil. En el ámbito académico, el porcentaje de uso se asemeja al de los años ochenta, con un 80%.

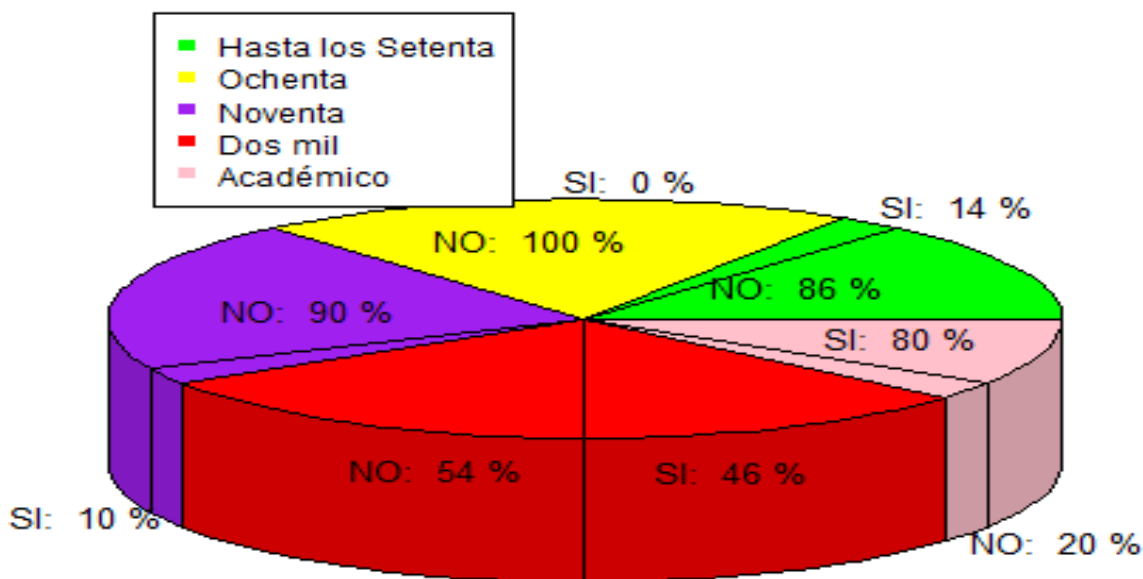


Gráfico 12. Movimientos de caderas (por décadas).

En los tarantos profesionales estudiados, el 86%, 100% y 90% en los años setenta, ochenta y noventa, respectivamente, no se mueven las caderas en la salida, sin perder este palo su identidad de sobriedad respecto al movimiento y sentimiento profundo de tristeza y pena en el alma. A partir del año 2000, se empieza a notar una dualidad en el uso o no de caderas en el inicio. En la salida de los tarantos académicos, el 80% utilizan movimientos de cadera, siendo justo al contrario que en el ámbito profesional a lo largo de las décadas, aspecto que debemos tener presente todos los docentes.

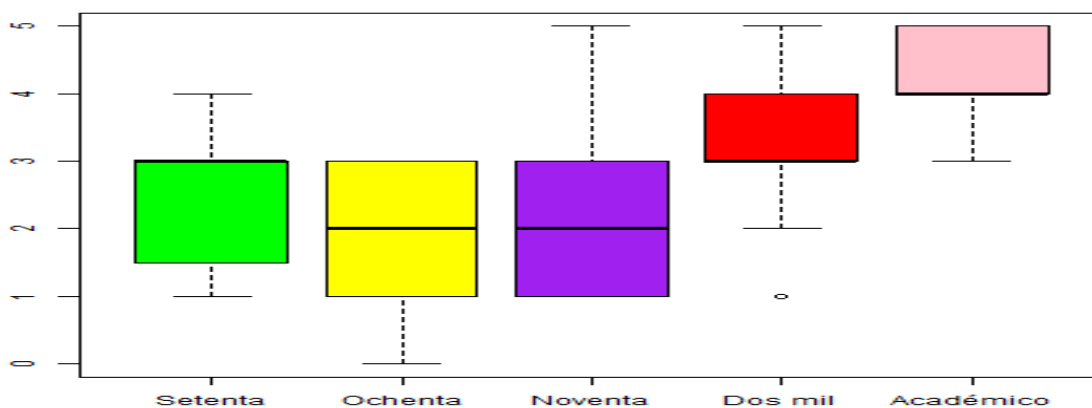


Gráfico 13. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

En el ámbito profesional, en los años ochenta y noventa, se utilizaban dos tipos de desplazamiento fundamentalmente, en los años setenta y dos mil tres tipos, siendo el ámbito académico mucho más rico a nivel coreográfico, usando cuatro incluso llegando a utilizar todos los tipos de desplazamientos definidos (hacia delante, hacia atrás, lateral, diagonal y circular).

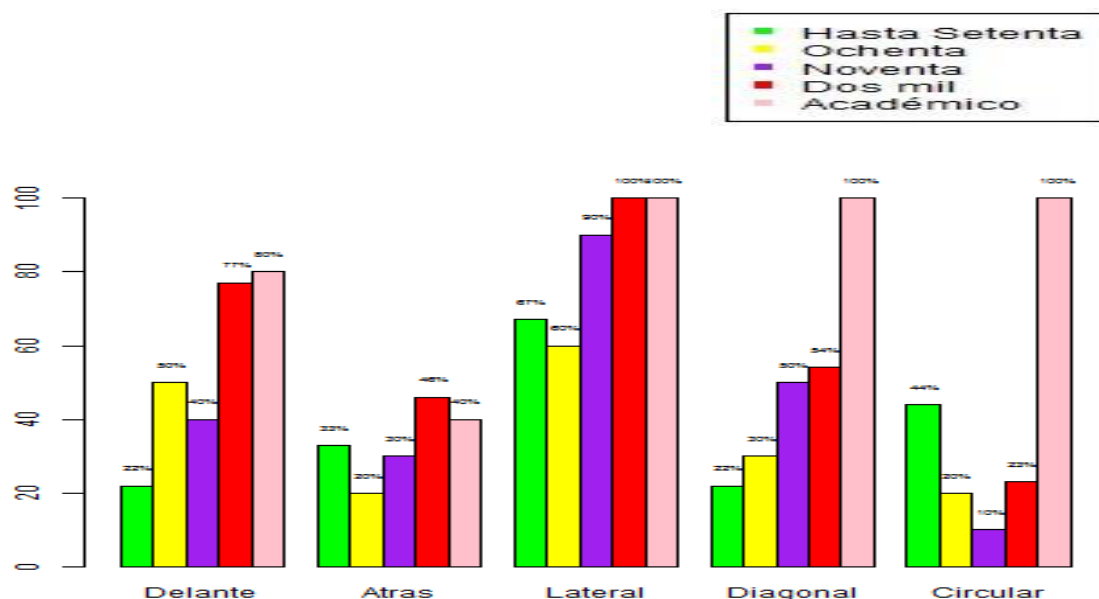


Gráfico 14. Tipo de desplazamiento (por década).

En todas las décadas del ámbito profesional y en el ámbito académico se utilizan diferentes desplazamientos en el espacio aunque en diferente proporción. El más utilizado en ambos ámbitos es el movimiento lateral, por un 67% en los años setenta, por un 60% en los años ochenta, por una 90% en los años noventa y en un 100% en los años dos mil, al igual que ocurre en el ámbito académico. El resto de desplazamientos varían de mayor a menor porcentaje según la década y el ámbito.

- **Ámbito profesional:**
 - *Década de los setenta:* circular 44%, atrás 33% y, diagonal y hacia delante, estos dos últimos con el mismo porcentaje, un 22%.
 - *Década de los ochenta:* delante 50%, diagonal 30% y, circular y atrás, ambos un 20%.
 - *Década de los noventa:* diagonal 50%, hacia delante 40%, hacia atrás 30% y un 10% circular.
 - *Década de los dos mil:* 77% hacia delante, 54% en diagonal, 48% hacia atrás y 23 % circular.
- **Ámbito académico:**
 - 100% diagonal y circular, también, 80% hacia delante y 40% hacia atrás.

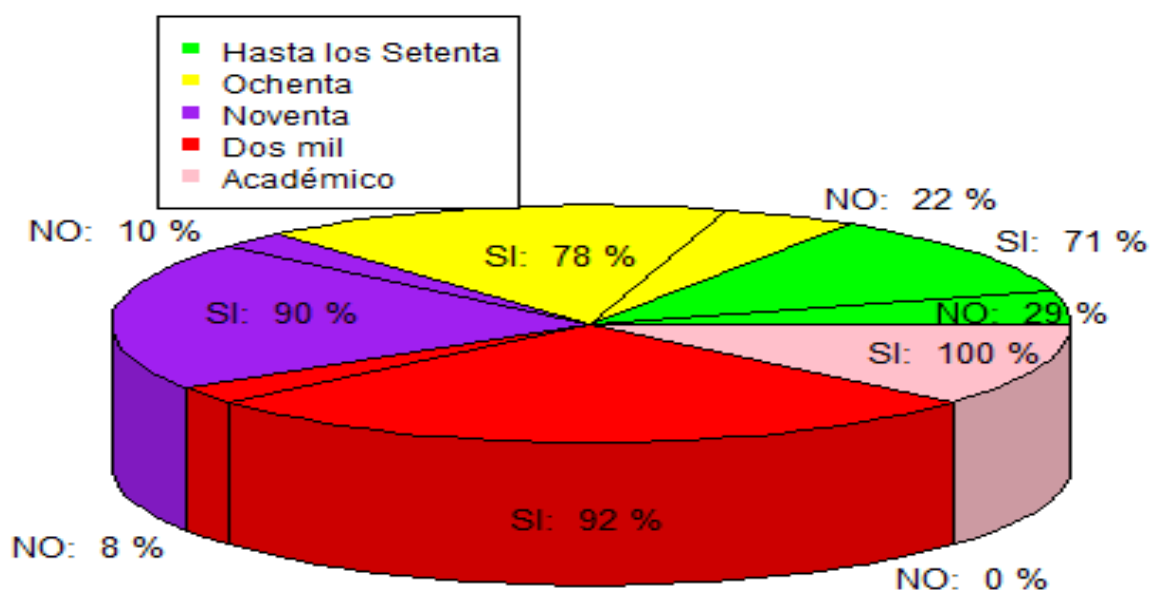


Gráfico 15. Utilización de falseta al inicio del baile.

Se generaliza en casi todos los bailes de taranto visionados, es el uso de falsetas de guitarra, en la salida, tras el temple del cante. El porcentaje de uso va en aumento, respecto a la década de los tarantos profesionales, el 71% hasta los años setenta, el 78% en los años ochenta, el 90% en los años noventa y un 92 % en los años dos mil. En el ámbito académico, el 100 % de los tarantos estudiados utilizan falseta al inicio del baile.

3.8.3. Gráficos de la 1ª letra.

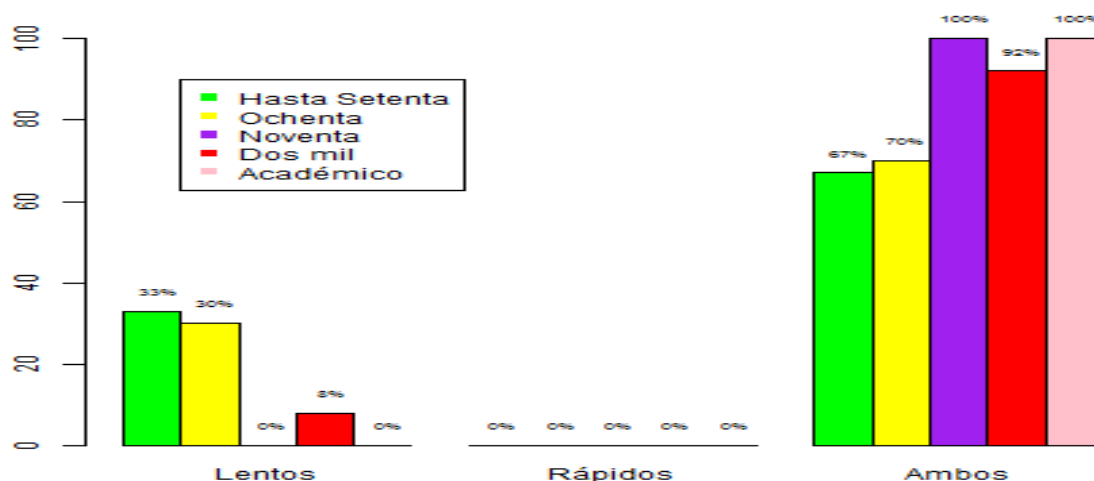


Gráfico 16. Braceos utilizados (por década).

En todos los tarantos, tanto del ámbito profesional, como en el académico, se utilizan ambos tipos de braceos, aunque en diferente porcentaje. En el ámbito profesional, hasta los años setenta, el 67%, porcentaje similar al de los años ochenta, con un 70%, mientras que en los años dos mil, si son

usados por un 92% de los tarantos estudiados. El 100%, es decir, todos los tarantos de los años noventa usan ambos tipo, al igual que ocurre en el ámbito académico. Sólo el 33% de los tarantos hasta los años setenta, el 30% de los años ochenta y un 8% de los tarantos de los años dos mil, usan sólo braceos lentos en la 1ª letra. No hay ningún taranto que en la primera letra utilice solo braceos rápidos de todos los visionados, ni profesionales, ni académicos.

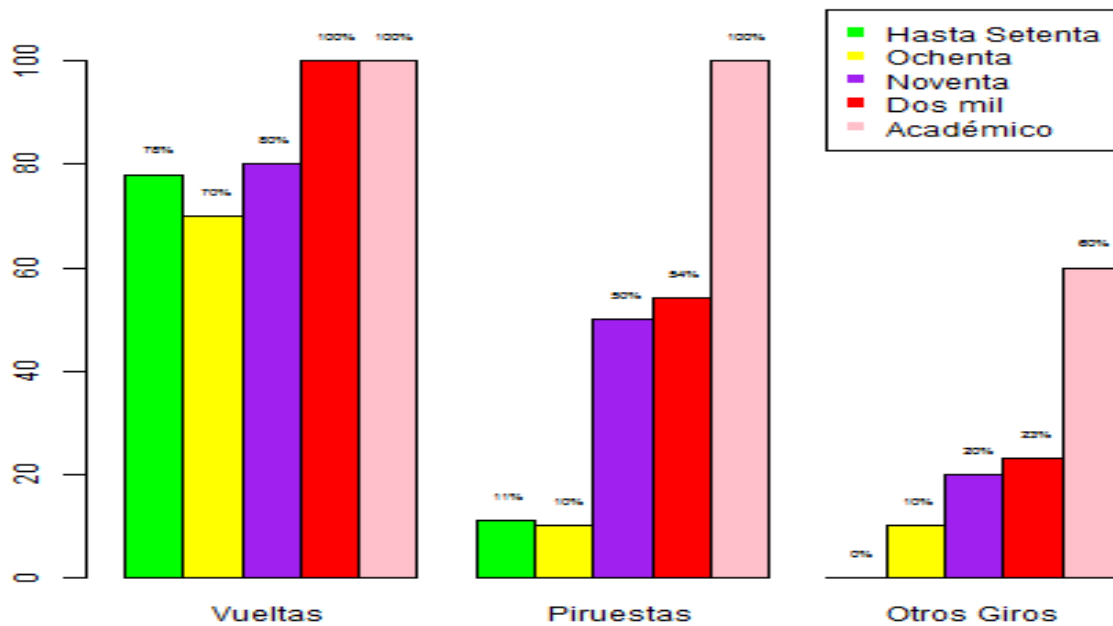


Gráfico 17. Tipos de giros (por década).

Predomina el uso de vueltas en la primera letra de todos los tarantos, tanto profesionales, como académicos. Destaca el ámbito académico en el porcentaje de uso de piruetas, con un 100%, frente a los años noventa y dos mil que están en el 50% y 54% respectivamente, mientras que los años setenta y ochenta se usan muy poco, alrededor del 10%. Hasta los años setenta, no se utilizan otros giros, en el ámbito profesional, habiendo un pequeño porcentaje de tarantos de los años ochenta, noventa y dos mil, que si los usan, mientras que el porcentaje de otros giros en el ámbito académico es más elevado, un 60%.

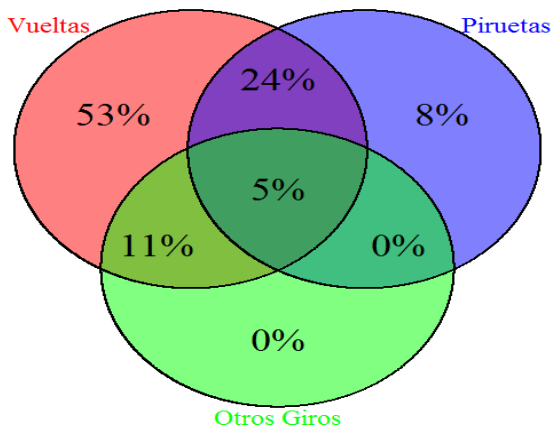


Gráfico 18. Giros (ámbito profesional)

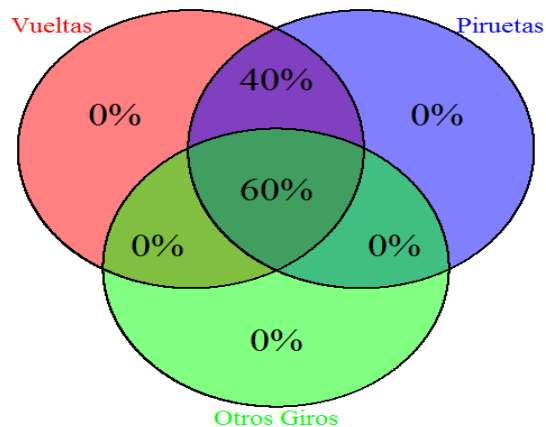


Gráfico 19. Giros (ámbito académico)

Respecto a los gráfico 18, referidos a los tipos de giros utilizados en el ámbito profesional, destacar que hay una tendencia importante a realizar vueltas, en relación a las piruetas u otros giros. Las combinaciones de giros, dentro de la primera letra, más utilizada son las de vueltas y piruetas, con un 24%, seguida de vueltas y otros giros, con un 11%. Solo un 5% de los tarantos combinan todo tipo de vueltas, piruetas y otros giros, mientras que no se dan otros giros solamente, ni tampoco combinados con piruetas.

Si atendemos al gráfico 19, referido al ámbito académico, se aprecia como el porcentaje de uso se concentra en la combinación de vueltas y piruetas, con un 40% y la combinación de todos los giros, con un 60%.

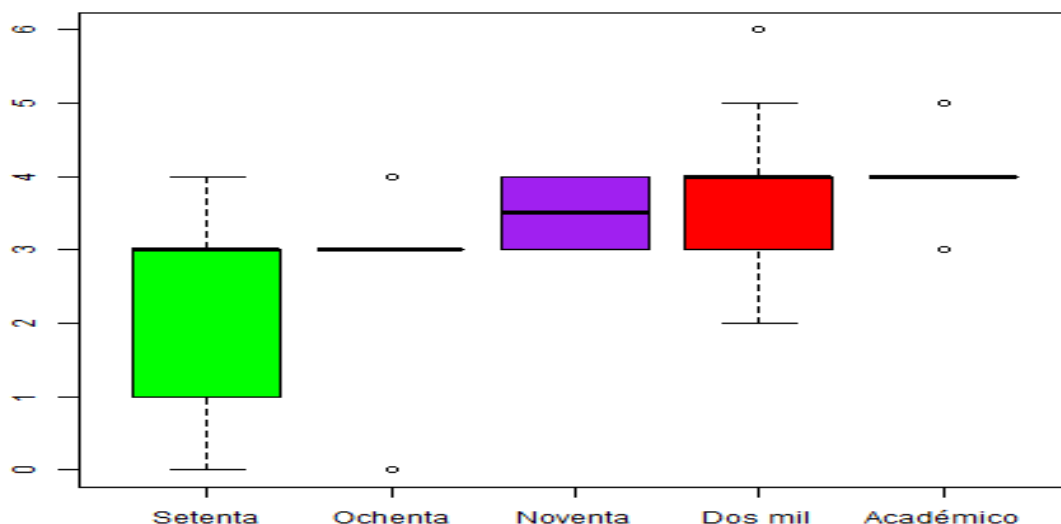


Gráfico 20. Cantidad de zapateados (por décadas).

En los años setenta, en los tarantos se utilizaban zapateados muy sencillos, aunque llegaban a combinarse hasta tres, al igual que en los años ochenta, cuya media coincide en tres percusiones diferentes. En los años dos

mil, coincidiendo con el ámbito académico, la media eran cuatro tipos diferentes de percusiones para realizar zapateados. Hay tarantos en los años ochenta, que se salen de la media por arriba y muy por debajo, al igual que ocurre en el ámbito académico, aunque la media de este ámbito coincide con la de los años dos mil.

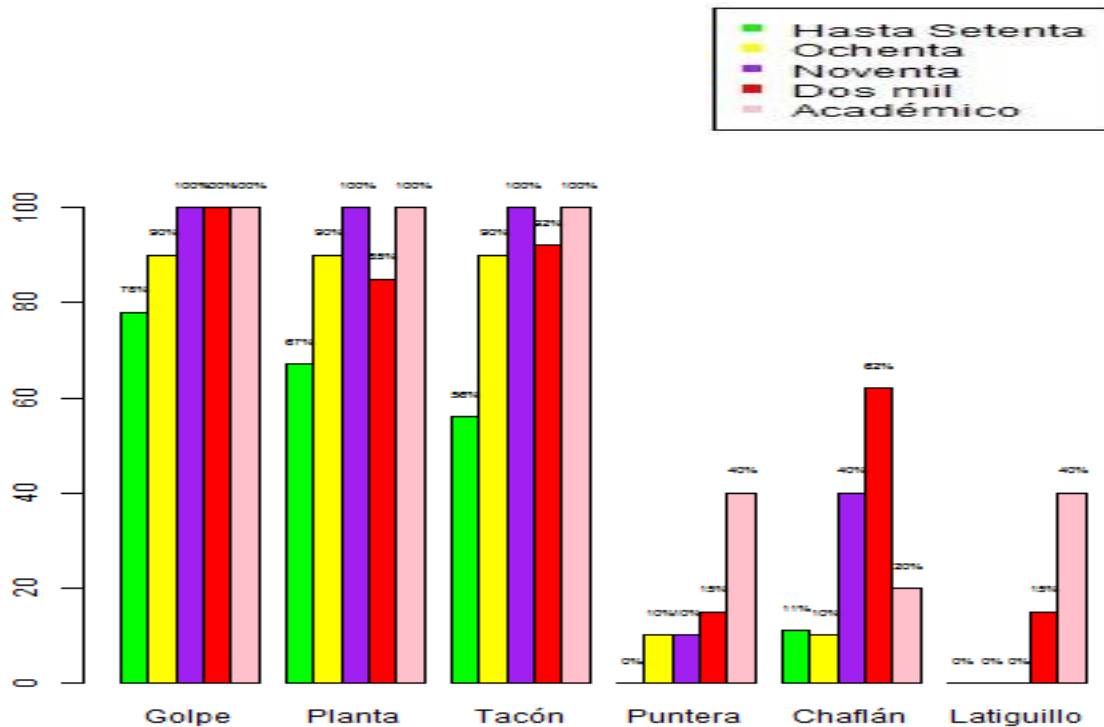


Gráfico 21. Tipos de zapateado por década.

Se aprecia claramente en el gráfico, como en todas las décadas de ámbito profesional y en el ámbito académico, los zapateados utilizados en la 1ª letra, para contestar al cante o rematarlo, están basados fundamentalmente en golpes, plantas y tacones. El chaflán es también usado por todos pero en menor porcentaje, 11% y 10%, hasta los años setenta y ochenta, respectivamente, un 40% en los años noventa, un 62% en los años dos mil, mientras que en el ámbito académico se usa un 20%. Hay un 0% de latiguillos en los zapateados, es decir, no se usa, hasta los años setenta, los años ochenta y los años noventa, siendo usado por un 13% en los tarantos de los años dos mil y un 40% en los tarantos del ámbito académico. La puntera, no se usa hasta los años setenta, apareciendo un 10% de uso en los años ochenta y noventa y subiendo ligeramente a un 13% en los años dos mil, mientras que en el ámbito académico hay un 40% que lo usa.

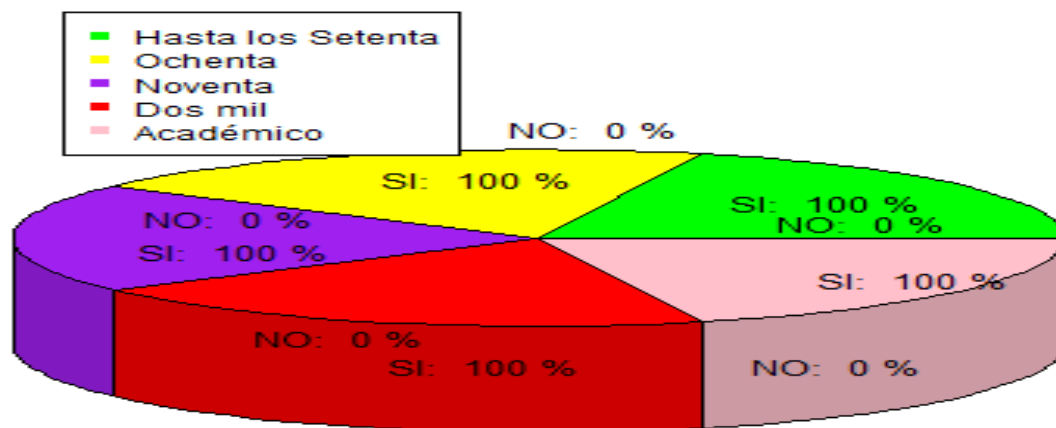


Gráfico 22. Uso de marcajes (por décadas).

El gráfico explica claramente que los marcajes se hacen siempre en la 1ª letra, en todas las décadas del ámbito profesional y también en el ámbito académico.

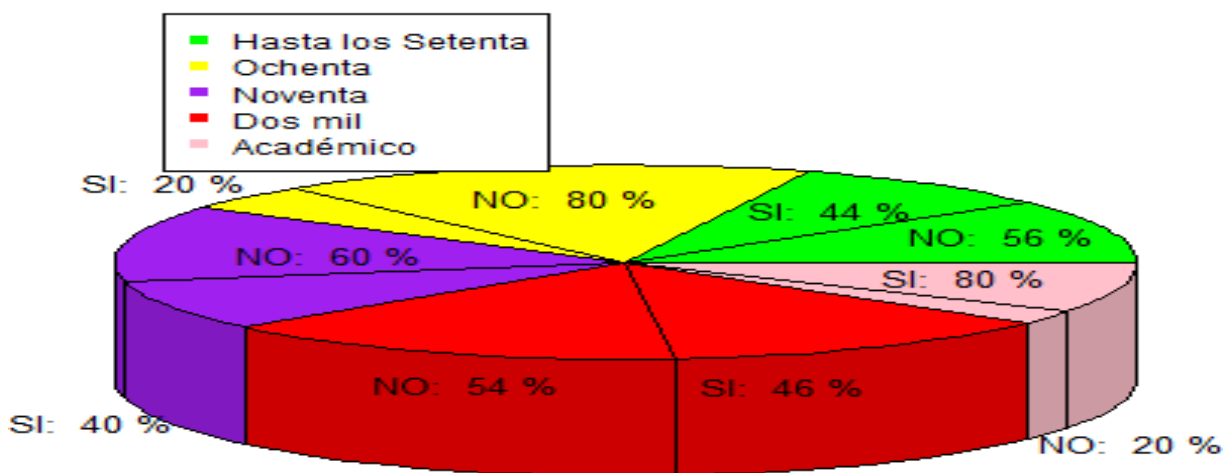


Gráfico 23. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).

En el ámbito profesional destacan en todas las décadas, en unas en más, como los ochenta, con un 80% y otras en menor medida, como los años dos mil, con un 54%, el no utilizar movimientos de caderas en la 1ª letra. En el ámbito académico, es justo al contrario, predominan los movimientos de caderas en la letra con una diferencia notable y destacable.

Muestra y datos

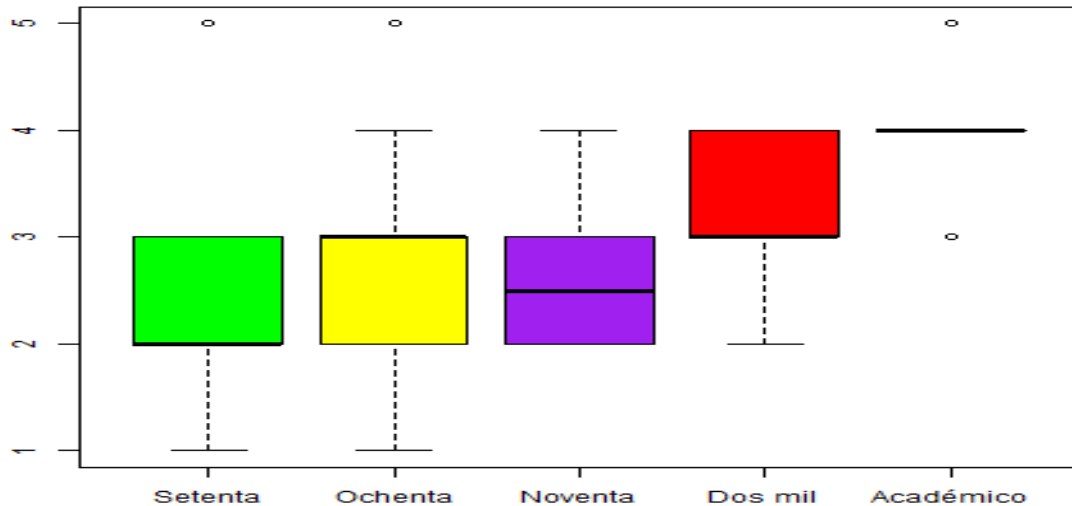


Gráfico 24. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

En el ámbito profesional la cantidad de desplazamientos diferentes dentro de un baile de taranto en las décadas de los setenta, ochenta y noventa, oscilan entre dos o tres, aunque la media son dos, en los setenta y tres en los ochenta. Este número asciende en los dos mil, siendo el tipo de desplazamientos utilizados entre tres o cuatro, aunque la media es tres. Si vamos al ámbito académico, aun se incrementa el número entre tres y cinco, siendo en la mayoría de las ocasiones cuatro.

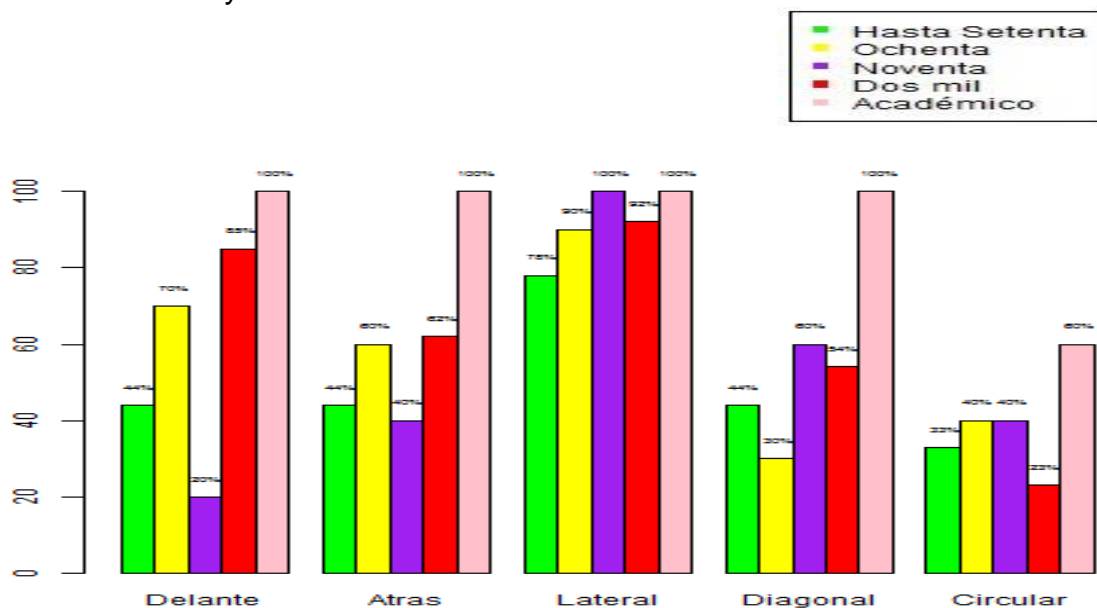


Gráfico 25. Tipos de desplazamientos por década.

Si analizamos el gráfico, los desplazamientos laterales son los más usados, tanto en el ámbito profesional como en el académico, llegando utilizarse en todos los tarantos de los años 90, del ámbito profesional y del ámbito académico, existiendo bastantes diferencias entre el porcentaje de uso de los demás tipos de desplazamientos en todos los tarantos:

- **Ámbito profesional:**
 - *Década de los setenta:* 40% hacia delante, hacia atrás y diagonal y el 33% circular.
 - *Década de los ochenta:* 70% delante, 60% hacia atrás, 40% circular y 30% diagonal.
 - *Década de los noventa:* 60% diagonal, 40% hacia atrás y circular y 20% hacia delante.
 - *Década de los dos mil:* 88% hacia delante, 62% hacia atrás, 54% en diagonal y 23% circular.
- **Ámbito académico:** es el más completo a nivel de utilización del espacio ya que el 100% de sus tarantos utilizan además del desplazamiento lateral, el hacia delante, el hacia atrás y en diagonal, además el 60% de ellos utilizan el desplazamiento circular.

3.8.4. Gráficos de la falseta.

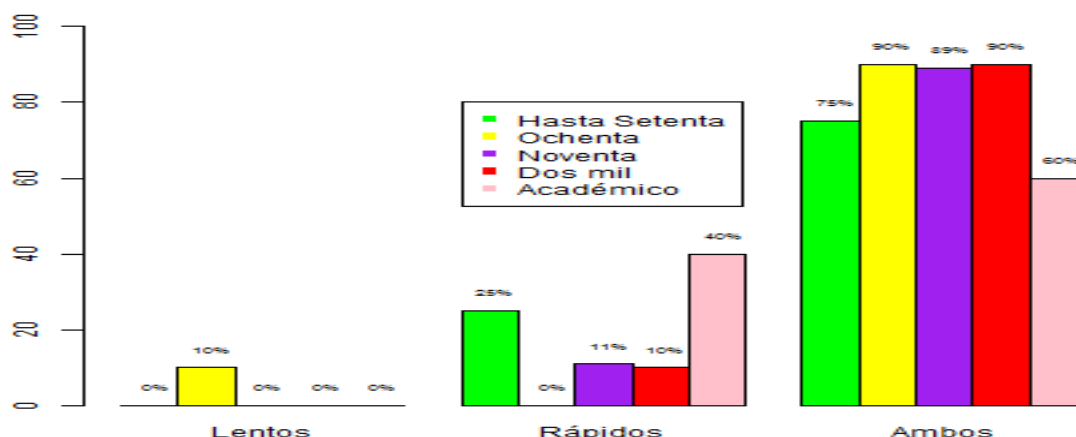


Gráfico 26. Braceos utilizados (por década).

En esta parte del baile del taranto el uso de ambos movimientos de brazos, lentos y rápidos es utilizado la mayoría de los tarantos, profesionales y académicos, aunque con diferente porcentaje. En el ámbito profesional hasta los años setenta es el porcentaje menor de uso respecto al resto de décadas con un 78%, siendo menor aún el porcentaje de tarantos que usan ambos braceos en el ámbito académico, un 60%. Destaca el 10% de tarantos de los años ochenta, que usan braceos lentos, frente al resto que no usa este tipo de braceos, incluido el ámbito académico, pero que utilizan braceos rápidos, hasta los años setenta, un 28%, en los noventa, un 11%, un 10% en los años dos mil. En el ámbito académico el porcentaje de tarantos que usan braceos

solo rápidos es del 40%, porcentaje que supera a lo visto en el ámbito profesional.

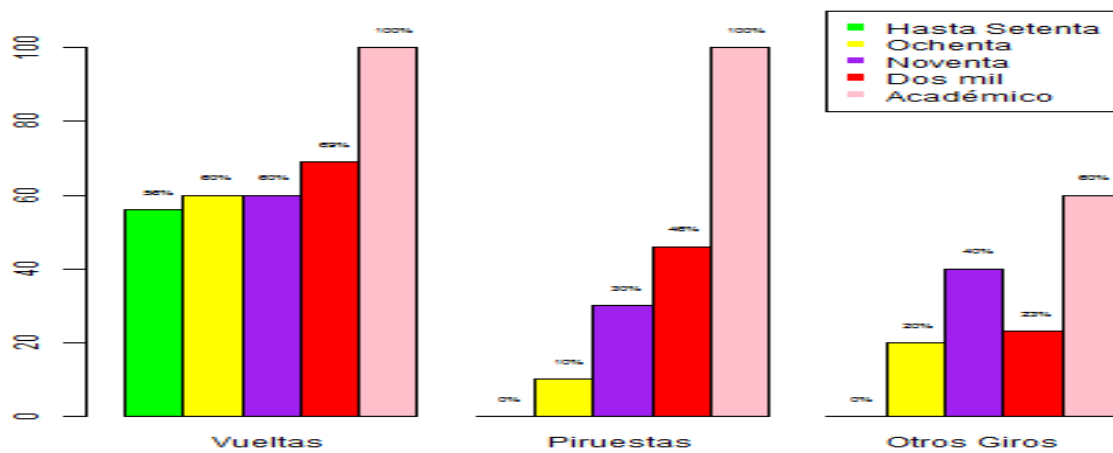


Gráfico 27. Tipos de giros (por década).

En la falseta de todos los tarantos se hacen sobre todo vueltas, en el ámbito profesional, hasta los años setenta, un 56%, en los años ochenta y noventa un 60% y en los años dos mil, un 69%.. Los tarantos hasta los años setenta, no utilizan ningún tipo de pirueta u otros giros. Un 10% de tarantos de los años ochenta usan piruetas y un 30% otros giros. En los años noventa el 30% y el 49%, son el porcentaje de tarantos que usan piruetas y otros giros respectivamente. Los tarantos académicos, destacan por su uso de todo. El ámbito académico destaca por su alto porcentaje de uso en vueltas y piruetas con un 100% y otros giros, con un 60%.

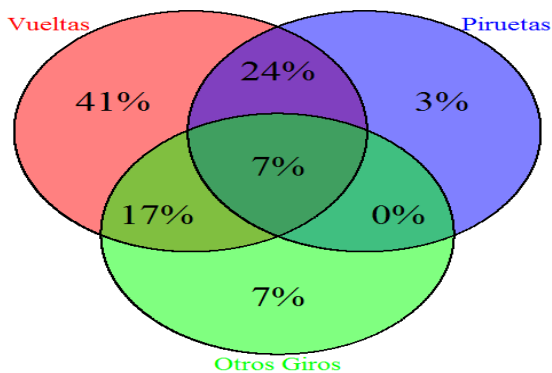


Gráfico 28. Giros (ámbito profesional)

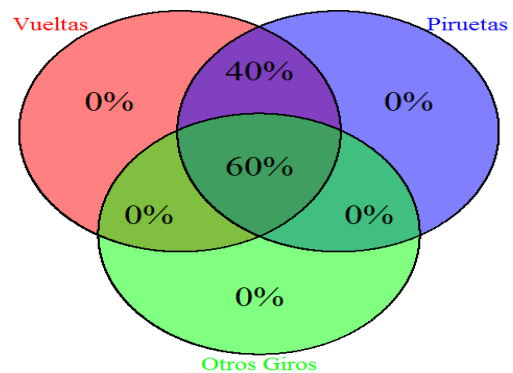


Gráfico 29. Giros (ámbito académico)

Los gráfico 28 y 29, referidos a los tipos de giros utilizados en los tarantos en el ámbito profesional y académico respectivamente, resaltan en los tarantos profesionales, el uso sobre todo de giros, destacando 41% que hacen vueltas, mientras que las combinación más usada es la de vueltas y piruetas con un 24%, siendo solo el 7% de los tarantos los que usan la combinación de

todos los giros. Resaltar, que la combinación de piruetas y otros giros no se da nunca en este ámbito. Referente al ámbito académico, de todos los tarantos, hay un 40% que usa la combinación de vueltas y piruetas en la falseta, mientras que un 60% usa todo tipo de giros.

