



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**Las Coplas Flamencas como Transmisoras
Universales de Sentimientos y Herramienta
Didáctica: Un Caso Aplicado Sorprendente**

D^a Antonia Victoria Cava Guirao

2017

Las Coplas Flamencas Como Transmisoras Universales de Sentimientos y
Herramienta Didáctica: Un Caso Aplicado Sorprendente

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	7
AGRADECIMIENTOS	8
PREFACIO	12
RESUMEN	13
INTRODUCCIÓN	18
JUSTIFICACIÓN	19
ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y VARIABLES	27
METODOLOGÍA	30
1. EL FLAMENCO: ANÁLISIS GENERAL DEL FLAMENCO COMO MARCO ARGUMENTAL PARA LA COMPRENSIÓN DE LA EXPRESIVIDAD Y TRANSMISIÓN DE SUS COPLAS FLAMENCAS	37
1.1. ORIGEN DEL FLAMENCO, ETIMOLOGÍA DEL FLAMENCO, TÉRMINO Y ETAPAS.	38
1.2. LOS PALOS FLAMENCOS Y SU EXPRESIÓN.....	41
1.3. ANÁLISIS DEL LÉXICO DEL FLAMENCO.....	74
1.3.1. Léxico propio del Cante Flamenco.....	74
1.3.2. Léxico propio del Toque Flamenco.....	80
1.3.3. Léxico propio del Baile Flamenco.....	85
1.3.4. Léxico común del Cante, Toque, y Baile.....	85
1.3.5. Léxico de los eventos flamencos	93
1.3.6. Léxico sobre las formas de llevar a cabo el Flamenco	94
1.3.7. Expresiones flamencas.....	95
1.4. LOS BIENES DEL FLAMENCO.....	99
1.4.1. Instrumentos del Flamenco.....	99
1.4.2. Documentación del Flamenco: Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.....	103
1.4.3. La vestimenta y complementos.....	105
1.4.4. Lugares de nacimiento y desarrollo del Flamenco	106
1.4.5. Espacios del Flamenco.....	108

1.4.6. Medios de Comunicación y Divulgación del Flamenco.....	112
2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN HUMANA APLICABLES AL FLAMENCO.....	118
2.1. LA COMUNICACIÓN. LA COMUNICACIÓN VERBAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL.....	117
2.1.1. Concepto de Comunicación.....	117
2.1.2. La Comunicación Verbal.....	119
2.1.3. La Comunicación No Verbal.....	121
2.2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN DE LOS MAESTROS DE LA ESCUELA DE PALO ALTO APLICADAS AL FLAMENCO.....	122
2.2.1. Los axiomas de la comunicación de los Maestros de Palo Alto y el Arte Flamenco.....	123
2.2.2. Aplicaciones de la Comunicación No Verbal, de la Escuela de Palo Alto al Flamenco.....	126
2.3. EL GESTO EN EL FLAMENCO COMO FORMA DE COMUNICACIÓN HUMANA NO VERBAL.....	128
2.3.1. El Cante Flamenco: Cronología y Gesto.....	129
2.3.2. El Baile Flamenco: Cronología y Gesto.....	136
2.3.3. El Toque Flamenco: Cronología y Gesto.....	142
3. LAS LETRASFLAMENCAS EN EL CONTEXTO LITERARIO.....	149
3.1. LA LÍRICA FLAMENCA.....	150
3.2. LA MÉTRICA DE LA LÍRICA FLAMENCA.....	154
3.2.1. Recursos Expresivos de la Lírica Flamenca.....	166
3.2.1.1. Recursos fonéticos-fonológicos.....	166
3.2.1.2. Recursos morfosintácticos.....	167
3.2.1.3. Figuras retóricas.....	168
3.2.1.4. Léxico en las Letrasflamencas.....	181
3.3. REPERTORIOS DE LETRASFLAMENCAS.....	185
3.3.1. El Caso de Demófilo.....	187
3.3.2. Otros repertorios y colecciones.....	191
4. LAS COPLAS FLAMENCAS Y SU EXPRESIÓN.....	200
4.1. AMOR.....	207
4.2. MUERTE.....	224

4.3.	RELIGIÓN	229
4.4.	PROBREZA Y DINERO	236
4.5.	SENTENCIOSAS	240
4.6.	HONOR.....	242
4.7.	TRABAJO.....	243
4.8.	GEOGRÁFICAS.....	252
4.9.	SATÍRICAS	255
4.10.	HUMORÍSTICAS.....	257
4.11.	AZAR.....	258
4.12.	CÁRCEL.....	261
4.13.	ONOMÁSTICAS.....	264
4.14.	SOCIEDAD.....	264
4.15.	GASTRONOMÍA	266
4.16.	CELEBRACIONES	267
4.17.	FORMAS DEL ARTE FLAMENCO	270
5.	<i>TRABAJO DE CAMPO: EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL COMUNICATIVA PARA EL DESARROLLO PERSONAL, LA NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPÉUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES</i>	272
5.1.	PASOS PARA NUESTRO TRABAJO DE CAMPO.....	274
5.2.	EXPLICACIÓN DE CASOS REALES.....	281
5.3.	ANÁLISIS, DEBATE Y RESULTADOS DE NUESTRO TRABAJO DE CAMPO: “EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPÉUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES”	351
6.	<i>RESULTADOS, DISCUSIÓN E INTERPRETACIÓN</i>	381
6.1.	RELACIÓN ENTRE COMUNICACIÓN, FLAMENCO Y COPLAS FLAMENCAS COMO LENGUAJE DE EXPRESIÓN, SENTIMIENTOS Y EMOCIONES HUMANAS UNIVERSALES	382

6.2.	RELACIÓN ENTRE EL FLAMENCO, SUS COPLAS Y LA EDUCACIÓN ESPECIAL.....	395
6.2.1.	El Flamenco y sus Coplas como agentes importantes en la enseñanza para el cumplimiento de los Fines y Principios de la Educación....	396
6.2.2.	El Flamenco y sus Coplas como medio de aplicación terapéutico en el alumnado con necesidades educativas especiales.....	400
6.2.3.	Principales logros de la aplicación del Flamenco y sus Coplas en los alumnos de Educación Especial	403
6.3.	FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LA PRESENTE TESIS.....	408
7.	CONCLUSIONES PREVIAS.	410
8.	CONCLUSIONES FINALES	414
9.	BIBLIOGRAFÍA	417
	ANEXOS	458
	<i>ANEXO I: EJEMPLOS DE COPLAS FLAMENCAS CLASIFICADAS POR TEMÁTICAS</i>	<i>459</i>
	<i>ANEXO II: FICHA DE AULA “¿QUÉ EMOCIÓN EXPRESA CADA CANTE?”.....</i>	<i>514</i>
	<i>ANEXO III: PINTURAS REALIZADAS POR ALGUNOS ALUMNOS DE EDUCACIÓN ESPECIAL AL ESCUCHAR LETRASFLAMENCAS EN CLASE</i>	<i>516</i>
	<i>ANEXO IV: INFORMES DE ANÁLISIS Y VALORACIÓN DEL TRABAJO DE CAMPO</i>	<i>523</i>
	<i>ANEXO V: IMPRESO DEL MODELO DE AUTORIZACIÓN PARA PARTICIPAR EN LA TESIS DOCTORAL.....</i>	<i>557</i>
	<i>ANEXO VI: DVD'S CON LOS VÍDEOS DE AULA GRABADOS PARA EL TRABAJO DE CAMPO.....</i>	<i>559</i>

DEDICATORIA

Al Arcángel San Miguel por ser la Luz que me trajo de nuevo a la vida cuando casi la había perdido.

A mis padres, Andrés José Cava Fernández y María Del Carmen Guirao Caparrós, por haber estado ahí siempre, (tanto en los buenos como en los malos momentos), por vuestro esfuerzo, por animarme a conseguir mis metas y mis sueños, por haberme facilitado el camino, por ser mis pilares fundamentales y el mayor apoyo y ayuda que he tenido y tendré. Gracias por ser mis padres, por darme tanto amor y cariño, y por hacerme tan feliz y afortunada. Todo os lo debo a vosotros dos. Sois mi vida y el mejor espejo en el que mirarme.

A mi hermana por estar conmigo siempre y transmitir pura nobleza y bondad; a mis cuatro abuelos y a mi familia.

A mi amor, por la ayuda, apoyo, ánimos y comprensión durante todo el tiempo.

A mis niños/as, mis alumnos/as, los que me llamaban “maestra” cuando realmente eran ellos los maestros para mí.

A todos mis profesores/as por transmitirme tantos conocimientos, enseñanzas y aprendizajes para la vida.

A mis amigos/as y a todas las personas que se han cruzado en mi camino y me han enseñado el valor de las cosas. A los que están y a los que marcharon (aunque en mi corazón siempre seguiréis vivos).

GRACIAS. OS QUIERO...

AGRADECIMIENTOS

- En primer lugar quiero agradecer, de todo corazón, a mi Profesor y Director de Tesis D. Antonio Parra Pujante, pues sin él hubiera sido imposible llegar hasta aquí. Desde antes de comenzar mis estudios universitarios de Magisterio Musical, tras oírme cantar, me propuso realizar la Licenciatura en Periodismo, donde él daba clase, para después hacer una Tesis doctoral sobre Flamenco, Comunicación y Educación, confiando en mí y animándome, cuando ni siquiera yo lo hubiese imaginado jamás. Así lo hice y este es el resultado. Gracias por conducirme sabiamente, dirigirme y orientarme hacia una línea de investigación que se encontraba en la Facultad de Educación y que reunía todos mis estudios, dedicación, sueños e ilusiones en una Tesis doctoral. Gracias por hacerme aprender sobre el mundo de la investigación, por transmitirme tantos conocimientos sobre la temática de mi tesis y por todo el tiempo empleado en que este trabajo diera sus frutos. En todo momento me apoyaste, me hacías sentir grande y motivada con tus amables palabras hacia mí, me incluiste en todas las actividades de Flamenco y Comunicación que estaban en tus manos, para que aprendiera bien este Arte, desde fuera y dentro del escenario y de los medios. Has sido para mí un ejemplo como profesor y como persona. En los buenos momentos siempre has estado ahí compartiendo risas, alegrías, triunfos y éxitos, pero también te he tenido en los malos momentos, apoyándome y dándome tu brazo para salir adelante. Jamás olvidaré que en el momento más duro de mi vida, cuando casi la pierdo, lo dejaste todo para venir al Hospital y darme ánimos, fuerza y el tiempo necesario para restablecerme, no abandonando nunca en tu empeño de que consiguiera realizar mi tesis. Por todo ello siempre estarás en mi vida y en mi corazón. Muchas gracias Antonio Parra, “mi querido profesor”.
- Mi agradecimiento, igualmente veraz, a la Universidad de Murcia y a todo el profesorado de las Facultades de Educación y de Comunicación y Documentación por el apoyo y ayuda que he recibido desde el principio. Esta institución siempre ha valorado mis estudios y trabajos en relación con el Flamenco, cuestión fundamental para el desarrollo de mi Tesis doctoral. Gracias también a todo el profesorado y personal del Máster Universitario en Técnicas Avanzadas en Comunicación y Documentación por

ayudarme en los primeros pasos de la investigación, así como también a la Doctora Rosa María Hervás Avilés por acogerme con tanto cariño y apoyo en el Máster Universitario en Educación y Museos: Patrimonio, Identidad y Mediación Cultural, que me permitió aprender y me sirvió como trampolín fundamental para la realización del Doctorado.

- Gracias a todos los profesores y maestros que me han guiado, ayudado y orientado durante mi vida académica y profesional, habéis sido fundamentales para que yo pudiera llegar hasta aquí. “Querido maestro” D. Alfredo Arrebola Sánchez, Doctor, Profesor y Cantaor, gracias porque desde niña me enseñaste los entresijos del Cante y del Flamenco, y no solo eso, también a nivel académico me has ayudado muchísimo. Tus innumerables obras (cantadas y escritas), tus enseñanzas, aportaciones, documentos, conversaciones, diálogos y atenciones han sido imprescindibles para la realización de mi Tesis doctoral. Gracias y mil gracias.
- También quiero emitir mi más sincero agradecimiento al Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia- España), a su Director D. José Lax Martínez, y demás miembros de los órganos unipersonales (D^a Rosa María Giménez Martínez, D^a Isabel María Roca Lozoya y D^a María Dolores Parra Ortega), y a todo el personal educativo, social y sanitario del mismo, por permitirme realizar el trabajo de campo de la presente investigación mientras ejercía como maestra de música. Gracias a mis alumnos por hacer posible esta Tesis doctoral, por las enseñanzas que me habéis transmitido, por la lección de vida que dais a la humanidad y por servir de ejemplo para el mundo y para otros niños. Gracias a todos los padres de los discentes por los permisos audiovisuales y por el apoyo brindado para trabajar con sus hijos en la investigación, así como también quiero agradecer enormemente a todos los profesionales que han emitido informes de validación de resultados en este trabajo académico. D. Elías Valero Zafra, maestro de música del Colegio, mil gracias por compartir tu aula conmigo y permitirme que la aplicación del Flamenco pudiera hacerse con todo el alumnado del Centro, uniendo a nuestros discentes de Educación Especial.