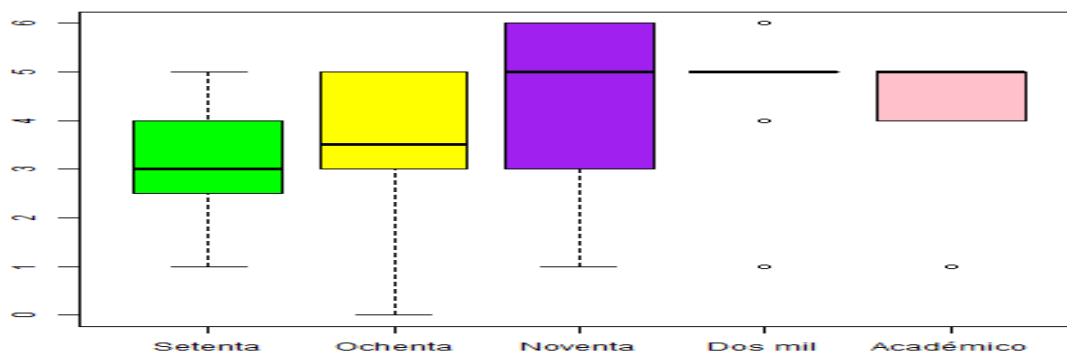


Gráfico 30. Cantidad de zapateados (por décadas).

Se aprecia un incremento de tipos de percusiones en los zapateados respecto a las partes anteriores, ya que la mayoría de las falsetas son utilizadas para zapatear y/o bailar. En los tarantos profesionales visionados se extrae como hasta los años setenta y los ochenta también, utilizan combinaciones más sencillas, mientras que en los años ochenta y dos mil hay un aumento considerable en la utilización de diferentes percusiones, lo cual lleva a realizar zapateados más completos y complejos. El ámbito académico sigue la tónica dominante de estos últimos en general, apareciendo alguna excepción, como ocurre también en los años dos mil.

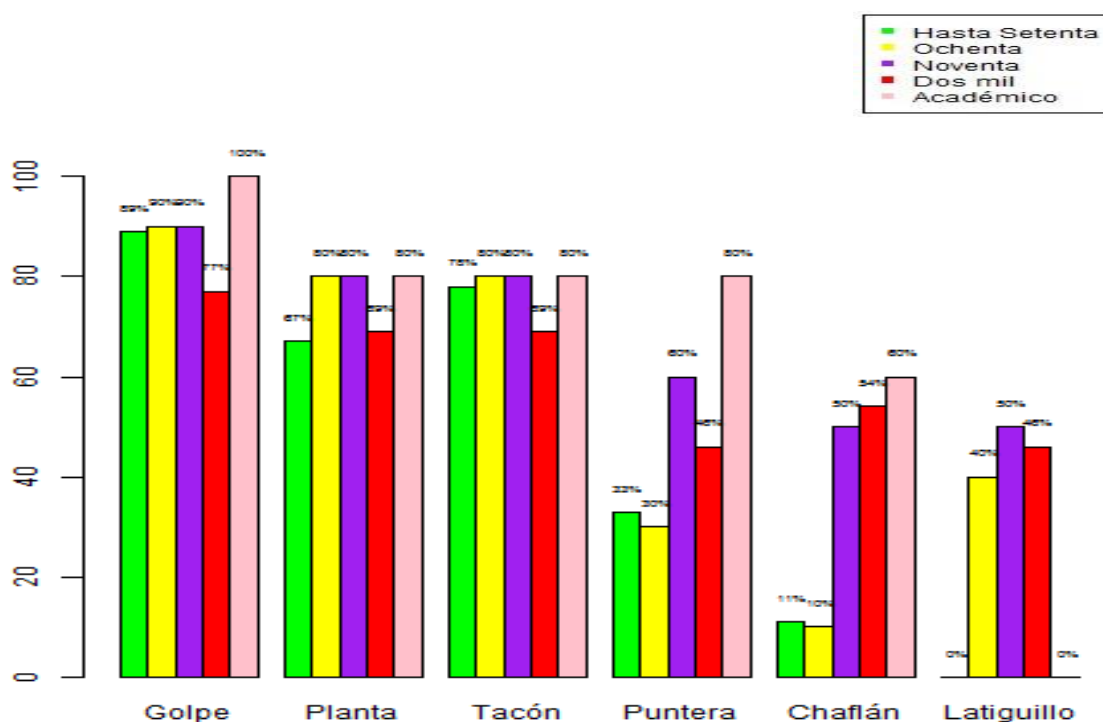


Gráfico 31. Tipo de zapateados por década.

Los tipos de percusiones utilizadas en los zapateados realizados en la falseta son fundamentalmente golpes, plantas y tacones, con diferencias de porcentaje no muy significativo. Sin embargo, el uso de la puntera es muy variado, el 33% hasta los años setenta, baja a un 30% en los años ochenta, sube al 60% en los años noventa, descendiendo de nuevo en los años dos mil al 48%, mientras que en el ámbito académico se llega a un 80% de uso. Respecto al chaflán, diferenciar dentro del ámbito profesional hasta los años setenta y ochenta, con 11% y 10% de uso respectivamente, mientras en los noventa, es un 50% de uso y en los años dos mil, un 54%, siendo de nuevo el ámbito académico el de mayor uso de chaflán con un 60%. Finalmente, el latiguillo, aporta diferencias significativas destacables, hasta los años setenta, al igual que en el ámbito académico, no se usan, mientras que loa años ochenta, se usa un 40%, en los años noventa, sube a un 50% y en los años dos mil baja al 48%.

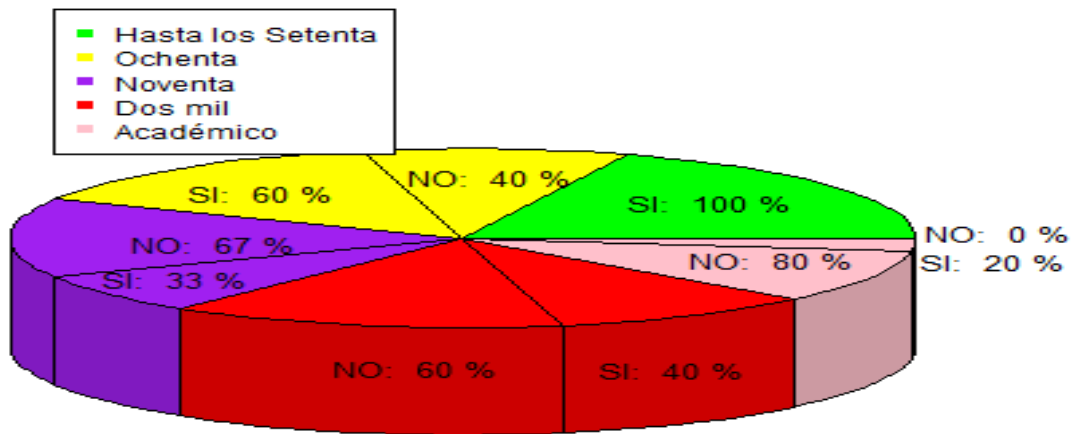


Gráfico 32. Uso de marcajes (respecto a la década).

Este gráfico nos ilustra la evolución coreográfica de las falsetas, que los tarantos suelen tener entre letra y letra. A nivel profesional, hasta los años setenta, las falsetas eran más bailadas y no tenían tantos zapateados, por lo que siempre tenían marcajes, habiendo un 100% de uso de éstos. En los años ochenta empieza a cambiar la tendencia, por lo que se siguen haciendo marcajes pero en menor cantidad, un 60% y así se acentúa aún más en los años noventa, con un 33%. En los años dos mil, donde los marcajes comparten su protagonismo en las falsetas con los zapateados, cada vez más presentes en los bailes en general, se usan un 40%. En el ámbito académico, el porcentaje de uso de marcajes sigue siendo alto con un 80%.

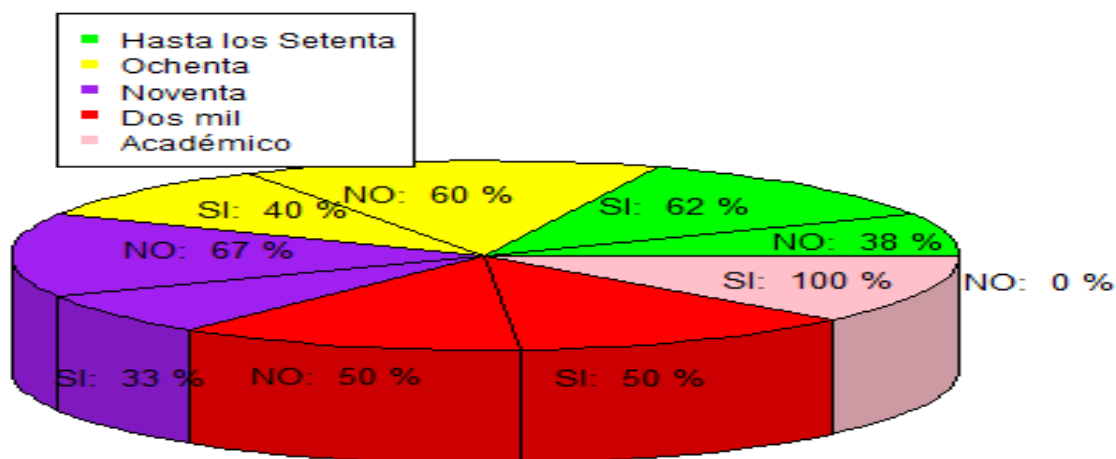


Gráfico 33. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).

El ámbito profesional recoge la evolución del baile en este gráfico. Hasta los años setenta el uso de cadera en las falsetas es mayor, un 62%, circunstancia que se altera y se produce al contrario tanto en los ochenta, con un 60%, como en los años noventa, con un 67%, y al llegar a los años dos mil, la proporción de uso de las caderas se iguala al 50% del mismo. Resaltar el siempre uso de las caderas en las falsetas de los tarantos académicos, pareciéndose más a los tarantos hasta los años setenta.

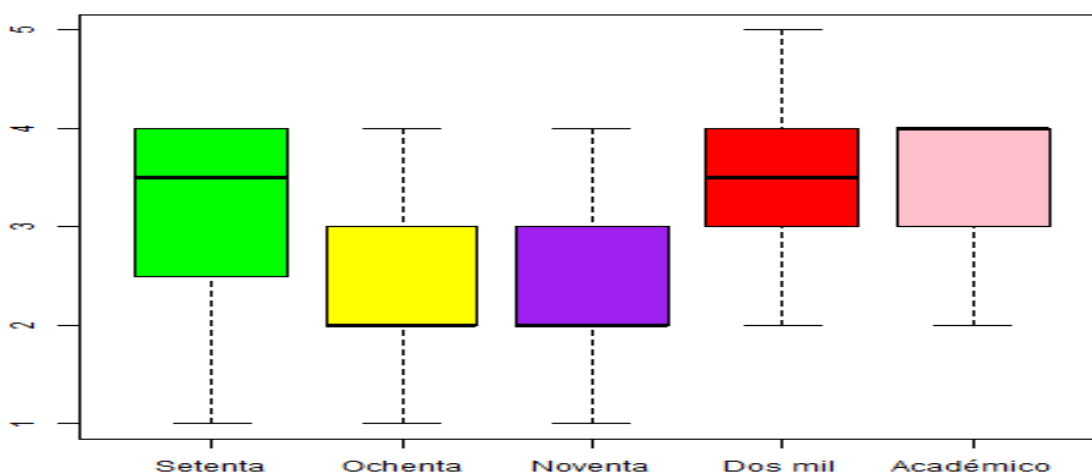


Gráfico 34. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

Sorprendentemente, en el ámbito profesional y hasta los años, junto con los años dos mil, las coreografías de las falsetas comprendían más de tres tipos de desplazamientos distintos, mientras que en los años ochenta y noventa, solo dos principalmente. Esto denota una involución coreográfica, en función a la utilización del espacio escénico. El ámbito académico, de nuevo destaca por usar en esta parte del baile más movimientos escénicos, cuatro en la mayoría de ellos.

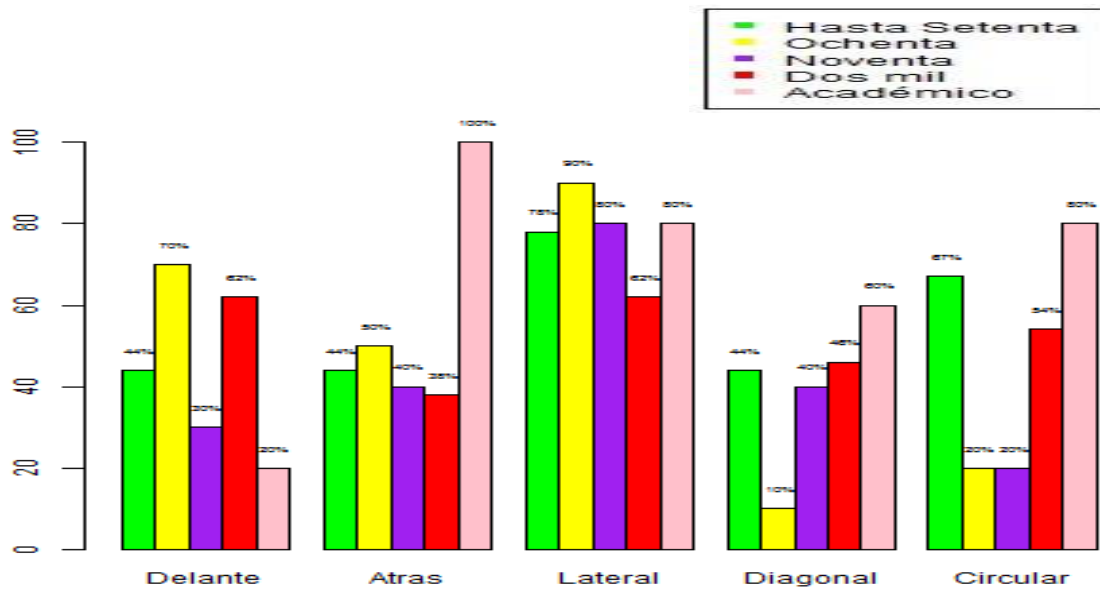


Gráfico 35. Tipo de desplazamiento por década.

Dentro de los diferentes tarantos visionados, el porcentaje de uso de diferentes desplazamientos varía considerablemente respecto a cada década y ámbito. El desplazamiento *hacia delante* es más utilizado por los tarantos de los años ochenta, con un 70%, mientras que se usa menos en el ámbito académico con un 20%. El desplazamiento *lateral* es utilizado más homogéneamente en el ámbito profesional, oscilando entre el 50% y el 38%, mientras que en el ámbito académico se usa un 100%. El porcentaje de uso del desplazamiento lateral se asemeja más en todos los tarantos visionados, entre el 62% y el 90%, en el ámbito profesional y el 80% en el académico. El porcentaje de uso del desplazamiento en *diagonal* cambia notablemente, en el ámbito profesional oscila entre el 40% y el 48%, menos en los años ochenta, que baja a un 10%. Finalmente, el desplazamiento circular, cambia de nuevo los porcentajes, siendo dentro del ámbito profesional hasta los años setenta, el 67%, en los años dos mil, un 54% y en los años ochenta y noventa, un 20 %, todos los porcentajes, sobre pasados por el del ámbito académico con un 80%.

3.8.5. Gráficos de la 2ª letra.

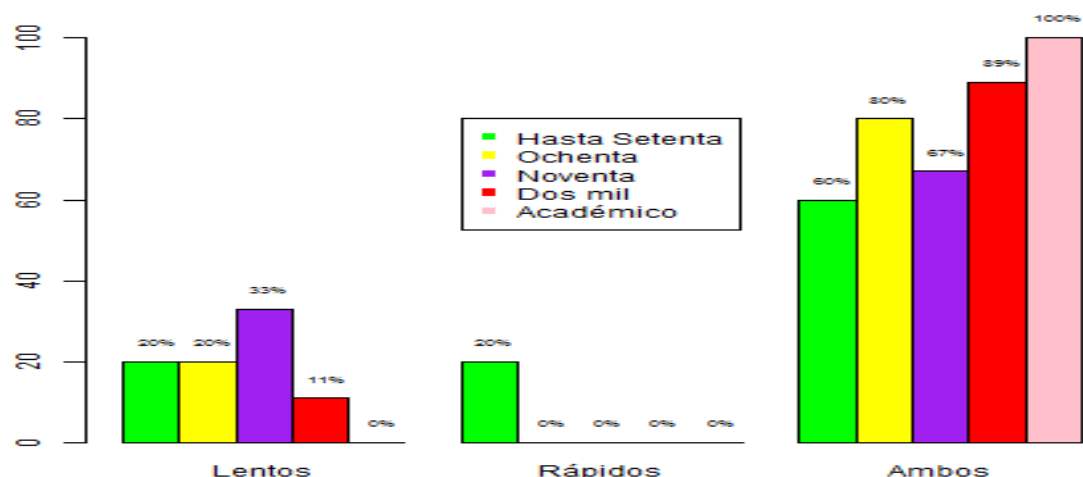


Gráfico 36. Braceos utilizados (por década).

A diferencia de la letra anterior, hay más tarantos profesionales en general que utilizan movimientos de braceos lentos, predominando el 33% en los años noventa. Predomina en todas las décadas del ámbito profesional, los tarantos con ambos braceos, aunque con diferentes porcentajes, hasta los años setenta, un 60%, sube en los años ochenta, al 80%, vuelve a bajar en los noventa, aun 67% y asciende en los años dos mil, al 89%. Destacar un 20% de tarantos hasta los años setenta que también utilizan sólo braceos rápidos en su composición de la segunda letra. Respecto al ámbito académico, no hay cambio respecto a la letra anterior, se sigue utilizando en el 100% de los tarantos ambos tipos de braceos.

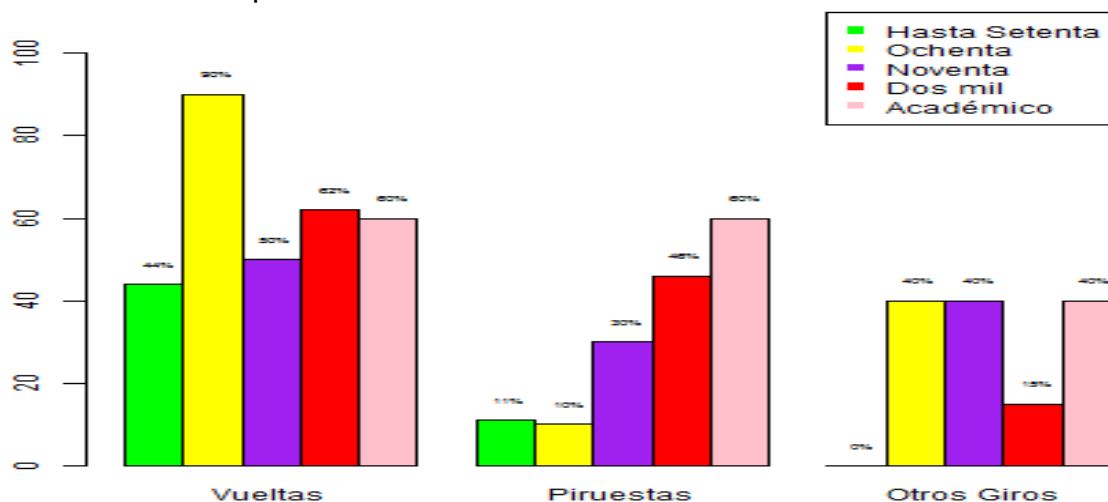


Gráfico 37. Tipos de giros (por década).

En la segunda letra, en los tarantos visionados se ven el uso de vueltas, destacando dentro del ámbito profesional destaca los tarantos de los años ochenta con un 90%, frente a los tarantos hasta los años setenta, con un 44%, los de los años noventa, con un 50% y el 62% de los tarantos de los años dos mil.

El uso de piruetas es mínimo hasta los años setenta y ochenta, siendo mayor en los años noventa, con un 30% y un 48% en los años dos mil. Los otros giros hasta los años setenta no se usan, siendo de un 40% en los años ochenta y noventa y sólo del 18% en los años dos mil. En el ámbito académico aparecen tarantos que usan de los tres tipos, siendo mayor el porcentaje de vueltas y piruetas, con un 60%, seguido de otros giros con un 40%.

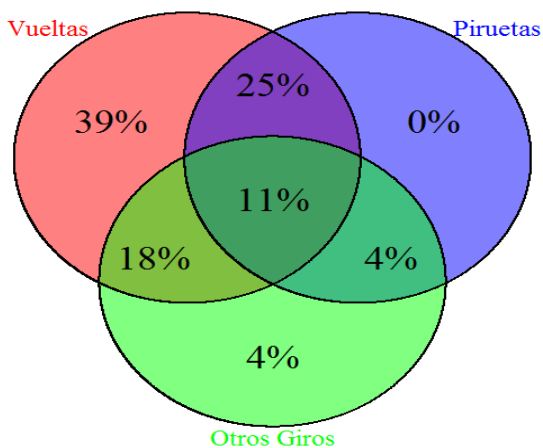


Gráfico 38. Giros (ámbito profesional)

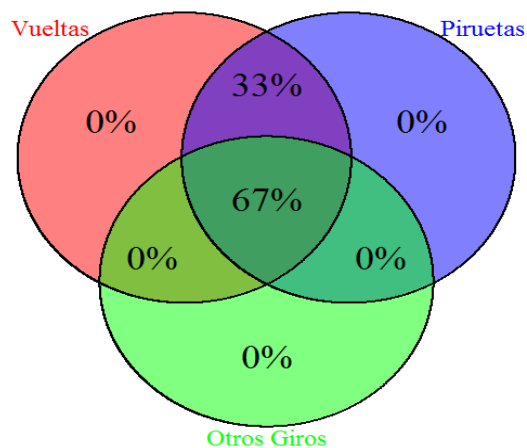


Gráfico 39 Giros (ámbito académico)

Los gráficos 38 y 39, que aluden a los tipos de giros utilizados en el ámbito profesional y académico respectivamente en la segunda letra, confirman dentro de los tarantos profesionales, la tónica del uso de las vueltas solamente, con un 39%, no habiendo tarantos que usen piruetas solas. Eso sí, aparecen como la combinación de vueltas y piruetas, con un 25%. El porcentaje de tarantos que combinan todos los giros es de un 11% exclusivamente. La combinación de piruetas y otros giros, como el uso de otros giros en solitario, se utilizan muy poco, un 4%. Por el contrario, el gráfico de los tarantos académicos, demuestran de nuevo, que la combinación de vueltas y piruetas, es la segunda más usada, con un 33%, aunque la utilización de todos los giros, es la primera opción con el porcentaje más elevado con un 67%, descartando el resto de opciones posibles de uso de otros giros o combinaciones.

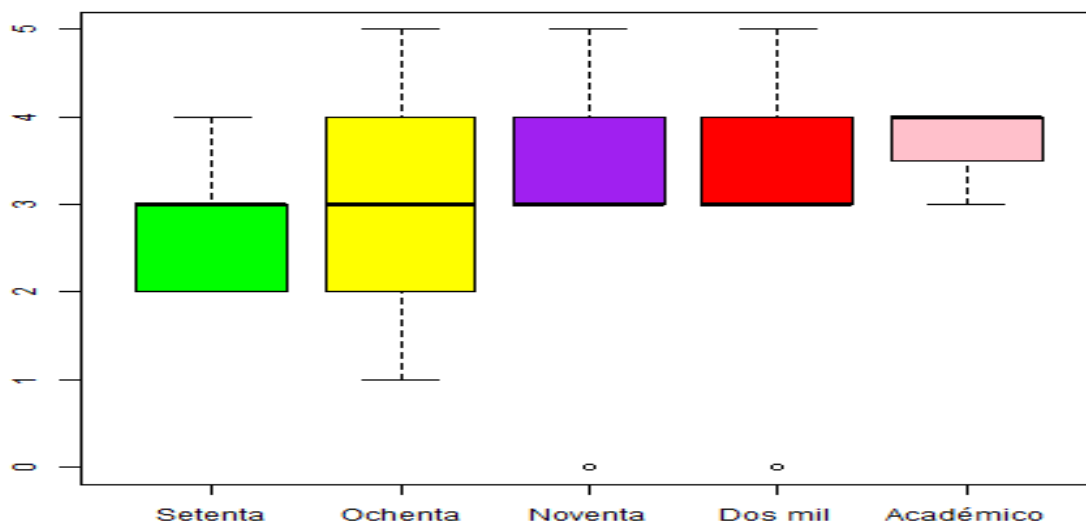


Gráfico 40. Cantidad de zapateados (por décadas).

La mayoría de los tarantos profesionales de todas las décadas estudiadas, tienen una media de tres tipos de percusiones utilizadas en sus combinaciones de zapateados en la segunda letra, apareciendo hasta la década de los setenta también tarantos que usan dos tipos, al igual que ocurre con los años ochenta, aunque estos también tienen tarantos que utilizan más, hasta cuatro, como ocurre en los años noventa y dos mil. La media, sin embargo, de los tarantos académicos estudiados, utiliza zapateados combinando cuatro percusiones diferentes del zapato. Por lo que se aprecia, los zapateados del ámbito académico son más completos.

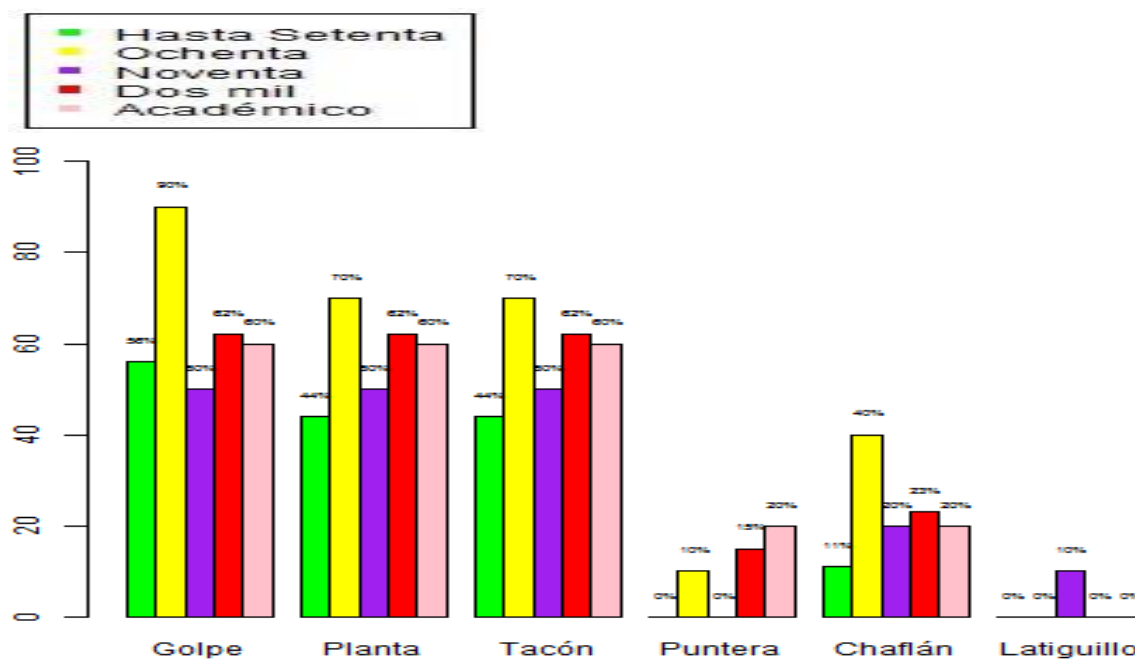


Gráfico 41. Tipo de zapateado (por década).

Los zapateados realizados en la segunda letra de los tarantos visionados están compuestos fundamentalmente, por golpes, plantas y tacones, en los que más se han usado son en los tarantos profesionales de los años ochenta, los golpes con un 90%, y las plantas y tacones, un 70%. Los tarantos de los años dos mil, don los que más se asemejan en estos tres tipos de percusiones, al ámbito académico, 62% y 60%, respectivamente pero en las tres percusiones. El Chaflán es el siguiente tipo más usado en todas las segundas letras del taranto, aunque con porcentajes menores, hasta los años setenta, un 11%, en los ochenta sube a un 40%, en los noventa, baja a un 20% y en los años dos mil un 22%. En el ámbito académico el porcentaje es el mismo que en los años noventa, un 20%. La puntera, no se usa en los tarantos profesionales de la primera década profesional, ni en los años noventa, usándose en los años ochenta, un 10% y en los años dos mil, un 19%, mientras que los tarantos académicos son los que más punteras usan en sus zapateados con un 20%. El latiguillo solo se usa en el 10% de los tarantos de los años noventa del ámbito profesional, en el académico no se usa.

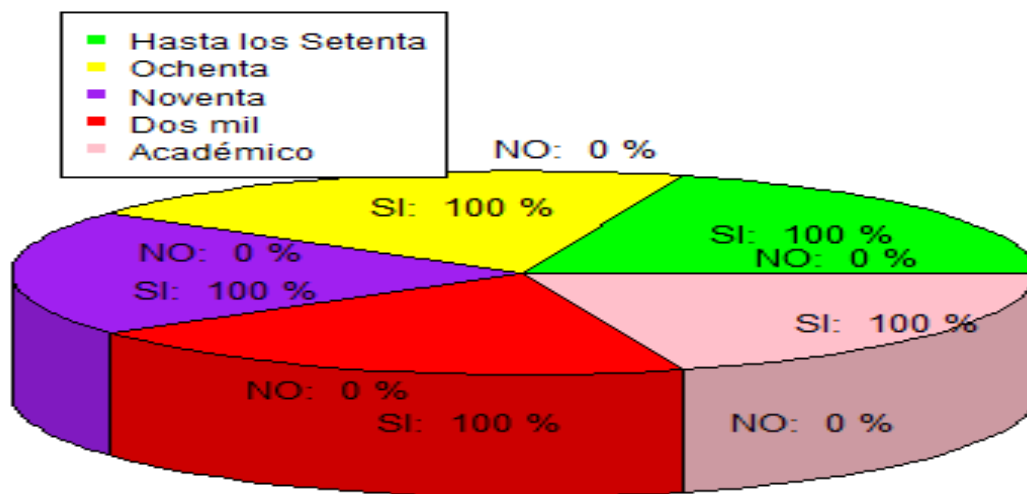


Gráfico 42. Uso de marcajes (por décadas).

El gráfico es idéntico al de la primera letra (véase gráfico 19), por lo que podemos afirmar que los marcajes son un paso importante y significativo en las letras, cuyo uso en las mismas, es imprescindible.

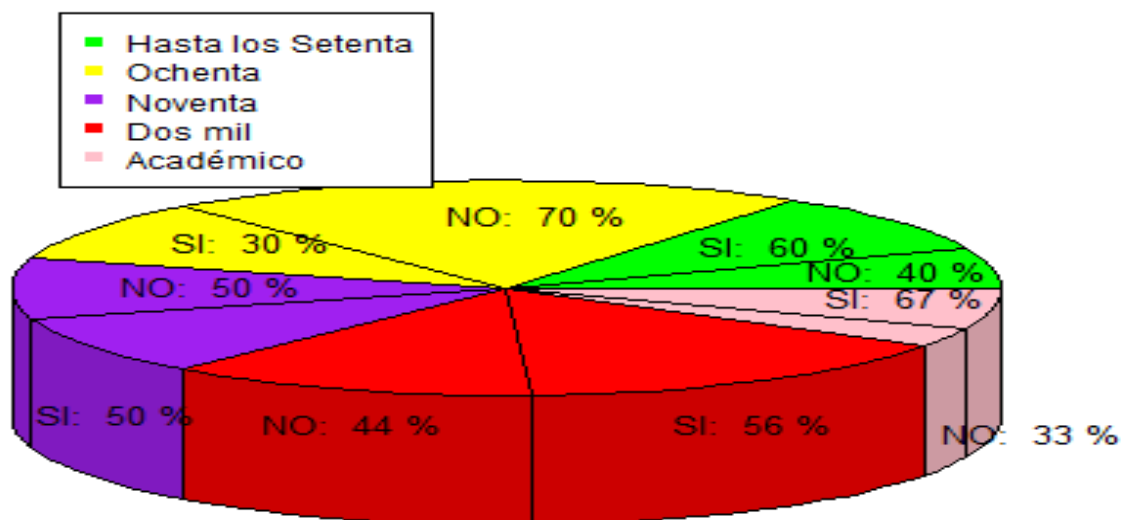


Gráfico 43. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).

En el ámbito profesional se observa una alternancia en su uso. Hasta los años setenta, destaca su uso, aspecto que cambia considerablemente en los años ochenta, manteniéndose por igual su uso o no uso en los años noventa y volviendo a retomar la tónica de los años setenta, en los dos mil, usándose un porcentaje mayor, respecto a no usarlas. En el ámbito académico, predomina su uso, aunque en menor porcentaje que en la primera letra, tal y como se aprecia en el *gráfico 20*.

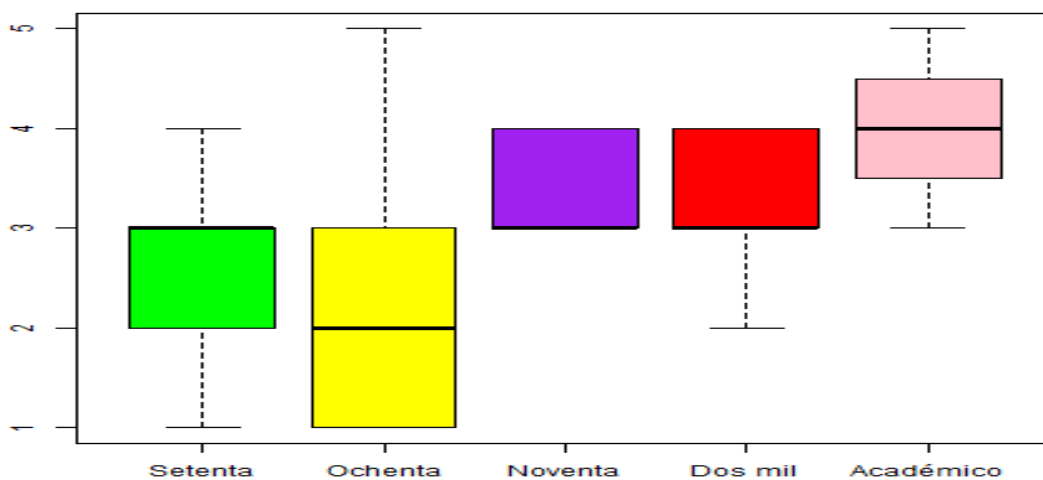


Gráfico 44. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

Este gráfico nos hace ver cómo de nuevo, en el ámbito profesional, hasta la década de los setenta se utilizaban más desplazamientos escénicos de media en la segunda letra, que en los años ochenta, pareciéndose en la media, a las décadas de los noventa y dos mil, aunque en estas, hay tarantos que superan este número. Es en el ámbito académico, donde no sólo la media, sino

todos los tarantos sobrepasan el número de movimientos escénicos utilizados por los tarantos profesionales.

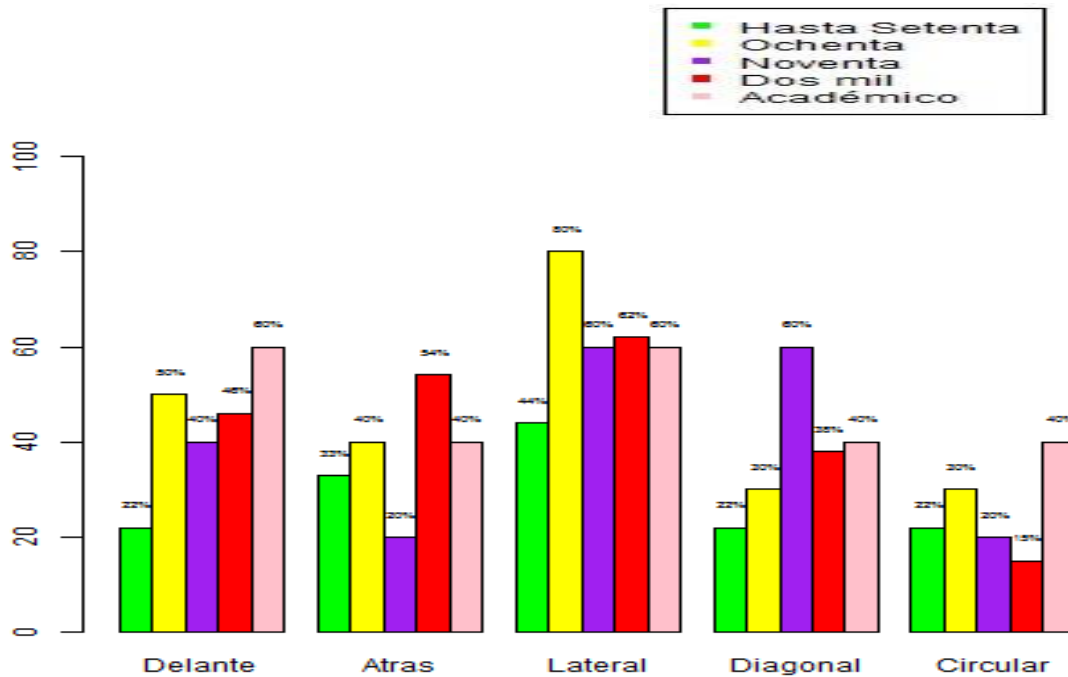


Gráfico 45. Tipo de desplazamientos (por década).

El desplazamiento lateral sigue siendo el más utilizado en todos los tarantos, sobre todo en los de los años ochenta con un 80%, mientras que en el ámbito académico, se acerca a los tarantos de los años noventa y dos mil, con un 60%. En el ámbito profesional, le sigue en uso el desplazamiento hacia delante, destacando con un 50% en los años ochenta, frente, hasta los años setenta, que es un 22%. En el desplazamiento lateral, el ámbito académico sube al 60% de uso, superando al profesional. Respecto al desplazamiento hacia atrás, hay un bajo porcentaje de uso en los tarantos de los años noventa, con un 20%, mientras en los de los años dos mil, suben al 54%, superando a los del ámbito académico, ya que los usan un 40%. El desplazamiento en diagonal, invierte el porcentaje, siendo en los años noventa donde los tarantos más lo usan, con un 60%, mientras que los que menos lo usan, son los tarantos hasta los años setenta, con un 22%. El ámbito académico, queda en este caso con un 40% de uso. Finalmente, el desplazamiento circular, es el menos usado en general. Un 20% en los tarantos de los años ochenta, y el 15% de los tarantos de los años dos mil, son los que más y menos lo usan, dentro de los tarantos profesionales. Sin embargo, en el ámbito académico, se sube al 40%.

3.8.6. Gráficos de la escobilla.

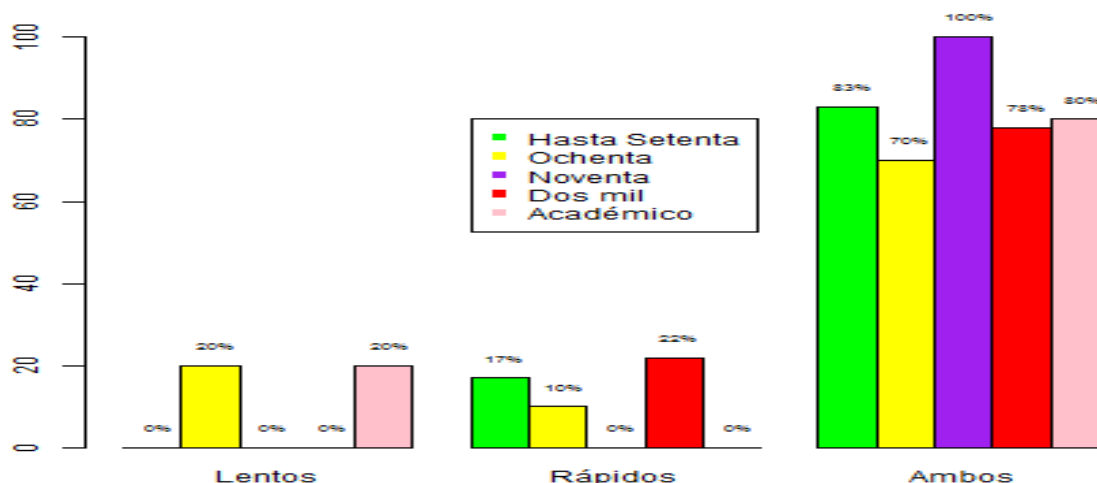


Gráfico 46. Braceos utilizados (por década).

Sigue la tónica dominante de todas las partes anteriores analizadas, ya que destaca el uso en todos los tarantos, de ambos ámbitos, en el uso de ambos braceos, siendo en los años noventa donde todos los tarantos utilizan ambos braceos, dentro del ámbito profesional, mientras que en el ámbito académico el porcentaje se queda en un 80%. En esta ocasión hay que destacar, 20% tanto de tarantos profesionales de los ochenta y de los académicos, que usan braceos lentos exclusivamente, en contraposición a un 22% de tarantos profesionales, de los años dos mil, que usan sólo braceos rápidos, así como un porcentaje menor de tarantos hasta los años setenta, un 17%, y menos todavía, un 10% de tarantos de los años ochenta.

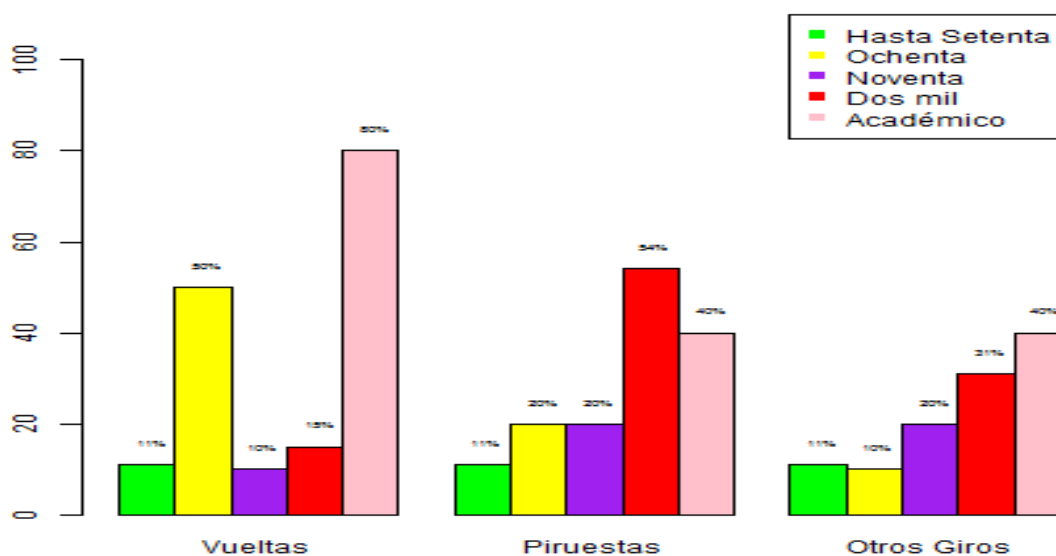


Gráfico 47. Tipos de giros (por década).

En la escobilla, los porcentajes de usos de los diferentes giros varían mucho. En el ámbito profesional hasta los años setenta, se utilizan los tres

tipos pero con un 11% cada uno. En los años ochenta, destaca el uso de vueltas, con un 50%, frente al 20% de piruetas y el 10% de otros giros. En los años noventa, se usan poco las vueltas, un 10%, y un poco más piruetas y otros giros, un 20%. En los años dos mil, destacan el uso de piruetas, un 54%, en relación al 31% de otros giros y el 15% de vueltas. En el ámbito académico, se dispara el uso de vueltas, un 80%, seguido de piruetas y otros giros un 40%.

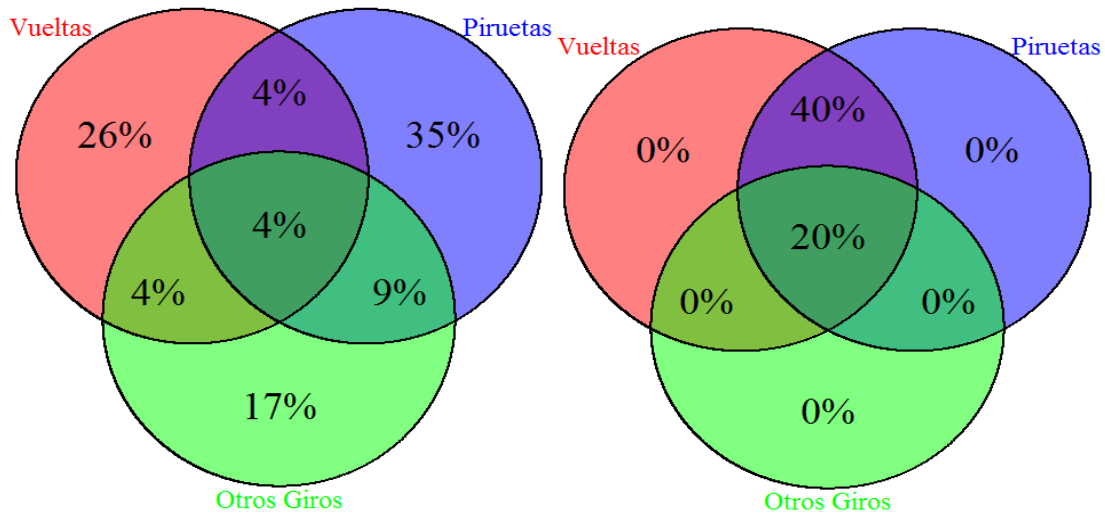


Gráfico 48. Giros (ámbito profesional)

Gráfico 49. Giros (ámbito académico)

Los gráfico 48 y 49, hacen referencia a los *tipos de giros* utilizados en el ámbito profesional y académico respectivamente. En el ámbito profesional, en la escobilla se aprecia un cambio respecto a partes anteriores del baile, ya que el tipo de giros que predomina en esta parte de los tarantos visionados, son las piruetas con un 35%, seguido de las vueltas con un 26% y otros giros con un 17%. El porcentaje de combinaciones de giros es muy bajo, siendo sólo el 4%, los tarantos que utilizan todos los giros. En el ámbito académico también aparecen diferencias respecto a partes anteriores, en cuanto a los giros, ya que sólo el 20% de los tarantos, usan todos los giros, siendo mayoritariamente usada la combinación vueltas y piruetas con un 40%.

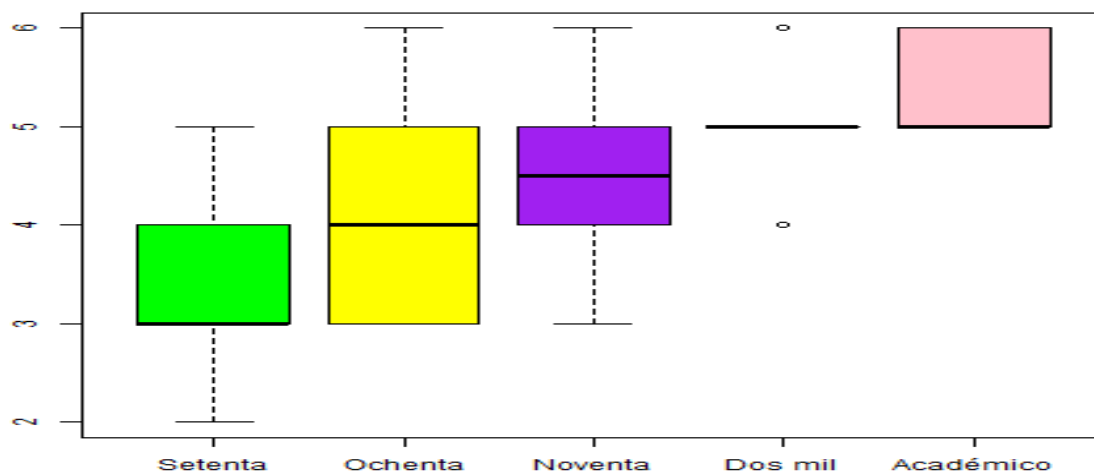


Gráfico 50. Cantidad de zapateados (por décadas).

En la escobilla, la parte del baile donde la importancia reside en el zapateado y su destreza técnica en su uso, así como en su lucimiento dominando el compás y diferentes dinámicas o matices. Los tarantos profesionales van evolucionando cada década, aportando cada una de ellas un tipo de percusión más, partiendo en los años setenta de una media de tres tipos de percusiones en los zapateados, llegando en los años dos mil, a cinco tipos, por lo que lo que las combinaciones de zapateados son cada vez más ricas en su conjunto. Con los tarantos académicos, se pone de manifiesto una vez más su riqueza en percusiones de zapateado, que se igualen a la media de los desarrollados en los años dos mil de los tarantos profesionales e incluso algunos de ellos superan esta media.

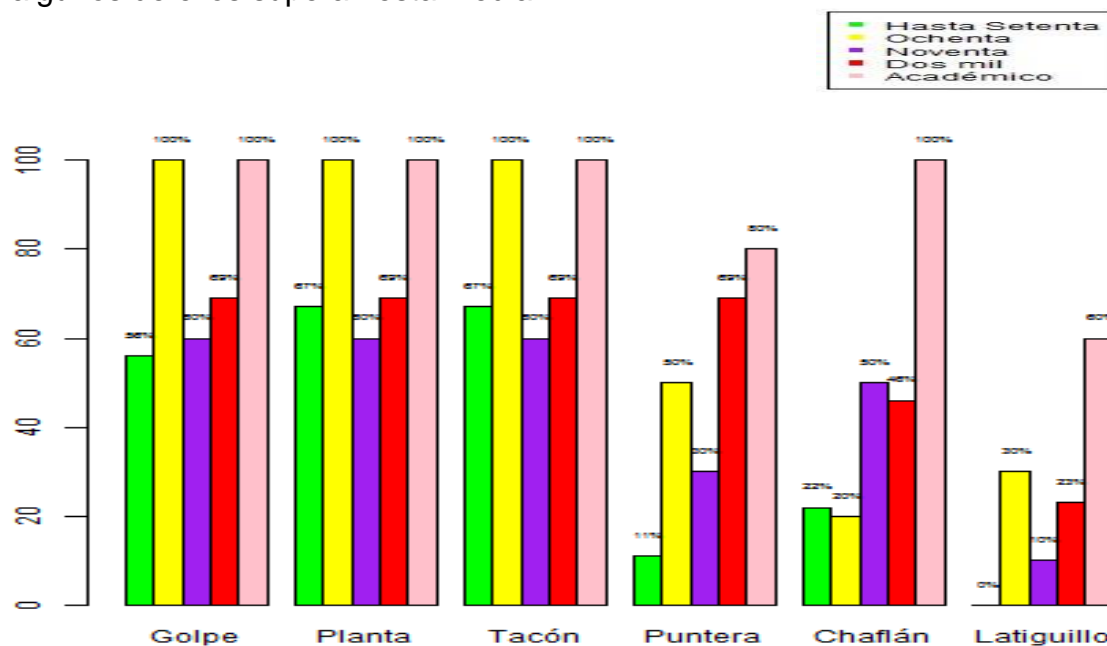


Gráfico 51. Tipos de zapateados (por década).

Los golpes, plantas y tacones, son las percusiones de los zapateados más utilizadas en las escobillas de los tarantos, destacando en los de los años ochenta, del ámbito profesional, y en los del ámbito académico, donde el 100% de los tarantos los utilizan. En el resto de percusiones, los porcentajes cambian. La puntera en el ámbito profesional su uso es mayor en los años noventa con un 69%, siendo hasta los años setenta, e menor porcentaje, un 11%. El chaflán, su uso se dispara en el ámbito académico, con un 100% de uso, mientras que en el ámbito profesional, el porcentaje más alto esta en los años noventa con un 50% y siendo en los años ochenta el más bajo, con un 20%. Y el latiguillo, en el ámbito profesional destaca su alternancia en su uso. Hasta los años setenta no se usaba, en los ochenta un 80%, en los noventa baja de nuevo al 10% y en los años dos mil sube de nuevo, pero tan solo al 23%. Sin embargo, en el ámbito académico se usa mucho más, un 60%.

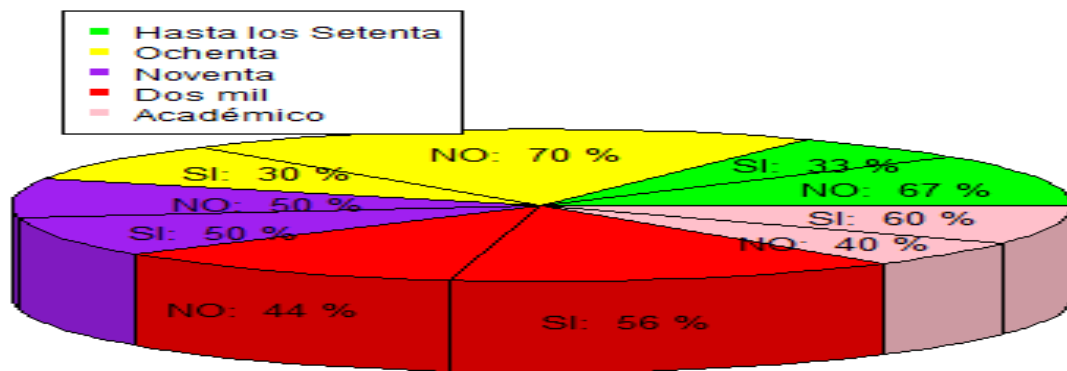


Gráfico 52. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).

El porcentaje de uso de caderas mientras se zapatea varía en los tarantos profesionales. Hasta los setenta y en los ochenta, predomina el porcentaje de no usar movimientos de caderas, mientras se zapatea, con un 67% y 70%, respectivamente. Esto cambia en los ochenta, donde la mitad de los tarantos las usan y la otra mitad no. En los años dos mil hay un porcentaje ligeramente superior de los que usan los movimientos de caderas, un 56%. El ámbito académico mantiene esta tónica de uso, elevándose el porcentaje al 60%.

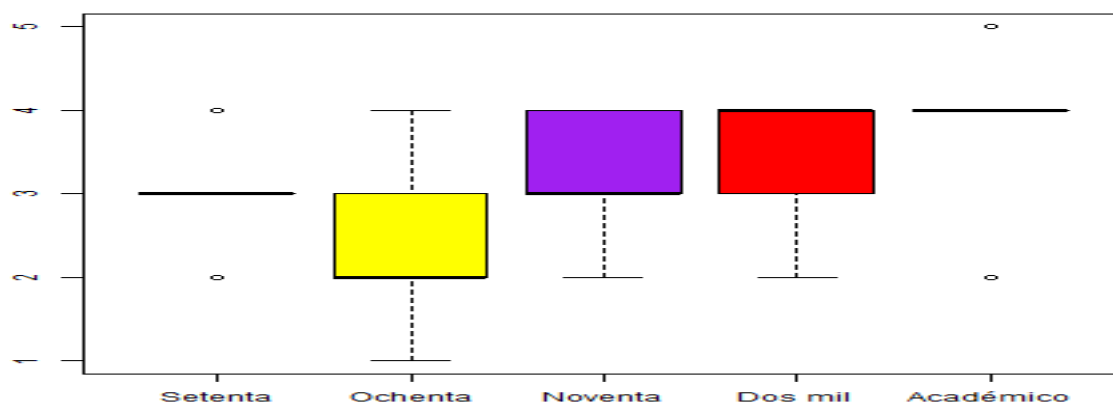


Gráfico 53. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

El ámbito profesional, mantiene también en esta parte del baile, la escobilla, la utilización de desplazamientos escénicos respecto al público más completa, la media asciende a cuatro desplazamientos, habiendo incluso un taranto por encima de la media, llegando a cinco. La media de desplazamientos en el ámbito académico se iguala a la de los tarantos profesionales de los años dos mil. Por debajo de ellos están los pertenecientes a las décadas de los setenta y noventa, estando por debajo de todos, los tarantos de los años ochenta, los cuales sólo utilizan dos tipos de desplazamientos a nivel medio, llegando alguno de ellos a usar tres.

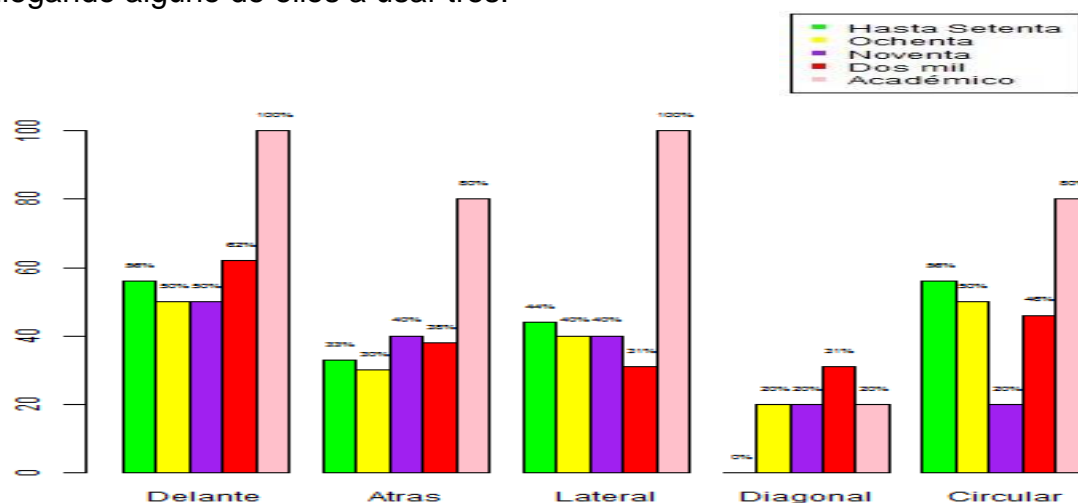


Gráfico 54. Tipos de desplazamientos (por décadas).

En la escobilla, los porcentajes de los tipos de desplazamientos, varían respecto a las partes anteriores. El más usado es el hacia delante, en ambos ámbitos, destacando el académico con un 100%. El siguiente, sería el desplazamiento circular, el cual es usado en el ámbito profesional hasta los años setenta, por un 20%, llegando en los años setenta al 58%, frente al ámbito académico que donde sus tarantos lo usan un 80%. Los desplazamiento lateral y hacia atrás, siguen más o menos la misma dinámica de porcentaje, siendo en el ámbito académico menos usados en sus diferentes décadas, con porcentaje que rondan al 40%, mientras que en el académico es

mucho mayor, el 80% el hacia atrás y el 100% en el lateral. El desplazamiento en diagonal, es más homogéneo en todos los tarantos, sea cual sea su ámbito, aunque sólo los de la década de hasta los setenta, son los que no lo usan.

3.8.7. Gráficos del final o remate del baile.

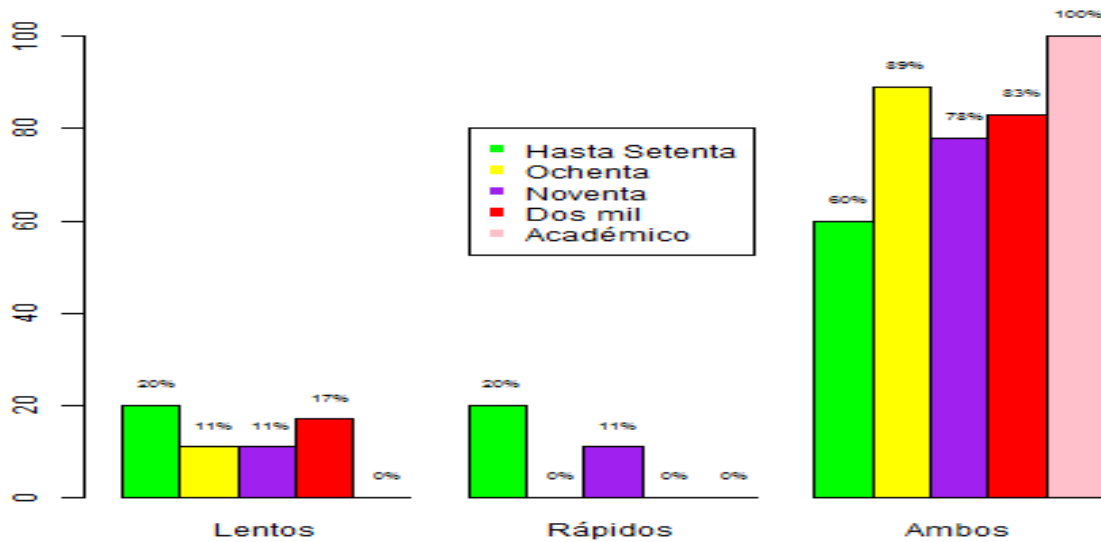


Gráfico 55. Braceos utilizados (por década).

Predomina el uso de ambos tipos en general, tanto en al ámbito profesional, como en el ámbito académico, siendo en este último del 100%. En los tarantos profesionales, destaca la década de los ochenta en el uso de ambos tipos de braceos, seguidos de los años dos mil, de los años noventa y por último hasta los años setenta. En el ámbito profesional, hay en todas las décadas tarantos con braceos exclusivamente lentos en su final, aunque porcentaje muy bajos, al igual que hay tarantos hasta los años setenta, un 20%, y de la década de los noventa, un 11%, que solo usan braceos rápidos.

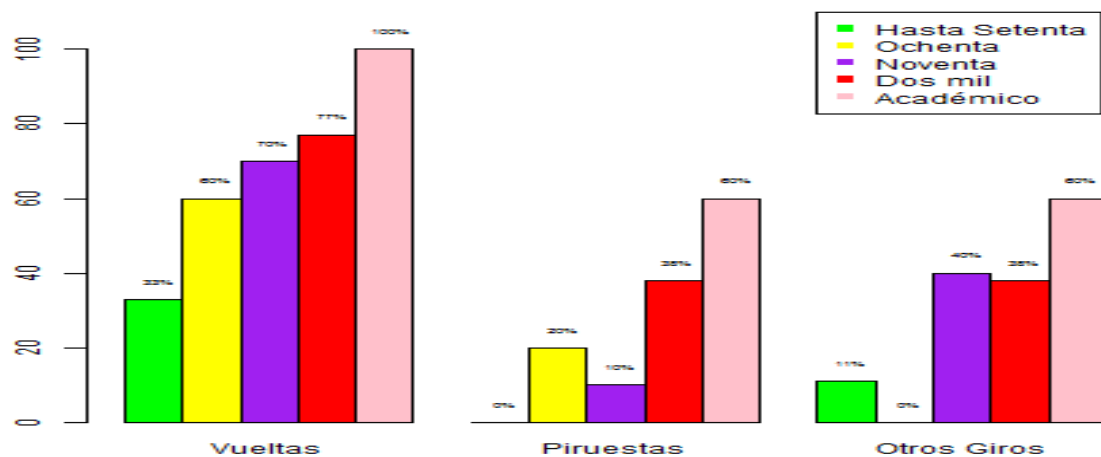


Gráfico 56. Tipos de giros (por década)

En el final de todos los tarantos de la muestra de ámbos ámbitos, se utilizan vueltas fundamentalmente, siendo el ámbito académico donde los tarantos las usan siempre. En el ámbito profesional, se aprecia la evolución de uso, conforme avanzan las décadas, pasando de un 33% de hasta los años setenta, a un 77% en los años dos mil. Al centrarnos en las piruetas y otros giros, el ámbito académico vuelve a despuntar con el 60% de uso de ambos, siendo en las diferentes décadas del ámbito profesional, los porcentajes muy variados. Hasta los años setenta, no se usan piruetas y si un 11% de otros giros. En los años ochenta, pasa al contrario, un 20% de piruetas, pero no se usan otros giros. En los años noventa, solo un 10% usan piruetas, frente a un 40% que usa otros giros, y en los años dos mil, son un 38% de tarantos los que usan piruetas y otros giros.

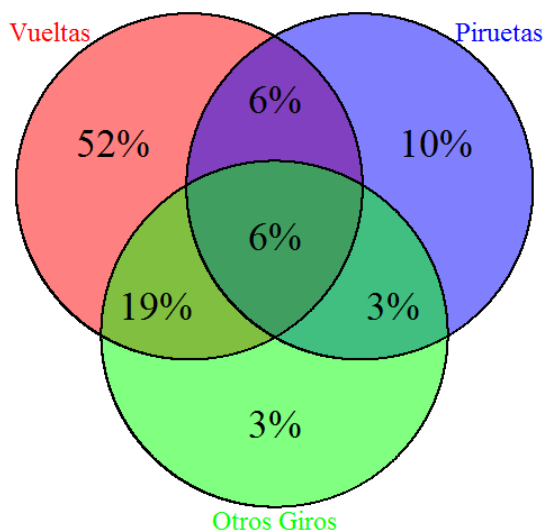


Gráfico 57. Giros (ámbito profesional)

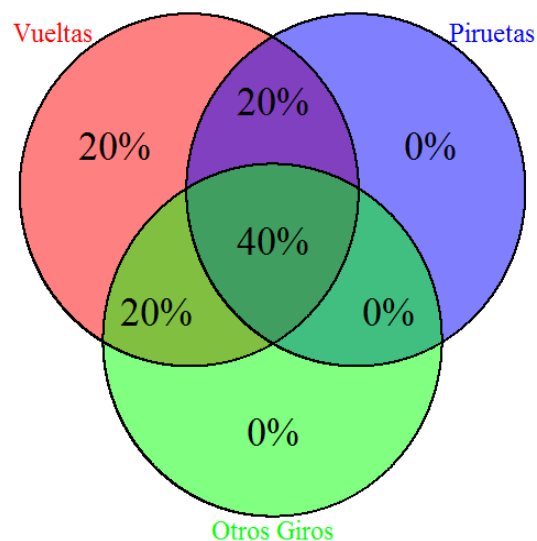


Gráfico 58. Giros (ámbito académico)

Los gráfico 57 y 58, recogen los tipos de *giros utilizados* en el ámbito profesional y académico respectivamente dentro de los tarantos analizados. En el ámbito profesional regresa la tónica del uso de vueltas en solitario destacando notablemente con un 52%, seguido en la distancia de la combinación vuelta y otros giros, con un 19% y piruetas en solitario, con un 10%. El resto es un porcentaje mínimo en el que se encuentran muy pocos tarantos que usen todo tipo de giros, un 6%. En el ámbito académico se rompe la inercia de todas las partes anteriores. Predomina la combinación de todos los giros con un 40%, seguido en igual porcentaje, un 20%, de vueltas solas y combinación de vueltas-piruetas y vueltas-otros giros, el resto de giros solos o combinación posible, no se da.

Muestra y datos

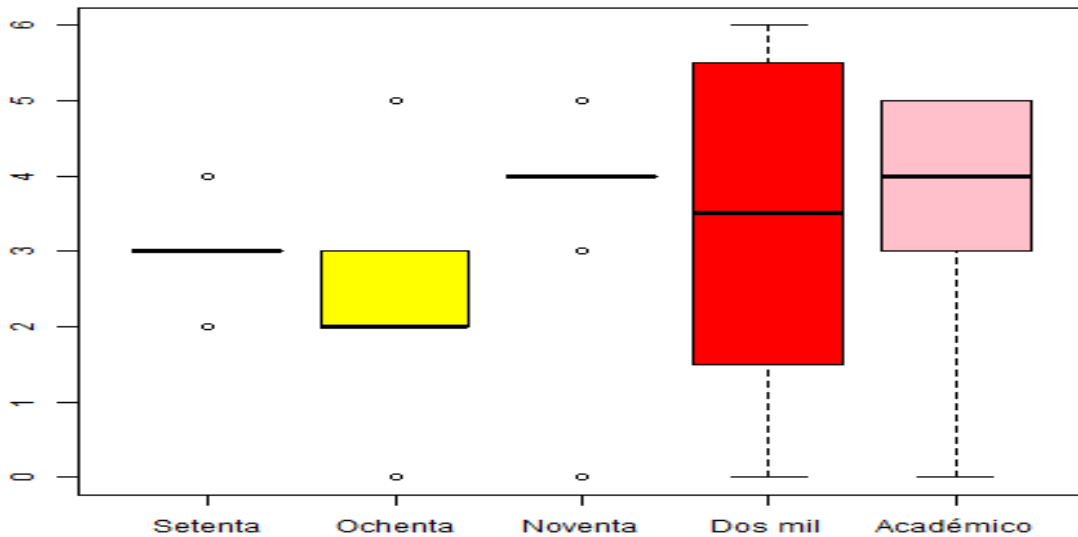


Gráfico 59. Cantidad de zapateados (por décadas).

En el final del baile el porcentaje medio de los tarantos profesionales varía según la década. Hasta los años setenta las combinaciones de los zapateados utilizaban tres tipo de percusiones, en los ochenta, baja la media a dos, en los noventa, sube a cuatro y en los años dos mil, baja la media un poco, en relación a la década anterior, aunque hay tarantos dentro de esta etapa, que están por debajo y por encima de la media, superando los cinco tipos de percusiones. En el ámbito académico, la media de cuatro, es pasada por un punto arriba o abajo por algunos de los tarantos que se estudiaron, por lo que de nuevo los tarantos académicos vuelven a resaltar por su diversidad en cantidad de percusiones utilizadas en los zapateados realizados al final de los tarantos analizados.

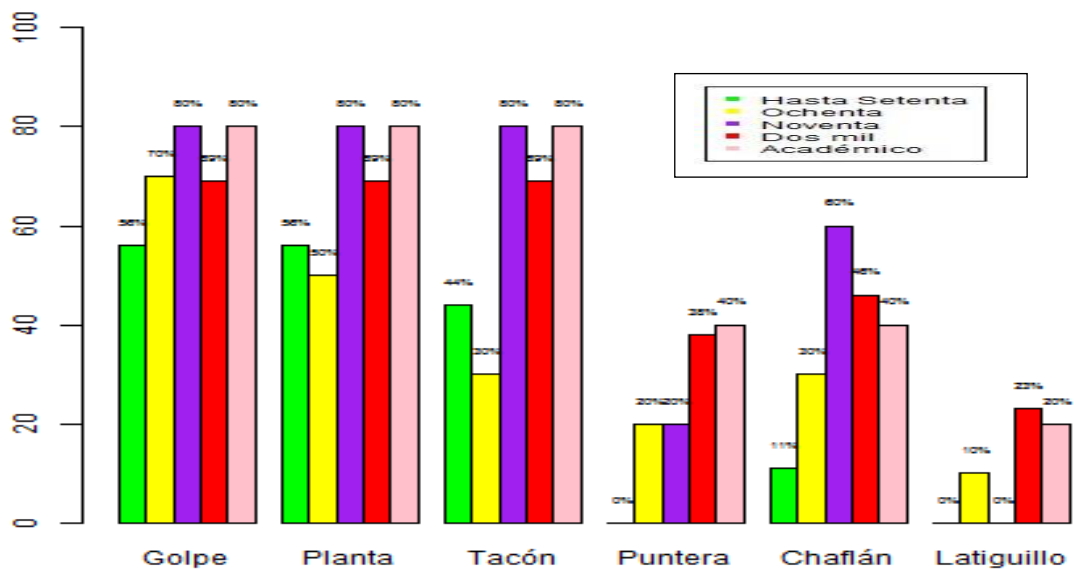


Gráfico 60. Tipos de zapateados por década.

En el gráfico nº 60 se aprecia como los golpes, plantas y tacones, siguen siendo los más utilizados, siendo los porcentajes hasta los años setenta y en los años ochenta menores que en el resto de décadas, incluso respecto a los tarantos del ámbito académico, donde se usan en el 100%, al igual que ocurre en los años noventa, del profesional. Seguido aparece el chaflán, con diferentes porcentajes de uso, hasta los años setenta un 11%, en los ochenta un 20%, en los noventa, 60% y un 48% en los dos mil, pareciéndose éstos al ámbito académico. La puntera no se usa en la primera década profesional, apareciendo su uso en los años ochenta y noventa con un 20% y subiendo en los años dos mil al 38%. Parecido a este último está el uso en el ámbito académico, un 40%. Finalmente, el latiguillo, sólo se usa en el ámbito académico en el 10% de los tarantos de los años ochenta y en el 23% de los de los años dos mil, siendo el porcentaje de los tarantos que lo usan en el ámbito académico del 20%.

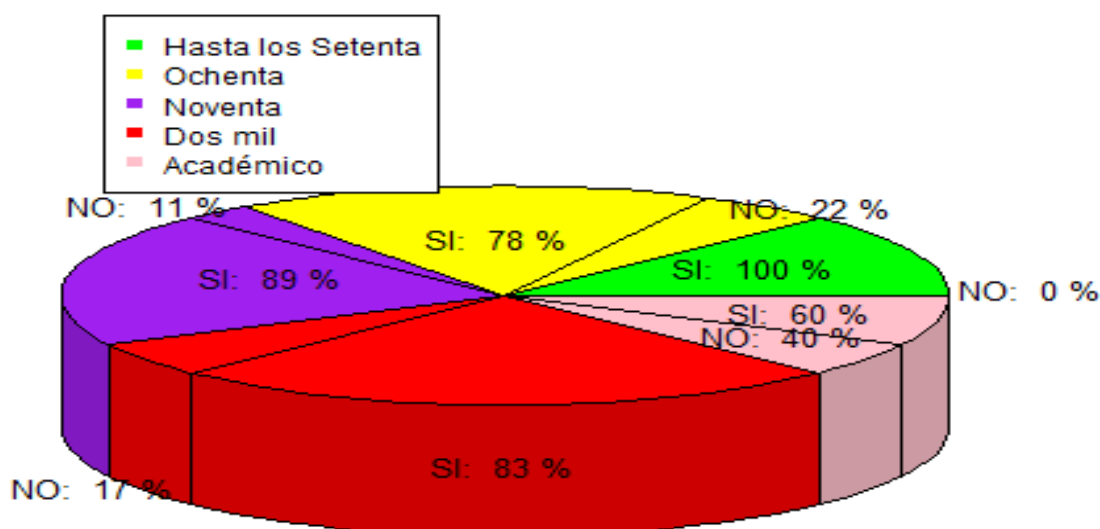


Gráfico 61. Uso de marcajes (por décadas).

El gráfico 61 refleja la utilización de marcajes en el final de los tarantos en todas las décadas, destacando hasta los años setenta que es del 100%. En el resto de décadas, el porcentaje también es muy elevado. Esto se debe al finalizar por tangos, siendo típico de este palo el uso de marcajes. En cambio, en el ámbito académico, aunque hay mayoría de tarantos que los usan, el porcentaje de utilización de los mismos no es tan elevado, un 60% ya que los finales varían, no sólo son por tangos, como suele pasar en la mayoría de profesionales.

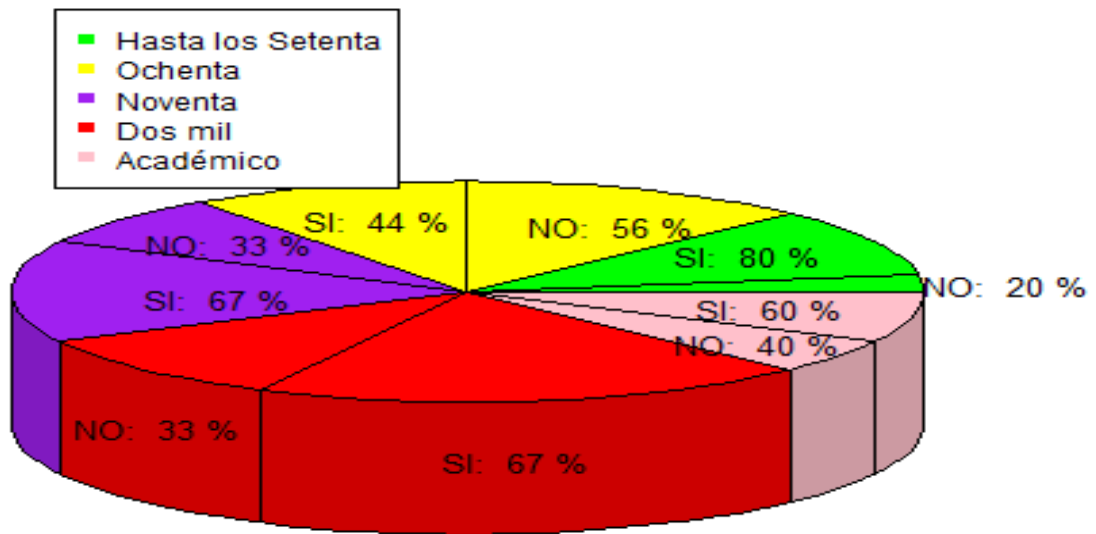


Gráfico 62. Movimientos de caderas (respecto a las décadas).

En todos los tarantos, profesionales y académicos, la gráfica refleja el uso de los movimientos de caderas en el final de ellos, siendo hasta los años setenta más notable, con un 80%, a excepción de los tarantos de los años ochenta, donde el porcentaje de no uso, está doce puntos por encima del si se usa. Este aspecto debemos tenerlo en cuenta, para relacionar con la gráfica de musicalmente cómo terminan los tarantos.

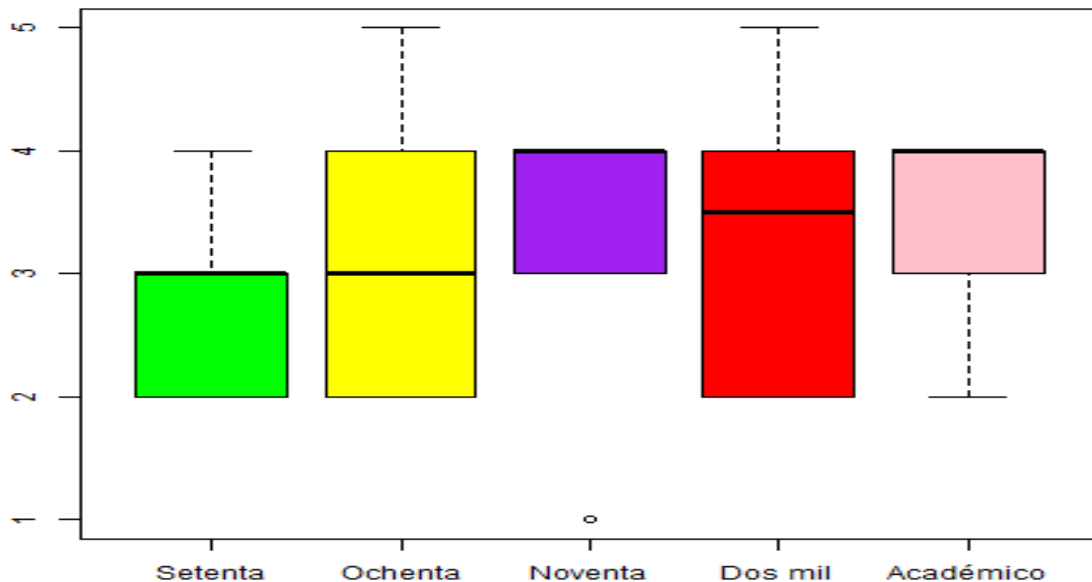


Gráfico 63. Cantidad de desplazamientos (por décadas).