- Doctor Fernando Guerrero Bermúdez (Médico y Cirujano) muchísimas gracias por transmitirme tus conocimientos basados en la Musicoterapia Holosérgica, pues me han ayudado muchísimo para la emisión de resultados y conclusiones de mi tesis. Doctor Juan Tomás Frutos, siempre has estado ahí ayudándome, tú me llevaste contigo a dar Congresos sobre Flamenco, Comunicación y Educación, confiando en mí y ayudándome en todo momento, además de transmitirme tus enseñanzas como Profesor y Profesional en Periodismo. En esta ocasión también has estado a mi lado. Muchísimas gracias por todo. Artista D. Nicolás de Maya Sánchez, gracias por aportarme tu visión y conocimientos como gran profesional que eres del Arte Plástico, pues ello ha sido una pieza fundamental para el análisis de resultados de la presente tesis. Gracias Doctor e Ingeniero Aeronáutico y Aeroespacial, D. Faustino Merchán Gabaldón, por la colaboración para mi tesis, y por ayudarme a entender este Arte desde otras perspectivas jamás imaginadas, “el Flamenco te hace volar”.
- Mi más sincero agradecimiento, también, para el equipo de expertos que me han ayudado muy de lleno en la realización de este proyecto, aportándome conocimientos y valoraciones desde sus ámbitos profesionales. Gracias Doctora y Musicoterapeuta Josefa Lacárcel Moreno. Gracias Doctor y Filólogo Miguel Ángel Puche Martínez. Gracias al Profesor de Inglés y Licenciado Químico D. Jeff Brumby. Gracias a la Doctora en Bellas Artes Dña. Silvia Viñao Manzanera. Gracias a la Artista y Pintora Dña. Santi García Cánovas. Gracias a la Educadora Técnica Dña. Ana María Párraga Conesa. Gracias a la Psicóloga y Orientadora Dña. Purificación Martínez Piquer. Gracias a los Logopedas D. Francisco José Cascales Muñoz y D. Salvador Méndez Pérez. Gracias a la Maestra de Música Dña. Paloma Fenor Martínez. Gracias al Pedagogo, Docente de Música y Profesor-Preparador de maestros opositores D. Raúl Puche Martínez. Gracias a las Maestra de Pedagogía Terapéutica Dña. Manuela Ruiz Mula y Dña. Isabel López Rubio. Gracias a la Trabajadora Social Dña. Juana María Sánchez Sola. Gracias a las Enfermeras Dña. M^a Dolores Montiel Jiménez, Dña. Elvira Parra Arcas, Dña. María Pérez Segovia y Dña. Ana Belén Díaz Provencio. Gracias a las Fisioterapeutas Dña. Juana Mínguez Salas, Dña. María de las Huertas Abellán Elvira y Dña. Celina Giménez González. Gracias al Compositor, Músico y Cantante del Grupo Medina Azahara, D. Manuel Martínez Pradas, así como también al Guitarrista y

Músico D. Carlos Tato Moreno. Gracias a la Graduada en Educación Social y Auxiliar Técnico Educativo Dña. Caty Cánovas Martínez. Gracias al Pedagogo, Psicopedagogo y Auxiliar Técnico Educativo D. Octavio Rodríguez Guijarro. Gracias a la Maestra de Audición y Lenguaje Dña. Ana Marina Carrión Martínez.

- Muchísimas gracias a todas las personas que hicieron posible la creación del Arte Flamenco, a los que lo han conservado, a los autores, investigadores y artistas que siguen trabajando por él y le hacen avanzar como disciplina científica. Gracias a los que me han aportado documentación, a los que me han atendido en entrevistas, a los que de forma desinteresada han contribuido con mi trabajo y me han ayudado en este feliz camino. Mil gracias Doctora Eva Aladro Vico por todos los aprendizajes transmitidos sobre la Comunicación y el Arte. Mil gracias Catedrática María Martínez Martínez, tus aportaciones sobre Historia me han sido imprescindibles para abordar mi investigación.
- Gracias papá por haber sido para mí la principal fuente de transmisión de conocimientos como el gran profesional que eres de la Educación Especial, Pedagogía Terapéutica, Audición y Lenguaje, Logopedia y como Cantaor e Investigador del Flamenco, eres mi guía junto a mamá.
- Doctor, Filósofo, Historiador, Poeta, Pintor, Músico, y erudito D. Xabier Sánchez de Amoraga y Garnica, Conde de Campo Hermoso, “mi sabio maestro”, mil gracias por todas las horas dedicadas en ayudarme en mi estudio de investigación, por los consejos, por orientarme, por darme ánimos, por atenderme siempre que he necesitado tu ayuda, por darme alas para volar, por ser un cimiento esencial para mi vida y para mi trabajo. Has sido Luz fundamental en la realización de esta Tesis doctoral. Muchísimas gracias de todo corazón.

PREFACIO

“Es (...) el cante jondo, tanto por la melodía como por los poemas, una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo.”

(García Lorca, F., 1922: 3138)

RESUMEN

RESUMEN EN CASTELLANO

En esta investigación, hemos tratado de mostrar cómo las Coplas flamencas son un medio muy importante para la explicación y afirmación de la universalidad del Flamenco, pues comunican y transmiten sentimientos comunes entre los seres humanos, llegando a servir como herramienta didáctica y terapéutica al aplicarlas (mediante un trabajo de campo piloto) en el Aula de música de Educación Especial, tomando como laboratorio social al Colegio Público de E.E. “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España) en el que encontramos un alumnado de diferentes niveles, edades, razas, religiones, limitaciones físicas y/o psíquicas, culturas, sexos y tipología, (autistas, psicóticos, esquizofrénicos, rasgos psicopáticos, síndromes varios, plurideficiencias graves, etc.). Previos al trabajo de campo se han creado cuatro grandes apartados en nuestra investigación, con el propósito de establecer un marco argumental para la comprensión de la transmisión de las Coplas flamencas hasta aplicarlas en el Colegio de Educación Especial, yendo de lo general (Flamenco) hasta lo particular (resultados positivos en el alumnado).

Primeramente hablamos del Flamenco en todas sus vertientes, ya que pensamos que el Cante Flamenco y sus Coplas no pueden separarse del contexto que les dio la vida y las ha visto desarrollarse. Seguidamente nos adentramos en las Teorías de la Comunicación Humana aplicables al Flamenco, lo que nos ayudará a entender finalmente el alcance comunicativo, transmisor, pedagógico y terapéutico del Flamenco. En tercer lugar hablaremos de las Coplas en el contexto literario, ahondando en su métrica y recursos expresivos, para llegar a conocer colecciones y repertorios de letrasflamencas que nos sirvan para trabajar en el Aula de Educación Especial. En el cuarto capítulo es donde analizamos propiamente las Coplas flamencas desde su expresividad, clasificándolas en diversas temáticas comunes en los seres humanos (amor, muerte, religión, pobreza y dinero, sentencias, honor, trabajo, geografía, sátiras, humor, azar, cumplimiento de la Ley, onomástica, sociedad, celebraciones y formas propias de manifestar el Arte). Esta estructuración nos servirá para trabajar distintas contenidos educativos.

Una vez estudiados los cuatro capítulos anteriores, es cuando podemos dar un paso más allá, y utilizar ese material para llevar el Flamenco a los alumnos de Educación Especial, a través del Cante y sus Coplas, como principal método y estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y como técnica terapéutica en el alumnado.

Los resultados pedagógicos obtenidos en Educación Especial, a partir de este trabajo de campo pionero, han sido muy positivos y mayores a los esperados, pues en solo tres meses, la aplicación del Flamenco en discentes con edades comprendidas entre los 3 y 22 años, ha demostrado una gran capacidad especial de comunicación y transmisión emocional, sirviendo como terapia y ayudando a conseguir como principales logros la modificación y extinción de conductas disruptivas de gravedad, la iniciación a la comunicación y emisión vocal, la sinergia entre el Flamenco y la Pintura como método educativo de detección de emociones y sentimientos en alumnos con necesidades educativas especiales, la mejora general de la salud y de capacidades afectivas, sociales, cognitivas y motrices, así como el desarrollo del sentido artístico, la creatividad y la autoestima. Todo el trabajo de campo ha sido recogido en 97 pequeños vídeos de aula que muestran el trabajo y frutos *in situ*, avalados y corroborados los resultados obtenidos por la Dirección del Centro Educativo, padres y profesionales de diversos medios (Educación, Medicina, Psicología, Arte Plástico, Musicoterapia, Poesía, Música, Logopedia, Fisioterapia, Trabajo Social, etc.). A su vez, este “caso aplicado sorprendente” podría servir como experiencia pionera para abrir nuevas propuestas pedagógicas en el ámbito académico y científico de la Educación y el Flamenco.

Palabras clave: Flamenco, Educación Especial, Musicoterapia, Pedagogía Experimental, Música, Arte, Comunicación.

ABSTRACT IN ENGLISH

This doctoral thesis attempts to show that, as flamenco coplas are an important means of explaining and pointing out the universality of flamenco music, they communicate and get across common feelings between human beings, effectively becoming a didactic and therapeutic tool when applied (via a pilot field study) in special education music classes, taking as a kind of social laboratory the state education school "Pilar Soubrier" in Lorca, Murcia, Spain, in which is found a cross-section of different levels, ages, religions, cultures, genders, physical and psychological limitations and typologies (autism, psychotics, schizophrenics, psychopathic tendencies, various syndromes, serious deficiencies and so on). Prior to the field study, four sections were created in the study, with the aim of establishing an argumental framework for the understanding of the message behind flamenco coplas, ranging from the general (Flamenco itself) to the specific (positive outcomes in pupils).

First of all, we consider Flamenco in all its aspects, taking into account that Flamenco singing and its coplas cannot be separated from the context which gave rise to it, and which has informed its development. Following on from this, we look into theories of human communication which are applicable to Flamenco, which help us in the end to understand the communicative, educational and therapeutic reach it possesses. Thirdly, we consider coplas in their literary context, treating in depth their rhythmic and expressive resources, to arrive at a knowledge of collections and repertoires of flamenco lyrics which allow us to work in special education classes. The fourth part is where we analyse flamenco coplas in the strict sense, from the point of view of their expressivity, classifying them into diverse common themes in human experience (love, death, religion, poverty and money, sayings, honour, work, geography, satire, humour, fate, complying with the law, Saint's days, society, celebrations, and particular ways in which art manifests itself). This classification enables us to work with different educational content.

Once the four previous parts have been studied, then we can take a step further and use this material to bring Flamenco to special education students, as a principal

method and musical communication strategy for personal development, the normalisation of behaviour, and as a therapeutic technique for students.

The pedagogic results obtained in special education following this pilot study have been very positive and greater than those expected, as in just three months, in the application of Flamenco in students between the ages of 3 and 22, it has demonstrated a special capacity for emotional communication, acting as a therapy and helping to achieve, as principal objectives, the modification and elimination of serious disruptive behaviour, the initiation of vocal communication, the synergy between Flamenco and painting as an educational method for the detection of emotions, and feelings in special needs students, the general improvement in health and social cognitive and motor skills, as well as the development of artistic appreciation, creativity and self-esteem. The results for this pilot study have been recorded in 97 short classroom videos which show the work and its fruits in situ, backed up by the results obtained by the centre management team, parents and professionals from diverse media (education, medicine, psychology, creative arts, musicotherapy, poetry, music, speech therapy, physiotherapy, social work and so on). At the same time, this "surprising applied case" could serve as a pilot experience to open new pedagogic proposals in academic and scientific scope of education and Flamenco.