En relación a los videos estudiados, del gráfico 63 se recoge la cantidad de movimientos espaciales que se realizan al final de los tarantos. En el ámbito profesional la media varía en medio punto o un punto. Hasta los años setenta y en los años ochenta, los tarantos finalizaban realizando una media de tres desplazamientos espaciales, mientras que en los noventa pasan a ser de cuatro y finalizando en los años dos mil, con una media de tres y medio, aunque varían entre dos y cuatro. Los tarantos académicos, se suman a la media de cuatros desplazamientos en su final.

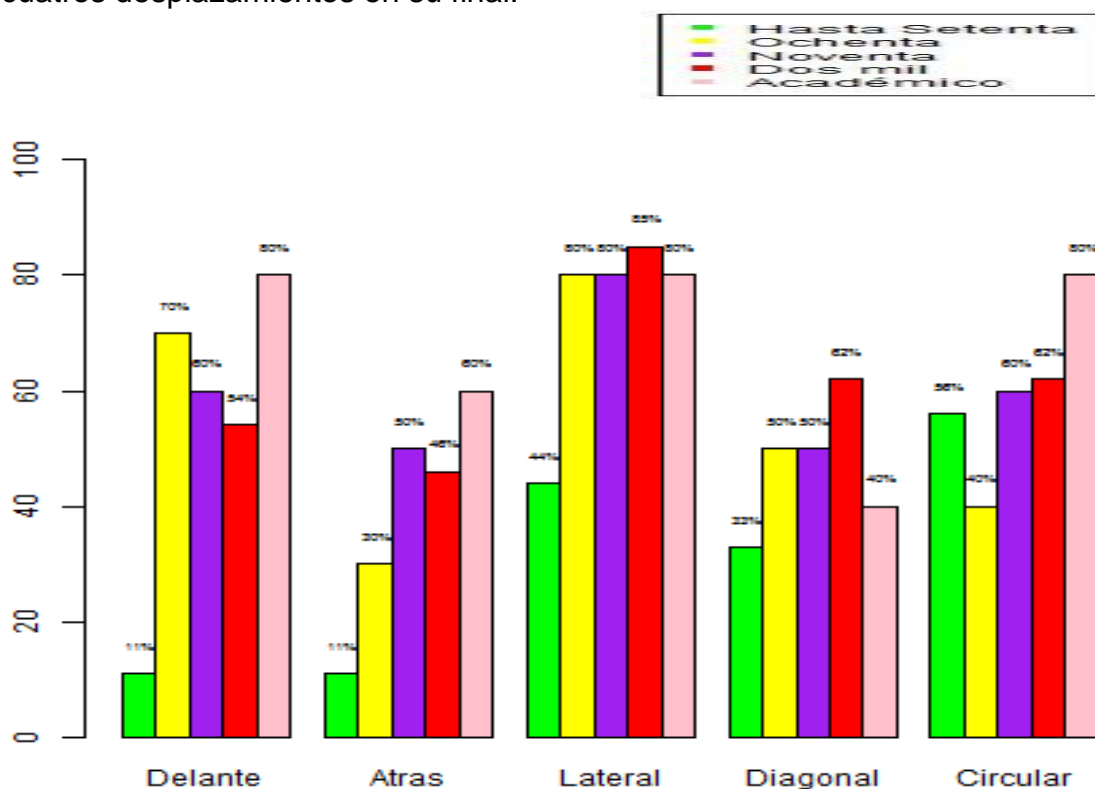


Gráfico 64. Tipo de desplazamiento por década.

El desplazamiento más utilizado en los tarantos estudiados, menos hasta los años setenta, que es el circular, es el lateral. El desplazamiento hacia delante, se da un 11% hasta los setenta, mientras que se da un 70% en los ochenta, bajado un poco el porcentaje en el resto de décadas. El hacia atrás va subiendo desde las primera década, con un 11%, hasta los años noventa y dos mil, con un 50% y 46%, respectivamente. El desplazamiento circular se usa en al ámbito profesional de forma o menos homogénea, siendo en los años ochenta donde hay menos tarantos que lo utilizan con un 40%, siendo en el ámbito académico donde más se usa, con un 80%, justo al revés del desplazamiento en diagonal, donde el académico, lo usa un 40%, frente al ámbito profesional que lo usan más, excepto hasta los años setenta, donde el porcentaje baja al 33%.

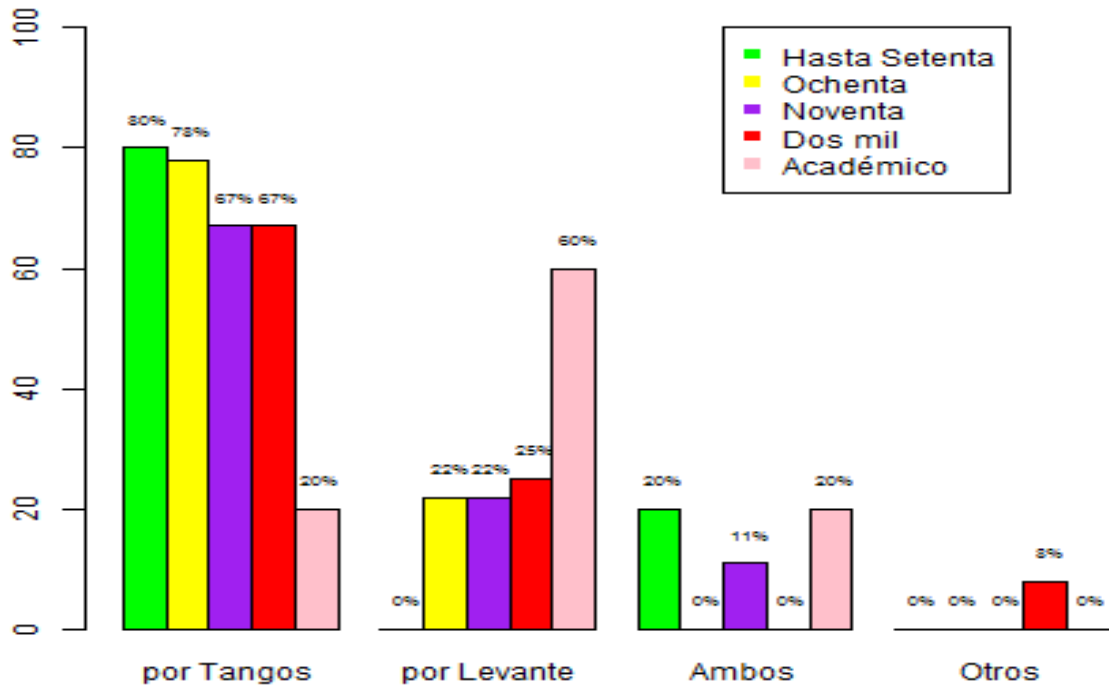


Gráfico 65. Final del taranto musicalmente.

Se aprecia un alto porcentaje dentro del ámbito profesional, 80% hasta los años setenta, 78% en la década de los ochenta y un 67% en la década de los noventa y años dos mil, donde el taranto se finaliza por tangos. En el ámbito académico sólo un 20% lo termina así, finalizando el 60% de los tarantos por levante y un 20% utilizando ambos. Este último porcentaje se asemeja al ámbito profesional hasta los años setenta y los años noventa, donde es un 11% los que utilizan ambos. Destacar, que de los tarantos profesionales visionados, hasta los años setenta, nunca se ha terminado por levante sólo, así como, un 8% de los tarantos de los años dos mil finalizan con otros palos, siendo estos los más diferentes al resto de tarantos analizados.

3.9. Procedimientos estadísticos.

Se ha realizado utilizando diversos paquetes del lenguaje de programación R versión 2.15.2 (2012-10-26) (R Project, 2012).

La recogida de datos se realizó en Excel, pero se transformaron para su mejor tratamiento a formato data frame de R.

La base de datos consta de 137 variables de 47 registros que representan a los ámbitos profesional y académico. Se ha incluido una variable

extra numérica de identificación de los distintos registros para realizar la anonimización de los registros.

Se realizó un análisis exploratorio de datos tanto unidimensional como multidimensional realizando el estudio de la relación de las variables propias de los tarantos con las variables sociodemográficas recogidas en el estudio y su evolución temporal a lo largo de las últimas décadas.

Posteriormente se realizó un análisis descriptivo para cuantificar los resultados del análisis exploratorio que quedaron plasmados mediante técnicas de visualización de datos para una mejor interpretación.

Se han utilizado los paquetes estadísticos incluidos en la versión de R 2.15.2 y los siguientes paquetes estadísticos: Package “plotrix” Various plotting functions 3.5-2 (Lemon, Bolker et al, 2013), package “RColorBrewer” 1.0-5 (Neuwirth, 2011) y package “VennDiagram” Generate high-resolution Venn and Euler plots 1.6.5 (Chen, 2013)

Capítulo 4

Discusión

4. DISCUSIÓN

De la bibliografía consultada se desprende que cada vez son más los trabajos que investigan el baile flamenco desde diferentes ámbitos y/o disciplinas, pero fundamentalmente a nivel histórico y musical, aunque actualmente, hay trabajos que ha demostrado que los bailarines o bailaoras profesionales, pueden ser considerados deportistas de élite, por lo que el ámbito de la Medicina e incluso de las Ciencias del Deporte, se están interesando cada vez más por este arte. Así lo demuestra Vargas (2005), en su tesis relacionada con estudio descriptivo, biomecánico y condición física del baile flamenco, donde una de sus conclusiones hace mención al:

Alto nivel de exigencia que requiere la práctica del baile flamenco, la cual es totalmente equiparable a las que precisa cualquier deporte de alto nivel, por lo que considera imprescindible la realización de una preparación física específica por parte de los bailaoras como complemento, prevención y mejora de su rendimiento (p,237).

Este tipo de trabajos me parecen fundamentales para avanzar ante la necesidad de que sea reconocido nuestro trabajo y esfuerzo diario como intérpretes, pero debe de ir sostenido y apoyado con trabajos que desde el ámbito de la enseñanza, despierten el interés de los docentes flamencos y sirvan para dar respuesta a las necesidades de formación que puedan tener los alumnos que estudian baile flamenco y que serán los futuros profesionales.

La enseñanza en general ha evolucionado y la enseñanza del baile flamenco no debe quedarse obsoleta y arcaica para no perder su esencia, al contrario debe adaptarse a los nuevos tiempos y buscar nuevas vías, teniendo siempre presente, que aunque sus inicios no precisaron de normas establecidas, al contrario, brillaba lo espontáneo, ahora se puede buscar esa esencia, pero partiendo de un cuerpo preparado técnicamente, que aportará más riqueza y versatilidad de movimientos al intérprete actual, además de su capacidad artística e interpretativa, tan inherente e imprescindible en este tipo de baile.

Si concentramos la atención en la *cantidad de muestra* seleccionada en estudios publicados sobre el baile flamenco, aunque no tenemos referencias de estudios que puedan parecerse al nuestro tal y como lo planteamos, destacan entre otros por ejemplo, el estudio de Gómez et al., (2010), los cuales utilizaron de muestra, 66 mujeres, de las que 33 eran bailarinas de Flamenco-Español. Entre ellas, el 45% eran pertenecientes a compañías profesionales y el 55% restante, alumnas del último curso de enseñanzas profesionales. También nombrar el trabajo de Vargas, Castillo y Fernández (2010), los cuales utilizaron como muestras a 10 profesionales del baile flamenco, 5 bailaoras y 5 bailarines. Destacable es la muestra de Gómez, et al (2012), ya que realizó el estudio de un caso, siendo el sujeto experimental una sola bailaora. Todos

estos estudios son desde el punto de vista biomecánico y con resultados generalizables a toda la población que estudia y baila flamenco a nivel profesional. Este trabajo tiene cierto parecido en la muestra seleccionada con Gómez et al (2010), vídeos grabados a profesionales del baile flamenco y vídeos de alumnos del último curso de enseñanzas profesionales que cursan la asignatura de Flamenco de diferentes años, del Conservatorio de Danza de Murcia. Esto demuestra lo importante de relacionar el ámbito profesional con el académico en los estudios que se han llevado, se llevan y se llevarán en un futuro a cabo.

Si hacemos referencia al *método observacional* utilizado, podríamos hacer referencia al trabajo de Botana (2010), la cual plasma un análisis del espacio en general, sobre diferentes obras de Danza Clásica y Danza Contemporánea. Nuestro estudio, tiene cierto parecido al de esta autora, ya que uno de los puntos que estudio, es el análisis de las diferentes movimientos espaciales que se dibujan al bailar taranto, partiendo desde la perspectiva del público, analizando las diferentes *trayectorias espaciales* que el intérprete realiza a lo largo de toda la coreografía, diferenciando dichos desplazamientos en cada una de las partes del baile diferenciadas inicialmente.

Arranz (1998) habla de los pasos del baile flamenco, refiriéndose a la estructura del mismo como llamada, cierre, remate, escobilla, marcaje y desplante. González (2011) menciona las partes principales de las que consta la coreografía de un palo flamenco tradicional; 1ª letra, 2ª letra, escobilla y final. Navarro y Pablo (2007) afirman que un baile consta de tres momentos o secciones básicas, las letras, las falsetas y el zapateado. Esta tesis, sigue la base de estos trabajos para el diseño de una hoja de observación ad hoc AOBATARANTO, que nos ha servido en el visionado de los videos, para analizar y observar el baile del taranto de los diferentes intérpretes seleccionados como muestra. Vargas (2005), trabaja con diferentes partes de la estructura de diferentes bailes flamencos para su estudio biomecánico y menciona concretamente el análisis del baile del taranto estructurado en falseta, letra, escobilla, letra, escobilla, falseta y letra. Buscando una similitud con nuestra estructura del taranto, respecto a la primera escobilla, imaginamos que será una falseta bailada zapateando y la última letra querrá referirse al final del taranto.

Hoces (2013), dedica en su trabajo de tesis recientemente publicado, un apartado dedicado a la transcripción del baile flamenco. Según este autor, “es el tema menos tratado de los tradicionalmente llamados pilares del flamenco: cante, baile y toque”. Alude esta carencia:

Al hecho de la no necesidad, puesto que los bailaores y profesores de danza no emplean la notación musical para memorizar o enseñar sus coreografías. Por esta razón, no se anotan ni la rítmica de los pies ni las coreografías; ni si quiera instituciones como los conservatorios de danza recurren a este procedimiento (p.70)

Este autor, se refiere sobre todo a aspectos musicales, aunque también menciona los aspectos coreográficos. Nuestro trabajo da respuesta a parte de esta carencia y desde dentro de un Conservatorio de Danza como es el de Murcia. En nuestro trabajo con la hoja de observación ad hoc, AOBA-TARANTO, diseñada y mencionada anteriormente, específica para analizar y codificar la coreografía del baile del taranto, que se podrá hacer extensible en futuros trabajos, al baile de otros palos flamencos, de manera que sirva para completar los contenidos de la asignatura de flamenco en la programación didáctica del Conservatorio de Murcia, siendo este pionero en este tipo de trabajos.

Si nos centramos en la *estructura* de los bailes flamencos, Arranz (1998), habla de una estructura base común para todos los bailes, salida o entrada, letra, escobilla e ida o coletilla. Pablo y Navarro (2007) mencionan como la estructura de un baile consta de tres momentos básicos, las letras, la falseta y el zapateado y además añaden la salida y el remate final. Sin embargo, tanto ellos como González (2011), hacen mucho énfasis en la estructura del baile por alegrías, debido a las características fundamentales que lo diferencia del resto de bailes, la parte del silencio y la castellana que las caracteriza e incluso de su tirititrán característico, en el temple del cante, en la salida. Además esta autora comenta también, estructuras de bailes como la caña, el polo, los tangos o las bulerías, pero ninguno hace referencia a la estructura concreta del baile del taranto, la cual podría englobarse como una estructura básica de las definidas anteriormente, pero destacando el uso de falseta dentro de la parte de la salida, tras el temple del cante, tal y como se demuestra en nuestra investigación, la cual se ha planteado la estructura básica inicial del taranto teniendo en cuenta los trabajos anteriormente citados.

Referente a la duración de cada una de las partes del baile en general, Granados (2010), afirma que depende de la coreografía, pero no profundiza más. Sin embargo este trabajo se centra da respuesta a la duración del baile del taranto y de cada una de sus partes, diferenciando entre el ámbito profesional y el ámbito académico.

En las letras de taranto, se suelen utilizar zapateados para *contestar* al cante, para *adornarlo* o *rematarlo*. Tal y como afirma Pablo (2007) “el bailar debe respetarlo y no estorbar con un zapateado inoportuno”. En la selección de videos, sobre todos los del ámbito profesional, se tuvo en cuenta entre muchas otras cosas, que los videos escogidos, representaran la estructura básica del baile del taranto, que es como se enseña en el Conservatorio de Danza de Murcia, ya que las recreaciones personales de ciertos artistas, entran dentro de mi punto de vista, en un estudio aparte y que debe ser posterior, o incluso ampliación del que nos ocupa. En la actualidad tenemos personalidades del baile flamenco, como por ejemplo Isrrael Galván, que reflejan las nuevas tendencias, aunque siempre sustentadas con conocimiento histórico y dominio

técnico del baile flamenco tradicional, como se aprecia en sus movimientos e indumentaria.

La *indumentaria* utilizada para bailar flamenco en general también ha ido evolucionando al igual que la moda para vestir de calle. Franco (2007), distingue dos etapas claramente en la evolución del vestuario flamenco, etapa del renacimiento, de 1950 a 1980 y la etapa contemporánea, de 1980 hasta nuestros días. Martínez (2009) explica como en los años noventa, aparece un giro en la indumentaria flamenca femenina, más sexi, que consistía en ajustar a la cadera las faldas alargando el talle y eliminando los volantes. Este vestuario condiciona el baile de mujer, ya que se centra en el trabajo del braceo y del lucimiento corporal, eliminando poco a poco el coger la falda con las manos para poder dibujar en torno al cuerpo diferentes movimientos o acentuar tiempos con ello, que hasta entonces y que posteriormente, se están volviendo a utilizar en la actualidad. Franco (2007) además comenta que hay elementos que adornan el baile destinado a unos palos concretos, sin mencionar al taranto, al igual que da importancia a un tipo de color utilizado en función al palo interpretado. Es entonces donde recoge una fotografía de Lola Pérez bailando taranto, vestida de negro y con mangas al codo. Aspecto que me parece muy interesante, ya que el color de la indumentaria está en función al carácter del baile del taranto, aspecto que tratamos en esta investigación.

El incremento de dificultad técnica de las coreografías, en cuanto a un aumento de vueltas y giros, así como un uso más amplio del espacio escénico y al mismo tiempo zapateados más difíciles, condicionan el uso de complementos, los cuales deben ser un adorno más del baile, nunca un estorbo, y además, tienen que moverse a compás, consiguiendo dar una mayor belleza al movimiento realizado, tal y recogen Navarro y Pablo (2007). Aquí interviene también el factor “moda”. La evolución en el diseño de vestuario a nivel profesional, que influencia también al ámbito académico, y el cual a su vez se ve influenciado por la moda en general, es otro aspecto a tener en cuenta que condiciona el uso o no de unos complementos u otros, así como el diseño de los mismos.

Este análisis del vestuario flamenco nos sirve para sustentar en muchos momentos del trabajo el uso o no de cierta indumentaria, así como determina el desarrollo coreográfico analizado de cada uno de los tarantos analizados.

El *zapateado* es cada vez más complejo y está más presente en el baile flamenco en general y en el baile del taranto en particular, convirtiéndose en ocasiones en demostraciones circenses, a medida que han pasado los años, habiendo incluso record guinness de taconeo exclusivamente y tomando cada vez más protagonismo incluso, en el baile de mujer, cuando fue inicialmente un contenido característico y fundamental del baile masculino. Éste ha llamado mucho la atención de los investigadores que se han acercado al baile. Castillo, Fernández y Vargas (2012), han estudiado la inestabilidad del pie y tobillo en el

baile flamenco, pero para ello hicieron que sus bailaores muestra zapateasen durante 15 segundos. Imagino que este estudio, será algo inicial, ya que las escobillas, del baile del taranto, que es el que nos ocupa, duran muchísimo más, tal y como se hemos demostrado, por lo que el trabajo de esto autores, debe ir más allá y estudiar el zapateado dentro de la parte escobilla de los bailes, que es donde realmente se zapatea a diferentes velocidades e intensidades para aportar datos mucho más fiables. Vargas (2005), concreta en su estudio:

Tres niveles de ejecución del zapateado, partiendo de la descripción que hemos realizado en nuestro trabajo donde se describen cada una de las percusiones del pie al zapatear:

Nivel 0: En reposo.....0 zapateados por segundo

Nivel 1: ritmo medio.....1 a 4 zapateados por segundo

Nivel 2: ritmo rápido.....5 a 7 zapateados por segundo

Nivel 3: ritmo muy rápido.....más de 8 zapateados por segundo (p.109)

Por lo que este autor nos invita en esta ocasión a profundizar respecto a nuestro trabajo para nuevas investigaciones. El tema de la velocidad de los movimientos tan detallado, estudiándose desde la perspectiva de la biomecánica, aporta datos más concretos en cuanto al análisis de este concepto, que nuestro trabajo que está realizado bajo una óptica pedagógica. Lo importante es que se den ambos tipos de investigaciones y se complementen entre sí. Lo mismo podría ampliarse a la velocidad del braceo que planteamos nosotros desde un concepto meramente visual.

Los *marcajes* son un paso característico de las letras del baile, donde marcar el compás con los pies, en el sitio y en diferentes direcciones, junto a diferentes formas de caminar para situarse en escena (Pablo, 2007) y un desplante o “bien parao” para terminar, van a ser los aspectos básicos de una salida de taranto e incluso de cualquier salida o inicio de un baile flamenco. Pablo (2007) habla de las letras en general, como el *momento de los marcajes* y las *actitudes*, por lo que nuestro trabajo avala y corrobora científicamente esta afirmación.

Respecto a los movimientos de caderas, Vicente Escudero, ya en los años cincuenta en su “Decálogo” sobre el baile de hombre, en el punto cuarto, hablaba de “caderas quietas”, refiriéndose de este modo: *No mover las caderas, o sea, no contonearse, porque si se separan los dedos y uno baila contoneándose, pues esto me parece a mí que tiene guasa y me resulta raro.* Actualmente, el baile de hombre ya no es así, es mucho más completo, incluyendo movimientos de muñecas y dedos en sus braceos, así como movimientos de caderas, sin perder su fuerza y su estilo varonil, sin caer en

excesivas florituras que traspasen el límite, convirtiéndose en mujeres bailando. Esta evolución del baile de hombre, del mismo modo que el uso de caderas en cada una de las partes del baile del taranto, así como en cada una de las décadas definidas, la recoge este trabajo, así como otros aspectos que diferencian al baile del hombre del baile de mujer a lo largo de diferentes décadas, como los braceos, los giros, los zapateados, etc...

Yendo al apartado de la expresión dramática del taranto, casi siempre se hace referencia a las letras mineras cantadas, que como bien recoge Pablo (2013), hablan de *soledad, penas, trabajo duro, condiciones de trabajo insalubres, enfermedades, accidentes laborales, muerte, familias destrozadas, pobreza explotación, denuncia social, emigración, geografía minera, etc.*, aunque hay autores como Ortega (2011), el cual afirma que la temática de las letras de taranto es muy variada y no solo se centra en la mina, tal y como se demuestra en este trabajo. En el baile del taranto las estrofas cantadas tratan la tragedia de la mina y las desdichas del ser humano, siendo el desamor también un tema muy referido y utilizado, entre otros.

Esto marca carácter del baile en general, pero en el final del mismo, incluso desde la escobilla en muchos casos, a partir de la cual, debido a las falsetas utilizadas por tango utilizadas, y su posterior final, por este palo, en la mayoría de los casos, buscando sensaciones más efectistas frente al público, se acelera el compás y se cambia el carácter, a más alegre y festero, ya que, el toque por tangos, cambia el aire y carácter musical del baile. Los finales alegres y vivos, conseguir el aplauso del público es mucho más sencillo. También está la opción, de volver a retomar, tras los tangos, el sentido trágico y contenido del taranto, volviendo a su carácter dramático y melancólico inicial, con alguno de los diferentes cantes de levante (taranto, minera, cartagenera, etc...), bailando ad libitum, muy utilizada en el ámbito académico. Esta opción suele utilizarse cuando se baila ante un público más entendido, donde sobran los adornos superfluos. Sobre este punto no hemos encontrado referencias literarias que recojan este aspecto con profundidad, aunque siempre ha sido un tema controvertido dentro de los profesionales de la enseñanza del baile, sobre todo en Murcia y Almería, por ser ciudades donde el taranto como palo cantado, tocado y bailado, tiene una gran influencia minera, así se refleja en el Festival Internacional del Cante de las Minas de la Unión, con su premio *Desplante*, que viene otorgando desde 1994 en sus diferentes ediciones anuales, al cual se accede bailando como palo obligatorio el taranto.

Pablo (2013) asume el reto de enfrentarse a la didáctica del flamenco en general en Educación Primaria y Educación Secundaria, siguiendo la línea de Cuellar (1999), con su incursión de los estilos de enseñanza del baile flamenco en la enseñanza escolar. Pablo (2013) refiere una de sus propuestas metodológicas a los cantes mineros y alude antes de todas sus propuestas a dos aspectos para mí muy importantes, qué tratamiento docente habrá que dar

a cada uno de los componentes que configuran los contenidos, conceptuales, procedimentales y actitudinales, así como la edad, la madurez, conocimientos y capacidad intelectual de las personas a las que va dirigida. Todo este apartado es parte básica y fundamental de nuestro trabajo, que plantea hasta una evaluación inicial previa, por lo que la didáctica del flamenco y concretamente del baile, se abre a nuevas iniciativas para dar respuesta a las necesidades de nuestros alumnos.

Según Gelardo (2003), *respecto a las tendencias en la actual investigación, la tradición oral en el flamenco no debe ser en absoluto despreciada; es más, hay que tenerla muy en cuenta*. En la investigación que nos ocupa, hemos querido seguir esta indicación realizando entrevistas a profesionales del toque y el cante, que nos han aportado sus experiencias respecto al acompañamiento del baile del taranto y su conocimiento desde su práctica profesional, como artistas y docentes, de la teoría histórica y musical del flamenco.

Capítulo 5

Conclusiones

5. COCLUSIONES

Las conclusiones alcanzadas tras el análisis y contraste de los datos obtenidos en la investigación son las siguientes:

- Los tarantos profesionales y académicos actuales duran mucho más en su totalidad, aunque existen diferencias en relación a sus diferentes partes.
- Se baila siempre en todos los tarantos, profesionales y académicos, una falseta dentro de la salida, después del temple del cante.
- La falseta dentro de la salida del taranto ha ido incrementando su duración con los años en el ámbito profesional, aspecto al que se asemejan los tarantos académicos.
- La escobilla de los tarantos académicos son más extensas que las de los tarantos profesionales, pareciéndose más a los tarantos profesionales de los años ochenta.
- Las primeras letras de los tarantos analizados, profesionales y académicos duran más que las segundas.
- El final de los tarantos profesionales actuales, de los años dos mil, son más largos que los de los tarantos académicos, pareciéndose estos últimos, en cuanto a la duración del final, a los tarantos profesionales hasta los años setenta y a los de los años ochenta.
- Todos los bailes de tarantos visionados hasta los años setenta, del ámbito profesional, comienzan siempre desde dentro del escenario. El resto de tarantos lo hacen indistintamente desde dentro fuera de escenario, ya sean tarantos profesionales o académicos.
- Se utilizan más complementos para bailar taranto en el ámbito profesional que en el ámbito académico, siendo la falda, la bata de cola y el mantón de manila los complementos más utilizados por las mujeres y la chaqueta, el más utilizado por los hombres.

- Demostramos científicamente que el baile del taranto en el ámbito profesional, como en el ámbito académico, es un baile de carácter dramático en general, aunque puede cambiar en su parte final.
- El carácter dramático del taranto si cambia en su parte final, lo hace buscando de manera efectista, el aplauso del público.
- La temática de las letras de taranto no son solo referidas a la mina, aunque siempre reflejan aspectos dolorosos relacionados con ella o con diferentes sentimientos vitales del ser humano.
- La temática dramática de las letras condiciona la interpretación del baile del taranto.
- A nivel de expresión, los tarantos del ámbito académico, se parecen a los tarantos hasta los años setenta, del ámbito profesional, desde la salida hasta la escobilla, mientras que en su parte final se asemejan a los tarantos de los años ochenta.
- Los tarantos del ámbito académico son más dramáticos que los del ámbito profesional.
- El baile del taranto es cada vez más complejo en su ejecución técnica y coreográfica a nivel profesional, y a nivel académico, se sigue igualmente esta tendencia, desde el Conservatorio de Danza de Murcia.
- Se usan ambos tipos de braceos, rápidos y lentos, en todas las partes de los tarantos profesionales y académicos, como norma general, aunque hay excepciones como en la salida de los tarantos profesionales hasta los años setenta, donde solo se utilizaban braceos lentos.
- En los tarantos académicos en general, se hacen más vueltas, piruetas y otros giros, así como la combinación de ellos, que en los tarantos del ámbito académico.

Conclusiones

- En los tarantos profesionales se hacen más vueltas, que piruetas u otro tipo de giros.
- Tanto los tarantos profesionales como en los académicos, en las partes del baile que menos giros se hacen son en la escobilla y en el final.
- El uso de zapateados y su complejidad dentro del baile del taranto varía en cada una de las partes del mismo y evolucionan con los años, siendo cada más ricos en percusiones y evolucionan en dificultad técnica.
- La escobilla, tanto en el ámbito profesional como en el académico, es la parte del baile del taranto que tiene más zapateados, con diferentes dinámicas, de intensidad y velocidad, así como de diversa complejidad técnica.
- Los golpes y las plantas, han sido las percusiones básicas en los zapateados de los tarantos desde los inicios de los tarantos profesionales y así se aprecia también en los tarantos de ámbito académico.
- El chaflán es un zapateado característico del baile del taranto y se hace más en los zapateados que se hacen en las salidas, dentro de las falsetas que se hace siempre y en las letras de los tarantos de ambos ámbitos.
- Los marcajes son los pasos básicos y característicos de las letras de los tarantos de ambos ámbitos. También se da en otras partes del taranto, siendo menor su uso e incluso ni se usa, en las escobillas.
- Los tarantos académicos son más ricos en el uso de diferentes desplazamientos que los profesionales en cualquier década.
- La utilización del espacio en cada una de las partes del baile del taranto vendrá condicionado por los pasos que componen cada una

de las letras estudiadas, apreciándose a medida que avanzan las décadas en el ámbito profesional mayor utilización del espacio, lo cual demuestra la evolución coreográfica. Lo mismo ocurre en el ámbito académico que manifiesta su acercamiento a la realidad profesional actual.

- El desplazamiento circular es mucho más utilizado en todos los tarantos de ambos ámbitos, en la parte de la escobilla, que en las otras partes.
- Los tarantos del ámbito profesionales estudiados finalizan por tangos y los académicos seleccionados, aunque puedan hacer tangos también, terminan por levante mayoritariamente.

Tras todas estas conclusiones, lo importante es, ¿para qué va a servir este trabajo?.

Para plasmar la realidad de lo *que y cómo enseñamos* a nuestros alumnos de último curso de Enseñanzas Profesionales dentro del Conservatorio de Danza de Murcia, los cuales van a dar el salto al ámbito profesional y así plasmarlo en la programación que es a nivel de especificación de contenidos muy escasa y da pie a diferencias a nivel de cantidad y dificultad de los contenidos de un año a otro, o dentro de un mismo curso, si se imparten por profesores diferentes, entre grupos.

Del mismo modo, haber analizado el ámbito profesional y compararlo con el académico aporta diferencias significativas que nos deben llevar a plantearnos cambios o mejoras no solo en cuanto a contenidos, que las debemos hacer, si o también respecto a maneras o formas de enseñarlos.

Creo que este trabajo puede sernos muy útil si lo tenemos como referente los docentes desde el ámbito académico, y no solo a nivel de Conservatorios, ya que está planteado para generar preguntas en el docente y al mismo tiempo, puede dar una visión general sobre el taranto al profesional ante la creación de una nueva coreografía y/o desarrollar una nueva interpretación o recreación de una anterior.

Como fin último, debido a la importancia del Flamenco como seña de identidad del país y la necesidad de que nuestros alumnos puedan formarse dentro del Conservatorio de Danza de Murcia, en este arte en su faceta de baile, reivindicar la implantación de la especialidad de Baile Flamenco.

Conclusiones

Investigaciones como esta, que ha sido sustento de una tesis doctoral y cuyos resultados y aportaciones han sido objeto de comunicaciones en congresos y publicaciones en revistas especializadas le dan cada vez, mayor rigor científico al Flamenco, aspecto necesario para que se le tenga en cuenta en ciertos ambientes de nivel intelectual, tal y como está ocurriendo, introduciéndose en la universidad, generando conocimiento científico.

Capítulo 6

Propuesta Metodológica

6. PROPUESTAS METODOLÓGICA

El punto de partida de esta investigación consistió en analizar mi propio proceso de enseñanza. Me preocupaba saber *qué y cómo enseñaba* y si mis alumnos aprendían correctamente. Esto me llevó a profundizar en ese momento en el *que enseñaba*, que por entonces era el baile del taranto, por ellos mi posterior interés por este palo, ya que éste condicionaba el cómo y el cuándo lo enseñaba.

Creo que esta necesidad de investigación introspectiva nos la hemos hecho o deberíamos hacérsela todos los docentes. Es cierto, que esto que en la enseñanza en general lleva planteándose desde hace años, en el ámbito de la enseñanza del baile flamenco, sabemos que existe, pero seguimos trabajando siempre igual. Nuestros alumnos aprenden por imitación y conseguimos verdaderas fotocopias nuestras y quizás deberíamos ampliar nuestros horizontes y darnos cuenta de que la danza en general y el baile flamenco en particular debe beber de otras disciplinas que pueden aportarnos ideas nuevas e inteligentes de enseñar, como es el caso de la Educación Física.

Nuestro parecido con los deportes de élite en cuanto al esfuerzo físico realizado, tal y como se viene demostrando y quedando patente, pude ayudarnos a mejorar y evolucionar.

El planteamiento metodológico va a girar en torno al desarrollo de los tres estilos de enseñanza planteados en el marco teórico durante las clases de Flamenco:

- A. *Tradicional-Positivista*. Donde se recoge el estilo de mando directo en su vertiente más pura. Aquí el profesor es el experto que posee el conocimiento y marca las directrices a seguir a los alumnos, los cuales simplemente se dedican a realizar lo que se le ordena, sin intervenir como sujeto activo dentro de su proceso de aprendizaje.
- B. *Interpretativo-Práctico*. Este aglutina todos los estilos que no sean mando directo, ni creativo. Partiendo de las directrices que el profesor marca en el aula, los alumnos son “cómplices” de su propio aprendizaje y mantienen una posición activa, en diferentes grados, dentro de del propio proceso de enseñanza-aprendizaje.
- C. *Crítico-Creativo*. Recoge el estilo creativo y da total libertad al alumno para gestar su propio proceso de enseñanza-aprendizaje, donde el profesor es un mero espectador que no interviene.

Es necesario ampliar el estudio realizado con un grupo, a un estudio anual de dos grupos, donde uno siga el trabajo tradicional y otro ponga en marcha el uso de estos estilos de enseñanza dentro del aula y analizar los resultados para ver la eficacia o no de éstos.

Esta propuesta podría enfocarse inicialmente con alumnos del último curso de Enseñanzas Profesionales de la especialidad de baile Flamenco, y posteriormente o paralelamente, adaptando los contenidos a otros palos flamencos, a los alumnos del resto de cursos Enseñanzas Profesionales de 1º a 5º.

Haciendo un seguimiento, por trimestres, consiguiendo resultados al final de cada uno de ellos y ver si finalmente la aplicación de diferentes estilos de enseñanza o de formas o maneras de enseñar el Baile Flamenco, mejoran los resultados en el ámbito académico.

Para ello sería necesario formar al profesorado sobre los diferentes estilos y las actividades que para ello se realizarían y para seleccionar los contenidos a trabajar se formaría un grupo colaborativo de trabajo donde todos ellos participaran en el análisis de videos profesionales y académicos del taranto o de otros los palos a estudiar, tal y como ha realizado en este estudio, haciendo que él profesorado se implique aún más en lo que enseña.

Un ejemplo de *actividad* a realizar con los alumnos puede ser:

Se determina una escobilla de taranto y se divide la clase en tres grupos lo más heterogéneos posibles en cuanto al nivel de dominio de contenidos relativos al zapateado. Cada uno de ellos lo aprenderá partiendo de un estilo de enseñanza diferente, de los descritos anteriormente. Se analizan resultados posteriores. Repetimos el ejercicio otro día con otro contenido diferente, una letra de taranto. Y finalmente se analizarán los resultados de las sesiones en función a los grupos, que serán siempre sometidos al mismo estilo, de manera que se pueda apreciar, qué estilo ha aportado mejor resultado o quizás que estilo es mejor para enseñar un contenido u otro.

Este tipo de experiencia ya se ha llevado al aula y ha demostrado el grado de satisfacción del alumnado y de nivel de implicación que se consigue en los alumnos, ya que se hizo un pequeño estudio que fundamentara esta propuesta metodológica (ver entrevista con las alumnas transcrita, anexo VI.3).

Todo esto nos ayudaría a analizar nuestro día a día e intentar darle un poco de más importancia y calidad a nuestro trabajo artesanal de la enseñanza del Baile Flamenco, ya que pretendemos que se nos valore, sin valorarnos previamente nosotros mismos. No vale yo creo que enseñé bien, hay que demostrarlo. Todos somos buenos profesores cuando tenemos *alumnos modelo*, pero este tipo ideal de alumno no se da siempre, por lo que el buen

profesor es aquel que es capaz de sacar de cada alumno el máximo de sus posibilidades físicas, psíquicas, intelectuales y en nuestro caso, fundamental, sus capacidades artísticas e interpretativas, fundamentadas en un dominio de la técnica precisa para bailar flamenco.

Capítulo 7

Recomendaciones para futuras líneas de investigación

7. RECOMENDACIONES PARA FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

Acotar este trabajo, me ha resultado inicialmente difícil, ya que conforme avanzaba, se me abrían nuevos campos o facetas de trabajo que podrían ser otros estudios posteriores, ya que hay poco hecho.

Si me centro concretamente en la investigación realizada, ya estamos planteando una segunda fase, donde esta tesis será ampliada, pero desde el punto de vista de la guitarra acompañante al baile, que será próximamente una nueva tesis.