Key Words: Flamenco, Special Education, Musicotherapy, Experimental Teaching, Music, Art, Communication.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Actualmente, podemos comprobar que el Flamenco ha logrado derribar las barreras culturales y fronterizas que antaño tenía, pasando de ser un arte menospreciado, por haber nacido en el seno de una población hostigada y marginada en la Andalucía del siglo XVIII, a lograr estar presente en las carteleras de todo el mundo; tanto es así que ya se han creado estudios reglados en los conservatorios, academias y escuelas de arte Flamenco en todas sus vertientes, fundaciones e incluso se contempla su enseñanza y acercamiento dentro del currículo de la educación. Además no solamente se enseña y se expone en España, sino que también se estudia en otros países.

Tan grande es la fuerza expansiva del Flamenco que no solo ha logrado constituirse en empresas físicas, sino que también se ha incluido dentro de la red informática mundial denominada internet, ya que en estos momentos podemos ver diversas páginas web que lo dan a conocer y que se conforman en auténticas empresas donde se comercializa todo lo referente al Flamenco, como discos, partituras, complementos, instrumentos, etc., incluso han aparecido páginas donde los propios artistas son la empresa y lo que ofrecen a los usuarios es la posibilidad de conocer su faceta artística, su faceta personal y, a su vez, publicitar y vender su arte, al igual que está ocurriendo con otras corporaciones de gran envergadura. También es importante hablar de aquellas revistas especializadas en Flamenco que continuamente están surgiendo. Destacamos también que el Flamenco¹ fue declarado oficialmente como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO (2010).

¹ *Inscrito en 2010 (5.COM) sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.*

El Comité (...) conviene en que [este elemento] cumple con los criterios de inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, habida cuenta de que:R.1: El Flamenco está hondamente arraigado en la comunidad que lo practica, fortalece su identidad y se transmite sin interrupción de generación en generación.R.2: La inscripción del Flamenco en la Lista Representativa podrá dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial, fomentando la creatividad humana y el respeto mutuo entre comunidades.R.3: Las medidas de salvaguardia adoptadas actualmente y las previstas para el futuro muestran la labor concertada llevada a cabo por órganos de gobierno de

A tenor de lo comentado, es ahora cuando podemos preguntarnos lo siguiente: ¿Qué hace que el Flamenco tenga un éxito mundial?, ¿por qué logra atraer a personas de diversa procedencia sin importar las características que éstas presenten?, ¿dónde está la clave de su universalidad? ¿Qué elementos son los que hacen que el Flamenco comunique?, ¿serán las Letrasflamencas las encargadas de dotar a este arte de un poder de comunicación universal? ¿Podría servir el Flamenco y las Coplas flamencas como herramienta didáctica educativa? ¿Y cómo técnica terapéutica aplicada en colegios de Educación Especial?

Las razones que nos han motivado a realizar este estudio son varias. La primera de ellas es mi experiencia como artista dentro del mundo Flamenco, lo que ha permitido tomar contacto con todos los elementos de este arte, sumado también a ello la faceta como maestra de música donde he podido aprender y transmitir los componentes del lenguaje de la música. Por otra parte los estudios en periodismo, comunicación, educación, museos y patrimonio me han permitido centrar una línea de investigación tomando como base estos campos.

A pesar de diversas investigaciones académicas sobre cuestiones relacionadas con el Flamenco, nos vemos en la necesidad de dar un paso más y ampliar el alcance de los anteriores trabajos en los que hemos estudiado al Flamenco desde puntos de vista cualitativos y cuantitativos. Nuestro objetivo siempre ha sido contribuir humildemente con el arte Flamenco integrándolo en los lugares donde se estudia todo desde el ámbito científico, por eso esta Tesis doctoral otorga la oportunidad de demostrar que las Letrasflamencas son uno de los medios fundamentales para entender la universalidad del Flamenco, ya que son las encargadas de transmitir y comunicar todos los sentimientos que son comunes entre los seres humanos, pudiendo servir como herramienta didáctica y terapéutica dentro del ámbito escolar de la Educación Especial.

las Comunidades Autónomas, instituciones, organizaciones no gubernamentales, comunidades ciudadanas y particulares para garantizar la salvaguardia del Flamenco.R.4: La preparación del expediente de candidatura ha contado con la participación activa y el compromiso de las comunidades interesadas y de los intérpretes de este arte, habiéndose demostrado además que todos ellos han otorgado su consentimiento libre, previo y con conocimiento de causa.R.5: El Flamenco está inscrito en el Inventario General de Bienes Muebles de la Región de Murcia establecido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Región Autónoma de Murcia. (<http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00363>)

No obstante, veremos a lo largo del trabajo que aunque las Letrasflamencas tienen una capacidad comunicativa concluyente, no solamente precisamos de ellas, sino que hay otros elementos de la comunicación no verbal que unidos a la capacidad de la Copla flamenca darán el 100% como porcentaje para alcanzar la comunicación eficaz de manera universalizada.

De esta manera contribuimos a plasmar y dar a conocer la amplitud y utilidad de todo el Patrimonio Flamenco.

La estructuración que hemos realizado para demostrar que el repertorio de Letrasflamencas comunica y transmiten sentimientos universales, corroborado mediante nuestro trabajo de campo, ha sido la siguiente:

En un primer capítulo hablaremos del Patrimonio Flamenco, es decir, de todos sus Bienes Materiales e Inmateriales, entendidos como aquellos elementos que lo conforman (etimología del término, su origen, historia, los Palos flamencos, sus instrumentos, vestimenta, espacios, etc.) con la pretensión de que cualquier lector, tanto entendido en el Flamenco como no entendido, pueda tener una visión lo más completa posible del alcance del Arte Flamenco y lo visualice como marco argumental para la comprensión de la expresividad y transmisión de sus Coplas flamencas .

En el segundo capítulo hablaremos de las Teorías de la Comunicación aplicables a nuestra investigación, pues vemos que si el Flamenco es universal es porque comunica y transmite, por lo tanto nos iremos al origen de teorías como la Escuela de Palo Alto para asentar las claves que nos permitirán dar respuesta a nuestras preguntas.

En el tercer y cuarto capítulo es donde entraremos de lleno a tratar las Letrasflamencas como patrimonio y medio de comunicación. El capítulo 3 hablará de las letras en el contexto literario, ahí analizaremos su métrica, sus figuras retóricas, su léxico, etc., también dejaremos testimonio de diversos repertorios de Letrasflamencas que sirvan para demostrar nuestra investigación, y a su vez para que el público en general, y otros investigadores pueda dirigirse a la fuente siempre que lo deseen. Es el caso de repertorios de letras como los “Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)”, estudios de letras de Cristina Cruces Roldán (“Clamaba un minero así”, “La Niña de los Peines”, etc.) de Fernando Villalón, Manuel Machado Ruiz, Federico García Lorca, etc.

Será en el capítulo 4 donde procederemos a analizar las letras del Flamenco desde el punto de vista comunicativo, es decir, ¿qué es lo que comunican y expresan las letras?, ahí realizaremos una estructuración temática propia, elaborada a partir del estudio que han propuesto diversos autores del Flamenco, en ella explicaremos los temas más universales como son el amor, el desamor, la muerte, la religión, las celebraciones, el trabajo, la pobreza y el dinero, etc., todo ello argumentado con letras que forman parte del repertorio popular Flamenco, tanto de autores conocidos como desconocidos.

El quinto capítulo narrará la propia experiencia personal como cantaora y docente del Área de Música en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca - Murcia, (apoyada de 97 pequeños vídeos de aula) donde nuestros alumnos especiales (“sus características les hacen ser los seres con los sentimientos más puros, nobles y a flor de piel que podemos encontrar”) han permitido demostrar que el Flamenco y sus coplas verdaderamente comunican de manera universal, aunque los niños no hablen nuestro idioma o tengan dificultades en el habla las Letras flamencas sirven como medio y vehículo muy importante para producir la comunicación con ellos y educar. ¿Por qué afirmamos esto? pues porque en las letras va unido el sentimiento que se plasmó en su intencionalidad primigenia a la hora de su creación, dotando a la copla de una frecuencia vibratoria sonora que es común a todos los seres humanos, es decir, y como ejemplo, si cantamos una letra en la que se habla del desamor, el sentimiento que proyectamos en ella será transmitido y entendido por otras personas, aunque no hablen nuestro idioma, pues el dolor, la tristeza y la pena que sentimos al cantar esa letra es un sentimiento universal sensible a todos.

Ahora, quizás, podríamos pensar: “¿entonces las letras realmente no son lo importante para afirmar la universalidad del Flamenco, pues si alguien no habla nuestro idioma de nada servirá...?”, sí es de gran importancia, aunque la letra no sea el 100% si ponemos un porcentaje para determinar el alcance de la comunicación, (pues existen elementos de la comunicación no verbal que complementan ese porcentaje) sin la letra utilizada por el cantaor el mensaje no llegaría bien al receptor, porque ella es primordial como vehículo y medio en el que irá adjunto el sentimiento proyectado en el cante. ¿Entonces en la guitarra y en el Baile qué ocurre, al no haber letra nuestra teoría se contradice? Tras diálogos con el Profesor-Cantaor D. Alfredo Arrebola Sánchez,

podemos contestar que no a ésta pregunta, “rotundamente no”, ya que es preciso que un guitarrista y un bailar codifiquen sus sentimientos en letrascon significado (aunque sea de manera interna) para transmitir al público y lograr la comunicación. Si la idea que argumentamos no se diera, el guitarrista solo haría ruido, el bailar movimientos arbitrarios e inconexos y el cantaor “gritos sin alma” que no producirían “comunicación eficaz” ni, por supuesto universal al no haber intencionalidad comunicativa. Todo ello quedará plasmado en el capítulo 6 en el que realizaremos el debate entre todos los puntos estudiados en los anteriores capítulos. Además dejaremos abiertas otras posibles futuras líneas de investigación derivadas de la presente Tesis doctoral, que sirvan como punto de partida a otros investigadores.

En el punto 7 aparecerán las conclusiones previas de nuestro trabajo en la que daremos respuesta a los objetivos que nos planteábamos al comienzo de la investigación, para pasar al apartado 8, en el que encontraremos las conclusiones finales derivadas de los resultados obtenidos mediante la realización de la tesis. El capítulo 9 mostrará una extensa bibliografía utilizada en la investigación, que a su vez también servirá como guion de búsqueda y documentación para el lector. Por ello, y para un manejo más estructurado la hemos subdividido en tres partes: bibliografía general, bibliografía sobre Flamenco y Educación, y bibliografía de Tesis doctorales relacionadas con nuestra investigación..

Finalmente se establecen seis anexos entre los que incluiremos: ejemplos de Coplas flamencas clasificadas por temáticas, una ficha de aula denominada “¿qué emoción expresa cada cante?”, mediante la cual se trabajó en el aula los sentimientos que manifiestas las Coplas flamencas, también incluiremos algunas pinturas realizadas por alumnos de educación especial al escuchar Letrasflamencas en clase. El cuarto anexo incluirá 17 informes abiertos de análisis y valoración del trabajo de campo, realizados por distintos profesionales tras la visualización de los vídeos de aula. En el anexo 5 encontraremos el modelo de autorización para participar en la Tesis doctoral, se envió desde el Colegio a los padres de los alumnos que salían en los vídeos del Trabajo de Campo. El último anexo está compuesto por los tres DVD’s en los que se encuentra el material audiovisual (97 vídeos) recogido en el Aula de música del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Primeramente se realiza un rastreo en la base de datos de Teseo, donde encontramos algunas Tesis doctorales sobre el Flamenco, y que tendremos en cuenta para nuestra investigación, como material importante. A pesar de que aparecen trabajos sobre el Flamenco y la Educación, no aparece nada sobre Flamenco, Cante, Coplas y su aplicación como herramienta didáctica y terapéutica en la Educación Especial.

Debemos mencionar que hemos encontrado una amplia bibliografía de Flamenco, lo que también nos servirá de ayuda, ya desde los años 50 se viene escribiendo sobre este arte con una dimensión educativa, ampliando su alcance, como es el caso de Anselmo González Climent, mediante su obra *Flamencología* (1989), los libros de estudiosos como Ángel Alias Caballero sobre Cante, Baile y Guitarra, José Luis Navarro, Felix Grande, Blas Vega, etc., incluyendo también la amplísima obra del Doctor y Profesor-Cantaor D. Alfredo Arrebola Sánchez. Es importante destacar la otra gran bibliografía que presenta el Flamenco, pues aunque hay libros sin rigor académico y científico, sí que nos ayudan a estimar el alcance de este Arte y su gran importancia social, histórica y cultural.