Partiendo de los contenidos visionados, podría ampliarse cada uno de ellos, analizando cada una de sus variantes. Por ejemplo, el concepto de vueltas, implica diferentes tipos de vueltas, que podrían analizarse también su uso por década, ámbito, incluso diferenciando por sexo, etc., esto daría datos para otra tesis.

También, sería podría ser objeto de otra investigación, el estudio de los diferentes tipos de vueltas y giros que se dan en el taranto, así como sus combinaciones.

Del mismo modo, podría desarrollar una investigación que analizara todos los zapateados extraídos del taranto, con el instrumento diseñado por Vargas (2005), lo cual aportaría aún más datos a nuestra investigación, que se ha centrado en el tipo y la cantidad de tipos de percusiones que se dan al zapatear.

Podría diseñarse o adaptar algún instrumento utilizado en estudios de la danza clásica para hacer diseños por ordenador de los diferentes movimientos espaciales que se realizan y poder analizarlos y recrearlos en 3 dimensiones.

Este mismo trabajo enfocado al baile del taranto, podría ampliarse al resto de bailes flamencos, lo cual nos aportaría un profundo conocimiento del baile en general y no solo desde el punto de vista teórico, como estamos acostumbrados. Por lo que invito a los profesionales del baile, a involucrarse en la investigación del baile flamenco, ya que tienen mucho que aportar. Creo firmemente, que hablar de baile flamenco, habiéndolo bailado y sentido, aporta significados y mensajes diferentes e imprescindibles para la investigación y para su desarrollo como disciplina dentro del ámbito científico.

Este trabajo abre el camino a todo aquel que quieran profundizar en la enseñanza y el aprendizaje del baile flamenco, ya que es necesario que surjan nuevos trabajos que ayuden a su evolución y adaptación a los nuevos tiempos, planteando aspectos relacionados incluso con las nuevas tecnologías.

Aquí se exponen ideas claves también, que podrían hacer suyas otras disciplinas dancísticas que conviven en los Conservatorios.

Espero que mi experiencia dentro del desarrollo de los cursos de doctorado dentro del ámbito del deporte, en la Facultad de Educación de Murcia, los cuales comencé en el año 2002, donde inicialmente, era *un bicho raro* que estudiaba la danza y concretamente, baile flamenco, sirva para animar a los profesionales del baile que partiendo de la experiencia profesional y académica, quieran profundizar en la investigación científica de este arte, donde queda mucho por decir.

Quisiera emplazar a la Administración Pública de Murcia y concretamente al ámbito universitario, a apostar por la investigación, actividades y propuestas de estudios relacionados con el flamenco y por la danza en general, ya que queda mucho camino por recorrer.

Capítulo 8

Referencias bibliográficas

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaicín, C. (2011). *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*. Córdoba: Almuzara.
- Alcalá, A. (1934). *Vocabulario Andaluz que falta en el diccionario de la Academia Española*. Andujar: Imprenta La Puritana.
- Álvarez, A. (1975). *Manual de psicología experimental*. Metodología. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvarez, A. (1995). *La discoteca ideal del flamenco. Los grandes maestros del flamenco. Las mejores versiones discográficas*. Barcelona: editorial Planeta S.A.
- Álvarez, A. (1997). *Pilar López. XXXVII Festival Nacional del Cante de las Minas*. Concejalía de Cultura Ayuntamiento de La Unión: Murcia.
- Álvarez, A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianz Editorial.
- Alvarez, A. y Stolzenberg, E. (1992). *Las máscaras de lo jondo*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Anguera, M^a. T. (1990). Metodología observacional. *En J. Arnau, M.T. Anguera y J. Gómez (Eds.), Metodología de la investigación en ciencias del comportamiento (pp. 125-236)*. Murcia: Secretario de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Anguera, M^a T. (1993). *Metodología de la observación en la investigación psicológica: Vol. II*. Barcelona: PPU.
- Anguera, M^a T. (1997). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.
- Anguera, M^a T., Blanco, A., Hernández, A. y Losada, J.L (2000). La metodología observacional en el deporte: conceptos básicos. *En revista digital Buenos Aires*, 5, 24. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd24b/obs.htm>
- Anguera, M.T., Blanco, A., Losada, J.L. y Hernández, A. (2000). La metodología observacional en el deporte: conceptos básicos. *Revista Digital efdeportes. Año 5, 24*. <http://www.efdeportes.com/efd24b/obs.htm>
- Arrebola, A. y Ruiz, A. (2012). *Flamencoterapia. Un ensayo de aproximación*. Granada: Alfredo Alberrola editor.
- Arco, A. y Sánchez, P. (2004). *Monstruos*. Murcia: Excelentísimo Ayuntamiento de La Unión y Editorial Almuzara.
- Arnal, J., Del Rincon, D., y Latorre, A. (1994). *Investigación educativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Labor.

- Arranz, A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Estéban Sanz, S.L.
- Barrios, M. (2000). *Ese difícil mundo del flamenco*. (3ª edición). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bartolomé, M. (1992). La pedagogía experimental. En A. Sanvicens (ed), *Introducción a la pedagogía*, (pp.381-404).
- Batista, A. (2008). *Arte Flamenco*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.
- Bennett, N. (1979). *Estilos de enseñanza y progreso de los alumnos*. Madrid: Morata.
- Blas Vega, J. (1983). *El baile del taranto*. Madrid: Librería Valle/Librería del Prado.
- Blas Vega, J. (1992). *La Escuela Bolera y el Flamenco*. En *Encuentro Internacional. La Escuela Bolera*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Blas Vega, J. (1986). El taranto. En VV.AA., Almería, luces y sombras del taranto y otros artículos. *Almería: Edición de la Peña "El Taranto"*, pp. 15-21 (artículo publicado en el diario *El País* el 11 de abril de 1983).
- Blas Vega, J. (2007). *50 años de Flamencología*. Madrid: El Flamenco Vive.
- Blas, J. y Quiñones, F. (1983, 04,1983). Almería: luces y sombras del taranto. *El País*. http://elpais.com/diario/1983/04/11/cultura/418860013_85_0215.html
- Blazquez, D. (1990). *Evaluar en educación física*. Barcelona: Inde.
- Blázquez, D. y Sebastiani, E. Mª. (2009). *Enseñar por competencias en Educación Física*. Barcelona: Inde.
- Bois, M. (1994). *Carmen Amaya o la Danza de Fuego*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Borrow, G. (1979). *Los Zincaí. Los gitanos de España*. Madrid: Ediciones Turner.
- Borrul, T. (1982). *La Danza Española*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, Editor.
- Bosco, J. (1997). *Apuntes para una Anatomía Aplicada a la Danza*. Madrid: Veriser, S.L.
- Bosco, J. y Burell, V. (2001). *Danza y Medicina. Actas de un encuentro*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Botana, M. (2010). *Análisis del espacio en la danza teatral*. Tesis Doctoral: Universidad Politécnica de Madrid.
- Boudon, R. (1967). Les relations causals: problèmes de definition et de verification. *Revue Francaise de Sociologie*, 8, 389-402.

- Brao, E. e Imbernóm, S. (2000). Ansiedad en la Danza. *En I Jornadas de Danza e Investigación*. Murcia: Libros de danza S.L.
- Braojos, A.S. (1988). *Gades, bailarín de raza*. En Diario Córdoba. Córdoba 21 de agosto.
- Buendía, L., Colás, M^a P. y Hernández, F. (2010). *Métodos de investigación en Psicopedagogía*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Caballero, J.M. (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.
- Calvo, J.B. (1988). La medicina de la danza. *En JANO* 35, 838, 93-98.
- Calvo, J.B., Alonso, A., Pasándolos, E., y Gómez-Pellizco, L. (1998). *Flamenco Dancing. Biomechanical Analisis and Injuries Prevention*. Portugal: M.H. Edições.
- Camacho, A. (2001). *Investigación de los estilos de enseñanza en Educación Física un viejo tema*. Sevilla: Wanceulen Editorial Deportiva S.L.
- Camacho, A. y Delgado, M.A. (2002). *Educación Física y estilos de enseñanza*. Barcelona: Inde.
- Capdevilla, O. (1986). El taranto. *En VV.AA., Almería, luces y sombras del taranto y otros artículos, Almería: Edición de la Peña "El Taranto"*.
- Capiscol, F. (2009). *A guide for a good flamenco righ hand*. Tesina no publicada. Universidad de Roterдам: Holanda
- Carretero, C. (1981). *El baile*. Sevilla: Grupo Andaluz de Ediciones. Repiso-Lorenzo.
- Castañer, M. y Camerino, O. (1991). *La Educación física en la Enseñanza Primaria: Una propuesta curricular para la reforma*. Barcelona: Inde.
- Castañer, M., Torrents, C, Anguera, M.T. y Dinusová, M. (2009). Instrumentos de observación ad hoc para análisis de las acciones motrices en danza contemporánea, Expresión Corporal y Danza Contac-Improvisation. *En Revista Apunts, 1.er trimestre, 14-23. Recuperado de <http://www.observesport.com/desktop/images/docu/04pkhbyw.pdf>*
- Castro, G. (2011). Origen del "tono" y "toque de taranta" en la guitarra. *En Revista La Madrugá (5), 109-123. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco>*.
- Castro, M^a J. (2007). *Historia musical del flamenco*. Barcelona: Publicaciones Beethoven 2000 S.L.
- Cenizo, J. (2009). *Poética y Didáctica del Flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Chaachoo, A. (2011). *La Música andalusí*. Al-Alá. Historia, conceptos y teoría musical. Córdoba: Almuzara.

- Chaves, R. y Paul, N. (2012). *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: El Flamenco Vive S.A.
- Colás, P. y Buendía, L. (1998). *Investigación educativa*. Sevilla: Alfar.
- Coll, R.M. (1966). *El baile Andaluz*. Málaga: Publicaciones Librería Anticuaria el Guadalhorce.
- Contreras, O.R. (1998). *Didáctica de la Educación Física*. Barcelona: Barcelona.
- Cruces, C. (2002). *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces, C. (2003). *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces, C. (2003). *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*. Sevilla: Ediciones Carena.
- Cuellar, M^a. J. (1999). Adaptación a los Estilos de Enseñanza a sesiones de danza flamenca escolar. *Tesis doctoral. Universidad de Granada*.
- Cuellar, M^a. J. y Delgado, M.A. (2000). Estudio sobre los estilos de enseñanza en Educación Física. *En Revista Digital efdeportes. Buenos Aires, 5, 25*.
- Davillier, Barón Charles de (1984). *Viaje por España. 2 volúmenes*. Madrid: Adalía.
- Del Campo, A. y Cáceres, R (2013). *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara
- Delgado, M.A. (1992) *Los Estilos de Enseñanza en la E.F.* ICE. Granada
- Estébanez, S. (1842). *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alarde de toros, cuadros de costumbres y artículos varios (1ª edición)*. Madrid: Atlas.
- Estébanez, S. (2007). *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alarde de toros, cuadros de costumbres y artículos varios*. Sevilla: Extramuros Edición, S.L.
- Everston, C.M. y Green, J.L. (1989). *La observación como indagación y como método. La investigación de la enseñanza II. Métodos cualitativos y de observación* (pp.303-421). Madrid: Paidós-MEC.
- Fernández, L. (2004). *Teoría del Flamenco*. Madrid: Acordes.
- Fernández, P (2008). I parte. *El Origen de los cantes mineros*. Murcia: Instituto Fides S.L. Ediciones Didácticas.
- Gamboa, J.M. y Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z*. Diccionario de términos de flamenco. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- García, F. (1987). *Acrósticos del arte flamenco*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- García G. (1986). El taranto. En VV.AA., Almería, luces y sombras del taranto y otros artículos. *Recuperado de Edición de la Peña "El Taranto", pp.23-35. Almería.*
- Gelardo, J. (2003). *El Flamenco: otra cultura, otra estética*. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX. Sevilla: Portada Editorial, S.L.
- Gelardo, J. Cultura Árabe, moriscos y Cante Flamenco. *En Murcia Jonda. Recuperado de http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-3491-DETALLE_REPORTAJESPADRE*
- Gelardo, J. Los primeros concursos flamencos en la Unión: precedentes del Festival del Cante de la Minas. *En Murcia Jonda. Recuperado de http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-8681-DETALLE_REPORTAJES*
- González, A. (1964). *Flamencología*. Segunda edición. Madrid: Escélicer.
- González, M. (2011). *Estructura básica del baile flamenco*. *En Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 4, vol. 4. Recuperado de <http://www.flamencoinvestigacion.com/040405-2011/estructura-flamenco.html>
- Granados, M. (2010). *Estilo y análisis musical del flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelona: Maestro Flamenco S.L.
- Grande, F. (1979). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- Hernández Mendo, A. & Molina, M. (2002, junio). Como usar la observación la psicología del deporte: principios metodológicos. *En Revista digital efdeportes*, 49. Recuperado de <http://efdeportes.com/efd49/obs.htm>
- Hervás, R. M^a. (2005). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Hervás, R. M^a. (2005). Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios. *Educatio. Siglo XXI*, 2006, 24, 211-216.
- Hidalgo, F (2008). *Cantes de las minas, Notas a pie de festival (la Unión 2004-2007)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Hidalgo, F. (2009). *Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Hidalgo, F. (2010). El nacimiento del baile por taranto. *En La Madrugá* (2), 1-12. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco>.
- Hoces, R. (2013). *La transcripción para la guitarra flamenca*. Sevilla: Libros con Duende, S.L.
- Hurtado, A y Hurtado, D (1998). *El arte de la escritura musical flamenca. Reflexiones en torno a una estética*. Sevilla: Colección Investigación 1.

- Infante, B. (2010). *Orígenes de lo Flamenco. Secretos del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Jonson, D.W., Jonson, R.T. y Holubec, E.J. (1999). *El aprendizaje cooperativo en el aula*. Barcelona: Paidós Educador.
- Landa, R. (2009). *Análisis de las categorías y de la fiabilidad interobservadores en los sistemas de observación que evalúan el rendimiento de las acciones de juego en voleibol, dentro de la división d honor femenina española*. Tesis doctoral .Facultad de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. Granada.
- Leyva, R. (2005). *Los estilos de enseñanza. Una visión del judo*. *Revista Digital efdeportes*. Buenos Aires, 10, 90. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd90/judo.htm>
- López, L. (1999). *Guía del flamenco*. Madrid: ISTMO, S.A.
- Losada, J.L. y López-feal, R. (2003). *Métodos de investigación en ciencias humanas y sociales*. Madrid: Thomson.
- Lozano, A. (2002). *Estilos de aprendizaje y enseñanza*. Sevilla: Trillas Mad Editorial
- Machado, A. (2007). *Cantes Flamencos*. Sevilla: Extramuros Edición, S.L.
- Mairena, A. (1976). *Carmen Amaya. Confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Maqueda, J. (1997). *Duende y Misterio del Cante Andaluz*. Vigo: ediciones Cardeñoso.
- Mariemmma (1997). *Tratado de Danza Española*. Madrid: Fundación Autor.
- Martín, J. (1991). *Los cantes flamencos*. Granada: Diputación Provincial de Granada
- Martínez, E. (2002). Método de enseñanza de la Educación Física. Resolución de problemas. *En Revista Digital efdeportes*. Buenos Aires, 8, 48. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd48/probl.htm>
- Martínez, E. (2003). *Método de enseñanza en Educación Física: descubrimiento guiado*. Buenos Aires, 9, 63.
- Martínez, J. (2005). *El cante flamenco. La voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara.
- Martínez, J. Orígenes del Flamenco. *En Murcia Jonda*. Recuperado de http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,0,c,419,m,1794&r=ReP-12019-DETALLE_REPORTAJES
- Martínez, M^a E. y Ortega J.F. (2010). Una aproximación didáctica a los cantes de las minas. *En La Madrugá* (3), 1-26. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco>.

- Martínez, P. (2008). *Aprender y enseñar los estilos de aprendizaje y de enseñanza desde la práctica*. Bilbao: Mensajero Ediciones S.A.
- Martínez, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Ed. Aguilar.
- Martínez, T. (1996). El flamenco en el siglo XX. Tradición y nuevas formas de baile (pp. 115-125). *Actas del I Congreso Nacional de Danza. Córdoba, España*.
- Martínez, R. M^a. (2009). *El Traje de Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Mederos, A. (1996). *El Flamenco*. Madrid: Acento Editorial.
- Medina, J. y Delgado, M.A. (1999). Metodología de entrenamiento de observadores para investigadores sobre educación física y deporte en la que se utilice como método la observación. *En Revista motricidad*, 5, 69-86.
- Medley, D. (1979). The Effectiveness of Teachers. In P. Peterson & H. Walberg (Comps), *Research of Teaching Concepts, Findings and Implications, Berkeley, C.A.Mc.Cuhan*.
- Molina, R. (1967). *Misterios del arte flamenco: ensayos de una manifestación antropológica*. Barcelona: Sagitario.
- Morcillo, J.A. (2004). *El desarrollo profesional del entrenador de fútbol base centrado en el trabajo colaborativo en un club amateur*. Tesis doctoral: Universidad de Granada.
- Mosston, M. (1978). La Enseñanza de la Educación Física. Del comando al descubrimiento. *Revista Digital efdeportes. Buenos Aires: Paidós*.
- Mosston, M. (1991). Las tres erres para los profesores: Reflexionar, refinar y revitalizar. *En Revista Apunts*, 24, 39-44.
- Mosston, M. y Ashworth, S. (1999). *Enseñanza de la Educación Física. La reforma de los estilos de enseñanza*. Barcelona: Hispano Europea.
- Navarro, J.L. y Lino, A. (1989). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones de la posada.
- Navarro, J.L. y Roperó M. (2002). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Editorial Tartessos.
- Navarro, J.L. (2008). *Flamenco en cafés cantantes y teatros. (Noticias de prensa. 1849-1936)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Navarro, J.L. (2008). *Historia del baile Flamenco*. 5 Tomos. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Navarro, J.L. (2010). La malagueñita, bailaora de tarantas. *En La Madruga* (2), 1-3. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco>.

- Navarro, J. L. (2011). *Carmencita Dauset. Una bailaora almeriense*. Sevilla: La Hidra de Lerna Ediciones.
- Navarro, J.L. y Pablo, E. (2005). *El baile flamenco*. Una aproximación histórica. Córdoba: Almuzara S.L.
- Navarro, J.L. y Pablo, E. (2009). *Figuras, pasos y mudanzas*. Claves para conocer el baile flamenco. Córdoba: Almuzara S.L.
- Oliveiro, J. y Cardona, M. (2010). Métodos de enseñanza en la Educación Física. Los estilos de enseñanza aplicados al balonmano. *En Revista Digital efdeportes*. Buenos Aires, 14 , 142. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd150/los-estilos-de-ensenanza-aplicados-al-balonmano-vii.htm>
- Orrico, J. (2010). *La enseñanza destruída*. Madrid: Huerga y Fierro Editores S.L.
- Ortega, J.F. (2011). *Cantes de la Minas, Cantes por Tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Ortega, J.F. (2011). Las tarantas primitivas. *En La Madrugá* (5), 55-75. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco>.
- Pablo, E. (2013). *Las didácticas del flamenco*. Sevilla: Libros con Duende, S.L.
- Parra, A. (1997) *Memoria del baile jondo. Evocación de la belleza humana*. En Rito y Geografía del Cante. Murcia: ALGA Editores S.L.
- Parra, J. M^a. (1999). *El compás flamenco de todos los estilos*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Pérez, L. (2008). Los estilos de enseñanza de la Educación Física en el karate. *En Revista Digital efdeportes*. Buenos Aires, 13, 127.
- Pérez, S. (1986). *Folklore y Danza Española*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.
- Pierón, M. (1999). *Para una enseñanza eficaz de las actividades físico deportivas*. Barcelona: Inde.
- Piñana, C. (2012). Los toques mineros: de la tradición a la modernidad. *En La Madrugá* (7), 1-27. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/163161/144411>.
- Piñana, F. J. (2013). Antonio Piñana Padre, In memoriam (1913-2013). *En Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá* (9), 137-142. Recuperado de <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/189761/157461>
- Piñeiro, R. (2006). *Observación y análisis de la acción de golf en hockey hierba*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid

- Rando, C. (2010). Estilos de enseñanza en Educación Física. Utilización según el análisis de las tareas de aprendizaje y las características de los alumnos y alumnas. *Buenos Aires*, 15, 146. Recuperado de <http://www.efdeportes.com/efd146/estilos-de-ensenanza-en-educacion-fisica.htm>
- Rios, M. (1995). El baile la expresión más redonda del flamenco. *En Revista La Caña*, nº12. Barcelona: Ediciones Carena.
- Rios, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Ediciones ISTMO, S.A.
- Rios, M. ((2002). *El gran libro del Flamenco. Historia, estilos e intérpretes. Volumen I y II, 2ª Edición*. Madrid: Calambur Editorial, S.L.
- Rossy, H. (1966). *Teoría del cante jondo (1ª Edición)*. Barcelona: CREDSA. S.A.
- Royce, J.R. & Powell, A. (1983). *Theory of personality and individuals differences: Factors, systems and process*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Romero, C. (2004). Argumentos sobre la formación inicial de los docentes en educación física. *En Revista de currículum y formación del profesorado*, 2004, 8, 1.
- Ruiz, P.J., Ruiz, E.E. y Molina, N.B. (2009). La enseñanza programada en el área de la Educación Física y dentro del ámbito escolar. *En Revista Digital efdeportes. Buenos Aires*, 13, 129.
- Salama, R. (1999). *Rosario, aquella danza española*. Granada: Editorial Manigua.
- Salom, A. Flamenco: Orígenes y etimología. Recuperado de <https://www.um.es/campusdigital/Cultural/flamenco.htm>
- Sampedro, J. (2002). Deportes de equipo e investigación científica. *Actas del II Congreso de Ciencias del Deporte. Universidad Politécnica de Madrid*.
- Sánchez, B. (1992). *Bases para una didáctica de la Educación Física y el Deporte*. Madrid: Gymos.
- Sánchez, C. (1997). *Aproximación a una didáctica del flamenco*. Sevilla: Conserjería d Educación y Ciencia de Andalucía.
- Schmeck, R.R. (1988). *A introduction to strategies and styles of learning*. En R.R. Schmeck (Ed.), *Learning strategies and Learning styles*. New York: Plenum Press.
- Schmeck, R.R., Ribich, F.D. & Ramanaiah, N. (1977) Developmen of self-report inventory for assenssing individual diferences in learning processes. *Applied pshichological measurement*, 1, 418-431.

- Selltiz, C., Jahoda, M., Deutsch, M. y Cook, S. (1965). *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid: Rialp
- Sevillano, A. (1996). Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería. Consultado. *Recuperado de* <http://www.dipalme.org/Servicios/IEA/PublicIEA.nsf/novedades/C12568F5004575E8C125690D0067AEF7>
- Sicilia, A. y Delgado, M.A. (2002). *Educación física y estilos de enseñanza*. Barcelona: Inde.
- Sierra, R. (2007). *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica*. Madrid: Thomson.
- Steingress, G. (1998). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S. L.
- Steingress, G.(2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Swinburne, H. (1779). *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres
- Talismán (1974). *Teoría del cante flamenco. Del alma y misterio de Andalucía*. Granada: Ediciones Anel.
- Torres, N. (2011). El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I). En *La Madrugá* (5), 77-107. *Recuperado de* <http://revistas.um.es/flamenco>.
- Trujillo, F. (2009) La asignación de tareas llevadas a la práctica. *Revista Digital efdeportes. Buenos Aires*, 13, 129.
- Ureña, A. (2003). *Introducción a la investigación en el deporte a través de la metodología de la observación: Guías prácticas*. Granada: Departamento de Educación Física y Deportiva.
- Vargas, A. (2005). *El baile flamenco: Estudio descriptivo, biomecánico y condición física*. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz.
- Vega, B. y Rios M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Web del Ballet Nacional de España:
<http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/>
- Web de Cultura de la Junta de Andalucía:
<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/bfa/>

- Web Facebook Cia. Carmen y Matilde Rubio, Ballet Español de Murcia:
<https://www.facebook.com/pages/C%C3%8DACARMEN-Y-MATILDE-RUBIOBallet-Espa%C3%B1ol-de-Murcia/321028600127>
- Web de Wikipedia (Enciclopedia Libre):
[http:// http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada](http://http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada)
- Web flamencas por derecho:
<http://www.flamencasporderecho.com/tag/soledad-miralles/>
- Web de Andalucía.com, destinada al flamenco:
<http://www.esp.andalucia.com/sociedad/flamenco/historia.htm>
- Web de la Fundación del Cante de las Minas:
<http://www.fundacioncantedelasminas.org/>
- Web de Radio Olé:
http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/cantes_levante_taranto.html
- Web oficial de turismo de Andalucía:
<http://www.andalucia.org/es/flamenco>
- Web oficial del Instituto Andaluz del Flamenco:
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal>
- Zagalaz, J. y Cachón-Zagalaz, J. (2012). El baile flamenco en la época de los cafés cantantes: una visión historiográfica. *En Revista Thelethusa*, (5), 5-12. *Recuperado de <http://www.flamencoinvestigacion.es/050501-2012/cafe-cantante-castellano.html>*.

Capítulo 9

Anexos

ANEXO I: Cuestionario para perfil de participante

Conteste a las siguientes preguntas. Se ruega sinceridad y concreción en las respuestas.

- 1.** Edad:
- 2.** Sexo.....
- 3.** Nivel de estudios.....
- 4.** ¿A qué se dedica actualmente?.....
.....
- 5.** ¿Cuántos años lleva como profesional de este campo?.....
- 6.** ¿Su trabajo está relacionado con flamenco? Si:..... No:.....
- 7.** Describa su relación con el flamenco:
 - Soy profesional del: cante..... toque..... baile.....
 - Aficionado:
 - Por intervenir en la elaboración de una tesis:
 - Lo tengo como hobby: cante..... toque baile:.....
 - Soy investigador:
 - Circunstancias profesionales que giran en torno al flamenco:
.....
- 8.** ¿Has estado alguna vez relacionado o involucrado en un trabajo de investigación?

ANEXO II: Cuestionario para expertos-profesores

Por favor responda a las siguientes preguntas sin parar mucho a pensar las respuestas marcando con una cruz o contestando lo que considere oportuno, según el tipo de pregunta.

1. Mujer..... Hombre.....
2. Nº de años de experiencia docente.....
3. Posee experiencia docente en otros centros que no sea el Conservatorio de Murcia. Si No.....
4. Tiene otra titulación que no sea la de Danza. Si..... No.....
5. En caso afirmativo, ¿cuál?.....
6. Compagina la docencia con otra actividad relacionada con la danza. Si..... No.....
7. En caso afirmativo, ¿en qué consiste esa actividad?.....
.....
8. ¿Considera necesaria la formación permanente del profesorado?
Si..... No.....
9. ¿Ha recibido algún tipo de curso relacionado con la metodología de la enseñanza del Flamenco? Si..... No.....
10. ¿Cree que la manera de enseñar el Flamenco ha cambiado a lo largo de los años?
11. ¿Usted enseña tal y como aprendió a bailar Flamenco?
Si..... No.....
12. ¿Obtiene los resultados esperados en sus alumnos?
Si..... No.....
13. Si pudiese cambiar algo respecto a su manera de enseñar, ¿qué cambiaría?.....
.....
14. ¿Cuenta habitualmente con los recursos necesarios para enseñar a los alumnos de manera adecuada? Si..... No.....
15. Las características del alumnado condiciona su manera de enseñar. Si.... No....
16. Realiza actividades específicas de apoyo o refuerzo para los alumnos que las necesitan. Si..... No.....
17. Los alumnos con un cierto talento para el Flamenco en su clase de se plantean actividades motivadoras para ellos. Si..... No.....
18. ¿Qué tipo de trabajo desarrolla en una clase de flamenco?
Individual..... Grupal.....

19. Si el trabajo es en grupo, ¿cómo los selecciona, en función de qué?.....

.....
.....
.....

20. ¿Para qué utiliza el trabajo individual?.....

.....
.....
.....
.....

21. ¿Para qué utiliza el trabajo en grupo?.....

.....
.....
.....

22. Cuando explica un nuevo paso a sus alumnos, ¿usted lo realiza y ellos lo imitan?. Si..... No.....

23. ¿Utiliza el espejo para que los alumnos le vean marcar un paso nuevo?.

Si, siempre..... Si, a veces..... No, nunca.....

24. Resuelve las dudas que le surge al alumno en clase.

Si, siempre..... Si, a veces..... No, nunca.....

25. ¿Da instrucciones de cómo se hace un paso sin hacerlo y sus alumnos le entienden y lo ejecutan tal cual lo ha dicho?.

Si..... No.....

26. ¿Genera en el aula un ambiente donde el alumno sea capaz de buscar su propia identidad a la hora de ejecutar los pasos marcados?.

Si..... No.....

27. ¿Realiza en clase tareas para que el alumno genere su propio ejercicio y sea constructor de su propio aprendizaje?.

Si..... No.....

28. ¿Desarrolla ejercicios grupales donde cada alumno debe aportar algo al grupo (contenidos, creatividad, valores, etc...), de manera que todos los alumnos aprendan de todos y no sólo del profesor?.

Si..... No.....

29. ¿Es necesario un tiempo para trabajo individual dentro del aula?

Si..... No.....

30. ¿A tenido ocasión de dar instrucciones a un alumno para que ejerza las funciones del profesor y usted se ha convertido en un mero espectador dentro del aula? Si..... No.....

31. ¿Plantea en su aula actividades para el desarrollo de la creatividad?.

Si..... No.....

32. ¿Corrige a sus alumnos?
Siempre..... Nunca..... Cuando es oportuno hacerlo.....
33. ¿Cree que el alumno aprende siempre que se le corrige?
Si..... No siempre..... No.....
34. ¿Corrige al alumno mediante señales (pitos, palmas, etc...)?
Si..... No.....
35. ¿Corrige al alumno indicándole las correcciones en su propio cuerpo?
Si..... No.....
36. ¿Corrige al alumno mediante indicaciones verbales?
Si..... No.....
37. ¿De qué manera de las tres anteriormente mencionadas, piensa que el alumno aprende mejor?
- Correcciones con señales.....
 - Correcciones corporales.....
 - Correcciones verbales.....
 - Depende de qué se esté enseñando es adecuado usar un tipo de corrección.....
38. Donde se coloca en una clase con espejo para enseñar un nuevo contenido:
- Delante de los alumnos.....
 - Detrás de los alumnos.....
 - En un lateral de la clase.....
 - Depende del contenido a enseñar.....
39. ¿Qué tipos de agrupamientos suele utilizar en clase?
- Parejas.....
 - Trios.....
 - Grupos menores de 5 alumnos.....
 - Grupos de 5 o más alumnos.....
 - De todo tipo de agrupamientos.....
40. Respecto a la utilización del espacio, aspecto tan importante a nivel coreográfico, ¿plantea en el aula actividades para aprender este aspecto?. Si..... No.....
41. Las tareas que plantea para el desarrollo de la memoria, otro aspecto destacado para el aprendizaje del baile flamenco, ¿cómo son?:
- A nivel individual.....
 - A nivel grupal.....
 - Depende del contenido que se trabaje.....
42. El tipo de tareas que plantea en clase:
- Dependen del contenido que se quiera enseñar.....
 - Depende del alumno o clase al que va dirigido.....
 - Depende del contenido a enseñar y del alumno que lo va a recibir.....
43. Si usted se plantea previamente unas tareas a realizar y unos contenidos a enseñar:
- Se los enseñó a los alumnos tal y como los tenía previstos.....

- Voy adaptando lo que tenía previsto según necesidades del aprendizaje.....
 - Lo que tenía previsto no tiene nada que ver con lo que al final enseño en el aula.....
44. Consigo los resultados que persigo respecto al aprendizaje de mis alumnos:
Si, siempre..... Casi siempre..... No.....
45. ¿Cree que el alumnado está contento con el proceso de enseñanza-aprendizaje que se desarrolla en la asignatura de Flamenco?.
Si..... No..... No lo sé.....
46. ¿Piensa que sus alumnos salen preparados para enfrentarse al mundo profesional?.
Si..... No..... No lo sé.....
47. El Flamenco:
- Se aprende.....
- Se nace con aptitudes y actitudes para desarrollarlo después.....
- Ambas cosas anteriores.....
48. Defínase con cinco adjetivos como profesor/a de Flamenco.
.....,
..... y

ANEXO III: Cuestionario para definir el perfil del participante (alumno)

Responde con una X o brevemente según la pregunta. Se ruega sinceridad ya que se persigue la mejora de la enseñanza.

1. Sexo: Mujer..... Hombre.....
2. Fecha de nacimiento:.....de.....de.....=años.
3. ¿Cuántos años llevas en el Conservatorio de Danza de Murcia?
.....
4. ¿Has estado en otro Conservatorio de Danza? Si..... No.....
En caso afirmativo, ¿en cual?.....
5. Las Enseñanzas Elementales las hice:
En el Conservatorio de Danza de Murcia.....
En una academia homologada.....
En otro Conservatorio
No las cursé.....
6. ¿Compaginas los estudios de Danza con otros estudios? Si /No . En caso afirmativo, ¿cuáles?.....
7. ¿Compaginas los estudios de Danza con un trabajo remunerado? Si / No. En caso afirmativo, ¿en qué trabajas?.....
8. ¿Posees experiencia profesional? Si No.....
9. ¿Qué sueles hacer en tu tiempo libre?.....
.....
10. ¿Te gusta algún deporte? Si..... No.....
En caso afirmativo, ¿cuál?.....
Otros.....
11. Respecto al baile Flamenco, ¿Cuántos años llevas estudiándolo?.....
12. ¿Te gusta esta asignatura? Si..... No.....
¿Por qué?.....
.....
.....

13. Defínete con cinco adjetivos como alumno dentro del aula, durante el proceso de aprendizaje de la asignatura de Flamenco.....
.....
14. Define al profesor o la profesora de la asignatura de Flamenco con cinco adjetivos durante el proceso de enseñanza en el aula.....
.....
16. ¿Te parece adecuada la metodología que se utiliza para enseñar el Flamenco en el Conservatorio de Danza?. Si.....
No.....
17. Si pudieses cambiar algo del desarrollo de las clases de Flamenco, ¿qué cambiarías?.....
.....
.....
18. Se realiza en clase actividades específicas de apoyo o refuerzo para los alumnos que las necesitan. Si..... No.....
19. El/La profesor/a corrige en clase:
Si, siempre..... Si, a veces..... No, nunca.....
20. ¿Qué tipo de trabajo desarrolla en la clase de flamenco?
Individual..... Grupal..... Individual y grupal.....
21. ¿Cómo se explica un nuevo paso?
- El/La profesor/a lo hace y los alumnos lo copian.....
- El/La profesor/a lo hace, lo explica y lo corrige a los alumnos.....
- El/La profesor/a explica cómo se hace y son los alumnos los que lo realizan siguiendo las indicaciones marcadas.....
22. ¿Cómo piensas que aprendes más?:
- Trabajando individualmente.....
- Trabajando en grupo.....
- Depende de lo que se esté trabajando es mejor trabajar de manera individual o grupal.....
24. ¿Crees que podrías ser útil para ayudar a un compañero o a un grupo de ellos a aprender un paso, una coreografía, etc...?
Si..... No.....
25. El Baile flamenco:
- Se aprende.....
- Se nace con aptitudes y actitudes para desarrollarlo después.....
-

26. ¿Se utiliza el espejo en clase para que los alumnos vean como se hace un paso nuevo?. Si, siempre..... Si, a veces..... No, nunca.....
27. El/La Profesor/a resuelve las dudas que te surgen en clase.
Si, siempre..... Si, a veces..... No, nunca.....
28. ¿ El/La Profesor/a da instrucciones de cómo se hace un paso sin hacerlo y los alumnos le entienden y lo ejecutan tal cual lo ha dicho?.
Si..... No.....
29. ¿Se genera en el aula un ambiente donde el alumno sea capaz de buscar su propia identidad a la hora de ejecutar los pasos marcados?.
Si..... No.....
30. ¿Realiza en clase tareas para que el alumno genere su propio ejercicio y sea constructor de su propio aprendizaje?. Esto puede ser en grupo o individualmente. Si..... No.....
31. ¿Crees que es necesario un tiempo para trabajo individual dentro del aula? - Si.....
- Si, pero fuera del horario de clase.....
- No.....
32. El/La profesor/a corrige a sus alumnos?.
- Si, siempre.....
- Si, cuando cree que es necesario hacerlo.....
- No.....
33. ¿Cree que el alumno aprende siempre que se le corrige?
Si..... No siempre..... No.....
34. ¿Te corrigen mediante señales (pitos, palmas, etc...)?
Si..... No.....
35. ¿Te corrigen indicándote las correcciones en su propio cuerpo?.
Si..... No.....
36. ¿Te corrigen mediante indicaciones verbales?.
Si..... No.....
37. ¿De qué manera de las tres anteriormente mencionadas, piensas que se puede aprender mejor?
- Correcciones con señales.....
- Correcciones corporales.....
- Correcciones verbales.....
- Depende de qué se esté enseñando es adecuado usar un tipo de corrección.....
38. ¿Dónde se coloca el/la profesor/a en una clase con espejo para enseñar un nuevo paso?:
- Delante de los alumnos.....
- Detrás de los alumnos.....
- En un lateral de la clase.....
- Depende del contenido a enseñar.....

39. ¿Qué tipos de agrupamientos suele utilizar en clase?
- Parejas.....
 - Trios.....
 - Grupos menores de 5 alumnos.....
 - Grupos de 5 o más alumnos.....
 - De todo tipo de agrupamientos.....
40. Respecto a la utilización del espacio, aspecto tan importante a nivel coreográfico, ¿se plantean en el aula actividades para aprender este aspecto?
41. Las tareas para el desarrollo de la memoria, otro aspecto destacado para el aprendizaje del baile flamenco, ¿cómo son?:
- A nivel individual.....
 - A nivel grupal.....
 - Depende del contenido que se trabaje.....
42. Si analizas tus actitudes y aptitudes, ¿crees que te están enseñando a bailar Flamenco correctamente? Si..... No..... Se cual sea tu respuesta explica por qué.....
-
43. ¿Crees que tu profesor/a te enseña lo suficientemente bien para poder en un futuro incorporarte al mundo profesional? Si..... No.....
44. ¿Qué aspectos cambiarías de las clases de Flamenco?
45. Defínete con varios adjetivos como alumno en la clase de Flamenco.....
-
46. Cuando finalices los estudios profesionales de danza, ¿piensas realizar otros estudios? Si..... No.....
- En caso afirmativo, ¿Cuáles?.....

OBSERVACIONES SOBRE EL CUESTIONARIO:

ANEXO IV: AOBA-TARANTO

TARANTO Nº.....: Intérprete: Año:

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº1	Sexo	1. Mujer 2. Hombre
Item nº2	Década	1.Sesenta 2.Setenta 3.Ochenta 4.Noventa 5.Dos mil 6.Desde 2010
Item nº3	Duración total del baile	
Item nº4	Duración salida	
Item nº5	Situación de inicio	1. Fuera de escenario 2. Dentro de escenario
Item nº6	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº7	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº8	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº9		<input type="radio"/> Vueltas <input type="radio"/> Piruetas <input type="radio"/> Otros giros
Item nº10	Tipos de giros utilizados:	
Item nº11		<input type="radio"/> Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº12	Velocidad de los giros	
Item nº13		<input type="radio"/> Golpes <input type="radio"/> Plantas <input type="radio"/> Tacones (en cualquiera de sus formas) <input type="radio"/> Punteras <input type="radio"/> Chafianes <input type="radio"/> Latiguillos
Item nº14	Tipos de zapateados utilizados	
Item nº15		
Item nº16		
Item nº17		
Item nº18		
Item nº19	Uso de marcajes	1. Si 2. No
Item nº20	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº21		<input type="radio"/> Hacia delante <input type="radio"/> Hacia atrás <input type="radio"/> Lateral <input type="radio"/> Diagonal <input type="radio"/> Circular
Item nº22		
Item nº23	Desplazamientos realizados respecto al público.	
Item nº24		
Item nº25		
Item nº26	Utilización de falseta de guitarra al inicio del baile	1. Si 2. No
Item nº27	Expresión dramática	1. Si 2. No

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº28	Duración de la 1ª letra	
Item nº29	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº30	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº31	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos
Item nº32	Tipos de giros utilizados:	<input type="radio"/> Vueltas
Item nº33		<input type="radio"/> Piruetas
Item nº 34		<input type="radio"/> Otros giros
Item nº35		1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº36	Tipos de zapateados utilizados	<input type="radio"/> Golpes
Item nº37		<input type="radio"/> Plantas
Item nº38		<input type="radio"/> Tacones(en cualquiera de sus formas)
Item nº39		<input type="radio"/> Punteras
Item nº40		<input type="radio"/> Chaflanes
Item nº41		<input type="radio"/> Latiguillos
Item nº42	Uso de marcajes	1. Si 2. No
Item nº43	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº44	Desplazamientos realizados respecto al público.	<input type="radio"/> Hacia delante
Item nº45		<input type="radio"/> Hacia atrás
Item nº46		<input type="radio"/> Lateral
Item nº47		<input type="radio"/> Diagonal
Item nº48		<input type="radio"/> Circular
Item nº49	Expresión dramática	1. Si 2. No

Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº50	Duración de la falseta	
Item nº51	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº52	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº53	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº54	Tipos de giros utilizados:	<input type="radio"/> Vueltas <input type="radio"/> Piruetas <input type="radio"/> Otros giros
Item nº55		1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº56		
Item nº57	Velocidad de los giros	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº58	Tipos de zapateados utilizados	<input type="radio"/> Golpes <input type="radio"/> Plantas
Item nº59		<input type="radio"/> Tacones (en cualquiera de sus formas) <input type="radio"/> Punteras
Item nº60		<input type="radio"/> Chaflanes <input type="radio"/> Latiguillos
Item nº61		
Item nº62		
Item nº63	Uso de marcajes	1. Si 2. No
Item nº64		
Item nº65	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº66	Desplazamientos realizados respecto al público.	<input type="radio"/> Hacia delante <input type="radio"/> Hacia atrás
Item nº67		<input type="radio"/> Lateral <input type="radio"/> Diagonal
Item nº68		<input type="radio"/> Diagonal <input type="radio"/> Circular
Item nº69		
Item nº 70	Expresión dramática	1. Si 2.No
Item nº71		

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº72	Duración de la 2ª Letra	
Item nº73	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº74	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº75	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº76	Tipos de giros utilizados:	<input type="radio"/> Vueltas
Item nº77		<input type="radio"/> Piruetas
Item nº 78		<input type="radio"/> Otros giros
Item nº79	Velocidad de los giros	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº80	Tipos de zapateados utilizados	<input type="radio"/> Golpes
Item nº81		<input type="radio"/> Plantas
Item nº82		<input type="radio"/> Tacones (en cualquiera de sus formas)
Item nº83		<input type="radio"/> Punteras
Item nº84		<input type="radio"/> Chafianes
Item nº85		<input type="radio"/> Latiguillos
Item nº86	Uso de marcajes	1. Si 2. No
Item nº87	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº88	Desplazamientos realizados respecto al público.	<input type="radio"/> Hacia delante
Item nº89		<input type="radio"/> Hacia atrás
Item nº90		<input type="radio"/> Lateral
Item nº91		<input type="radio"/> Diagonal
Item nº92		<input type="radio"/> Circular
Item nº93	Expresión dramática	1. Si 2. No

Baile Flamenco. Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº94	Duración de la escobilla	1. Si 2. No
Item nº95	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº96	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº97	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos
Item nº98	Tipos de giros utilizados:	<input type="radio"/> Vueltas <input type="radio"/> Piruetas
Item nº99		<input type="radio"/> Otros giros
Item nº100	Tipos de zapateados utilizados	<input type="radio"/> Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº101		<input type="radio"/> Golpes
Item nº102		<input type="radio"/> Plantas
Item nº103		<input type="radio"/> Tacones (en cualquiera de sus formas)
Item nº104		<input type="radio"/> Punteras
Item nº105		<input type="radio"/> Chafianes
Item nº106		<input type="radio"/> Latiguillos
Item nº107	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº108		
Item nº109	Desplazamientos realizados respecto al público.	<input type="radio"/> Hacia delante
Item nº110		<input type="radio"/> Hacia atrás
Item nº111		<input type="radio"/> Lateral
Item nº112		<input type="radio"/> Diagonal
Item nº113	Expresión dramática	<input type="radio"/> Circular
Item nº114		1. Si 2. No

Estructura del baile del taranto	Subcategorías	Valor
Item nº115	Duración del final	
Item nº116	Utilización de complementos y/o utilería	1. Si 2. No
Item nº117	Utilización de diferentes tipos de braceos	1. Si 2. No
Item nº118	Velocidad de braceos	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos
Item nº119	Tipos de giros utilizados:	<input type="radio"/> Vueltas
Item nº120		<input type="radio"/> Piruetas
Item nº121		<input type="radio"/> Otros giros
Item nº122	Velocidad de los giros	1. Lentos 2. Rápidos 3. Ambos 4. Ninguno
Item nº123	Tipos de zapateados utilizados	<input type="radio"/> Golpes
Item nº124		<input type="radio"/> Plantas
Item nº125		<input type="radio"/> Tacones (en cualquiera de sus formas)
Item nº126		<input type="radio"/> Punteras
Item nº127		<input type="radio"/> Chaflanes
Item nº128		<input type="radio"/> Latiguillos
Item nº129	Uso de marcajes	1. Si 2. No
Item nº130	Uso de movimientos de caderas	1. Si 2. No
Item nº131	Desplazamientos realizados respecto al público.	<input type="radio"/> Hacia delante
Item nº132		<input type="radio"/> Hacia atrás
Item nº133		<input type="radio"/> Lateral
Item nº134		<input type="radio"/> Diagonal
Item nº135		<input type="radio"/> Circular
Item nº136	Musicalmente	1. Por tangos 2. Por levante 3. Tangos-levante 4. Otros...
Item nº137	Expresión dramática	1. Si 2. No

ANEXO V: Letras de tarantos visionados

Se han registrado las letras tal y como han sido cantadas en los bailes visionados, de manera que se aprecie los momentos melismáticos del mismo y las diferentes formas de cantarlas:

A) Ámbito Profesional:

1. TRINI ESPAÑA (1960)

- 1ª letra: Me ha engañao,
mi cariño verdadero,
me ha engañao.
Los besos que tu me dabas,
¡ay! me sabían a veneno,
sabiendo que me engañabas
ia...y....., y....., a..y!

2. CARMELIYA JARRITO (1964)

- 1ª letra: ¡Ay! que te voy a comprar yo un vestio.
¡ay! vengo de la feria,
que te voy a comprar yo un vestio ...,
y unas enaguas muy finas....
que te se vean por abajo,
¡ay! con blondas de peñafina
- 2ª letra: ¡Ay! a lo lorquino....
¡ay!, quiéreme, que traigo
y son pétalos fino,.
camisas de doble capa
Ypantalón de pana fino
¡ay!, y en la orilla de Graná.....,
¡ay...!, Graná...

3. FLORA ALBAICÍN (1972)

- 1ª letra: ¡Ay! castigo...,
yo no se si es por quererte,

es mi castigo.
Confio que dios.... quiera....,
pero intento y no puedo,
porque me muero de pena.....,.....,.....
¡ay....!

4. RAFAEL DE CÓRDOBA (1972)

- 1ª letra: ¡Ay! del pisar
¡ay!, que te veo beber agua
que de la fuente del pisar
Volvía su padre y a su madre y a su tierra,
y a su tierra no va más, ¡ay!
Y a su tierra Linares...., ¡ay, ay, que...!
- 2ª letra: ¡Ay!, como la sal al guisao,
¡ay! me está haciendo falta, tu querer primo,
como la sal al guisao.
Como la ropa al encuero, ¡ay!
¡ay! como el agua al sembrao....
me va a hacer falta tu querer primo,
¡ay, ay, que...!

5. FERNANDA ROMERO (1974)

- 1ª Letra: ¡Ay....! nos quere...mos....,
¡Ay..!, te a..mo.. ¡ay..!.
El separarnos... tanto...
Como... nos quere..mos.
Y es que no tienes concencia...
Y sabes.... lo que a..mo.,
¡ay....! si bien pasa por su experiencia.
- 2ª Letra: ¡Ay! que acaban de dar un tiro,
¡ay! en Cartagena..., se suena...
¡ay! que acaban de dar un tiro.
Y mira como suena ¡ay!.
Con esa esperancita yo vivo
¡Ay!, Cartagena se suena....,
¡y, a....!

6. FERNANDA ROMERO (1974)

- 1ª letra: ¡Ay! que la ha matao de un tiro,
¡ay! en Cartagena se suena, ¡ay...!
¡ay! que la matao de un tiro..., .
Nunca sabes como truena....,
con esa esperancita yo vivo...., ¡a..y!
en Cartagena, se suena....
¡ y..., a.....y, y.....a, a...!

7. CARMEN MORA (1974)

- 1ª Letra: ¡Ay! veneno pa que yo me muera.
tu dices que me dabas..., ¡ay...!
un veneno pa que yo me muera.
Y luego te va a pesar.....,
cuando me coma la tierra,
y tu, no me vea más,
¡Ay, ay...!

8. CARMEN MORA (1976)

- Salida: ¡Ay....!
- 1ª Letra: ¡Ay remera!,
Tiene mi cuer..peci..to.,
Marecita... de mi.. al...ma..
¡ay! un cuerpecito de remera.
Y que solito se va ya,
¡ay! porque no puedo, la remera.
¡Ay! que con sus sentimientos basta,
¡ay....!
- 2ª Letra: ¡Ay! Laurea...no..
¡ay! desde.. mi casi..ta se ve.,
la fragua... que perecio.. Laurea..no.,
y la ferneda y el rosquera.
¡Ay, ay...!
¡ay! pa los saqua..is de mis hermanos...
Ay y las camicas sin ver...

9. MATILDE CORAL (197-)

- Salida: ¡A...y..ay...ay...
a...y...ay..ay...,
y....,a....ay, que...!
- 1ª letra: ¡A..y..! ,la pue..la..
ia..yi,ay corre y dile.. a mi primico... hermano...,
por dios.... que...me de... la puela.
Apare del caballo tordo...,
que a mi me han robaito a mi...Malena, ja...y!,
que de penica yo me voy a vover loco...,
¡ay...!, que....
- 2ª letra: ¡A.y, ay..!, por tus mentiras..he cambia...o,
¡ay! mi cariño, o verdadero...
por tus mentiras he cambia..o..
Los besos que tu me da....bas,
¡ay! me servían de vene...no, ¡ay!,
y yo tan pobre prima.. lo camelaba,a..., a....,a....,
¡a..y!, que...

10.CARMEN MORA (1980)- Talegón de Córdoba/Salmerón

- Salida: ¡Ay...!
- 1ª Letra: Que yo no tenía Carolina,
¡ay! el reme..dio de mi ma..re...
no tengo.. la Caroli..na...
Por si nadie lo sabe,
le llama a la medicina
Carmen la de los lunares...
¡ay, ay, ay, que....!
- 2ª Letra: Ay que como los ha avisao...
Me estás haciendo a mi una tarta
Que como las ha avisao...
Como la ropa y el catacuero.
¡Ay!, como el agua al sembrao, ¡ay!.
¡Ay!, como la mina al minero.
¡Ay, ay... minero...!

11. MILAGROS (1980)

- Salida(recitada):

Nos dijo Federico,
ángel y musa vienen de fuera,
el ángel da luces, la musa da forma,
en cambio el duende,
hay que despertarlo en las últimas
habitaciones de la sangre.
Cuando la musa ve llegar a la muerte,
cierra la puerta, levanta un plinto
o pasea una urna y escribe un epitafio,
con manos de cera.
Cuando ve llegar la muerte,
El ángel vuela en círculos lentos
Teje con lágrimas de hielo y narcisos, la elegía.
En cambio el duende no llega,
si no ve posibilidad de muerte
y no sabe que ha de rondar su casa
y no tiene seguridad
de que ha que mecer esa rama,
que todos llevamos, que no tienen,
que no tendrán, consuelo.
En España, como en los pueblos de oriente
donde la danza es una expresión religiosa,
el duende tiene un campo sin límites.
Duende de la mina de los cantes mineros,
que llegan al borde, a la herida, de los que sufren.
Minero ¿pa qué trabajas, si pa ti no es el producto?
Pal patrón con las alajas,
Pa tu familia es el luto y para ti la mortaja.
La mina de Pozo Ancho,
qué anchura señor, que anchura y qué amargura.
¡Mina!, panteón sin letras,
sin la jotería de la noche.
Allí ya te enjauló.

- 1ª letra: ¡Ay! baje del pueblo yo a la mina
¡ay! me tuve que salir.
que yo baje del pueblo a la mina.

Yo no podía resistir...
¡Ay!, el dice que aquí se respira....¡ay!,
¡Ay, ay, ay...! que no se que va a ser de mi..
¡Ay...que!

- 2ª letra: ¡Ay! las vueltas que el mundo da...
Ay ,válgame dios tio Rufino.
y que las vueltas, que el mundo da,
siendo un minero tan fino,
y a donde habías llegado tu a parar, ¡ay!,
y que le dabas vueltas allí al molino ¡a..y..e...!

12.FERNANDA ROMERO (1981)

- Salida: ¡A..y.., ay....., ay, a..y, ay....., a....., a....!
- 1ª letra: ¡Ay sufrimos
si tratan de separarnos,
de tanto como nos queremos.
y es que no tiene conciencia....,
y saben lo que es amor, ay...
y a pasao por su experiencia, ay,
¡ay!, ¡ay!, ¡aya....., a....!
- 2ª letra: ¡Ay! la muerte,
con dos cuchillos en las manos.....
¡Ay!, se emana la muerte.
Que no te veía valiente,
por eso los hermanos,
el que gana, es el que pierde...,.....

13.MERCHE ESMERALDA (1981)

- 1ª letra: ¡Ay! yo lo tenía en la carolina
¡ay.....!
lo tengo... en la caroli..na..
Y por si nadie lo sabe....., ay,
se llamaba la vecina,
Rosario la de los lunares.., ¡ay, ay, a...y!
¡a...y, a....., a....y.....!

- 2ª letra: Que cuando salía de Totana,
¡ay! en la puerta de mi novia prima,
¡ay! cuando salgo de Totana.
¡Ay! agua fresca de su novia,
y yo la bebo con la mañana, ¡a...y!
¡ay!, porque a mi me sabe a gloria,
¡a...y, ay, a..y, ay, a...y, ay..., a..., a...y....!

14. MANUELA CARRASCO (1984)

- Salida: ¡Ay....., ay.....,
a.....y....., ay.....,y....., y.....!
- 1ª letra: ¡Ay..! La... Caroli..na,
¡ay!, nunca te podré olvidar....,
ti..erra de la Ca..ro..lina...
Nunca yo podré... olvidar...,
que con lo que pue..do en vida. ¡a...y!
tierra de la caridad,
¡a....., a...y..., que!
- 2ª letra: ¡Ay...! con mis fatigas me encuen..tro...,
Y te busco en la galería...,
que con mis... fatiguitas me encuen..tro.....
Déjame que...me.. consue..le,
con el ca..lor.. de... mi cuerpo....., ¡a...y...!,
¡Ay!, es porque la sangre, la sangre me duele....
¡e.....,e.....,e.....,e...!
- 3ª letra: Y abajo en la galerí..a...,
cuando suenan los barre..nos...,
y abajo en la ga..lería...u.
¡Ay! nadie sabe..., .. lo que espero...,
¡ay! deseando ver... el dí..a.,
¡ay! y es para rezarle yo al nazareno,
¡o.....,o.....!

15.Mª DEL MAR BERLANGA (1987)

- Salida: ¡A...y, qué...!
- 1ª letra: ¡A...y...!, la muerte,
¡a...y...!, con dos cuchillos en las manos, ¡ay!
se están matando, la muerte.
Que nadie diga valiente...,
porque son los dos hermanos,
y el que gana es el que pierde,
¡a...y, a..y..., y..., a..y, que!
- 2ª letra: Que como la sal al guisao....,
¡ay! a mi me está haciendo falta tu cariño,
que como ¡la sal al guisao....
Como la ropa al que va en cueros,
que como el agua... a los sembrasos...,
y como la mina al minero....,
¡Ay, ay, ay..., a..y,..., y..., a..y, que!..

16.MANOLETE (1988)

- Salida: ¡A..y, ay!,
¡ay, y...,a..y!
- 1ª letra: ¡Ay! donde andará... mi mucha...cho,
¡ay!, que llevo tres días... que no lo veo...,
a donde andará mi muchacho.
Estará bebiendo vino,
andará por ahí... borracho, ¡a..y!,
¡ay! que alguna mujer, me lo abrá entretenío...,
¡o...,o....o...,o...,ay...,y..., a..y, que!
- 2ª letra: ¡Ay! como pueda no voy más...,
¡ay!, que yo trabajo en una mina....,
Que como no pueda no voy más...
Porque estoy cansai..to,
de tanto subir... y bajar...., ¡y...!
y cuando voy al trabajito,
¡ay, ay, ay, y..ay, y..., a..y, que!

17. ANA M^a BUENO (1988)

- 1^a letra: Y de donde nacen los tempranos,
¡ay! y yo soy del reino de Almería,
de donde nacen los tempranos.
Si al amanecer el día...,
te encuentras con Pedro “El Morato”, ¡a...y!,
vendiendo verdulería, ¡ay....!, ¡ay....!,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay...!qué.
- 2^a letra: Y a donde andará el capataz,
¡ay! de la mina donde trabajo...,
y a donde andará... el capataz.
Ayer le dije en el tajo,
que me subiera a mi el jornal, ¡ay!.....
si no a la mina yo no bajo..., ...,
¡ay!, ¡ay! qué...

18. MILAGROS MENGIBAR (1988)

- Salida: Barrene..ro.. soy seño...res...,
de las mi..nas.. de La Unión...,
con mi barreno en las ma...nos..
trabajo... con ilusión...,
¡Ay.....!
- 1^a Letra: De donde nacen los tempranos,
¡ay!, soy del reino de Almería.
De donde nacen los tempranos.
Y al amanecer el día,
Me encuentro a Pedro El Morato, ay....
Ay vendiendo verdulería, ¡ay.....!
- 2^a Letra: Que arañaba.. con.. las uñas...
y un niño.. como un.. león...
¡Ay! que arañaba.. con.. las uñas...
Y hubo.. una derrumbación...,
en una mina.. de.. Asturias.,
su pare dentro queó...,
¡ay, a....., ay, ay, que!

- Final: Barrenero... soy... señores...
de las minas... de La Unión...
barrenero.. soy... señores...
Y si me mata una explosión.,
nadie tengo... quien... me llore...,
tan solo.... me quea dios....
¡ay, ay,a...,a..., ay, que!

19.ROCIO LORETO (1989)

- 1ª letra : Sabe... lo que es bueno...,
hay deseando ver... el día....., ¡ay!
¡ay! pá rezarle al nazareno....., o.....,
o....., A....ay, ta
- 2ª letra: De donde nacen los tempranos,
¡Ay!, y yo soy del reino de almeria,
de donde nacen los tempranos.
Si al amanecer el día...
me encuentro con Perico “El Morato”,
vendiendo verdulería
¡ay, ay ay, ay....., a....., a... que...!
- 2ª letra: Y dicen a la emperatriz,
y anoche estuve en el teatro,
y viste echar a la emperatriz,
y platiqué con ella un rato
y le oí decir, ay, ay, y....
que para cantar Pedro “El Morato....., o...., a....
- 3ª letra: ¡Ay! la muerte,
¡ay!, y con dos cuchillos en las manos,
¡ay...., ay...!, se está matando la muerte,
que nadie diga valiente,
que son los dos hermanos,
y el que gana es el que pierde,
ay, ay, ay....., ay, ay, que...

20. MANOLO MARÍN (1990)

- Salida: ¡A...y..., a...y..., a...y...!
- 1ª letra: A donde andará... el capataz...,
¡ay! de la mina a donde... yo trabajo...,
a donde andará... el ca..pataz...
Ayer le dije... en el tajo...,o.....,
que me subiera a mi el jornal..., al....
por que si no a la mina... yo no bajo...,
¡ay, ay, ay ay ay,.....y..., a..y, que!
- 2ª letra: De donde nacen los... tempranos,
a...y, y yo soy del reino de Almería,
de donde nacen los tempranos.
Y al amanecer el día.....,a.....,
se encuentra con Pedrico el Morato, a...
vendiendo verduleria,
¡a..., ay ay ay, a..y, y..., a...y, que!

21. HINIESTA CORTÉS (1990)

- 1ª letra: Que de barrenero en las minas,
que yo me voy a colocar a trabajar,
que de barrenero en las minas.
Porque a mi me han subido el jornal,
que yo tengo mi casita en ruínas,
y yo la quiero levantar.....,....
¡ay.....,.....ay!, ¡ita...!
- 2ª letra: ¡Ay! debajo en la galería,
¡ay! donde suenan los barrenos,
¡ay! abajo en la galería.
¡Ay! nadie sabe lo que veo.
¡Ay! deseando ver el día, ¡ay....¡,
Pa rezarle al nazareno.....,....., ¡a..ay!, ¡ita!

22.JAVIER LATORRE (1991)

- Salida: ¡A...y..., a...y..., y...,
ay..., a...y, a...y...!
- 1ª letra: Que a donde andará... el capataz...,
¡ay! de la mina donde yo... trabajo...,
que a donde andará..... el capataz...
Que ayer le di..je en el tajo...,....
que me subiera a mi... el jornal..., ¡ay...!
porque si no a la mina... yo no bajo...,
¡ay..., ay, ay..., y..., ay, ay, ya, e...!
- 2ª letra: Como la sal al guiso...o...,
me hace falta...tu que..rer primo...,
que como la sal... al guisao...
Como la ropa al que está encueros,
que como el agua... a los sembraos...,
que como la mina... a los mineros...
¡ay, ay, ay..., y....., ya.. y....que....!

23.MILAGROS Y J. BARÓN (1992)

- Salida: Dejad que los cuerpos digan.
Dejad que los cuerpos vuelen.
Dejad que los cuerpos digan
Eso que los cuerpos quieren,
¡Ay, a...y, ay, ay, ay ay..., ay, ay!
- 1ª letra: ¡Ay! que a lo mejor viene el tiempo,
dejad que los cuerpos vivan,
¡ay, ay! que a lo mejor viene el tiempo.
Para que se te entordilla
O quiero que los cuerpos bailen, ¡a...y!
Y pasearse..., en su pensar...,
¡A..., a...,ya...!
- 2ª letra: ¡Ay! que la lum..bre de la lla..ma.,
¡ay!, dejad... que los cuer...pos ha..blan.,
la lum..bre... de la lla.ma...

Que se pe..gan y se.. ro..cen.,
por su bos..que y su.. pla..ya..
¡ay!, por su seso.. y su al...ma..
¡ay, a.....y, ay, ay, que....!

24.EVA LA YERBABUENA (1992)

- 1ª letra: ¡Ay! tormento,
¡Ay! olviarme no puede ser,
vivir contigo es un tormento.
Y es tan grande mi querer,
¡ay! que me sirve de alimento, ¡a..y!,
a mi continuo padecer.., ¡ay!, ¡ay!,
¡ay, ay! , ¡ay, ay.....! ¡y.....!, ¡a, ay ay...!
- 2ª letra: ¡Ay en tó levante,
¡ay!, caritas como la tuya....
que no la he visto en tó el levante.
Tulipanes, ni rosas.....,
se comparan con tu arte, ¡a...y!,
¡ay! eres tu la más hermosa....., ...
- 3ª letra: Como la sal al guisao...,
me hace falta tu querer....., prima.....,
que como la sal al guisao.
Como la ropa al que está en cueros....
que como el agua a los sembraos, a....
que como la vida a los mineros...,
¡ay!, ¡ay ay!, ¡y.....!, ¡a.ay, a!

25.JAVIER LATORRE (1994) – I Premio Desplante

- Salida: ¡A...y, a....y, a.....y, que...!
- 1ª Letra: ¡Ay!, que todos los mineros bajaron a la mina...,
¡ay!, que mi hermanito... ha baja..o.,
que todos los mineros han bajao.. a la mina....
Y vino derrumbamiento.....,
yo recomiendo y a la pastora divi..na...,

mi hermano, que fue el que tuvo más talento,
¡ay, ay, ay, ay, ay, ay., a..., a..y, que...!

- 2ª letra: Yo cante tu perdició....,
fue y un minero su ruina...., ¡a....!
yo canté su perdición....
Qué, lo cantaba en la esquina....,
tomaita la voz..., ¡a...y!,
del del polvito ... de la mina, minero,
¡ay,ay, ay,....., a..., a...y, que!.
- Final: ¡A...y, a...y, a.....y, que...!

26.JAVIER BARÓN

- Salida: Leré, lerei, lereré...
leréi, lerei, leré...
lerei, lerei, lerei,
lere., leré., leré..
- 1ª letra: ¡Ay! donde nacen los tempranos,
¡ay! que yo soy reino de Almería...
donde nacen los tempranos.
A eso de venir el día,
¡ay! yo me encuentro, ¡ay! con Pedro “El Morato”,
¡ay! vendiendo, ¡ay! verdulería...
a....., ay, que...

27.INMACULADA AGUILAR (1996)

- 1ª letra: A donde andará el capataz,
¡ay!, y yo trabajo en una mina, ¡ay!
a donde andará el capataz.
Ayer me dijo en el tajo,
que a mi me van a subir el jornal,
y toda la vida yo tan abajo,
¡y....., ayu....
- 2ª letra: ¡Ay! donde nacen los tempranos,
soy yo del reino de Almeria,
¡Ay! donde nacen los tempranos

Y al amanecer el día... ¡ay!
¡Ay!, me encuentro con Pedro “El Morato”
Vendiendo verdulería,
¡ay.....a....!

28.CARMEN LEDESMA (1999)

- 1ª letra: ¡Ay, a..y...este muchacho
¡ay!, que sangre.. de la sangre mia...,
que donde estará mi muchacho
Por lo.. de la mala vi..a....,
que a mí me lo traían.. borracho...,
¡ay!, a las claritas del día...
ia..y, a..y, a...y!
- 2ª letra : Se me perdió mi pañuelo....,
cuando salí... de las minas, ¡ay.....!
se me perdió mi pañuelo...
Quien se lo vino a encontrar..¡a..y!
un gitano que yo quiero..,
¡ay!, y a mi no me lo quiso dar,
ia..y, a..y, a...y!

29.RAFAEL CAMPALLO (1999)

- 1ª letra: ¡Ay!, ¡ay!, pegando gritos,
¡ay!, ¡ay! aquel minero de la mina...
¡ay! , ¡ay!, salía pegando gritos....
Y en aquella galería,
estaba su hermano el más chico..., ¡ay!.....
¡ay!, ¡ay!, atrapao por una viga.

30.EVA LA YERBABUENA

- 1ª letra: Salí...a pegando gri..tos,
¡A..y!, ¡a..y! aquel minero... de la mina.,
¡Ay!, ¡ay! salía pegando.. gri..tos.
Y en aquella ga..lerí.a..u,
y estaba su hermano... el más chico.., ¡a.....y!,

¡ay!, ¡ay!, ¡ay! atrapao por una viga.....,
¡a...!, ¡ay!, ¡que...!

- Final(minera): ¡A..y! Gra..briela.
¡a..y! corre, ve y dile a la Gabriela., ¡a,y! que...
que yo me vo..y pá.. herrería...
No llores, ni ten..gas pe.na., ¡a..y!,
que vuelvo.. maña.....na de día....., ¡ay...!, ¡a..y!...,
¡a..y! que me voy a fabricar cane...,e...la.

31.PILAR ASTOLA (2002)

- Salida: Quisie...ra..., quisiera sentir.. los colores,
y que... reflejan en tu cuerpo...,
y beber de tus enaguas.,
las que me quitan... el sueño
- 1ª letra: ¡Ay, ay, ay! hay un cristo deslució,
y que me llega al corazón...,
hay un cristo deslució.
Y dios mio ten compasión...,
Y porque hay un barreno más herio..., ay,
¡Ay al no tener... salvación..!,
¡Ayay,ayay, ayayay....ay, ay..., y..., a...y, ta!.

32.MARÍA PAGÉS (2004)

- 1ª letra: Hay una mariposa., mala...,
hay alrededor... de un árbol,
hay una mariposa mala...
¡Ay! la que no sepa querer...,
que no se arrime.... a la llama...,¡ay...!
¡ay! si no quiere padecer.,
¡ay, ay, ay...,
e..., a..y, que...! .
- 2ª letra: ¡Ay! porque ya no puedo más.....,
¡ay! las fuerzas.... me están.... faltando.....,
¡ay! porque ya no puedo más....

¡Ay! ni si quiera yo... este taranto....
¡ay! voy a poder... yo terminar....., ¡ay...!
¡Ay!, que por eso... canto llorando...,
¡ay, aya, ay,...
e..., a...y, que...!

33.FUENSANTA “LA MONETA” (2004))

- Salida: ¡Ay...,
a..y..., ay...
a..y..., a...,
a..., a...!
- 1ª letra: Vivimos.., vivimos.. en volandas..,
¡ay!, andamos de aquí... pa llá,
¡ay! , vivimos.., vivimos.. en volandas.
¡Ay! un árbol fue..ra...,
si todos los..días lo transplanta ¡ay!,
¡ay! que tiene tierra pa regar..., ¡a....!
¡a...., a...!
- 2ª letra: Como la sal... al.. guisa..o..,
¡ay! que tu me estabas a mi haciendo falta...,
que como la sal ...al guisao.....
Como la ropa al que está en cueros...,
que como el.... agua a los sembra..os....., ¡a...y!,
como la mina...¡a..y! al minero,
¡ay, ay...,y...,a.y,a..!

34.ISABEL BAYÓN (2007)

- Salida: ¡Ay, ay...!,
¡ay....., ay...., ay, ay...!
Hay agua fina por salo...bre...
Cambiaste el sol... por la luna..., ¡ay....!
¡ay!, agua fina... por salo...bre.
El mar por una.... Laguna..., ¡ay!
el o...ro... fino por co..bre, ¡ay...!
media naranja... por una..., ¡a..y, ay..., ay....!

- 1ª letra: Y.. el pisaba...
¡Ay! todo el que va... a Linares y bebe...
¡ay! ,...agua... en la fuente el pisaba...
Y abandona a su pare... y a su mare....
y a su tierra no va más...., ¡a.....y!
¡ay! el que va a linares y bebe, y..., y..., y, y... ya...
- 2ª letra: Los pícaros.. tartane...ros,
un lunes... por la maña...na
los picaros... tartane....ros.
Me robaron... las manza....nas....,
y a los pobres.... arrie...ros.,
¡ay, ay!, que venían.. de Tota...na, ay, ay,e..

35.ÁNGELES GABALDÓN (2007)

- Salida: A mí me hiero,
a mí me duele tu pena....
- 1ª letra: ¡Ay...! galerí..a.,
que yo no aguanto más...
cambiarme... de ga...lería.
Que hay un crio abajo
a que no deja de gritar.., ¡ay..!
y yo sufro todavía....
¡y,ay, y..., y... ay, ay, que!
- 2ª letra: Mira lo que te he compra...o.,
que vengo de las minas de La Carbonera...,
mira.... lo que te he compra..o...
Y una cadena.....
cuando estás a mi lao.....
te la pones cuando quieras.....,.....
¡ay,a... y..., y... ay, ay, que!

36.ROCÍO MOLINA (2007)

- 1ª letra: Llé..vame por.. caría.,
al peón..... carretero...,

llé...vame por... caridad...
A la mina Cerronero
y a donde van... a asesinar..., ¡ay!
y a mi hermanico... al que yo quiero,
¡o...,o.....,o.....!

- 2ª letra: ¡Ay! que para echa..rle... de comer
todas... las mañanitas la llamo...,
¡ay! que para echarle de comer.
Y al... tiempo.. de echarle el plato..., o...
donde ella vi...no a comer..., a...y..
y al tonto, carne pavo.
¡o...,o.....,o....., a..y...que!

37.SARA BARAS (2007)

- Salida: ¡Lerele..lerelerele...,
lerele....., lerelerele,le,e...,
au...,a...u, y...!
- 1ª letra: ¡A..y!el taranto...,
¡ay! el olor...que... desprende...,
¡ay! cuando suena..., un taranto...
Y te deja.. un sabor...
¡ay! que ni dulce..., ni amargo., ¡ay!.
¡ay...! pero llega...u., al corazón...,
¡a..y, a.. yayay...,..y...a..y...!

38.ANA MORALES (2009)

- 1ª letra: ¡Ay..! en mi..sa...,
¡ay! to aquel.. que va a Linares y be..be.,
el agua.. de la fuente del pisar.....,
abandona a su padre y a su ma...re...,
y a su tierra... no va más.....,
to aquel que va a linares y be..be...,
¡ay! ¡ay! ¡ay...!, ¡a..!, ¡ay!, ¡qué...!
- 2ª letra: ¡Ay!, ay soy cantor y minero....
de las minas de Linares,
soy cantaor y minero.....

Aunque a mí me gusta el cante,
mi trabajico es lo primero....., ¡a...!,
la mina también es un arte, ¡ay!, ¡ay...!,
¡y....!, ¡a!, ¡ay....!

39.ADIÁN SÁNCHEZ (2010)

- 1ª letra: Y si yo..., dame... vene..no.,
no es la prime.....ra vez...,
que yo muero... por tu... more..no...
(engancha con letra de tangos)

40.KOJIMA “LA CELESTINA” (2011)

- Salida: ¡A.y..., a.....y..., a..y.,
a....y..., a...y..., a..y.,
a....., a..y, a...!
- 1ª letra: ¡A.....y,...! dine...ro...,
eso que mueve... el mundo...,
la avaricia... y el... dine..ro.
La bruja se vuelve fie...ra...,
estando... el oro por medio.....,
malha....ya, vieja ramera...,
¡ay, ay,...a....!

41.CARMELA GRECO (2012)

- Salida: Los pícaros... cartagene....ros...,
unas lunes por la maña..na.,
Los pícaros--- cartageneros.
le sobraron las manzanas,
y a los pobres... arrie..ros.,
¡Ay, ay!, que venían... de Tota...na.
- 1ª letra: ¡Ay! tó el que va a Linares y bebe,
el agua de la fuente del pisar.
abandona a su padre.. y a su m...re,

y a su tierra no va más..., ay
¡ay! to aquel que va a linares y bebe,
¡ay, ay....y...., a..y..que....!

- 2ª letra: Ve dile a la que está ahí
que unos ojillos negros que están allí
que desde mi casa yo veo,
¡ay, ay, ay..., y..., a..y, qué!

42.JAVIER LATORRE (2012)

- Salida: ¡A..y..., a..ay. a....y...,
a..y, y...ay..., y...a...,
a..., ya.....taranto....!
- 1ª letra: ¡A..y..!, de ma... ma..drugá.....
desperta..ron... a.. mi... ma..re...,
era un día.... de ...ma..madrugá...
Porque al probecito.. de mi pare.....,e....y.
y se le había caído.... un puntal..., ay.,
y... por darle a rico, y al rico darle al más.. meta..les,
¡ay, ay, ay, ay,....
y....., a..y, que!
- 2ª letra: La vueltas, las vueltas que el mundo dá...,
vár..game dios.. tio Rufino, a..y, ay...,
de las vueltas , las vueltas que el mundo da....
Siendo minero tan fino ay, ay, ay,
donde ha ido usted a parar...,....
y darle vueltas al molino...,.....o,
¡ay..., ay, ay....!

B) Ámbito académico. Este apartado recoge las letras de tarantos coreografiados por diferentes profesoras de Flamenco del Conservatorio de danza de Murcia.

1. Taranto coreografiado por Estefanía Brao (curso 2006/2007).

- Salida: ¡A...y..., a..y...a..., a..y, ay.. que!

- 1ª letra:
 - ¡A..y.. ay! mine..ro...,
 - minero... de mi encargo..,
 - compañerico... minero...
 - Que dentro de este agujero...,
 - el aire se vuel...ve amargo..., ay..
 - y poco a poco.. me muero..,
 - ¡ay, ay, ay, a..y.., y..., a....!

- 2ª letra:
 - ¡A...y, ay!, me levanto..,
 - como... minero bueno...,
 - ¡ay! temprani..to.. me.. levanto...,
 - Y preparo mi barrena....,
 - mientras lo prepa..ro... yo canto.., ¡ay..!
 - ¡ay! no pienso... en lo que es bueno....,
 - ¡ay, ay, ay,a.. y...y..., a..y..ya!

2. Taranto coreografiado por Matilde Rubio (curso 2007/2008).

- Salida: ¡A..y.....y..., a..y..., ay..., y....., a.....,ay, ya..!

- 1ª letra:
 - ¡A..y..., ay....!, mine..ro..,
 - no te olvies.. que es de mi encargo...,
 - compañeri...co... minero....
 - Que dentro de este agujero...,
 - y el ai.re se me vuelve amargo, ¡a...!
 - y poco a poco..o.. me muero,
 - ¡ay, ay, a ya ya y..., y..a,a..!

- 2ª letra:
Se le puede... llamar viuda...,
y a la mujer... del minero...,
se le pue..de... lla..mar viuda..,
Que se pasa el dia ente..ro.....,
Cavan..do.. su sepultura....,
Que amargo... gana el minero..
¡ay ay, ay ay, y...a...!

3. Taranto coreografiado por Mª Dolores Costa (curso 2009/2010).

- Salida: ¡Ay....., ay, ay, ay,y.....a.....!
- 1ª letra:
¡A..y..! los.. tempranos...,
yo vengo... de Almería.,
don...de nacen los... tempranos.
Y al amanecer el dí..a....,
me encuentro a Perico... el... Morato., ¡ay..!
¡Ay! Vendiendo... verdulería...,
¡Ay, ay, ay, ay,...a...ay....y.....,a.....!

4. Taranto coreografiado por Estefanía Brao (curso 2010/2011).

- Salida:¡ A...y..., ay.., a..y.., a..y..., ay..., ay..., a..., a..y ya!
- 1ª letra:
¡Ay..! que fuerza... y que.. poderío..,
cuando la muerte te llama,
¡ay! que fuerza.. y que.. poderío..
En una mina llora..ba...,
y un hombre... que esta..ba herío, a...,
¡ay!, de la muerte.. se lo llevaba,
¡ay, ay..., ay, ay.. ay.. a..., a., a....y que!
- 2ª letra:
¡A..y.., ay! cami..na...
los que van a trabajar....
los dos... se dan... la via...
El marinero en la mar...,
el mine..ro en..la mina..., ¡a...!,

¡ay!, sin sa..ber si voverán..
¡Ay, ay, ay, ay ay, a...,a.. ,a...y que!

5. Taranto coreografiado por Estefanía Brao (curso 2011/2012).

- Salida: ¡A...y...a.y..., a..ay..., a..y..ay..ay..,y...,a..,a.y..,a..!

- 1ª letra:

Me la encuentro... siempre.. llorando...,
cuando salgo d la mina...,

me la encuentro.. siempre.. llorando...