La investigación que planteamos mediante esta Tesis posee sentido exploratorio debido a que vamos a proceder a desarrollar un estudio que no ha sido abordado con anterioridad dentro del ámbito del Flamenco ni de la Educación Especial. Cierto es que varios autores de este arte han tratado las letras del Flamenco como objeto de estudio, pero lo han hecho de manera parcial (si lo comparamos con nuestra investigación) o centrándose en la letra desde otros puntos de vista, por ejemplo, estudiando coplas de determinados cantaores, estudiando a poetas que han servido al Flamenco, etc., pero no otorgándole a las letras del Flamenco la capacidad de ser uno de los medios importantes para transmitir y comunicar sentimientos universales, y que ahí esté una de las claves del éxito mundial del Flamenco y su capacidad terapéutica al aplicarlo a alumnos con necesidades educativas especiales.

Cabe destacar, que en el año 2010 realizamos un estudio académico en el que se demostró que el Flamenco puede considerarse como un transmisor universal de comunicación, trabajo que ahora servirá de ayuda para justificar esta nueva investigación en el que las Letrasflamencas son un medio de comunicación y

transmisión primordial, dotadas de fuerza expresiva útil para trabajar en el Aula de Música de Educación Especial.

Para nuestro estudio, ha sido fundamental, también, estudiar la sinergia entre varias disciplinas (el Flamenco, el Patrimonio, la Comunicación, la Transmisión de la Información, la Educación y la Mediación Cultural), ya que de esa manera es cuando podemos obtener respuestas argumentadas y apoyadas por diferentes materias. Con respecto a esto debemos señalar que, aunque sí hay aproximaciones de tipo divulgativo sobre la cuestión (nos referimos concretamente a artículos profesionales donde se tratan cuestiones relacionadas entre el Flamenco y algunas de las disciplinas que mencionamos), no hemos encontrado ni líneas de investigación ni resultados sobre el tema concreto que vamos a abordar.

Basamos la conceptualización de lo que es una *metodología fundamentalmente exploratoria y descriptiva* en las aportaciones que sobre este aspecto destacan Hernández Sampieri y otros (1996) en su *Metodología de la Investigación*. Un gran número de las aportaciones que lleva a cabo se basan en las ideas que sobre esta cuestión plantea Dankhe (1986). Para ellos, *los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio* (Hernández Sampieri, 1996:58). Es por ello que nos hemos visto en la necesidad de realizar un trabajo de campo piloto en el Colegio de Educación Especial.

Siguiendo la exposición que desarrollan Berganza y Ruiz (2005), la justificación y relevancia de la investigación que ahora planteamos queda explicitada en cuatro niveles que seguidamente iremos desglosando y adaptando sobre nuestro objeto de estudio: conveniencia, proyección social, implicaciones prácticas y el aporte metodológico.

Consideramos que es conveniente desarrollar este proyecto en el momento en que sus planteamientos de investigación, sobre todo objetivos y metodología, responden a la necesidad de analizar un hecho que se da en la actualidad (el Flamenco ha pasado de surgir en un entorno marginal y hostigado hasta ser hoy día un arte universal, con un

rico patrimonio material e inmaterial que rompe fronteras y que puede servir como herramienta didáctica, incluso en la Educación Especial, sirviendo además como terapia). Si bien podemos afirmar que existe una aportación teórica básica inicial, tanto del origen del Flamenco, su evolución, los palos o estilos que lo conforman, sus diferentes formas de desarrollo, sus máximos exponentes, así como también el auge de las empresas en internet, lo cierto es que no hemos detectado el desarrollo de una metodología de investigación que aborde la explicación del poder de comunicación y transmisión que tienen las Letrasflamencas a la hora de demostrar el alcance universal del Flamenco y su capacidad terapéutica en los centros específicos de Educación Especial.

Decimos que la investigación posee un claro sentido de proyección social en el momento en que los resultados de la misma servirán para determinar otras líneas de investigación que ayudarán tanto al Flamenco en sí (para su propia comprensión) como a otras disciplinas, por ejemplo en el ámbito educativo, en la mediación cultural, en estudios antropológicos, etc.

Las implicaciones prácticas de la investigación se desprenden de lo ya indicado, pero podemos explicitarlas aún más diciendo que, aunque el objetivo primordial de la investigación no es mostrar unos patrones fijos para determinar qué es lo que el Flamenco comunica, transmite, y educa al cien por cien, sí que quedará constatado, a lo largo del trabajo, que este arte está insertado dentro de los parámetros de conducta más utilizados por todos los seres humanos, ya que es una música que nace del hombre y de su entorno, por lo tanto han quedado reflejados en él y en sus letrastodos los estados de ánimo, situaciones, el paso de los siglos a través de la cultura así como también los materiales, vestimentas y enseres utilizados a lo largo de la historia del Flamenco.

La aportación metodológica que proponemos supone otro argumento de peso que presentamos para evaluar la justificación de la investigación. Nuestra metodología es inédita en el momento en que lo que es el problema de investigación que pretendemos resolver. Si bien ya son varias las metodologías presentadas para el estudio del Flamenco, lo cierto es que no parecen apreciarse metodologías centradas en la concreción de nuestro objeto de estudio, uniendo el Flamenco, el Cante, sus Coplas y la aplicación didáctica y terapéutica en la Educación Especial.

OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y VARIABLES

Tomando como referentes a Colás y Buendía (1998) cuando nos dicen que la investigación comienza siempre por el planteamiento de unos **OBJETIVOS GENERALES** a los que el investigador no puede dar respuesta mediante los conocimientos que en ese momento tiene, en este proyecto nos hemos planteado los siguientes:

1. Encontrar dónde radica el poder de comunicación y transmisión del Flamenco, así como su eficacia emocional y su fuerza expresiva.
2. Indagar sobre aquello que expresa y comunica el Flamenco, teniendo en cuenta todos los elementos de los que se compone.
3. Mostrar que dentro de las letras del Flamenco queda reflejada la totalidad de los aspectos de la vida, así como los sentimientos y emociones del género humano.
4. Ayudar a comprender el fenómeno que se produce en las personas de diferentes países, características, sexos, culturas y razas cuando se exponen al Flamenco.
5. Presentar al Flamenco y a sus Coplas como un sistema óptimo y altamente cualificado, de gran potencial didáctico, para servir como herramienta y recurso de enseñanza y educación, a la vez que ayuda a nivel terapéutico dentro del ámbito escolar de la Educación Especial.

Partiendo de los objetivos generales propuestos, la importancia de esta investigación la demostramos mediante los siguientes **OBJETIVOS ESPECÍFICOS** que servirán de ayuda para la consecución de los anteriormente descritos:

- a. Servir y ayudar a los historiadores de este arte para comprender mejor su origen y evolución, así como también ofrecer al público un estudio de todos los elementos y componentes del Flamenco.
- b. Ayudar a entender el gesto del cante, del Baile y del Toque como forma de comunicación y expresión humana.

- c. Ofrecer diversas aportaciones derivadas de grandes estudiosos de la comunicación, del patrimonio, de la enseñanza, de la mediación cultural, de la música y del Flamenco.
- d. Demostrar que el Flamenco es un arte con una gran riqueza material e inmaterial que se ha internacionalizado, aportando argumentos para su comprensión.
- e. Demostrar que el Flamenco almacena en sus Bienes todos los elementos necesarios para mediar culturalmente de manera universal.
- f. Dotar de carácter científico al Flamenco tras la demostración de que se unen el él diferentes disciplinas como paleografía, lingüística, proxémica, kinesia, paralenguaje, música, sonido, física, etc., y que a su vez lo dotan de carácter científico.
- g. Ofrecer a las estudiosos nuevas ideas y métodos de utilización del Flamenco para enseñar y educar a todo tipo de alumnado, tanto en el aprendizaje sobre el mismo como servir de ayuda y medio para otras disciplinas.

A tenor de lo comentado hasta el momento, y en especial hacia los objetivos generales que nos hemos planteado en la introducción, cabría formular la siguiente **HIPÓTESIS**, la cual será confirmada o refutada en nuestra investigación:

Las Letrasflamencas son un medio muy importante para la explicación y afirmación de la universalidad del Flamenco, pues comunican y transmiten sentimientos comunes entre todos los seres humanos, llegando a servir como herramienta didáctica y terapéutica en su aplicación al alumnado con necesidades educativas especiales.

Si nos disponemos a plasmar las **VARIABLES** de nuestro trabajo, podemos fijar como primera **variable independiente** el **crisol de culturas que se dio en España**, especialmente en Andalucía, en un momento determinado de finales del siglo XVIII donde ya había sedimentado el Flamenco. A su vez, todo lo comentado anteriormente, nos daría otra importante variable independiente, con ello nos referimos a una

determinada manera de ser, una moral, una forma de mirar la vida, etc., es decir, “una identidad”, la propia identidad de este Arte Español.

Dentro de la Historia del Flamenco las **variables dependientes** serían las Letrasflamencas, los Palos del Flamenco, el propio repertorio musical y todo aquello que se va conformando en su encuentro con los distintos *Fandangos* y antiguas tonadas, que gracias al contacto con diversas etnias, “bailaoras” de antaño, artistas, trovadores, etc., han dado lugar a su formación, incluso, hoy día la mezcla con otras culturas foráneas ayuda a su evolución y expansión. En resumen, el Flamenco tiene una identidad propia, “es como es y es lo que es”, pero puede tener formas de sentir y de expresar distintas que empujen a la variación y que, aunque no puedan quitarle su integridad al Flamenco, influyen en su riqueza y entorno.

Si hablamos de las **variables cuantitativas** en nuestro objeto de estudio tendremos en cuenta todos los elementos contables que lo conforman y que, a su vez, son aquellos que forman parte de los bienes tangibles e intangibles del Flamenco, por ejemplo: los artistas, los instrumentos, el vestuario, los museos Flamencos, los discos, las partituras de guitarra, los espacios y lugares de desarrollo del Flamenco, los aficionados, etc. Es decir, son variables que al mismo tiempo son dependientes según las circunstancias del momento. Con respecto a las **variables cualitativas**, como su propio nombre deja entrever, son las que expresan distintas cualidades, características o atributos que se pueden clasificar en el Flamenco, como podría ser la vestimenta de los artista de antaño comparada con la utilizada por los Ballet Flamencos actuales, la sonoridad de los discos de pizarra en comparación con los sistemas digitales de grabación de hoy día, etc. Los alumnos de Educación Especial que estudiaremos mediante nuestro trabajo de campo, atenderían tanto a variables cuantitativas (número de alumnos) como a variables cualitativas (características personales).

METODOLOGÍA

1. MÉTODO

Para la realización de este trabajo será necesario que utilicemos distintos métodos para obtener datos. A continuación los enumeraremos:

- **Método Analítico-Sintético:** Es indispensable que en el estudio de las cuestiones históricas se analicen los sucesos descomponiéndolos en todas sus partes para conocer sus posibles raíces económicas, sociales, políticas, religiosas o etnográficas y partiendo de este análisis llevar a cabo la síntesis que reconstruya y explique el hecho histórico. Por lo tanto, el arte Flamenco, al hallarse dentro de la cultura española y haberse mantenido en constante evolución dentro de nuestra historia, consideramos importante la utilización de este método.
- **Método Heurístico:** es el método que se usa para encontrar lo nuevo, lo que se desconoce, por ello lo utilizaremos para hallar la solución a nuestro objeto de estudio mediante nuestro trabajo de campo en el que utilizamos “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnicas terapéuticas en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”.
- **Método Hermenéutico:** consiste en el arte y teoría de la interpretación, que tiene como fin aclarar el sentido de los textos, por ello iremos explicando y aclarando las significaciones subjetivas y gramaticales de los vocablos frecuentes del Flamenco y sus variaciones históricamente condicionadas.
- **Método Deductivo-Inductivo:** quiere decir sacar consecuencias de un principio, proposición o supuesto. Este método, en Historia es fundamental, al igual que también lo será en nuestro trabajo, ya que encontraremos muchas referencias a personas importantes dentro de nuestro ámbito de investigación y que han marcado las bases de lo que conocemos hoy día como Flamenco, por eso no es posible conocer y explicarnos la historia y el porqué de esos autores importantes en este arte si no partimos antes del

conocimiento de la historia y contexto que se daba en cada época. Por lo tanto nuestro método de investigación histórica debe ir de lo general a lo particular, pero debemos completarlo yendo también de lo particular a lo general.

- **Método Cronológico:** el conocimiento del desarrollo de los hechos por orden sucesivo de fechas es imprescindible en toda investigación histórica. A partir de ello se facilita extraordinariamente la interpretación histórica del Flamenco como elemento de comunicación humana, transmisión, enseñanza terapia y mediación cultural a través de sus letras.