A la pobre ma..re mí..a.,

Que en la puerta se está parando...,

a ver si sal..go..., ¡ay!.. confía..

¡ay, ay, ay, ay..a..., a..., a.., a..y, que!

ANEXO VI: Entrevistas

En este apartado cada una de las entrevistas realizadas a profesionales del mundo del flamenco están precedidas de sus correspondientes biografías que justifican la necesidad de contar con ellos debido a su formación y años en el “oficio”.

ANEXO VI.1. JOSE PIÑANA CONESA (GUITARRISTA)



Nace en Cartagena (Murcia) el 30 de Enero de 1.966, conocido artísticamente como “PEPE PIÑANA”. Miembro de una Familia de gran solera y profunda tradición flamenca “La Familia Piñana”, siendo el mayor de los hermanos Piñana. Adquiere sus primeros conocimientos de la música flamenca a temprana edad, de la mano de su abuelo, el ya desaparecido, D. Antonio Piñana (padre), maestro de los Cantes mineros/levantinos, y de su padre el guitarrista Antonio Piñana (hijo). A los doce años, ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde realiza sus estudios musicales y de guitarra clásica bajo la dirección del Catedrático D. Manuel Díaz Cano.

Es en la guitarra flamenca como solista, acompañando al cante y sobre todo al baile, donde desarrolla su actividad profesional y profundiza en el estudio de todas sus vertientes, lleva a cabo numerosos estudios de perfeccionamiento del instrumento, en guitarra flamenca destaca su participación ,después de haber sido seleccionado, en los primeros seminarios internacionales de guitarra flamenca celebrados en la “Fundacion Andaluza de Flamenco”(Jerez) con el maestro y concertista Manolo Sanlúcar, del que aprende la técnica y el discurso de la guitarra flamenca actual.

En 1.982 entra a formar parte del Cuadro Flamenco de Antonio Piñana (hijo), como guitarrista solista y acompañante durante diez años, haciendo actuaciones por toda la geografía española y parte del extranjero: presentación en el Festival de La Unión (1.983), actuación como invitados en el Festival de Flamenco de Lo Ferro (1.984), gira por el norte de Italia, (Milán, Módena , Vicenza) (1.985), gira por el sur de Francia, (Grasse, Niza, Arles y Hyeres) (1.986), como más importantes.

Ha sido guitarrista oficial del Ballet Español de Murcia durante 12 años(1986-1998) igualmente de la Compañía Murciana de Danza durante 6 años en ese periodo. Con los cuales ha realizado innumerables actuaciones dentro y fuera de su País.

En 1.987 entra como profesor interino en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, plaza que obtiene por oposición realizada en Madrid, en 1.989. Actualmente es Profesor de Música y Artes Escénicas (guitarrista flamenco acompañamiento) en el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia y Secretario Académico de este Centro

Participa como guitarrista en diversos programas de televisión, de divulgación del arte flamenco como: “La buena música” (1.985), “Arte y artistas flamencos” (1.990), “Misa flamenca” para Televisión Española (1.991) acompañando a su abuelo D. Antonio Piñana Segado, “Algo más que flamenco” (2.000), algunas intervenciones recogidas en un DVD, que actualmente ha editado RTVE, de la colección FLAMENCO, aparte de varios programas de la Televisión Regional. También actúa junto a su familia y representando a su región, Murcia y España en las Exposiciones Universales de Sevilla, Hannover (Alemania), y Lisboa .Varias actuaciones participando en grupo y como solista en las realizadas en Los Ángeles (EEUU) representando a su región en un viaje institucional organizado.

Queda patente la calidad de su toque en los discos CD, donde participa junto con sus hermanos siendo interprete y compositor en algunos temas: “El cuidado de una esencia”, “De lo humano y lo divino” y “Carlibiri”.

Colabora con varias profesionales del mundo del baile flamenco, en dar cursos y muestras sobre esa disciplina, citar entre otros los de Merche Esmeralda, Lola Greco, Milagros Menjibar, Matilde Coral.

En 1.994, crea su propio grupo flamenco “Almoraima” el cual dirige en la actualidad, no pudiéndose enumerar todas las actuaciones pero si destacar la gira realizada durante quince días en el año 2.000, por los Emiratos Arabes (Dubai, Abu-Dhabi, etc), como embajadores de la música española.

En la actualidad alterna su profesión ,labor docente de musico-guitarrista en el Conservatorio Profesional de Danza con la dirección musical de Flamencos/on”. Compañía que creó en 2010, junto con otros compañeros profesores de Danza de ese Conservatorio.

También realiza su labor profesional acompañando a sus hermanos Carlos y Curro Piñana en conciertos por toda la geografía nacional y fuera de ella.

ENTREVISTA A JOSÉ PIÑANA

P: PEPE PIÑANA (Así le llaman)

E: ESTEFANIA BRAO

E: Hola buenos días, saludamos a D. Pepe Piñana guitarrista profesional y guitarrista acompañante en el Conservatorio de Danza de Murcia, descendiente de una familia ligada a la tradición flamenca a través de los Cantes Mineros, ya que su abuelo Antonio Piñana es un referente en estos cantes ganando incluso la primera lámpara minera. Pepe Piñana siguió la estela de su padre D. Antonio Piñana hijo y se dedicó a tocar la guitarra flamenca. Hola Pepe, ¿cuántos años llevas como profesional de la guitarra flamenca?

P: Hola, ¿qué hay?, buenos días, pues exactamente como profesional de guitarra flamenca pues yo empecé con quince, dieciséis años y tengo cuarenta y ocho, pues, ahora mismo, pero vamos treinta y tres años.

E: ¿Cuánto tiempo llevas acompañando al baile?

P: Al baile pues desde esa época, desde esa época tenía quince o dieciséis años, e iba con mi padre en el cuadro flamenco que tenía mi padre, entonces, por aquellos entonces, y bueno, hacía sus actuaciones por todos sitios, por la Región, fuera de la Región incluso, y seguro que hay por ahí alguna fotografía de viajes que hicimos a Italia, sur de Francia, en fin hay unos años muy prolíferos en ese aspecto, y donde yo prácticamente me cuaje como guitarrista para acompañar al baile en ese cuadro flamenco.

E: Vale, como sabes, estoy realizando la Tesis Doctoral sobre el baile flamenco y concretamente sobre el baile del taranto, ¿podrías decirme que identifica a este toque en relación a otros palos, y en relación a los otros cantes mineros, a los otros estilos mineros?

P: Bueno, con respecto a otros palos es la tonalidad en sí del toque, no, o sea tú es que haces..., haces el acorde principal del toque, y esto ya suena a galería, no.

E: Musicalmente eso, ¿el toque famoso del Fa sostenido?

P: Pues sí, exactamente es el toque que lo hace distinto a cualquier otro palo del flamenco, no, de la guitarra flamenca, y...

E: ¿Y la diferencia con los otros estilos mineros?

P: La diferencia pues un poco, bueno a parte que es un estilo que es completamente al livitum, que es sin compás, bueno igual que por ejemplo puede ser la malagueña no, por ejemplo, no.

E: Eso serían los estilos mineros ¿te refieres?

P: Los estilos mineros que se tocan por aquí son prácticamente todos, si el, ahí quien hace la minera, lo que es el cante de la minera en tono de minera, no, el Sol sostenido, pero bueno principalmente se acompaña todo en Taranta, en el tono...

E: En el tono de Taranta

P: Entonces pues la...

E: La diferencia con el Taranto ¿sería?

P: La diferencia del Taranto es que, como he dicho antes, al ser al livitum todo esta gama de cantes del Levante o cante de las Minas, el Taranto ya no, el Taranto ya tiene, un poco el sentido rítmico que tiene, un sentido binario, un grupo binario parecido como a los Tientos, no. Se podría decir que estos dicen pues que un cantaor hace ya muchos años muchos, pues se le ocurrió pues hacerlo un poco un aire, un Taranto, una Taranta, y entonces pues se convirtió en Taranto no, porque le dio ese aire, y a partir de ahí pues bueno se fue dando ese compás y tiene una serie de características que evidentemente pues no las tiene...

E: ¿Hay grabaciones de, que aparecen como Rondeñas y luego eran Tarantos?

P: Mmmm

E: ¿Hay una grabación de Carmen Amaya, que aparece como rondeña, y luego dicen supuestamente que es el inicio de la primera..?

P: Sí, puede ser...

E: Bueno, ¿cómo?, ¿qué podrías diferenciar, por ejemplo, de las falsetas de taranto, a una falseta de tientos, ya que tienen el mismo compás?

P: Mmmm

E: Para una persona que no entiende el flamenco y de golpe porrazo oye por primera vez una falseta de taranto y una falseta de tientos, ¿qué diferencia?

P: Hombre, diferencia es en la armonía, en el tono no, pero bueno la persona que sea neófita no, que no tenga sentido, no haya escuchado y tocas una falseta, y le dices bueno esto es lo mismo pero con otra tonalidad, a lo mejor dice pues si es lo mismo compás, el mismo sentido pero con una tonalidad distinta, claro el que sepa un poco, sabe que no es lo mismo tocar por aquí..., que tocar por aquí... (toca la guitarra). Es un poco el tratamiento que se le da.

E: En mis estudios, aprecio en el baile de todos los videos que he ido observando también me he fijado un poco en el toque de la guitarra y se ve un evolución en el toque de la guitarra...

P: Si

E: Eh..., hay, ¿piensas que realmente se aprecia esa evolución a lo largo de los años?, o ¿hay algo que identifique al Taranto y que persiste a lo largo de...?

P: Si, el Taranto como tal, ¿el Taranto acompañando para baile?

E: Para baile, estoy hablando siempre de baile.

P: Claro. Si, él tiene sus características como son las contestaciones que tiene por ejemplo del cante, no, al acabar el tercio del cante... Eso por mucho que haya evolucionado la guitarra, es lo suyo, o sea no puedes hacer otra..., porque es lo que, el lenguaje que entiende la bailaora.

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

E: Y ¿qué diferencia habría entre la evolución entre el Taranto para acompañarlo al cante y el Taranto para baile?

P: Pues, es lo mismo, lo mismo no, lo que pasa que el Taranto del cante es como más, más un poco al aire del cantaor, puede hacer los tercios como más ligaos, puede estirar el compás, hacerlo como una especie como libre y con compás.

E: Y con compás.

P: No sé, según el cantaor

E: La famosa elasticidad métrica.

P: Claro, entonces en el baile no. En el baile estamos sujetos a lo que la bailaora, que es la que manda en ese caso, cuando hay bailaora es la que manda es ella son los pies, entonces hay que estar ya hechos y hay que meterlo todo con la letra del cante y todo a la medida de, su justa medida del Taranto, y hacer todas las contestaciones del cante porque te los va a rematar la bailaora y las falsetas, la escobilla, por mucho que la guitarra haya evolucionao, el cante ha evolucionao, tiene que verse el sabor ese que es una escobilla porque suene a escobilla... Puedes hacer falsetas más elaboradas y tal, pero tiene que haber un poco esa caída del tiempo, y ya está principalmente no hay mucha...

E: En el estudio hemos observado que en la mayoría de los bailes puede darse o no una falseta al inicio del baile después del temple, del cante, sin embargo en el Taranto siempre hay una falseta..., por lo menos de los bailes que hemos visto, después de...

P: Si lo que es el estándar, en general, de los montajes de la salida del cante.

E: Siempre hay una salida de...

P: luego hay una salida de guitarra como lenta, como más, pues si, se estableció así y así se ha seguido...

E: Por eso se aprecia como algo identificativo del palo del Taranto

P: Si, podríamos decirlo que sí, sí.

E: Y otra cosa, ¿características para ti que tendría que tener un buen acompañante guitarrista para baile, ya sea para Taranto o sea para otro palo?

P: Pues lo principal es pues un poco tener el sentido ese, la humildad de lo primero que saber estar, que el protagonismo lo tiene la bailaora no, y que está supeditao a ella y su elaboración que haga ella y tienes que adaptarte un poco a lo que ella quiera exponer no, y tú adaptar tu música a eso. Y luego pues las características...

E: Si, es que yo he notado, por ejemplo, a mí me ha pasado de tener guitarristas acompañantes con el que a lo mejor no me encuentro bien como para que me acompañe al Taranto, entonces, ¿qué tiene que tener? o ¿qué tienes tú que nos das a los que bailamos contigo que somos capaces de poder bailar Taranto que otra persona a lo mejor no tiene?

P: Pues hombre, sí tienes que tener principalmente es conocer el toque en sí del Taranto y tener una serie de recursos dentro de los distintos mineros.

E: Sabemos que el Taranto dentro de los estilos mineros, son estilos muy peculiares y hay que tener una voz muy particular, y hay que tener...

P: Claro, tiene que tener el oficio, porque todos, muchos profesionales que conocen la profesión pero luego está el oficio, que el oficio lo da la experiencia y los años, es decir, sobre esta métrica, este tipo de pies, con este cómputo rítmico pues vamos a ver puedo meter esta falseta, esta, esta o esta, y luego con esta ehh, o sea, es una serie de recursos que uno va teniendo a lo largo de los años porque has compuesto muchas veces, mucha falsetas de distintos índole rítmicos, y puedes un poco pues decir ves el zapato y dices aquí va esta, aquí esta, aquí este recorte, aquí el otro, ¿me entiendes?, que una persona más nueva...

E: ¿Te influye el trabajar con un bailar o con una bailaora diferente para ti componer falsetas, o para montar un baile concreto?

P: Sí, sí, siempre que trabajas así con gente nueva, con gente que a lo mejor ves que tiene otro aire, otra acentuación distinta, pues siempre te incita a decir pues voy a hacer una cosa con esa acentuación o voy a...

E: A buscar otras cosas nuevas

P: Sí, sí, sí, eso te..., la verdad que sí, trabajar con gente diferente.

E: Y por último, ¿qué diferencias piensas que hay entre un guitarrista concertista y un guitarrista acompañante para baile?

P: Eh... pues hombre, puedes ser las dos cosas, puedes ser las dos cosas pero evidentemente, eh..., tienes que conocer el lenguaje de las dos cosas, o sea, de las dos facetas, no.

E: ¿Un buen concertista tiene porqué ser un buen acompañante?

P: Un concertista?, puede ser un buen acompañante, sí, o se ha podido dedicar a la faceta de acompañante antes de ser concertista o viceversa.

E: Pero me refiero, ¿si el hecho de ser buen concertista de guitarra flamenca implica ser buen acompañante?

P: No, no, no, no implica porque tú puedes tener una ejecución de la leche ser unnnn, tener una técnica despampanante pero luego a lo mejor en el detalle más sencillo de acompañar, de hacer un rasgueo característico para un recorte de la bailaora o para hacer..., y lo mejor pues no lo tienes, no tienes conocimiento de eso, o no tienes conocimientos, yo que sé, de los cambios rítmicos, de la dinámica que lleva el baile, no.

E: ¿Hay alguna técnica guitarrística que se utilice más en el Taranto?

P: En el Tarantoooo....

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

E: Para la falseta o ¿depende de las capacidades que tenga el guitarrista?

P: No, abarca toda la técnica en general de la guitarra, según la complicación de la falseta , no, todos los toques pueden perfectamente..., en el caso del baile es manejar todo el abanico que hay de rasgueos, no, y de cortes, y de...

E: ¿El guitarrista acompañante llega a conocer el vocabulario y el lenguaje del baile?

P: ¿El guitarrista acompañante?

E: Sí

P: ¿Si llega a conocer?

E: ¿A conocer el lenguaje del baile, es decir, si yo digo una vuelta, digo un remate, digo un...

P: Sí, lo que pasa que bueno, eso lo da lo que hemos hablado antes el oficio, la experiencia, los años de estar trabajando con bailaoras, como puede ser mi caso, no, de empezar jovencico y luego por estar aquí también rodeado de un montón de profesoras y eso pues también te..., todos aprendemos de todos, no, ese lenguaje que se emplea para dirigirte a los alumnos y todo, todo es aprendible, no, y el flamenco pues ya sabemos que eso es una aportación constante de cosas de vivencias entre todos, no, pero vamos en el caso del baile, el guitarrista mmmm, lo que tiene que tener claro eso que tiene que estar detrás de la bailaora y a lo mejor en el caso del concertista, hay falsetas de concierto que a lo mejor sí puedes meterlas para acompañar para el baile pero a lo mejor otras no es como la falseta, tienes que estar un poco recortando, a mí me ha pasao, o sea, yo tengo toques que tengo de falsetas de guitarra de toque de concierto, no, hecho, y luego esa falseta a lo mejor la he tenido que adaptar, readaptar para hacerla para baile porque he tenido que meterle más sentido rítmico, he tenido que hacer por medio de un rasgueo porque la bailaora pide más fuerza, y entonces no puedes estar todo el tiempo haciendo una melodía,

E: Mmmm

P: Muy bonita y tal, y haciendo..., de golpe y porrazo la bailaora dice yo es que quiero aquí que hagas pum, un acento porque levanto el brazo, un careo lo que sea...

E: Mmmm

P: Y te estropea, entre comillas, te estropea la falseta

E: (Risas) Te estropea la falseta

P: ¿Risas) Te estropea la falseta

E: Para enriquecer el baile

P: Pero todo eso lo da un poco lo que tú tengas la capacidad de decir anda si es que no, es que no, sino lo hago así es que no lo sé hacer de otra manera, no. Pues tienes la experiencia de decir venga pues sí, pues hago esto, luego corto, hago,

E: Mmmmm

P: meto la tijera (risas).

E: Pues nada Pepe, muchas gracias por participar en este trabajo, y esperemos que sirva para algo el trabajo.

P: Muy bien, en una persona como tú, seguro que sale para adelante.

E: Lo intentaremos, venga muchas gracias.

ANEXO VI.2. FRANCISCO JAVIER PIÑANA, CURRO PIÑANA (CANTAOR) Y FRANCISCO TORNERO (GUITARRISTA)

CURRO PIÑANA (CANTAOR)



Cartagena, 1974, nombre artístico de Francisco Javier Piñana Conesa. Su aprendizaje comienza con las enseñanzas directas de su abuelo (Antonio Piñana, padre), sobre los variados y complejos estilos mineros.

A lo largo de su carrera artística, Curro ha obtenido los siguientes galardones:

- Primer Premio y “Melón de Oro” en el XII Festival Nacional de Lo Ferro (,92).

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

- Primer Premio “Aladroque de Oro” en el III Concurso Nacional de Cante por Cartageneras (,93).
- Primer Premio de Tarantas en el XXXIII Festival Internacional del Cante de Las Minas (,93).
- Primer Premio de Siguiriyas y “Sol de Oro” en el V Festival de Cante Flamenco “Ciudad del Sol” de Lorca (,94).
- Primer Premio de Fandangos Mineros en el XXXVI Festival Internacional del Cante de Las Minas (,96).
- Premio “Copa Teatro Pavón” para Jóvenes Figuras del Flamenco concedido por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (,97).
- Primer Premio de Cartageneras y Mineras y Lámpara Minera en el XXXVIII Festival Internacional del Cante de Las Minas (,98).
- Premio “Alumbre 2001” a su trayectoria artística por la Fundación Enma Egea (,01).
- Premio al “Mejor Embajador de Cartagena” por el diario El Faro de Cartagena (,05).
- Premio Nacional de Flamenco “Ciudad de Úbeda” (,06).
- Premio al Mejor disco del año 2011 “Antología del Cante Minero” concedido por el Festival Internacional de Las Minas (,11).
- Premio al Mejor álbum de flamenco por “Antología del Cante Minero” en la IV Edición de los Premios de la Música Independiente (,12).

De sus actuaciones por la geografía española destacan:

- Madrid: Biblioteca Nacional, Centro Cultural de la Villa, Círculo de Bellas Artes, Sala Caracol, Teatro Albéniz, Casa Encendida, etc...
- Pamplona: Teatro Gayarre.

Anexos

- Logroño: Teatro Bretón.
- Vitoria: Teatro F.G.Lorca.
- Vilanova i La Geltrú: Teatre Bosc Cinema.
- Almería: Los Aljibes, Peña el Taranto, Plaza del Ayuntamiento.
- Sevilla: Universidad de Letras, Auditorio de Ingenieros, etc...
- Badajoz, Zaragoza, Palma de Mallorca, Granada, Barcelona, Valladolid, Salamanca, Oviedo, Alcázar de San Juan, Mérida, Cáceres, etc...

De sus conciertos fuera de nuestro país destacan:

- Gira con el espectáculo "Flamenco Puro" actuando en Grasse y Hyères, Francia (,92).
- Facultad de Letras de Fez, Marruecos (,93).
- Expo Lisboa, Portugal (,98).
- Lady Margaret Hall, organizado por la Muhyiddin Ibn`Arabí Society en Oxford, Inglaterra (,98).
- Universidad de Letras de Lausanne y Berna, Suiza (,99).
- Instituto Cervantes de Munich, Alemania (,99).
- Espace Jean Vilar (Caen), Teatro Traversière (París), Café Teatro La Luciole (Alençon), Francia (,00).
- Auditorio Real e Instituto Cervantes de Jordania (,00).
- Symphonic Space en Nueva York, Estados Unidos (,00).
- Expo 2000 en Hannover, Alemania (,00).
- Embajada de España en Dublín, Irlanda (,02).
- Embajada de España en Mejjico.D.F (,03).
- Concierto para la Radio Nacional de Baviera en Munich, Alemania (,03).
- Museo de La Ciencia en Londres, Inglaterra (,04).
- Festival Internacional de Músicas Sacras de Fez, Marruecos (,05).
- Expo de Aichi, Japón (,05).
- Bucerius Kunst Forum en Hamburgo, Alemania (,05).
- Unesco,"Fiesta de la Fraternidad" en París, Francia (,05).
- Colonia y Frankfurt, Alemania (,06).
- Sheraton de Londres, Inglaterra (,06).
- Festival Internacional de Músicas Sacras de Fez, Volúbilis, Marruecos (,06).
- Casablanca, Marruecos (,06).
- Bremen, Alemania (,06).
- Festival Música Sacra de Lodz, Polonia (,06).
- Festival Música Sacra de Milán, Italia (,06).
- Gira de Conciertos en Orte di Atella, Salerno, Marano y Caserta en Italia (,06).
- Gira de Conciertos en El Sawi y El Ghouri (El Cairo) y Centro de Jesuitas (Alejandria) en Egipto (,07).

- Concierto en Frankfurt, Alemania (,07).
- Gira de Conciertos en la Ópera de Lyon y Paris “Festival de L’Imaginaire”, Francia (,07).
- Casablanca, Marruecos (,07).
- Oporto, Portugal (, 07).
- Roma, Italia (, 07).
- Salerno y Nápoles, Italia (, 07).
- Manchester, Inglaterra (, 08).
- Fez Marruecos (, 08).
- Fez Marruecos (, 08).
- -Gira en Manchester.Leeds, Birmingham, Londres y Liverpool, Inglaterra (.08).
- Belfast, Irlanda (,08).
- Mexico D.F y Panamá (,08).
- - Dublín, Irlanda (, 08).
- -Festival Música Sacra de Lodz, Polonia (, 08).
- - Nuremberg, Alemania (, 08).
- Frankfurt, Alemania(,08).
- Salle Maurice Ravel en París, Francia(,08).
- Gira de Conciertos en el Instituto Cervantes y Sala Carl Orff im Gasteig (Munich), Theater am Hager (Straubing) y Rosenheim, Alemania (,09).
- Moscú, Rusia (,09).
- Fez con Abir Nasraoui, Marruecos (.09).
- Abu Dhabi con Waed Bounasoum, Emiratos Árabes (,09).
- -Concierto “Misa Flamenca” en Cracovia, Polonia (,09).
- París, Francia (,09).
- Bruselas, Bélgica (,10).
- Festival “Horizontes del Sur” en Marsella, Francia (,10).
- Festival Internacional de Poesía de Berlín, Alemania (,10).
- Teatro Canning House en Londres, Reino Unido (,10).
- Instituto Cervantes de Manchester, Reino Unido (,10).
- Poznan, Polonia (,10).
- Palacio de Foz en Lisboa, Portugal (,11).
- Gira de conciertos en Orán, Tlemcen, Argel y Constantine, Argelia (,11).
- Praga, República Checa (,11).
- Zürich, Suiza (,11).
- Gira de conciertos en Magliano Dei Marsi, Vittorito y Avezzano, Italia (,11).
- Gira de conciertos en Wroclaw, Polonia (,11).
- Concierto Instituto Cervantes de Manchester, Reino Unido (,11).
- Concierto en el Palacio Morí en Fez, Marruecos (,12).
- Concierto en Bilis, Lituania (,12).
- Concierto Misa Flamenca en Cracovia, Polonia (,12).
- Concierto en la XIV Edición del Festival Internacional de Música Étnica en Sumonte, Italia (,12).

- Gira conciertos en New Delhi, Calcuta y Jaipur, India (,13).
- Concierto en el Instituto del Mundo Árabe en París, Francia (,13).
- Gira de conciertos en Courtyard of Lithuanian Dukes' Palace, Pazaislis Music Festival y Frenkelis Villa Festival en Lituania (,13)
- Conciertos en Konin y Poznan, Polonia (,13)
- Concierto en la XV Edición del Festival Internacional de Música Étnica en Sumonte, Italia (,13).
- Concierto "Misa flamenca" en Gostyn y Ostrow, Polonia (,13)

De Curro Piñana se ha dicho lo siguiente:

Juan Jorquera en www.webflamenco.es:

Curro Piñana es de esos cantaores que arriesga constantemente, planteando nuevos retos en sus propuestas musicales. Se trata de un músico que muestra en sus interpretaciones una gran creatividad y es sin duda, un referente para todo aquel que quiera acercarse y conocer el repertorio minero...

Enrique Montiel en la revista Tiempo:

Curro Piñana es el gusto para cantar, para sentir la herencia y administrarla con dignidad y sabiduría. Con una voz ciertamente hermosa para el cante, llena de matices y ternuras. De la vigilia al alba se llama uno de sus mejores discos, Curro es un sabio, un artista integral

Ángel Álvarez Caballero en El País:

Curro es un artista excelente, en cada cante hace un notable ejercicio de sensibilidad flamenca y acredita ser un cantaor que domina con autoridad el arte jondo.

Curro está haciendo una carrera en verdad inteligente. Conoce al dedillo los estilos de su tierra pero además se aventura en otros tan dispares como la soleá, la nana o la guajira. Además Curro canta muy bien, racionalizando el melisma con talento, está claro que esta voz del Este es importante.

Pablo G. Mancha en El País:

Curro canta por los adentros del cánon, asombra cuando rebaja su eco y canta desde dentro, silueteando melismas de acendrada flamencura y

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

de sorprendentes resoluciones; diríase que masca el cante. Es un artista que busca la perfección formal y estilística del cante

Manuel Ríos Ruiz en el ABC:

La actuación de Curro Piñana fue lo más valioso de todo el cartel del Festival Flamenco de Caja Madrid de este 2003. La guajira de Curro, con sus entonaciones variadas y conjugadas con donosura ha supuesto sin lugar a dudas el verdadero revival de esta cante.

Javier Losilla en el Periódico:

Curro Piñana no es sólo uno de los mejores (si no el mejor) cantaor de su generación: su conocimiento de la historia del flamenco y su voz extraordinaria y el uso que de ella hace, le sitúan, pese a su juventud, entre los grandes artistas contemporáneos del género. Y créanme, reacío como soy a los superlativos, escribo rendido a la evidencia.

Discografía:

- “De lo humano y lo divino” (RTVE Música, Madrid, 1998).
- “Curro Piñana Miguel Hernández” (Producciones Lorca, Murcia, 2002).
- “Saetas” (Big Bang-Karonte, Granada, 2003).
- “De la vigilia al alba” (RTVE Música, Madrid, 2004).
- “Misa Flamenca” (Nuba Records, Madrid, 2007).
- “Antología del Cante Minero” (Maison Des Cultures Du Monde, París, 2011).

Curro está incluido en discos recopilatorios como:

- “Con Duende” (RTVE Música, Madrid, 1999).
- “Strictly Worldwide” editado por el European Forum of Worldwide Music Festivals (, 99).

- "Flamencos del 2000" (Pool Music, 00).
- "Roots and routes" editado por la Bayerischer Rundfunk (, 04).
- "Mariana de Pineda, música y libertad" (Ambar producciones, 05).
- "Ellos dan el cante" (RTVE Música, Madrid, 08).
- Y en los cuatro trabajos discográficos de su hermano Carlos: "El Cuidado de una Esencia", "Callibiri", "Palosanto", "Mundos Flamencos", "Mi Sonanta" y "Manos libres"

Sus cantes han sido incluidos en las bandas sonoras de las películas: "*El infierno prometido*" del director murciano Juan Manuel Chumilla y "*Bocamina*" del director Javier Codesal.

Su labor flamenca no se ciñe exclusivamente a lo artístico, como gran estudioso del flamenco, ha impartido e ilustrado numerosas conferencias en universidades como en Sevilla, Badajoz, San Sebastián de los Reyes, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Alicante o la sede de Flamenco en France en París entre otras. Ha sido director del Aula de Flamenco de la Universidad San Pablo CEU desde el año 1999 hasta el 2003. Licenciado en Psicología y Máster en Investigación Musical por la Universidad de Murcia, actualmente compagina su labor docente como Profesor de historia, estética y sociología del flamenco y cantaor del Conservatorio Superior de Música de Murcia y Profesor de cante en la Cátedra de Flamenco de la Universidad Popular de Cartagena.

FRANCISCO TORNERO (GUITARRISTA)



Comienza a estudiar la guitarra a la edad de 9 años en la peña flamenca de Jaén dónde es formado de la mano de maestros como Paco Aguilar, Francisco Javier Pérez Morente y José Rojo entre otros.

Entre los años 1995 y 2000 continúa su aprendizaje en el “Aula de Flamenco” del I.E.S “Virgén del Carmen” dónde centra su enseñanza en el acompañamiento al cante y al baile.

Durante los años 2002y 2004 estudia análisis, contrapunto y armonía en el centro musical de formación profesional “Molto Vivace” de Albacete.

Becado por el diario “La Verdad” de Murcia para participar en Agosto de 2006 en los cursos de verano del Festival del Cante de las Minas de la mano del guitarrista Eduardo Rebollar en el nivel avanzado.

Accede en 2006 al Conservatorio Superior de Música de Murcia en la especialidad deguitarra flamenca con la máxima calificación.

Licenciado en guitarra flamenca por el Conservatorio Superior de Música de Murcia con las máximas calificaciones siendo el único alumno, hasta la fecha, en realizarlo en 4 años.

Certificación B1 de Inglés por “University of Cambridge ESOL examinations”

Cursos y Máster realizados

- 1998- Jornadas de Flamenco en el Aula (Universidad de Jaén)
- 2006-Acompañamiento de cantes a compás (Universidad Politécnica de Cartagena)
- 2006-Mundo y formas del flamenco (Universidad de Alicante)
- 2006-“Flamenco” (Asociación d Profesionales de la Danza de Castilla la Mancha)
- 2011-Instrumentación e Interpretación de la Música (C.P.R Murcia)
- 2011-Didáctica del Piano: Análisis de la literatura pianística (C.P.R. Murcia)
- 2011-Recursos técnicos y musicales en el acompañamiento flamenco (C.P.R. Murcia)
- 2012-Máster en Investigación Musical –previo doctorado- (Universidad de Murcia)

Conciertos realizados:

España:

- IV Festival Internacional Guitarras de Hoy (Murcia)
- Festival “Pinceladas Flamencas (Valencia)
- Recepción para los Reyes de Malasia (Cartagena)
- Noches Blancas (Madrid)
- Teatro Cervantes (Valladolid)
- Capilla de la Música de las Bernardas (Burgos)
- Teatro Bretón (Logroño)
- Teatro Barakaldo (Barakaldo)
- Centro Cívico Hegoalde (Vitoria-Gasteiz)
- Flamenco en el teatro (Murcia)
- Encuentro alta cocina Fundación Cante las Minas (La Unión)
- Murcia 3 culturas (La Unión)
- Aniversario Museo Ramón Gaya (Murcia)
- Concierto en la Mina (La Unión)
- Concierto Navidad UCAM (Murcia)
- Semana cultural sefardí UCAM (Murcia)
- Cátedra de Flamenco Félix Grande (Murcia)
- Aniversario RNE (Murcia)
- “El día menos pensado” RNE (Logroño)
- Premios Nacionales de la Música (Madrid)

Extranjero

- Festival Música Sacra (Fez-Marruecos)
- Flamenco Firenze (Florenxia-Italia)
- Flamenco en el Rio (Roma-Italia)
- Festival Danza (Amman – Jordania)
- Instituto Cervantes (Lisboa-Portugal)
- Instituto Cervantes (Machester-Reino Unido)
- Instituto Cervantes (Berlin –Alemania)
- Instituto Cervantes (Munich-Almenaia)
- Escuela Nacional de Música (París-Francia)
- Instituto Mundo Arabe (Paris-Francia)
- La España de las 3 Culturas (Marsella-Francia)
- Instituto Camóes (Orán y Tlemcen-Argeria)
- Espectáculo Body & Soul (Vilnius-Lituania)
- Espectáculo Body & Soul (Austin/Texas-EEUU)

Experiencia laboral

Ocupa desde el 2010 la Cátedra de Guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Murcia en las especialidades de Guitarra Flamenca, Acompañamiento al Cante y Cuadro Flamenco.

Ponente en la Universidad de Alicante en las conferencias “Teoría y práctica del flamenco”.

“Poesía en las 3 culturas” Instituto Cervantes de Lisboa (Portugal).

Ponente en la Universidad de Alicante en las conferencias “Palos y Estilos en el flamenco”.

Dirección de los “Cursos de acompañamiento al baile” para la Asociación de Profesionales de la danza de Castilla la Mancha.

Jornadas de “Sonidos del Mediterráneo” por el Ministerio de la Universidad de la altaformación musical de Italia en Trapani (Sicilia).

Curso de “Acercamiento Teórico-Práctico a los palos del flamenco por el Centro de Profesores de Murcia.

Curso “Memoria y celebración del flamenco” por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

Grabaciones

- Disco de Curro Piñana “El alma lastimada y otros poetas” para la Universidad Católica de Murcia (UCAM).
- Grabación de la banda sonora del documental Absent/Present de la directora de cine alemana Angélica Levi.
- Disco “Antología del cante minero” de Curro Piñana (Premio Nacional de Música 2013)

- Grabación en “Poker flamenco” para el “Ballet español de Murcia”.
- “Guajira” para la cadena de televisión FOX en EEUU.

ENTREVISTA A CURRO PIÑANA (CANTAOR) Y FRANCISCO TORNERO (GUITARRISTA)

C: CURRO PIÑANA

F: FRAN TORNERO (Así lo conocen)

E: ESTEFANIA BRAO

E: Hola buenos días, he solicitado para mi trabajo la colaboración de dos grandes profesionales flamencos Curro Piñana (Cantaor) y Fran Tornero (Guitarrista), con los que tengo la suerte de trabajar en el Conservatorio Superior de Música de Murcia impartiendo los tres conjuntamente la asignatura de Cuadro Flamenco dentro de la Especialidad de Guitarra Flamenca. Concretamente Curro, pertenece a una flamenca de raíz flamenca. Es nieto de cantaor Antonio Piñana, ganador del primer premio del Concurso del del Cante de las Minas, el 13 de Octubre de 1961 y el cual, según Navarro (1989) se autodefendió como heredero de los cantes del Rojo el Alpargatero y también es hijo del guitarrista Antonio Piñana. Buenos días a los dos y gracias por dedicarme un ratito de vuestro tiempo.

C: Hola, ¿qué tal?

F: Hola

E: Bueno, os comento un poquito por encima, como sabéis estoy haciendo la Tesis Doctoral sobre el baile flamenco, y concretamente, sobre el baile del Taranto y estoy muy interesada, pues, en la opinión profesional vuestra. Me gustaría por favor Curro, que me dijeras ¿cuántos años llevas aproximadamente como profesional del cante?

C: ¿A qué te refieres como profesional?

E: Como profesional...

C: ¿Desde qué empecé a cantar?

E: Si, desde que empezaste a cantar

C: Pues, treinta y dos años

E: Treinta y dos...

C: Desde que empecé a emitir mi primera canción

E: Si

C: Hombre, profesionalmente me acuerdo que la primera actuación que tuve en pública fue en el año mil novecientos ochenta y uno en Totana, con lo cual si se puede considerar que ese fue el primer momento, pues calcula son veinte que...

F: Veintitrés

C: Veintiuno, veintitrés años, digamos de forma de contratao como profesional, defendiendo en el recital.

E: ¿Cómo acompañante al baile?

C: Pues más o menos, más o menos incluso más porque el año ochenta y uno, no perdona me he equivocado te hablo del año noventa y uno, esto fue en el año noventa y uno, pero anteriormente ya había cantao, pues más o menos igual, veintitantos años.

E: Mmmmm, ¿Quiénes han sido tus referentes o tus maestros?

C: ¿Dónde, en el cante o...?

E: En el cante

C: Pues, en el cante mi abuelo en primer lugar y después pues como yo herede toda la discografía de él, una vez que él murió, y yo ya tenía una buena base de conocimiento del flamenco sobre todo con respecto a lo que son los cantes mineros, pues aparte de todos los cantaores fruto de esa discografía que yo herede, pues cantaores que yo en vivo luego aprendí, que considero como maestros míos como Juan Ramírez Sarabia, Chano Lobato, Enrique Morente Cotelo, son los dos referentes más importantes, por supuesto salvando la figura de mi abuelo.

E: Y respecto al acompañamiento al baile, ¿has tenido algún...?

C: Pues yo empecé mucho antes de empezar en el Conservatorio de Danza y demás, yo había tenido la experiencia que por otro lado hemos tenido todos mis hermanos de tener una actividad paralela en cuadros flamencos con mi padre en la época de los 80, pues con innumerables bailaoras y bailaores, donde se aprende realmente, pienso yo, el oficio.

E: ¿Cuántos años llevas Fran, tú, como profesional?

F: Pues, unos diez años o menos, nueve o diez años, nueve o diez años.

C: ¿Nueve o diez?

E: ¿Acompañando al baile, también?

F: Acompañando al baile, claro. Prácticamente nueve años acompañando al baile y al cante.

E: Si nos centramos concretamente en el toque del Taranto, ¿qué lo diferencia de otros estilos mineros?

F: ¿De otros estilos mineros..?, pues primordialmente el compás que lleva..., que es el único de los estilos mineros que lleva compás, y luego pues los remates que se hacen, los remates que son muy característicos, la melodía del remate que lleva en las letras.

E: Mmmmm... Curro te traslado la misma pregunta respecto al cante, ¿qué caracteriza a este cante que lo diferencia a otros cantes mineros?

C: Vamos a ver, aparte del compás que es algo evidente, no te voy yo a descubrir nada, y si me gustaría precisar que evidentemente, esa característica viene por una necesidad escénica eh, a la hora de coreografiar un baile todos sabemos que eso viene por esa necesidad, entonces se le incorpora el ritmo. Habría que preguntarse, más bien, ¿por qué se le incorpora ese ritmo y no otro?, ¿te lo has preguntao, por qué es un compás binario y no puede ser un compás...?

E: Terniario.

C: Terniario, un compás de doce tiempos ¿por qué?. Eso es lo que habría que preguntarse lo primero. Y lo segundo lo caracteriza, al igual que la Taranta, dentro de los Cantes Mineros, casi todos son cantes muy estructurados, pero yo distinguiría dos cantes flamencos que, dentro de los Cantes Mineros, que tienen esa peculiaridad , y es la versatilidad interpretativa que tienen tanto el Taranto como la Taranta, los dos cantes de igual forma.