2. PARTICIPANTES

La muestra que presentamos en este trabajo ha sido extraída, de manera concienzuda y bien estudiada, ya que hemos tenido en cuenta tanto a personas entendidas en materia de Flamenco, como a artistas, aficionados, público en general y personas que desconocen el Flamenco, todo ello con el propósito de recoger todas las opiniones y experiencias en torno al Flamenco que ellas presentaban y que han podido servirnos como aportación a nuestro trabajo. Debemos mencionar también como participantes de la investigación a todas las Instituciones y espacios museísticos y documentales que han colaborado con nosotros, también a expertos del ámbito de la Educación, Comunicación, Medicina, Logopedia, Música, Psicología, Bellas Artes, Poesía, Trabajo Social, etc. Fundamentales son los alumnos y alumnas del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia- España), donde hemos realizado nuestro trabajo de campo, así como también todos los profesionales del Centro y los padres de los discentes.

a. Instrumentos

Las técnicas de recogida de datos que hemos utilizado han sido:

- Recogida de datos por observación tras la búsqueda en fuentes bibliográficas
- Análisis de documentos personales que se nos han cedido, así como los hallados tras la búsqueda (cartas, diarios, autobiografías, memorias, fotos,...)
- El propio informante (ej.: personas encuestadas por las que obtendremos información, de manera que tras el análisis pudiéramos obtener una serie de conclusiones mediante las mismas).
- Experiencia personal dentro de mi dedicación al Flamenco.
- Experiencia personal como Maestra de Música en Educación Especial, donde he aplicado el Flamenco para el trabajo de campo de la presente Tesis doctoral.
- Vídeos grabados en el aula de música con los alumnos participantes en el trabajo de campo.
- Informes de valoración cedidos por diversos profesionales ante la visualización de los vídeos y trabajo de campo realizado en el Colegio de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España)

b. Procedimientos

Para realizar nuestra investigación hemos tenido en cuenta una serie de pasos que determinan el ciclo de la investigación científica y que son los siguientes:

- **Paso 1. Formulación del problema:** Hemos escogido el tema del Flamenco y nos hemos hecho varias preguntas que hemos creído convenientes de analizar hasta elegir la que veíamos más factible.

¿Qué hace que el Flamenco tenga un éxito mundial?, ¿por qué logra atraer a personas de diversa procedencia sin importar las características que éstas

presenten?, ¿dónde está la clave de su universalidad? ¿qué elementos son los que hacen que el Flamenco comunique?, ¿serán las Letrasflamencas las encargadas de dotar a este arte de un poder de comunicación universal de sentimientos?, ¿podrán servir como herramienta didáctica y terapéutica, dentro del ámbito escolar de la Educación Especial?

- **Paso 2. Identificar factores importantes:** Para determinar el alcance de las letrasdel Flamenco es preciso abordar el estudio de la historia y origen del Flamenco, así como también hemos tenido que estudiar de manera global disciplinas como la comunicación, enseñanza y mediación cultural para posteriormente realizar un análisis sinérgico entre ellas que nos lleve a dar respuesta al objeto de estudio que hemos establecido.
- **Paso 3. Formulación de hipótesis de investigación:** Tras presentar una serie de objetivos, la hipótesis elegida ha resultado ser la siguiente:

Las Letrasflamencas son un medio muy importante para la explicación y afirmación de la universalidad del Flamenco, pues comunican y transmiten sentimientos comunes entre todos los seres humanos, llegando a servir como herramienta didáctica y terapéutica en su aplicación al alumnado con necesidades educativas especiales.

- **Paso 4. Recopilación de la información:** Hemos buscado datos que permitan confirmar nuestra hipótesis realizado un rastreo sobre diversas Tesis doctorales de Flamenco, hemos analizado artículos en los que aparecían líneas de investigación que pudiesen sernos de ayuda, hemos hecho entrevistas a cantaores de Flamenco y entendidos en la materia para que nos hablaran de Letrasflamencas y de repertorios. Hemos realizado un trabajo de campo en el que recogemos 97 vídeos de aula para posteriormente proceder a su análisis. A

su vez hemos pedido informes abiertos a diversos profesionales para que emitan sus valoraciones.

- **Paso 5. Probar la hipótesis:** en este paso hemos contrastado la hipótesis con la información real obtenida para obviar ideas preconcebidas que no fueran verdaderas.

- **Paso 6. Trabajar con la hipótesis:** Atendiendo a los métodos de investigación que hemos creído oportunos utilizar para la investigación, nos hemos dispuesto a elegir una muestra y realizar las evaluaciones y análisis oportunos para confirmar nuestra hipótesis inicial. Sin lugar a duda, éste ha sido uno de los pasos que mayor dificultad ha presentado, ya que se establecía la complejidad de elegir cuál sería la muestra que utilizaríamos para nuestra Tesis, ¿seremos capaces de escoger bien ante toda la diversidad de repertorios para aplicar en el colegio?, para ello, uno de los libros fundamentales ha sido el de “Cantes flamencos” de Demófilo, pues desde antaño ha sido aceptado por diversos estudiosos del Flamenco, también hemos utilizado letrasrecogidas por la importante investigadora Cristina Cruces Roldán, así como letrasrecogidas en otros libros, discos, vídeos, entrevistas personales, cuadernos de apuntes de Letrasflamencas cantadas por mi familia, así como las que he cantado desde pequeña y en escenarios.

- **Paso 7. Reconsiderar la teoría:** A medida que trabajábamos hemos ido ampliando nuevas visiones para que, sin salirnos de la hipótesis inicial, pudiéramos hacer una investigación más completa y profunda. Desde su principio, la idea era tratar el tema de las Letrasflamencas como uno de los medios más importantes para la explicación y afirmación de la universalidad del Flamenco, ya que comunican y transmiten los sentimientos comunes entre todos los seres humanos, como venimos diciendo en nuestra hipótesis, pero a lo largo de la investigación muchos han sido los acontecimientos que me han llevado a

realizar un análisis más exhaustivo intentando explicar también, en esta Tesis doctoral, cuales son los otros medios importantes que completan el 100% a la hora de comunicar y transmitir en el Flamenco de manera universal. En este estudio hemos visto la gran importancia de la comunicación no verbal, por ello también queda incluida en esta investigación, sirviendo como factor clave la experiencia personal, como maestra de música, que me han aportado mis alumnos de educación especial, al aplicarles durante tres meses la exposición a este Arte como eje central para la adquisición de todos los objetivos educativos de sus diferentes etapas, así como la consecución de las Competencias Clave. El trabajo de campo ha sido titulado: “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical para el desarrollo personal, normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”

- **Paso 8. Formular nuevas preguntas:** De manera intrínseca hemos realizado nuevas preguntas que han dado lugar a modificaciones internas en la investigación, tal y como hemos comentado en el paso anterior. Además, cabe destacar que no solamente hemos realizado cambios en nuestro trabajo, si no que hemos dejado abiertas varias líneas de investigación derivadas de nuestra Tesis.

- **Paso 9. Crear una conclusión para el tema:** Una vez analizados todos los datos resultantes obtenidos es cuando procedemos a crear una serie de conclusiones (divididas en dos apartados, conclusiones previas y conclusiones finales) que, además de confirmar nuestra hipótesis, sirva para dejar entrever nuevas líneas de investigación posteriores sobre el alcance de universalidad de comunicación y transmisión de las Letrasflamencas , su aplicación terapéutica en Educación Especial y su posible utilización en otras disciplinas, como por ejemplo, seguir investigando sobre el repertorio de letrasflamencas, así como en las capacidades comunicativas y de expresión y emotividad que tiene el Flamenco. También, teniendo en cuenta los resultados positivos obtenidos dentro de nuestro trabajo de campo piloto, por ejemplo al unir el Flamenco y la

Pintura como forma de detección y expresión de emociones en alumnado con necesidades educativas especiales, se podría seguir investigando sobre la sinergia entre el Flamenco y el Arte Pictórico como medio terapéutico.

- **Paso 10. Publicación de los resultados** hasta que sean evaluados por el personal oportuno.

c. Análisis de datos

Una vez que ya disponemos de la hipótesis, los objetivos generales y específicos, así como hemos planteado la justificación y el estado de la cuestión, nos dispondremos a analizar de manera general cada disciplina mencionada en el título para después poder ir engranándolas todas entre sí, pero siempre teniendo en cuenta que partimos de las Letrasflamencas y que ese será el eje de nuestra investigación para aplicarlas a la Educación Especial. Una vez realizada la discusión es cuando estaremos preparados para concluir nuestro trabajo dando respuesta a los objetivos generales previamente planteados que nos conducirán a confirmar nuestra hipótesis.

***1. EL FLAMENCO:
ANÁLISIS GENERAL DEL FLAMENCO
COMO MARCO ARGUMENTAL PARA
LA COMPRENSIÓN DE LA
EXPRESIVIDAD Y TRANSMISIÓN DE
SUS COPLAS FLAMENCAS***

1. EL FLAMENCO: ANÁLISIS GENERAL DEL FLAMENCO COMO MARCO ARGUMENTAL PARA LA COMPRENSIÓN DE LA EXPRESIVIDAD Y TRANSMISIÓN DE SUS COPLAS FLAMENCAS

1.1. ORIGEN DEL FLAMENCO, ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO Y ETAPAS

El Flamenco es una manifestación artística y popular que surgió gracias a la confluencia de cantes y bailes españoles de diversas estirpes étnicas (judía, morisca, gitana y esclavos del África negra) y de antigua procedencia (Navarro, J. L., 1998). Poco a poco, y con el paso de los años últimos 150 años), se ha ido consolidando hasta constituirse como una forma artística diferenciada, individual, única y de carácter propio. (Blas Vega, J., 1982)

Hoy día, podemos encontrar muchas incertidumbres y controversias en el Flamenco. ¿Cuándo surgió realmente? ¿Cuándo fue el momento preciso?, ¿En qué momento se independizó de aquellas culturas o músicas que le dieron origen? Y otra, ¿por qué el Flamenco se llama Flamenco? (Infante, B., 1980) Se han intentado ofrecer diversas teorías y explicaciones, pero no podemos afirmar que ninguna de ellas sea definitiva y totalmente cierta al cien por cien, desde el origen neerlandés del término hasta el origen árabe y morisco, sin olvidar algunas interpretaciones bastante curiosas y burlonas.

Aunque las primeras manifestaciones conocidas surgen a finales del siglo XVIII, se piensa que ya existía con muchísima anterioridad. El arte Flamenco se originó en Andalucía, más concretamente podríamos decir que nació en el seno de una comunidad totalmente marginal, intercultural y hostigada, en la que convivían judíos, árabes, cristianos y gitanos, y a la que se sumaron, durante el siglo XVI, los ritmos de la población negra, que hacía escala en el puerto de Cádiz antes de partir hacia las plantaciones americanas. Por tradición, suele aparecer asociado al pueblo gitano al haber sido éste su principal difusor e intérprete, así como el que mejor supo fundir en un

solo crisol musical brotes de raíces tan diferentes como las melodías árabes, los cantos judíos de las sinagogas, antiguos fragmentos de la liturgia bizantina y aportaciones de la cultura musical andaluza de la época. Del carácter acosado y marginal de sus etnias de origen procede el elemento de extremo dolor que generalmente proclama este arte. Si hablamos de la riqueza y variedad de ritmos y de las culturas musicales es de donde emana tanto la trascendencia de sus cantes y Bailes como la contagiosa y explosiva forma en que expresa y manifiesta sus *Alegrías* y felicidad. (Barrios, M., 1989).

Los verdaderos precursores del cante y baile flamenco iniciaron el desarrollo de su arte en las últimas décadas del siglo XVIII². Durante ese siglo, la comunidad andaluza tenía un comportamiento privado que le hacía diferenciarse del resto; a través de sus reuniones en mesones y tabernas, donde el Baile, el cante y la guitarra eran el principal motivo, se fue forjando un género musical, literario y coreográfico que hoy responde universalmente al nombre de Flamenco. Esta célula embrionaria, pero ya con una personalidad y unos comportamientos propios, se forjó en los barrios más pobres y artesanos de Andalucía, a la vez que nació y se exaltó el “majismo”. De esa época figuran obras que recogen diversas formas andaluzas de Baile y cante, tales como seguidillas, tiranas, cachirulo, olé, zapateado, *Fandangos*, zorongo, playeras y chandé. (Parra Pujante, A., 1999).

Con motivo de la Guerra de la Independencia española (1808-1814) y a los acontecimientos políticos que le sucedieron, surgieron numerosas canciones, coplas y Bailes como aportación artística que se expuso en los teatros y en un gran número de manifestaciones populares. Todo ese compendio tuvo una influencia positiva en la formación del Flamenco que hoy día conocemos nosotros. (Álvarez Caballero, A., 1981).

Ya en 1856 existían academias que acostumbraban a contratar a cantaores profesionales para que impartieran su docencia y magisterio. Así fueron configurándose unos espectáculos Flamencos en salones, situados a medio camino entre la academia y el café cantante. La denominación de Flamenco a este tipo de espectáculo, como género específico, apareció el día 21 de abril de 1866 cuando la gacetilla El Salón de Oriente

² En este periodo de tiempo es donde coincide en su normalización con otras artes de procedencia popular, como, por ejemplo, las corridas de toros, de ahí que sean dos artes tan unidas socialmente.

anunció un gran concierto de Bailes del país con cantos y Bailes Flamencos en lugar de utilizar la cita que se había escrito anteriormente de Bailes del país y cantes andaluces. La música y la danza flamenca consiguieron introducirse en las clases sociales altas, como un entretenimiento del café, a principios del siglo XIX. (Parra Pujante, A., 2001).

En un principio, todo giraba en torno al Baile. La voz fue ocupando poco a poco el sitio de honor con el surgimiento de espectáculos románticos, haciendo así del Flamenco una historia cantada y narrada en primera persona. Era frecuente entonces que el propio cantaor o la cantaora se acompañara con la música de su guitarra. El Toque de ésta también creció y poco a poco el guitarrista reclamó un lugar proporcionado a sus logros individuales. Cante, Baile y Toque se unieron de nuevo, pero esta vez de forma más pulida y perfeccionada, hasta hacer del arte Flamenco parte esencial de la cultura universal y Patrimonio de la Humanidad³. (Parra Pujante, A., 1999).

En 1920 empiezan a desaparecer los cafés cantantes y empiezan las emisiones en radio y las primeras programaciones grandes en los teatros de la época. Cuando finalizó la Guerra Civil española, en la década de 1940, comenzaron a brillar las figuras de los cantaores Juanito Valderrama, Pepe Marchena, Pepe Pinto, Manolo Caracol y Lola Flores. Una vez llegada la década de 1950 el Flamenco comenzó a adquirir un sentido más intelectual y por eso comenzó a difundirse rápidamente de manera internacional. Un artista que tuvo mucho que ver con que el Flamenco se intelectualizara fue Antonio Mairena, pues fue muy venerado y despertaba gran admiración, por eso surgió “el mairenismo”, compendio neoclásico de buenos modales. (Ríos Ruiz, M., 2002).

Durante la década de 1960 comienzan a crearse muchos festivales y concursos, y es de ahí de donde saldrían artistas tan destacados y renombrados como Juan Talega, Perla de Cádiz, José Menese, Bernarda y Fernanda de Utrera.

En 1970, 1980 y 1990, serán los tablaos y los festivales los centros de mayor actividad flamenca. Por los tablaos de Madrid pasaron todas las figuras más grandes del cante, el Toque y el Baile: Manolo Caracol, Antonio Mairena, la Paquera de Jerez, la Perla, Fosforito, Fernanda y Bernarda de Utrera, José Menese, José Mercé, Antonio Piñana (Padre) y Antonio Piñana (Hijo), Carmen Amaya, Chano Lobato, Enrique

³ El 16 de Noviembre de 2010 la UNESCO declaró al Flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Morente, Carmen Linares, Matilde Coral, El Negro, Naranjito de Triana, Paco de Lucía, Paco Toronjo, Pansequito, Lebrijano, Rancapino, Camarón, Terremoto y Tomatito, entre muchas otras figuras. (Blás Vega, J., 1982).

Tal y como afirma D. Alfredo Arrebola (2017, en diálogos personales). “Actualmente existen grandes artistas del Cante Flamenco, del Baile y del Toque que mantienen la tradicional riqueza y originalidad de este estilo tan español”

1.2. LOS PALOS FLAMENCOS Y SU EXPRESIÓN

Desde hace unos años, la palabra *palo* se ha venido tomando como vocablo técnico de la terminología flamenca para hacer referencia a los diferentes estilos o variantes musicales del género. También es cierto que en tal sentido se trata de un neologismo que de tanto repetirse han acabado por asumirlo hasta los propios artistas. Se ha dicho en el Flamenco, de forma genérica, *ese palo no me va o por ese palo voy bien* –derivaciones a su vez de la jerga de los jugadores de naipes- para referirse cada cual a la adecuación o no de determinados géneros a sus condiciones artísticas. En cualquier caso, se prefiere el uso de los vocablos estilo, aire, variante, forma, género, subgénero, etcétera. (Núñez, F. y Gamboa, J.M., 2007)

A pesar de que a lo largo de los años muchos han sido los teóricos del Flamenco que han realizado clasificaciones para agrupar los cantes o palos, nos aventuraremos en seguir la que ya hicimos en el libro anteriormente publicado y que lleva por título *El Flamenco como Lengua Especial del Español* (Cava, 2009), puesto que el agrupamiento de estilos fue fruto de muchas recopilaciones y comparaciones realizadas sobre aportaciones de escritores⁴, sirviéndonos de ayuda fundamental las aportaciones escritas de Faustino Núñez y José Manuel Gamboa (2007) para este arte, incluidas las

⁴ Blas Vega, J. (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco*. (Contiene además 20 LPs, S/C 66.201). Madrid, Hispavox.

Núñez, F. y Gamboa, J. M. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del Flamenco*. Madrid, Espasa.

Parra Expósito, J. M. (1999). *El compás Flamenco de todos los estilos*. Barcelona, Apóstrofe.

Ríos Ruiz, M. (2002). *El gran libro del Flamenco. Vols. I y II*. Madrid, Calambur.

numerosas conversaciones, entrevistas y diálogos didácticos personales del Catedrático y Profesor-Cantaor D. Alfredo Arrebola Sanchez (2017), lo que ha sido de vital importancia para completar todas las definiciones, en torno al Flamenco, de la presente Tesis .

Los ocho grupos son los siguientes:

1. A- Cantes sin acompañamiento
2. B- Cantes básicos o fundamentales
3. C- Cantes de Cádiz o *Cantiñas*
4. D- *Fandangos*
5. E- Cantes mineros y de Levante
6. F- Cantes relacionados con el folclore andaluz
7. G- Cantes de ida y vuelta o hispanoamericanos
8. H- Cantes de procedencia galaico-astur

A) CANTES SIN ACOMPAÑAMIENTO⁵

TONÁS: Las *Tonás* han tenido una delicada y fundamental función como base en el origen y formación de los cantes flamencos, pues sin duda alguna son los cantes más primitivos que se conocen. Toná es la forma dialectal andaluza de tonada, aunque debemos decir que el diccionario de la Real Academia Española todavía, hoy día, no contempla este palo Flamenco como “toná”, sino como tonada. En su aspecto folclórico equivale a cante tradicional, a copla popular. De las tonadas brotó un género literario y musical que, bajo el nombre de tonadas y tonadillas, circuló por los teatros durante los siglos XVII, XVIII, y XIX, y cuya última derivación fue el cuplé.

Atendiendo a las *Tonás* como forma flamenca diremos que su mundo espiritual y anecdótico es el de un pueblo perseguido que sufre tormento y cárcel; es decir, el mundo de los gitanos andaluces hasta el último tercio del siglo XVIII.

⁵ Nos referimos a cantes primitivos en los que no se precisaba de acompañamiento musical.

El primitivismo de las *Tonás* es incuestionable como atestiguó Demófilo en 1881, relacionándolo hasta veintiséis formas de *Tonás* distintas. Esta pluralidad incluiría todos los cantes gitanos de la época.

Constituyen una nebulosa madre de la que se desprendieron las *Siguiriyas*. En principio todas se interpretaban a palo seco, es decir, sin ningún acompañamiento instrumental.

Sin duda las *Tonás* se configuraron como punto de referencia básico en la época del cante llamada Hermética o Primitiva.

Cabe decir que aunque la toná es un palo Flamenco propiamente dicho, también se utiliza como nombre genérico para designar otros cantes que por circunstancias ambientales se interpretaban en la cárcel, en la herrería y en otros contextos determinados.

Dentro de esta clasificación encontramos los *Martinetes*, *la Carcelera*, *la Debla* y *la Saeta*, los cuales iremos explicando a continuación.

MARTINETE: Según la RAE, en una de sus acepciones nos dice que el *Martinete* es el “*Cante de los gitanos andaluces que no necesita de acompañamiento de guitarra. Proviene del cante de los forjadores, caldereros, etc., que se acompañaban con el martillo.*” Es otra forma de toná de impresionante grandeza característica del ambiente de herreros y fraguas, es un cante dotado de infinidad de melismas de difícil interpretación. Con frecuencia su compás se marca con un martillo o mazo sobre el yunque.

CARCELERA: Es un estilo prácticamente desaparecido, tiene forma de toná y adoptó este nombre debido a la frecuencia con que trataba temas relacionados con penales y cárceles. Se encuentra definido en la RAE como *canto popular andaluz, cuyo tema son los trabajos y penalidades de los presidiarios.*

DEBLA: La debla es, de los cantes sin guitarra, el más enigmático, contribuyendo a aumentar su leyenda la significación en caló de su nombre por Diosa. Se piensa que la debla es la antigua toná de Blas Barea que por razones etimológicas

andaluzas pudo formar la palabra *De-Blá* y *Debla Barea* o *Deblica Barea* con que a veces se remata el cante.

Demófilo (1881) afirma que varios cantaores le contaron que *debla* era el apellido de un cantaor. Otras corrientes afirman que en sus orígenes debió ser un cante de carácter religioso por su modalidad primitiva.

La interpretación de este cante exige poderosas facultades para su interpretación, ya que se desarrolla en tonos muy agudos y lleva casi todos sus tercios ligados.

A pesar de ser un cante que actualmente ha quedado casi en desuso la RAE lo recoge en su diccionario.

SAETA: La palabra *Saeta* se deriva de otra latina *sagitta* que significa flecha o arma arrojadiza. La *Saeta* es un canto popular que canta el pueblo al paso de las cofradías por las calles durante la Semana Santa. El Diccionario de la Real Academia Española, en su 4ª edición, de 1803, definió a la *Saeta* como “*cada una de aquellas coplillas sentenciosas y morales que suelen decir los misioneros, y también se suelen decir durante la oración mental*”. Este concepto aludía a las *Saetas* que cantaban los Hermanos del Pecado Mortal y los de la Aurora.

De *Saetas* sentenciosas o avisos morales se habla por primera vez en un libro impreso en Sevilla, en 1691: *Voces del dolor nacidas de la multitud de pecados que se cometen...dábalas* Fr. Antonio de Escaray: “*Mis hermanos los reverendos Padres del Convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año, el domingo de cuerda, por la tarde, hacen misión bajando la Comunidad a andar el Vía crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantan Saetas*” (Blas Vega, 1982:76)

En el siglo XVIII fueron cantadas por los Hermanos de la Hermandad del Pecado Mortal, de Ronda, que salían a recorrer las calles para incitar a los fieles a la piedad y al arrepentimiento.

Como nos comenta el Profesor-Cantaor D. Alfredo Arrebola (2017) durante conversaciones personales, el nacimiento de la *Saeta* popular y la costumbre de cantarla el pueblo para expresar su sentimiento data aproximadamente del 1840. Esta primitiva *Saeta*, hoy casi pérdida, conmovía por su entonación grave, pausada y monótona, pobre de estilo y ejecución. A principios del siglo XX esta *Saeta* ya estaba en declive, pues

acomodadas en su ritmo al son de tambores y trompetas que impuso el esplendor y auge de las cofradías, nace una nueva modalidad más ondulante y rica en tonalidades, que se inicia con un *temple* o salida de *ayeos*.

Serán los profesionales del Cante Flamenco los que harán evolucionar la *Saeta* al alargar los tercios y buscar efectos para entusiasmar al público que aplaude y jalea sus actuaciones. A partir de este momento nace la *Saeta* moderna, llamada también *Saeta* por *Siguiriyas* y *Martinetes*, por la introducción musical de estos estilos.

ROMANCE: El romance es la canción popular española más antigua conservada por tradición oral. Los corridos, corridas o carrerillas, también *deciduras*, son los nombres que se dan a los romances en Andalucía por la forma de cantarse, seguida y monorríma.