E: ¿Todos los cantes por Taranto son iguales?

C: No, es que, no es..., vamos a ver, esto es que es más... El cante por Taranto vale ya de por sí, vale, Habría que entrar también en el problema que hemos tenido, que yo siempre he dicho que es la dictadura del disco, si escuchamos los primeros discos de flamenco vemos que el Taranto, incluso Manuel Torres lo grabó como Rondeña, por ejemplo, entonces en esa nomenclatura muchos de los que luego han escrito sobre el flamenco pues se han guiao por..., lo que se ha dicho en los discos y eso ha llevao a muchas confusiones. Entonces realmente el Taranto como tal, es el Taranto que hizo Manuel Torres, el Taranto que luego hizo Fosforito, entonces esa es la línea melódica, realmente sólo hay un Taranto, porque el segundo Taranto que se conoce que es el que tiene la línea melódica más alta, eso no es un Taranto realmente, esa es la Taranta de Fruto de Linares, eso lo descubrí yo no hace mucho tiempo. Entonces realmente, eso se conoce como Taranto que es el que hizo Fosforito que algunas veces se utiliza para acompañar al baile. Pero realmente solamente hay un Taranto, con distintos modelos interpretativos dependiendo del cantaor evidentemente, dependiendo de esa línea melódica que se puede hacer más o menos larga en función del baile y demás, pero realmente yo te diría que sólo hay un Taranto.

C: Como tal. Otra cosa, son los cantes de Almería, que bueno si te pones a rebuscar probablemente verás otras líneas melódicas y otras cosas pero realmente hay un Taranto solo.

E: Fran, para una persona no entendida, ¿cómo puede diferenciar una falseta por Taranto, de una por Tangos, de una por Tientos?

F: Pues hombre, es complicado si no es entendida, lo único que claro, si es aficionado al flamenco sí por el tono característico, por el tono característico que tiene pero mmmm, es la sonoridad por lo que lo puede, por lo que lo puede diferenciar por la sonoridad que tiene tan característica los estilos mineros a la hora del acompañamiento de la guitarra es el Fa # que se llama vamos, es el tono de Fa sostenido, pero claro si es neófito y no conoce nada de flamenco...

E: Tú, ¿qué opinas Curro?

F: Le vas a poder poner lo que quieras...

C: Vamos a ver, es que has hecho una pregunta un poco rara Estefanía.

E: Vamos a ver...

C: Evidentemente cada palo si diferencia de otro porque se tiene que diferenciar

E: Sí vale

C: Por rítmicamente, por armónicamente y demás

E: Ahí, ahí es lo que yo quiero que me lo expliques

C: Pero bueno, pero eso es fácil de explicarte armónicamente es por el modo en el que va, por el tono, por la tonalidad, por los grados, por la estructura propia del toque armónica, pero es que el toque por Tarantos es el mismo toque por Tarantas

F: Claro

C: ¿Entiendes? Entonces si le sumas que tiene el elemento del compás pues ya tienes el Taranto, entonces el que es aficionado lo tiene que saber distinguir porque es el toque por Tarantas pero que le metes el compás binario y ya está, no hay otra.

E: En el estudio que estoy realizando se advierte una evolución del acompañamiento de la guitarra a lo largo de los años, en tu opinión como profesional Fran, ¿en qué aspectos crees que ha evolucionado la guitarra, en cuanto al acompañamiento al baile del Taranto? y ¿Cuál es crees que son los elementos que persisten a lo largo del tiempo?

F: Pues hombre, evolucionar. Rítmicamente se hacen hoy veinte mil tipos de cortes, de acentos y armónicamente ha evolucionado muchísimo, porque la

Taranta es un estilo que se presta, a unas armonías a lo mejor más modernas que se pueden presentar por ejemplo en la Seguiriya que está más limitada armónicamente. Y que persistan, sobre todo los remates que hemos hablado antes, los remates de cante que hay, y las melodías de escobilla también. Hay una que siempre se hace que si te das cuenta en el Festival de las Minas que es donde se hace el Taranto obligao en baile, la melodía de la escobilla siempre la utiliza la misma, que es la que se hacía antiguamente. Luego ya fuera de concurso a lo mejor ya tienes más libertad para hacer otra melodía en la escobilla, pero esas cosas son las que persisten.

E: Curro, respecto al cante aprecio en el trabajo, justo al revés poca evolución con los pasos de los años, las letras varían poco, ¿en qué piensas que se debe esa no evolución?

C: Pues porque el cante está más estancao. El cante tiene una forma muy determinada y entonces siempre existe como ese miedo a recrear

F: Pero no sólo en el Taranto, en casi todos los cantes.

C: Existe como ese miedo a poder recrear, pero yo creo que ese miedo se tiene que superar poco a poco, yo lo estoy viviendo ahora mismo aquí en el Conservatorio cuando se montan Tarantos tenemos esa libertad creativa que hace que, por ejemplo, un tercio, el primer tercio lo puedas rematar y puedas meter otros grados, otros acordes que a priori no son los normales, ahí es donde está la recreación.

F: Otros estilos, en vez de meter Taranto, Taranto, metes...

C: Claro es que, vamos a ver...

F: Una minera

C: Puedes meter otro cante minero incluso por tarantos, ¿sabes lo que te digo?

E: Mmmm

C: Buscando, buscando otros cambios, yo creo que esa es... Vamos a ver, es cierto que existe ese enquistamiento por así decirlo, ese respeto a los moldes tradicionales pero por otro lado yo me niego a aceptarla, es decir, sobre la base del conocimiento que hay que tener férreo de las formas vale, que yo lo tengo, eso es indiscutible, sobre ese conocimiento yo me permito el lujo de hacer otras cosas.

E: Pero yo lo que aprecio de los videos que he ido visionando a lo largo de diferentes décadas, sobre todo a nivel profesional, que las letras prácticamente son las mismas para baile.

C: Sí, pero el problema también es, eso es otro tema.

F: Y donde se hace, para quién se hace, o como se hace.

C: Porque hay letras que se confunden, vamos a ver, hay letras que son prototipo de Tarantos, el "ay camina", la letra de Manuel Torre, pero cualquier letra de cante minero se puede meter por Tarantos, es decir, no hay una temática exacta, ¿vale?, si hombre, si tú quieres un dramatismo especial pues tú se lo comunicas al cantaor, y el cantaor te busca una letra más dramática, más terrible, más de la muerte en la mina, de la explosión de un barreno, pero se puede meter...

E: Pero, ¿por qué se habla siempre de Taranto y se refiere a la mina cuando hay letras de Taranto que no hablan de la mina?

C: Por eso te estoy diciendo no tiene porque. Vamos a ver aquí hay una cosa importante que yo te quería decir, en realidad lo que hay son *patrones interpretativos* que por otro lao es lo que reconoce el aficionao, ¿vale?. El aficionao flamenco reconoce patrones vale, porque está acostumbrao, su oído está acostumbrao a escuchar grabaciones, entonces se fía, se guía de modelos interpretativos que han hecho determinados cantaores, entonces en cuanto te sales un poco, en cuanto te sales un poco...

F: Saltan alarmas

C: Saltan alarmas, se le enciende una luz al aficionao, y entonces tiene dos caminos el aficionao, o es aficionao de verdad entonces tiene la mente abierta, tiene un conocimiento amplio, tiene sensibilidad, tiene empatía hacia la música, hacia el aspecto ese recreativo que por otro lado es algo inherente al músico flamenco, debe serlo, y por lo tanto lo acepta, lo asume, lo aprecia, lo valora, vale, porque al fin al cabo enriquece su propia afición. O es el típico aficionao que a golpe de machete y de porra ha entendido que el Taranto debe ser así, entonces en cuanto te sales, entonces ya sale la famosa discusión del purismo que dice que eso ya no vale

F: Lo dan por no válido, y ya está.

C: No vale porque, porque como se aleja mucho de lo que hacía Foforito, no vale. Yo estoy en contra de eso.

E: Mmmm! Fran, ¿qué características crees que tiene que tener un buen guitarrista acompañante, concretamente para acompañar al baile del Taranto?

F: ¿Para el baile del Taranto?, pues hombre, yo creo que exactamente igual que cualquier, las mismas características que para cualquier otro baile, eh.. mucho compás, eh una buena mano derecha, para poder hacer, para poder imitar lo que hace con los pies, rematar con los pies, hacer los mismos tipos de redobles o hacer contrapuntos y conocimiento del cante evidentemente para poder seguirlos y conocimiento del baile, yyy.....

C: Y ser aficionao

F: Y ser aficionao evidentemente pero eso es como tó.

E: Y otra cosa Curro, ¿te sientes igual cantando sólo que cuando cantas para baile?

C: Eeehh, sí porque no, vamos a ver uno tiene la misma, debe tener, debe tener la misma responsabilidad y el mismo criterio, el mismo carácter evidentemente cuando lo que tiene que asumir es el papel que uno tiene que desempeñar, el rol, vale, en este sentido ya psicológicamente uno tiene que saber cuál es el rol que en cada momento debe emplear y debe utilizar.

F: ¿Pero dónde estás más a gusto?

C: Estoy más a gusto cantando “pa lante”.

F: Sólo?

C: Pero porque realmente es como uno se desarrolla ciertamente, peero a mí me gusta sobre todo cuando tengo delante un bailaor o una bailaora en condiciones que me saca de mis casillas, entonces me hace sacar cosas, me hace cantar y me hace sentirme a gusto conmigo mismo y se puede hacer una compenetración buena.

F: Retroalimentación

C: Se hace un bio feed-back entre la música.

E: Ese término lo utilizáis mucho

C: Y entonces esa retroalimentación se produce y entonces el público lo recibe, pero para eso hay que ser un buen acompañante, un buen músico acompañante que es lo que a veces nos pasa, a veces uno quiere empezar la casa por el tejado, quiere ser primero “cantaor palante”, guitarrista de concierto en vez de aprender eso no tiene más tu tía, dos y dos son tres (risas)

E: ¿Pensáis que el cantaor entonces y el guitarrista deben conocer la terminología y los contenidos que pueden llevar un baile flamenco para realmente acompañar bien?

C: Hombre, evidentemente Estefanía eso es algo de cajón, quienes no lo conozca son papas fritas

E: Papas fritas (risas)

F: Se va a ahorrar tiempo, se va a ahorrar trabajo, se va a ahorrar..., entender muchas cosas, si tú sabes que es una escobilla, sabes lo que es o la estructura que lleva el baile

E: Fran, ¿ser un buen concertista de guitarra flamenca implica ser un buen acompañante para el cante o en nuestro caso, para el baile?

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

F: Para mí sí, ya como te ha comentao Curro para empezar la casa hay que empezarla por los cimientos, entonces siiii, cualquier guitarrista que tú veas puntero ahora mismo Vicente Amigo, Paco de Lucía, Serranito, el que sea, se han hinchao a acompañar antes al baile, a acompañar al cante es que es fundamental

E: Y lo mismo te digo Curro, ¿para ser un buen cantaor en solitario es necesario haber sido un buen cantaor de baile o de acompañamiento?

C: Sí, totalmente absolutamente, es más el que no lo ha sido se nota, nada más que en el elemento rítmico se nota, cuando está cantando aunque sea unas Alegrías se nota perfectamente que el fraseo por ejemplo es distinto, se nota el aire, las respiraciones que hace cuando entre tercio y tercio eso se nota. Eso es como hoy día que estamos asistiendo a la aparición de innumerables flamencolicos.

E: Flamencolicos (risa)

C: Entonces yo pienso, eso es como decía el maestro Enrique, vamos a ver para escribir libros primero hay que saber leer y saber escribir, entonces pues hay flamencólogos de estos que escribir ocho libros al mes (risa) y a mí no me da tiempo ni a leerme el prólogo, entonces pues, es importante.

E: Pues nada, muchas gracias por vuestra colaboración.

F: No hay de qué.

C: Muy amable y te deseamos lo mejor.

E: Gracias

ANEXO VI.3. ALUMNAS DE 6º CURSO DE LA ESPECIALIDAD DE DANZA ESPAÑOLA DEL CONSERVATORIO DE DANZA DE MURCIA

C: Cynthia

L: Lorena

A: Aránzazu

M: María

C: Cristina

E: Estefanía Brao

E: Hola buenos días a todas, soy Estefanía Brao, profesora de flamenco del Conservatorio de Danza, y estoy realizando la Tesis Doctoral sobre el baile flamenco,

concretamente sobre el baile del taranto y a través de él, cómo aportar nuevos Estilos de Enseñanza en el Flamenco.

Todas las presentes sois alumnas de 6º de Enseñanzas Profesionales de la especialidad de Danza Española, y siendo este el último curso de dichas enseñanzas me parece relevante vuestra opinión y espero que seáis sinceras.

Si sois tan amables cada vez que intervenga una de vosotras pues, que diga su nombre si en ese momento no le he dado la palabra yo, vale. Simplemente recordaros que la entrevista va a ser grabada y que después será transcrita, por lo tanto, si lo hacemos de un orden sencillo para que la persona que lo transcriba sino soy yo pues que lo entienda, vale. Intentar hablar un poquito alto de tono para que la grabación sea lo más fácil posible. Vamos a empezar con las preguntas.

E: ¿os gusta el flamenco?, Isabel.

I: Sí mucho (risas)

E: Arancha

A: Claro, lo que más.

E: María

M: Sí pero me gusta todo

E: todo, ¿qué es?

M: Las demás asignaturas del Conservatorio.

E: ¿Y qué asignaturas hay?

M: Pues, Escuela Bolera, Estilización de zapatilla y de zapato, Folklore, Clásico y asignaturas teóricas como Anatomía, Historia de la Danza.

E: Lorena

L: Sí, a mí también me gusta, es la asignatura que más me gusta, y ya está.
(risas)

E: Cyntia

C: Vamos para mí el flamenco me encanta, vamos en general es mi vida

E: Venga, vamos a por la siguiente pregunta, ¿estudiaríais la especialidad de Flamenco si estuviera en el Conservatorio?, la especialidad de baile flamenco. Isabel

I: Eh, yo creo que no, no porque especializarse en una sola cosa está bien pero más vale tener muchas cosas, variedad de bailes que eso te hace crecer como persona y tener varios estilos.

E: Mmm. Arancha

A: Yo creo que sí. Si después de haber acabado esto que ya he vivido una experiencia buen, yo creo que volvería a empezar informándome muy bien de to por supuesto pero creo que sí.

E: María

M: Yo creo que no, porque me gusta mucho variar, cambiar mucho las..., no me gusta tener siempre las mismas asignaturas, entonces me gusta variar mucho

E: Mmm. Lorena

L: Yo creo que sí, porque aunque las demás asignaturas me aporten mucho y haya aprendido mucho con todas las demás, pues el flamenco es lo que más me gusta y me gustaría especializarme en ello.

E: Cyntia

C: Yo creo que no, porque para ser una gran bailarina, una gran bailarina necesitas tener varios estilos, varios registros, y eso es lo que hace completar una gran bailarina, no solo el flamenco. Si a lo mejor cuando tenga hecha esta se iniciara la especialidad de flamenco como modalidad puede ser que sí lo hiciera pero de momento si no hubiera hecho esta, de Danza Española, no hubiera hecho solamente la de Flamenco

E: Es decir, ¿elegirías primero una de base que tuviera más cosas y luego te especializarías?

C: Claro que tuviera todo, el Clásico para coger buena técnica, mejor técnica para la formación.

E: Mmm. ¿Qué palo trabajáis en este curso? Isabel

I: El Taranto

E: ¿Todas hacéis el mismo palo, no?

Alumnas: Claro (risas)

E: ¿Cómo lo distinguiríais de otro, de los que habéis estudiado? Isabel

I: Pues no sé, el ritmo, el soniquete.

E: Arancha

A: Hombre, la métrica, cada palo tiene una métrica diferente, eh luego hay falsetas muy características del Taranto y en un bailaor yo lo caracterizo el sentimiento, la tristeza de las letras, todo eso creo que es lo que más caracteriza.

E: Mmm. María

M: Por el carácter sobre todo que se le da bailando y bueno por el ritmo y eso, pero sobre to por el carácter.

E: Lorena

L: El sentimiento que tienes que tener al bailarlo, es que escuchas la letra y te, por lo menos a mí me emociona, solamente escucharlo dices tú uy es que me dice algo

E: Mmm. Cyntia

C: Sus movimientos característicos, su carácter

E: Pero, ¿qué movimientos serían los característicos?

C: Eh

E: ¿Pensáis que hay algún movimiento concreto?

C: Son movimientos más recogidos, más.., como está hablando de una letra de las minas, del sentimiento de una madre de que se le ha muerto el hijo o el marido, pues el sentimiento es tan profundo que son movimientos tan dolorosos y que tiene que acompañar toda la expresión de la cara con el cuerpo, todo en conjunto.

E: Es decir, que realmente lo que identificaría a eso sería, la parte musical

C: La parte musical

E: Y la interpretación del mismo

Alumnas: Sí, sí

E: Vale. Si vieseis el baile solamente, es decir, si yo os coloco, por ejemplo, en una tele y os coloco un baile de cualquier palo y le quito el sonido, ¿seríais capaces de identificar el palo que estáis viendo?

C: Según, pero sí porque tiene unos cierres que son, aunque no tengas la melodía tú con el cierre que hagas de zapato tiene la música (tararea melodía)

E: El compás

Alumnas: Sí

E: ¿Seguiríais el compás por los zapatos?

Alumnas: Sí

E: Y ahora os digo yo, ¿si en vez de escuchar el Taranto estuvierais viendo Tangos sin sonido?

C: También, porque tiene otro sabor y tiene otro movimiento de cuerpo.

A: La interpretación. Tú para fijarte para distinguir un palo de otro sin sonido los pies te van a llevar a la métrica y la interpretación te va a llevar a la parte del movimiento.

E: Eso es lo que opina Arancha. Vale. A ver siguiente, ¿creéis que ha evolucionado la forma de enseñar el flamenco? Cyntia

C: Totalmente antes eh, ahora hay una evolución tan grande en el flamenco y en todo pero es que en el flamenco sobre todo porque antes los movimientos cuando veíamos un baile antiguo pues veíamos los movimientos básicos, más básicos, más de colocación, ahora es que se mezcla todo, en el flamenco ahora se ha mezclado también, se ha fusionado mucho como el contemporáneo, la danza española, se ha puesto todo en conjunto en el flamenco, entonces pues ya la manera de enseñar ha evolucionado mucho.

E: Mmm. ¿Pero qué pensáis vosotros que necesitaría un profesor de flamenco para poder enseñar?, no ponerse en la parte del alumno sino en la parte del profesor, es decir, ¿qué necesitaría de recursos un profesor para poder enseñar bien el flamenco?, ya que vais a terminar dentro de poco, y vais a ser posible profesores de flamenco, ¿qué características pensáis que debe tener un buen profesor de flamenco?
Lorena

L: Yo creo que tiene que tener mucho oído, es decir, que domine bien el compás, muchos conocimientos para poder aportárselos a sus alumnos y paciencia también para enseñarlos porque no todos tienen la misma capacidad de aprendizaje, y no sé, que sea un gran bailarín o bailarina que aporte mucho.

E: ¿Pensáis que sería necesario o sería imprescindible que un buen profesor hubiera tocado, al menos, alguna vez el escenario?

Alumnas: Sí, imprescindible.

L: Porque si no le puede aportar esa sensación que tiene él, o como tienen ellos que transmitir al público.

E: Cyntia

C: Tiene que saber tanto un profesor, un profesor bueno tiene que saber, tiene que tener un conocimiento en todo, tiene que saber en cada..., dominio del baile, tiene que tener un dominio grandísimo.

E: Estamos hablando de dominio teórico

C: Teórico y práctico

E: Práctico, mmm

A: Tiene que dominar muchísimo el compás, yo veo eso una cosa imprescindible

C: Tiene que saber totalmente de donde viene, de la rama, tienes que saberlo todo.

A: Claro, todo, todo. Tiene que dominar todos los palos bien.

E: Vamos con la siguiente pregunta, ¿se debe trabajar cada una de las partes del Taranto de una manera o pensáis que todo el Taranto en general se puede trabajar de la misma forma? Arancha

A: No, cada una de las partes de manera diferente, no vas a trabajar igual una letra que una escobilla, a la hora de tanto de enseñarla como nosotras de aprenderla. Yo creo que en la escobilla seguimos mucho la melodía pero no estamos, o sea, estamos pendientes de la melodía pero nuestros pies y todo el conjunto, pero sin embargo en una letra tú te dejas llevar un poco más por lo que te está diciendo el cantaor con su letra y es diferente, el sentimiento es muy diferente.

E: ¿Pensáis que lo que dicen las letras es fundamental a la hora de bailar el Taranto?

Todas: Sí claro

E: ¿El Taranto o cualquier otro palo flamenco?

Todas: Sí, claro que sí.

E: ¿Pensáis que se puede enseñar igual el Taranto que otro tipo de palo flamenco?

Todas: No

E: Eso es un no general de todas.

Todas: Sí (risas)

E: Vale. Y el recurso del espejo para un profesor, cuando seáis profesoras, ¿pensáis que el espejo os puede facilitar el trabajo? Isabel

I: Yo creo que sí, porque ayuda a..., es como una especie de reflejo alumno profesor, los alumnos te ven, te pueden copiar, lo que tú dices, a veces no es tan necesario el espejo pero al principio yo creo que todo profesor debe...

C: Para mí no

E: ¿Pensáis que se enseña por imitación?

C: Es que no se tiene que copiar, ella te está dando las indicaciones, tú lo que tienes que hacer es hacerlo a tu manera, te da unas indicaciones y te dice esto es así, esto es así pero no te va a poner como tiene que hacerlo.

E: Eso es la opinión de Cyntia, es decir, ¿tú piensas que el profesor debe de dar unas pautas para realizar el paso en sí o lo que sea pero luego hay que buscar una identidad propia de cada uno?

C: Claro.

E: Es decir, cuando se enseña el Taranto, por ejemplo, si estáis en clase siete, seis, los que estéis ese día en clase, y se enseña una cosa, es decir, cuando termina la clase cada uno interpreta el Taranto y lo asume de una manera diferente.

C: Sí, por eso no es necesario para mí, el espejo no es nada bueno.

M: Además se puede convertir en un vicio, porque luego tienes la necesidad de estar todo el rato mirándote al espejo y es algo que no te ayuda para bailar.

E: Y una pregunta, ¿pensáis que en las clases de flamenco es necesario el desarrollo de la creatividad?

Todas: Sí, totalmente

E: ¿Cómo trabajaríais eso, Arancha?

A: Uff

E: Dentro de poco vas a ser maestra (risas)

A: No lo sé, eso sí que no lo sé, pero necesario es, o sea, hay que calentarse la cabeza mucho para transmitírselo a los alumnos, o sea, tienen que ser creativos totalmente, a lo mejor haría como hemos hecho muchas veces una clase en la que ellos hagan un poco más de improvisación, que sean creativos, que saquen su parte...

I: Que sea dinámica la clase, porque si también es siempre lo mismo y tal, eso luego a la larga aburre o cansa, tienes que ser creativo en ese sentido.

E: Es decir, ¿Qué es necesario que las clases sean variadas?

Todas: Sí

E: Qué no se hagan aburridas, que sean amenas, cambiar de actividades, ¿pensáis que cambiar de actividades es fundamental, Lorena, para el trabajo de esto?

L: Sí, yo creo que sí, porque es que si no llegar una clase y que estés todos los días haciendo lo mismo es que no te motiva, por ejemplo, si dices tú hoy no sé lo que voy a hacer entonces eso ya pues tienes otro ánimo, otra cosa.

E: Mmm, vale. Y la pregunta del millón, ¿pensáis que para bailar flamenco hay que nacer o se puede aprender? María

M: Hombre, en parte se nace con eso, pero también se puede aprender es algo que, no sé, la técnica de pies la puedes aprender, todo, es que los movimientos pero si se nace con él es como más fácil.

E: Asumirlo.

M: Sí

E: Cyntia

C: En mi opinión para bailar flamenco hay que nacer y luego vas a aprendiendo, vas cogiendo tu técnica, y ya vas evolucionado pero hay que nacer.

E: Pero para nacer, ¿tienes que nacer en un sitio concreto o da igual donde nazcas?

C: Nooo, da igual donde nazcas.

E: Es decir, si nace en Japón...

C: En Japón, como si nace en una familia...

E: Entonces lo que dicen que para bailar flamenco hay que ser de Andalucía.

C: Que hay que nacer en Andalucía, eso son cuentos chinos (risas).

A: Hombre, yo creo que por una parte hay que nacer pero también se aprende, porque tú naces pero si tú no aprendes, con lo que tú hayas nacido no te vas a quedar.

C: Digo lo mismo que ella dice, hay que nacer y hay que aprender...

L: Tú no puedes nacer con una técnica..., tienes que nacer con esa gracia característica de lo que es el baile flamenco u otro estilo, pero tienes que tener eso y luego ya poco a poco ir...

C: Madurando

L: Madurando

I: Claro, en eso estoy de acuerdo porque cuando eres pequeño pues sí que puedes tener más gracia que otro, se te caracteriza tal, pero yo creo que aparte de nacer se tiene que aprender mucho, son muchas horas de trabajo, de técnica y de verdad bailar lo que te gusta.

A: Pero tú puedes aprender la técnica, el zapato lo puedes aprender, puedes aprender cómo se mueve los brazos, puedes aprender muchas cosas pero lo que a ti te sale de dentro, te sale de dentro, eso no lo aprendes, eso es lo que yo creo.

C: Eso se llama el duende, es el duende

E: Entonces el duende, ¿pensáis que las características personales de cada uno, las vivencias personales de cada uno, intervienen en la interpretación vuestra del baile? Lorena

L: Sí, yo me he dado cuenta este año sobre to, no sé si es porque habré madurado más o a lo mejor por las letras, o no sé porque ha sido, pero que lo notas que dices tú esto me mueve algo y te ayuda a interpretarlo.

E: ¿Sois conscientes que cuando empezasteis a bailar flamenco, bailabais de una manera y conforme van pasando los años bailáis de otra?

Todas: Sí, claro

E: Y que si ahora mismo estáis estudiando el Taranto, y el Taranto este lo bailarais dentro de diez años ¿lo bailaríais igual?

Todas: No, sería totalmente distinto.

E: Aunque técnicamente..., pasa una cosa, en general, muchas veces y es que conforme va creciendo uno con la edad a lo mejor técnicamente hay veces que todavía por la edad porque sois jóvenes, pues se tiene la suerte de ir creciendo a nivel técnico, no, porque luego llega un momento que por mucho que tal la parte física está ahí, por mucho que queramos hay ciertas limitaciones físicas, pero ¿pensáis que la evolución de lo que sería el crecimiento y cómo os decimos nosotros muchas veces las tablas..?

C: Es que la técnica está al servicio del baile.

E: Exactamente como dice Cyntia la técnica sería al servicio del baile, pero lo que sería el crecimiento personal haría que tuviera una madurez, si sigo en el escenario madurez escénica, o sino madurez para otras cosas, no, pero es decir, ¿la edad afecta a la hora de bailar flamenco?

A: Sí, la madurez de cada una se nota muchísimo y las tablas que tiene uno, todo eso son cosas que se notan.

E: ¿Y si fuera para bailar otro tipo de disciplina? María

M: Hombre sí, pero...

L: A la hora de interpretar no interviene tanto

E: ¿Si tienes que bailar El Lago de los Cisnes ahora y dentro de diez años?

L: También lo vas a bailar mejor o distinto, depende de cómo estés físicamente, (risas), pero a lo mejor a la hora de interpretar pues sí, pero es que no es lo mismo interpretar El Lago de los Cisnes que interpretar un Taranto, es que no lo es mismo estar escuchando ahí la orquesta que estar escuchando la guitarra con el cantaor y las letras.

E: Y una cosa ahora importante, en el flamenco tenemos la suerte, no siempre se ha tenido la suerte de trabajar con la guitarra y con el cantaor en el aula, ahora se tiene esa suerte, ¿qué pensáis que os puede aportar el trabajar con música en directo todos los días? Isabel

I: Pues un conocimiento que otras personas no tienen, un aprendizaje, una melodía, un oído, se te abre totalmente el oído, aprendes una melodía, unas letras que antes yo creo que en la clase no estaba, yo creo que todo eso es beneficioso.

E: Arancha

A: Yo creo que es muy bueno, y aparte lo que te va a aportar sobre todo es la soltura de que cuando él se vaya, tú te enganches a él, y cuando tú te vayas él se enganches a ti, que si tienes la mala suerte de que solo te pase en el escenario no vas a saber cómo resolverlo, cosa que aquí si te está pasando día a día, yo creo que eso va a hacer que os unáis.

E: Es decir, ¿qué en el aula se trabaja una realidad que posteriormente va a pasar en el escenario, en el trabajo profesional? María

M: Es que te ayuda a to, porque, como ha dicho Arancha, te ayuda en cada momento a tú seguir la música, y que el cantaor, el guitarrista y los acompañantes que tengan de músicos que ellos vayan también contigo, estén pendientes en todo momento, eso sobre todo. Y nos ayuda mucho a escuchar la música, a conocer más los distintos palos y eso.

E: Lorena

L: Yo creo que nos ayuda a estar como más compenetraos que, vamos a ver, que luego tú, por ejemplo, estas con una música pues vale la estas escuchando pero no es lo mismo que estar escuchando la guitarra todos los días, que estás trabajando con ella, es que como una unión.

E: Es decir, es como si estuvieras más pendiente a la música

L: Sí

E: No es como poner el CD, escuchar la música y bailar sin estar pendiente a la música.

L: Y además porque el guitarrista, a lo mejor todos los días no te lo toca igual, entonces tú te cansas de escuchar un CD que estas escuchando todos los días lo mismo.

E: Es como que acomodas la oreja, como decimos nosotros muchas veces.

L: Sí

C: Claro, tú con un CD aprendes una coreografía, pero cuando tú tienes una guitarra y un cantaor cada día vas sumando cosas, creando cosas y, todos los días porque cuando tú vas a aprender a bailar flamenco no es aprenderte una coreografía, aprenderte a bailar flamenco es aprender a bailar de verdad y saber crear, saber desenvolverte, y eso es lo que es.

E: Y ahora os digo yo, este año tenéis la suerte de trabajar con un gran profesional que toca el Taranto bastante bien, es decir, que es uno de los mejores que tocan el Taranto, pero ¿si no tuvierais ese tipo, o ese prototipo de guitarrista, y fuera un guitarrista más básico que no tuviera esos recursos de falsetas, de compás, de tal, como profesores en un aula como lo utilizaríais? Cyntia

C: Mmm, se adaptaría a la hora, por ejemplo, a la hora de crear si el guitarrista es más básico pues sacaría provecho de lo que él tuviera más bonito, más facilidad para hacer y, no sé...

L: Yo lo utilizaría, si el pobre no...

E: Si el pobre no da pa más... (risas)

L: Si el pobre no tiene más recursos pues entonces pues, por ejemplo para ejercicios como ejercicios de zapato y que sean más rítmicos...

E: Más rítmicos

L: Claro

E: Que más de falsetas

L: Que más de falsetas, y más de melodía.

C: Menos melódicos, claro

E: Y ahora una cosa, ¿pensáis que la persona que baila flamenco o va a enseñar flamenco, en este caso, es necesario que tenga conocimientos musicales para saber dirigirse a un guitarrista? María

M: Sí totalmente, es que como hemos dicho antes, es que es compenetrarse el bailarín con los músicos, es que sino no hay forma que esto...

E: Lorena

L: Si no dominas el compás, no puedes dirigirlo al guitarrista y no puedes decirle que cierres aquí, o quiero que me hagas esto.

E: Ya no solamente me refiero a nivel de compás sino saber cuándo hay una escala, cuándo hay una tonalidad, me refiero a conocimientos musicales ya más...

C: Que si no el guitarrista no te haría lo que tú quieres, a lo mejor tú si eres profesor y tú quieres hacer una cosa en concreto, tú quieres que te haga eso no quieres que te haga lo que a él le salga

E: Arancha

A: Si yo pienso que no es imprescindible porque se podría hacer sin eso pero sí que aporta muchísimo porque a la hora de tú explicarle a él las cosas, cuando tú quieres una cosa se lo estás diciendo a él con una razón, con un peso, le estás diciendo como lo quieres claramente, no le estás diciendo que esto no me gusta sin más, le estás diciendo porque no te gusta y cómo quieres que lo haga y se lo está explicando con motivo suficiente, entonces yo pienso que es una cosa que cuanto más conocimientos tengas pues mejor.

E: Es decir, deberíamos de estudiar todos música y tener conocimientos de música, y aparte música, de guitarra flamenca, que no es lo mismo la música en general, que la guitarra flamenca que tiene sus peculiaridades, que si la escala andaluza, no sé cuantos, todas esas cosas que si utilizan un tremo, luego un picao, todo ese tipo de cosas tenemos de tenerlas claras también, vale.

Todas: Sí

E: Y nos vamos a salir un poquito más de este tema, y ahora os pregunto, ¿qué pensáis que el flamenco lo hayan hecho Patrimonio de la Humanidad? Isabel.

I: Estupendo, maravilloso, si eran lo que tenían que hacer, porque yo creo que está muy bien que ya por fin hayan hecho el flamenco Patrimonio de la Humanidad, ya que no solamente se baila aquí en España, o se ve aquí en España sino que es a nivel internacional. La gente le gusta muchísimo el flamenco y que hay gente de otros países que bailan también flamenco porque le gustan tanto, hombre, no va a ser lo mismo que nosotros que estamos acostumbrados a la guitarra, a que algunas personas lo bailamos, pero la gente...

C: Hay una gran afición, y sobre todo que ellos ahora últimamente he estado en Sudamérica pues la gente que yo me pensaba que allí, pues en Chile hay ochocientos mil bailarines, en Colombia también y hay una gran afición, a la gente le encanta el flamenco y con toda esa evolución que hay pues es normal que lo hayan hecho Patrimonio de la Humanidad porque el flamenco está considerado ya como un...

E: Es decir, ¿qué pensáis que el flamenco ha pasado de su origen de ser algo de una zona marginal para solamente destinado a unos pocos que tenían ese don o ese arte, y que tampoco era reconocido porque era no reconocido totalmente a nivel social

C: Era más en plan familiar

E: Claro, ha pasado de eso a ser algo a nivel universal conocido por todo el mundo.

Todas: Sí

E: Mmmm, bueno. Y la última pregunta, ¿qué pensáis sobre el trabajo que está realizando vuestra profesora que está relacionado con la teoría y con la práctica del mismo y en el que estáis colaborando? Cyntia

C: Me parece una cosa interesante porque además de lo que estamos aprendiendo durante las clases también la compenetración que tienes con nosotras a la hora de estar enseñando, de trabajar con nosotras, la entrevista, por ejemplo, que a lo mejor otra persona que, eso nos da a nosotras también más libertad a la hora de hablar, más confianza, y no sé, que es un trabajo bastante interesante y a la hora de que la gente lo vea, que vea que también se evoluciona a la hora de realizar trabajos y de ir...

E: Que el flamenco no es solamente para aprenderlo en el aula, o sea que podemos aportar otras cosas fuera.

C: Claro.

E: Más cosas Lorena

L: Yo creo que a nivel de baile va a aportar muchísimo cuando ya esté terminado y todo eso porque es muy interesante y además con nosotras, bueno aparte que no lo estamos pasando superbién haciéndolo, pues que también estamos ahí aportando nuestra parte.

E: Hombre claro, fundamental, eso tenerlo claro, el trabajo no se puede hacer sin vosotras.

L: Y nada, me parece muy bien.

E: María

M: Me parece muy interesante, y que nos hayas pedido ayuda a nosotras pues más todavía.

E: Hombre, yo tengo claro una cosa, el profesor puede aportar muchas cosas, vale, porque está claro que en este caso si estamos hablando de estilos de enseñanza pues nos podríamos referir directamente al profesor, a la forma de enseñar, pero yo

necesito tener una referencia del alumno que lo recibe, qué sentido tiene que yo estudie muchos estilos de enseñanza, y que yo haga un traslado de los que se está haciendo en Educación Física, que es donde más o menos están definidos y que hay una actividad física como en nuestro caso, y que las traslademos al baile flamenco si luego después no tengo la visión del alumno que es el que realmente obtiene ese resultado, es decir, los profesores pueden decir es que yo por imitación mis alumnos estudian estupendamente, es que mis alumnos si les doy unas pautas realizan esto muy bien, y si los corrijo y les hago no sé cuántos lo hacen muy bien, no se cuanto tal, pero luego resulta que lo que el alumno recibe, o lo que aprecia el alumno no es lo mismo que aprecia el profesor, entonces creo que es importante no solamente ver la visión del profesor, sino ver la del alumno y hacer una comparativa para tener realmente unos estilos de enseñanza definidos que nos sirvan, y para que toda persona que vaya pasando posteriormente por el Conservatorio tenga una referencia buena. Arancha, ¿tú qué opinas?

A: hombre, a mí el trabajo me parece muy interesante y, sobre todo, original. Yo creo que podrías haber hecho otro tipo de trabajo y has dado en el clavo, un trabajo original y que del cual se va a sacar mucho provecho. Yo creo que más adelante cuando esté todo terminado y todo eso va a ayudar a muchísima gente, el trabajo es muy interesante, de hecho yo seguramente me informaré sobre él (risas).

E: Isabel.

I: Pues nada, opino lo mismo que mis compañeras, me parece muy interesante, laborioso, no sabría que más que decir y que va a aportar a mucha gente.

E: Y una pregunta, ¿pensáis que las cosas que se aprenden ya sea de flamenco, ya sean de lo que sea, ya que se hace un trabajo y una labor de investigación y todo eso lo importante es que lo conozca el máximo de comunidad, me refiero a nivel científico de baile o de tal, o solamente si hacemos este trabajo y lo dejamos a nivel interno para nosotros pensáis que aporta algo?

L: Yo creo que aportaría más si es a nivel científico y que lo conozca más gente, vamos.

C: Claro, porque lo vería más gente, no solo se quedaría para nosotros solo.

L: Claro, no solo a este centro, sino que ayudaría a más centros y a más ciudades.

E: Es decir, que pensáis que este trabajo cuando se termine se podría traspasar a otro Conservatorio o a otros centros de enseñanzas.

I: Totalmente de acuerdo, para que tengan conocimiento porque sí, porque esto no lo hace todo el mundo, y si se está haciendo es por algo, para que, no tengas el reconocimiento a nivel personal de la persona que lo está haciendo sino que todos

Baile Flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico...

formamos un grupo, un trabajo y que se puede sacar muchas cosas en este caso, del flamenco.

E: Alguna más tenéis que aportar algo más, Arancha.

A: Hombre, yo creo que si lo sacas fuera y va a ser reconocido a nivel científico y todo eso, pues mucho mejor, pero que si por cualquier motivo no sale, se queda dentro, no pasa nada porque a nosotras nos va a enriquecer muchísimo, entonces dentro de lo malo no es lo peor, porque siempre le vas a sacar un provecho.

L: Lo mejor sería que fuera reconocido científicamente.

E: Es decir que partimos, vosotras pensáis que partimos ahora mismo de lo que estamos haciendo salga el trabajo o no salga de un beneficio personal para todos los que estamos participando en el trabajo.

Todas: Sí

E: Y que luego si se publica, o llega a otra comunidad, ya sea la científica o donde sea, esto puede aportar otros conocimientos o la base para otros estudios que podréis realizar alguna de vosotras, si os animáis.

Todas: Sí

E: Bueno, pues muchas gracias a todas y hasta la próxima que será en breve.