La totalidad del romancero viejo tiende a olvidarse en la segunda mitad del siglo XVII, viniendo a ser despreciado durante el siglo XVIII, ausentándose casi completamente de la literatura y refugiándose en los pueblos retirados y en los campos, entre la gente menos letrada. Es el siglo de los romances plebeyos, donde se ponen de moda los pliegos sueltos, lo que motivará nuevos cauces y temas, y una nueva juglaría entre el pueblo inculto, y donde lógicamente los gitanos, que también sirven de motivo tendrán una participación interpretativa, junto a los jaques, macarenos y majos, personajes todos de vital importancia en la ambientación y formación del cante.

Musicalmente estos romances debieron formarse partiendo de restos de canciones diseminadas por la geografía folclórica española, en las que estaban patentes las huellas dejadas por las diversas razas y pueblos que se establecieron a través de los siglos en España.

El romance en Andalucía, dentro de su íntimo desarrollo melódico, tuvo una transformación musical dentro de la práctica –escasa- de los cantaores Flamencos al adaptarlo a la guitarra. Su práctica tuvo un carácter muy privado, pues solía interpretarse al menos entre los gitanos en fiestas muy concretas e íntimas como son las bodas gitanas, donde los romances y las *Alboreás* (cantes de boda) eran los estilos

predominantes. Por eso no nos extraña que en varias *Alboreás* encontremos trozos de romances.

El romance como forma flamenca pasó desapercibido a los flamencólogos y hasta 1960 no adquirió su nomenclatura, siendo un tema desconocido y poco tratado.

Al escucharlos pueden observarse que todos los romances presentan las mismas características melódicas, carenciales y expresivas.

Se encuentran de manera fundamental dos fórmulas melódicas que se dan en *Tonás y Martinetes*.

Por otro lado, en el terreno literario será más fácil seguir el camino de lo que el romance supuso en la estructura literaria de los cantes y de la Copla Flamenca, ya que en diversos cantares se sorprenden a veces versos y aun cuartillas casi íntegros de los antiguos romances.

El diccionario de la Real Academia no recoge todavía el romance o corrido como uno de los palos del Flamenco.

NANAS: Los cantos de cuna, llamados en España *Nanas*, forman parte también del inmenso repertorio estilístico del arte Flamenco. En el Diccionario de la RAE aparece su significado como *canto con que se arrulla a los niños*, pero no dice que se trata también de uno de los palos del Flamenco.

Algunas *Nanas* han obtenido una gran acogida por parte de los cantaores, y estos las interpretan aumentando tanto su capacidad melismática⁶ como el arco temático y desechando el texto de la nana original para interpretar cantes con letras amorosas, manteniendo la melodía primigenia y casi siempre sobre el compás de la *Soleá* por *Bulerías*.

Existen en la actualidad dos versiones principales de las *Nanas* flamencas inspiradas en la versión popular del *cante para dormir niños*, atribuidas por Blas Vega y

⁶ Hablamos de melismas para designar a un grupo de notas musicales sucesivas y cantadas sobre una misma sílaba, a modo de adorno o floreo de la voz.

Ríos Ruiz, la primera a Bernardo el de los Lobitos y la segunda a María Vargas. Las letrassobre las que se entonas las *Nanas* flamencas aceptan métricas muy variadas.

CANTES DE TRILLA: También conocidos como *Cantes de Siega*. Esta sinapsia se refiere a una serie de cantos que proceden de las actividades laborales campesinas. Sus letrashablan de mulas, potros, cortijos, olivares, etc.

En este grupo se incluyen también las *temporeras*, las *trilleras*, y las *pajaronas*.

Son cantes aflamencados que no se suelen acompañar con instrumentos musicales, A veces llevan sonido de campanillas o cascabeles.

En los cantes de trilla es frecuente oír exclamaciones como *jarre!*, *jarre mula!*, *¡Só!*, etc.

B) CANTES BÁSICOS O FUNDAMENTALES

SIGUIRIYA: Cante cuyo origen parece estar entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se nombre proviene de seguidilla (aun hoy día es como aparece definido este cante en la RAE), cante folclórico, pero también se les llamó *playeras* o *plañideras* (nombres estos, que según parece se daban a las mujeres que eran contratadas a velatorios y entierros para llorar a los difuntos).

La siguiuriya proviene de las *Tonás* y es, junto con la *Soleá*, el estilo más hondo del Flamenco, el más descarnadamente trágico y expresivo. Consta de 4 versos (1º: 5 ó 6 sílabas; 2º: 5 ó 6 sílabas; 3º: 11 ó 12 sílabas y 4º: 5 ó 6 sílabas).

Es un cante de compás mixto o de amalgama en el que sólo se marcan las acentuaciones por parte de la guitarra. Las variantes más importantes son las de Triana, Jerez de la Frontera, Cádiz y Los Puertos.

De las *Siguiurias* derivan otros cantes, *Cabales*, livianas y *Serranas*, las cuales explicaremos a continuación:

CABALES: No son otra cosa que una variante de la siguiriya, se utiliza normalmente para rematar una tanda de éstas, cambiando la guitarra de tono y el cante de melodía, y tomando el aire de *Guajiras*.

Su creador y cultivador más grande fue el cantaor Silverio Franconetti, así como también la cantaora María Borrigo.

A día de hoy, este término no aparece en el diccionario de la Real Academia Española.

LIVIANA: Éste es otro cante procedente de las *Siguiriyas*, apareció a mediados del siglo XIX como transición entre este cante y las *Serranas*, empezaron a cantarse sin acompañamiento de guitarra. Son un estilo cuyas melodías recuerdan a los cantes de trilla y a las *Nanas*. Si buscamos en el diccionario de la RAE encontraremos que se trata de un *canto popular andaluz*, aunque no se detiene en explicar sus características ni su procedencia.

SERRANA: Cante que parece proceder del afluencia de una canción andaluza de mediados del siglo XIX. Tiene el mismo compás que la siguiriya y está emparentado con la liviana, que suele servirle como cante de preparación.

Es un cante valiente, de entonación poderosa que exige muchas facultades vocales. Los temas que trata son la naturaleza y la sierra. El estilo de serrana que ha llegado hasta nosotros proviene de Antonio Rengel. Se suele rematar con la siguiriya, sobre todo la de cambio de María Borrigo. La costumbre de cantar la serrana precedida de la liviana y rematada con la *siguiriya de cambio* la inició el cantaor Silverio Franconetti.

Con respecto a la serrana, el diccionario de la RAE nos dice *canción andaluza, variedad del cante hondo*.

SOLEÁ: La *Soleá* es junto con la siguiriya uno de los pilares fundamentales del Cante Flamenco. Parece proceder de un cante para acompañar al Baile desde principios del siglo XIX (Jaleos cuando lo hacían los hombres y Gelianas cuando lo hacían las mujeres).

Sobre el origen de su nombre no hay nada seguro, hay quien lo hace derivar de *soledad* y quien cree que es de *solear*, es decir cantar al sol en las labores del campo. En el cante por *Soleá* está la llave del compás Flamenco y es uno de los estilos más difíciles de interpretar con la solemnidad y la grandeza que requiere.

Es un cante majestuoso, de gran riqueza melódica y de gran profundidad expresiva. Sus estrofas constan de 3 ó 4 versos octosílabos, en el primer caso se habla de *Soleá corta* y en el segundo de *Soleá grande*. Sus estilos principales son los de Triana, Alcalá, Utrera, Cádiz, Jerez y Córdoba.

Atendiendo al diccionario de la RAE encontramos un hecho peculiar, ya que la palabra *Soleá* aparece en él pero con los siguientes significados: *And. soledad* (¶ *tonada*). || 2. *And. soledad* (¶ *copla*). || 3. *And. soledad* (¶ *danza*). Si nos remitimos a la palabra *soledad* podemos ver tres acepciones que nos interesan: 1. *Tonada andaluza de carácter melancólico, en compás de tres por ocho*. || 2. *Copla que se canta con esta música*. || 3. *Danza que se baila con ella*.

Podemos decir que la palabra *Soleá* está siendo acogida por la RAE a pesar de haberse formado por la variación andaluza de la palabra *soledad*.

CAÑA: Cante Flamenco muy antiguo que se canta con la guitarra por *Soleá*. En un tiempo se le consideró como origen de los demás Palos flamencos. Sobre ella circularon muchas teorías, siendo la más aceptada la que hace proceder su nombre del árabe *gannia*, es decir, canto.

Su estructura musical fue fijada por Antonio Chacón, mientras que su interpretación al Baile fue creada en 1930 por Carmen Amaya sobre la base del estilo cantado por Chacón.

POLO: Tan antiguo o más que la *Caña*, con el nombre de *Polo* ya existía en el siglo XVIII una canción bailable. Lo cita José Cadalso en sus *Cartas Marruecas* de 1773 (Cadalso 1997). Se conocen dos estilos, uno con voz afillá⁷ y hueca, el de Tobalo, y otro con voz natural, de Curro Durse y Chacón. Tanto la *Caña* como el *Polo* suelen rematarse, desde Durse, con una *Soleá* de Triana.

El *Polo* y la *Caña* aparecen definidos de igual manera en el diccionario de la RAE como *cierta canción popular de procedencia andaluza*. Son casi iguales melódicamente, se interpretan con compás y armonía de *Soleá*. Las melodías de estos cantes han permanecido casi invariables y ambas se caracterizan por una serie de melismas que el cante realiza a modo de estribillo sobre el *quejío Ay*.

Melismas en la Caña:



Melismas en El Polo:



Única diferencia.

ALBOREÁ: Aunque en la RAE se le designa como *cante y Baile popular de los gitanos andaluces* al término alboreada, en el ámbito Flamenco es conocido como *Alboreá, albolá, alboleá, alborá y arbolá*, pero no como alboreada. Es un cante ritual de boda de los gitanos andaluces. No es frecuente oírlo fuera de su ambiente. Los gitanos han hecho un exceso de leyenda del ceremonial de sus bodas hasta el punto de no permitir en ellas la presencia de los payos. Estas costumbres han ido poco a poca perdiéndose y desvelándose su secreto por lo que hoy se conocen al mínimo detalle y

⁷ Denominación que se aplica a toda voz ronca, grave y rajada, por alusión a la de El Fillo, que, según la tradición oral, reunía tales características.

podemos asegurar que el rapto de la novia, el mostrar las pruebas de la virginidad, el arrojar dulces y flores, son tradiciones netamente hispanas.

Las primeras coplas que se cantan exaltan la pureza de la novia, terminándose a veces con un estribillo apoteósico.

El romance como fuente musical deriva en dos líneas: una hacia los cantes sin guitarra y otra dentro de su propia evolución al adaptar melodías más comprensibles como la *Soleá* bailable. Esta adaptación pudo ser fácil dentro de la intimidad de las bodas gitanas donde se cantaban también romances. Hemos encontrado diversas versiones donde se mezclan típicas *Alboreás* con romances.

La música peculiar de la *Alboreá* en la baja Andalucía es la de la *Soleá* bailable o *Soleá* por *Bulerías* con pocas diferencias. Más personales son las de la Andalucía oriental como puede apreciarse en la de Jaén y sobre todo en la de Granada a ritmo de tango.

Existe una modalidad de *Alboreá* extremeña que se conoce por el cante del Yeli, ésta se reduce al ámbito familiar y, por lo tanto, es poco interpretado en conciertos y recitales Flamencos.

BAMBERA: Este término no aparece contemplado en el diccionario de la RAE. Procede de una canción popular que se cantaba para acompañar el vaivén de unos columpios a los que se le daba el nombre de bambas, de donde le viene el nombre (también conocidas por *cante del columpio*). Su aflamencamiento se atribuye a la cantaora Pastora Pavón Cruz, más conocida como “Niña de los Peines”.

BULERÍAS: Proceden musicalmente del aligeramiento del compás de la *Soleá* y son la máxima expresión del cante bailable. Es un estilo muy rico en formas y matices y, por tanto, uno de los géneros más fértiles y populares del Flamenco, incluso queda recogido en el diccionario de la RAE como *Cante popular andaluz de ritmo vivo que se acompaña con palmoteo.* || 2. Baile que se ejecuta al son de este cante.

Las *Bulerías* ocupan un lugar muy especial dentro del organigrama de los estilos por ser el género festivo por excelencia. En ocasiones se ha subestimado su valor por el hecho de que todo entra en ellas, desde el bolero al cuplé pasando por cualquier tipo de melodía o influencia, pero ahí radica también su gran dificultad, ya que el artista debe tener un acusado sentido rítmico para poder interpretarlo dentro del ritmo que se establece.

Su punto de arranque se encuentra en el estribillo con el que se acostumbra a rematar la *Soleá*. Dicho estribillo consta de dos o tres versos y anuncia, con un cambio de compás más rápido, que el cantaor va a terminar su canción.

Es un cante que ha dado un gran número de maestros y creadores. Especialmente cantaores gitanos de Jerez y Sevilla.

Por su carácter de obertura es un estilo que está permitiendo todo tipo de creaciones experimentales del Flamenco moderno.

Las *Bulerías* por *Soleá* son un paso intermedio entre la *Soleá* y la *Bulería* en cuanto a ritmo. Se les llama también *Bulerías* para escuchar o *Soleá* por *Bulerías*.

JALEOS: Es un estilo masculino o forma de *Bulería* extremeña con algunos ligeros matices que los diferencian, fueron creados por los gitanos de la Plaza Alta de Badajoz.

El desarrollo de este cante tiene su procedencia en fiestas familiares y de celebración gitana. En la RAE aparece además de Baile popular andaluz, como coplas y tonadas de ese Baile.

GILIANAS: Son las *Gilianas* un género femenino flamenco prácticamente desaparecido, tanto así que ni siquiera se contempla en el diccionario de la RAE. Parece ser que fue cultivado por la familia del gran cantaor gaditano Enrique el Mellizo. Las *Gilianas* son un cante derivado de los antiguos romances Flamencos que, en su proceso de evolución, disolvió sus elementos rectores en otros géneros, probablemente del tronco

de las *Soleares*. Antonio Mairena, eficaz recuperador de cantes desaparecidos o en vías de desaparición, rescató este género del olvido.

Según el cantaor Pepe de la Matrona cuando era una mujer la que bailaba las *Soleares* arcaicas se llamaban *Gilianas* y cuando era un hombre el bailaor recibían el nombre de jaleos

TANGOS: La RAE contempla el tango como *canto de origen africano y americano*, pero no como un palo Flamenco. La localización geográfica del origen de los *Tangos* se encuentra en Cádiz y Sevilla. Se ignora la fecha de su aparición aunque parece que es más reciente que la del resto de estilos considerados básicos (finales del siglo XIX).

Existen otros lugares donde se cantan *Tangos*, como es el caso de Jerez de la Frontera, Málaga y Extremadura. Son variantes que se definen más que por la geografía por la creación personal. Los *Tangos* llamados de Málaga no son otra cosa que una inspiración personal con *aires aguajirados* de El Piyayo. Los de Jerez de Frijones y los extremeños una mezcla que interpretaban los gitanos de esta comunidad que frecuentaban las ferias de ganado andaluzas y que tienen aproximaciones musicales a la cultura portuguesa, como son el caso de los *Tangos* de la Picuriña o de La Luneta.

Las diferencias entre unos y otros son tan acusadas que llegaron a conformarse como formas nuevas.

De los *Tangos* han derivado otros estilos que a continuación detallaremos, como son los *Tientos*, los *Tanguillos* y las *Marianas*.

TIENTOS: *Cante andaluz con letra de tres versos octosílabos y Baile que se ejecuta al compás de este cante*, son los significados que se dan en el diccionario de la Real Academia Española. Es un estilo reciente, cuya consecuencia se debe a la deceleración del ritmo del estilo de referencia.

Su paternidad se atribuye a Enrique el Mellizo que fue quien los engrandeció. Su mayor promotor fue Manuel Torre que, a su vez, los transmitió a Pastora Pavón “La

Niña de los Peines” que fue quien sacó mayor partido de ellos hasta situarlos en la esfera en la que actualmente se encuentran.

Tientos y *Tangos* forman pareja casi siempre inseparable, ya que es costumbre empezar por *Tientos* y terminar cantando por *Tangos* como remate.

TANGUILLOS: Cante y Baile Flamenco propio de Cádiz como aparece en la RAE, que por su aire vivo y la jocosidad de sus letras se clasifican como festeros. Posee dos variantes, la forma flamenca (aligeración de los *Tangos*) y los que se interpretan en los famosos carnavales gaditanos.

Son un estilo que la experimentalidad ha puesto de moda, transformando incluso su compás de origen. En la actualidad, el repertorio de *Tanguillos* es amplio tanto en el plano del cante como en el de la instrumentación.

MARIANAS: Según la RAE su significado tiene que ver con el culto a la Virgen María, acepción que se encuentra muy lejos de lo que son las *Marianas* en el arte Flamenco.

Las *Marianas* poseen un estilo de aire *atangado* (parecido a los *Tangos*) que fue muy popular en la primera década de este siglo por la divulgación que de él hicieron el Cojo de Málaga y el Niño de las *Marianas*. Fue Bernardo de los Lobitos quien las recuperó para la primera Antología de Hispavox (1958), idea original de Roger Wild.

Según parece, su nombre procede de los gitanos oriundos de Hungría que recorrían caminos y aldeas con animales amaestrados a los que hacían danzar al son del pandero.

No son un estilo trascendental, y podría considerarse como un estilo folclórico aflamencado de origen andaluz, que incluimos en este apartado por su correlación musical con los *Tangos*, más que por su derivación directa.

C) CANTES DE CÁDIZ O CANTIÑAS

CANTIÑAS: Son una gama de estilos cuya característica común es la viveza y la alegría de su ritmo en el compás de la *Soleá* y con una proximidad a las *Bulerías*. Se caracteriza por sus tercios cortos, por la contención de sentimientos y la ausencia de lamentos. La protagonista temática de estos cantes es la ciudad de Cádiz, sus gentes, su historia, sus costumbres, etc.

Aunque hay *Cantiñas* en otras localidades, las formas mejor definidas son las de Cádiz. Estas son las *Romeras*, las *Alegrías de Cádiz*, las *Alegrías de Córdoba*, el *Mirabrás* y los *Caracoles*.

Antes de pasar a definir los siguientes cantes destacaremos que la RAE no contempla este término como *palo flamenco* ni andaluz, sino como composición poética que usa el vulgo.

ROMERAS: Según el diccionario de la RAE, al buscar este concepto nos aparecen otros significados que distan mucho de lo que son las *Romeras* en el ámbito Flamenco.

Toman el nombre de su propia letra y son una forma de *Cantiña Gaditana* de inspiración campesina con remates de *Alegrías* de Cádiz o *Mirabrás*.

Este cante estuvo olvidado hasta el año 1958 fecha en la que se editó la Antología Flamenca de Hispavox.

ALEGRÍAS DE CÁDIZ: Estilo ligado a la primitiva jota de Cádiz que debió ser alguna modalidad de jota aragonesa en época de las guerras napoleónicas. El motivo de este emparentamiento, al parecer, fue el hecho de que las dos ciudades que resistieron a Napoleón fueron Zaragoza y Cádiz, de ahí el diálogo entre ellas. Posteriormente las *Alegrías* tuvieron un importante éxito y evolución en los Cafés cantantes.

Consta de 4 versos octosílabos, es un palo Flamenco rítmicamente emparentado con la *Soleá*, en otra tonalidad y a ritmo más vivo y acelerado, perfectamente adaptable al Baile.

Es característico de este palo Flamenco templararlo siempre con una salida que dice: *Tirititán trán trán trán*. A modo de anécdota, y según afirma una hipótesis, el cantaor Ignacio Ezpeleta introdujo este principio a las *Alegrías*, debido a que se encontraba borracho antes de iniciarlo y no controlaba muy bien la vocalización. Como en aquellos tiempos no habían grabadoras, los cantaores noveles lo aprendían todo de oído, almacenaron este patrón y así se ha conservado a lo largo de la historia.

ALEGRÍAS DE CÓRDOBA: Son originarias de Cádiz y trasladadas a Córdoba a finales del siglo XIX.

Es un cante que suena a canción andaluza aflamencada, a ritmo de *Alegrías*, pero con unos cambios tonales propios de este estilo.

Su paternidad se atribuye al gaditano *Paquirri el Guanté*, siendo Onofre el que las aclimató en tierras cordobesas, cultivándolas después sus hijos y, a partir de ellos, todos los cantaores de esa ciudad.

El Diccionario no establece diferencia alguna entre *Alegrías* de Cádiz y de Córdoba, solo aparece lo siguiente cuando buscamos alegría: *Modalidad del cante andaluz, cuya tonada es por extremo viva y graciosa. || Baile de la misma tonada*. El concepto *Alegrías*, (en plural) como se designa este palo, no aparece.

MIRABRÁS: El nombre de *Mirabrás*, el cual no aparece en la RAE, procede de un estribillo que se cantaba por ese palo como copla inicial (“*Ay que mirabrás, y que mirabrandito viene, mirabrandito va*”), aunque también hay otras opiniones que dicen que su nombre viene dado por una variación causada por el andaluz, que en una de las coplas de *Alegrías*, al decir mira y verás, ha pasado a *Mirabrás* como unión de esas palabras. Otras corrientes estudiosas afirman que este cante pudo ser una adaptación

flamenca de algunas canciones popularizadas en el Cádiz de las primeras cortes españolas.

CARACOLES: Este palo Flamenco se conoce en este ámbito como concepto en plural debido a las diversas coplas que forman el cante por *Caracoles*. El diccionario los recoge como variedad de cante andaluz que repite la palabra *Caracoles* en su estribillo, pero en singular, es decir, caracol.

Los *Caracoles* son de dudosa antigüedad, aunque parece ser que fue Tío José el *Granaino* quien a mediados del siglo XIX los modificó y dotó de cierta autonomía.

Musicalmente están emparentados con el *Mirabrás* y las *Alegrías* de las que toman su compás, se acompañan en tono de Do M.

Los maestros de este cante fueron Tío José “el *Granaino*”, Paco “el *Gandul*” y D. Antonio Chacón, que fue quien los popularizó en Madrid hasta el punto de que hay quien cree que esta ciudad fue el lugar de nacimiento del cante por *Caracoles*.

LA ROSA, LAS MIRRIS Y LA CONTRABANDISTA: Son *Cantiñas* de poco uso y que están a punto de desaparecer. Deben su nombre al tema principal de la copla que se canta, es decir, el *cante por rosa*, alude a una mujer que debió tener ese nombre. *La contrabandista* habla en sus coplas de la señora de un contrabandista, mientras que la *cantiña de las mirris*, que es de origen sanluqueño, se debe a la cantaora María la Mica. La letra hace referencia a dos hermanas gitanas, apodadas “las Mirris” que con frecuencia pasaban por la carretera que iba desde Sanlúcar al Puerto de Santa María para poder visitar a sus maridos que se encontraban encarcelados.

Ninguna de estas palabras aparece en el diccionario de la Real Academia Española haciendo referencia a un cante.

D) FANDANGOS

El *Fandango* es una forma musical característica del folclore español, como bien aparece definido en la RAE: *Antiguo Baile español, muy común todavía en Andalucía, cantado con acompañamiento de guitarra, castañuelas y hasta de platillos y violín, a tres tiempos y con movimiento vivo y apasionado*. De él derivan los llamados cantes libres de compás a excepción de los *Fandangos* de Huelva que sí lo tienen. El origen de la palabra *Fandango* es incierto, aunque parece que la primera vez que apareció este término fue en 1705.

A principios del siglo XVIII surgió en España el término *fandanguillo* como derivación de la palabra *Fandango*.

El *Fandango* es, en esencia, un Baile de origen árabe que se extendió desde Andalucía por toda la península.

Es uno de los géneros más controvertidos del Flamenco, quizás porque constituye un grupo heterogéneo y numeroso, de atribución personal.

El apogeo del *Fandango* Flamenco se inicia a partir del año 1925 en la denominada etapa histórica de la Ópera Flamenca, cuando se convierte en el rey de los cantes.

En esta época, de 1920 a 1940, proliferaron los especialistas fandanguilleros que los promocionaron a través de espectáculos en teatros, salas de fiestas y cafés.

FANDANGOS DE HUELVA: Al igual que ocurre con la mayoría de Palos flamencos, los orígenes y nacimiento de los *Fandangos* de Huelva se desconocen casi por completo.

Algunos afirman que su procedencia se sitúa en el fado portugués, otros aseguran que nace de la zarabanda o zorongó y también hay quien cree y defiende que proceden de alguna cultura africana.

Su origen se remonta a tiempos antiguos, pues se puede asegurar que en la época de los romanos ya existían cantaoras y bailaoras de Cádiz que hacían las delicias con sus *Fandangos* bailables.

En nuestra opinión, el *Fandango* de Huelva es una derivación de una de las formas del folclore español: la jota; esta afirmación se fundamenta en la estructura de los versos y en el contenido temático de estos estilos, pues la jota, ya sea aragonesa, murciana o extremeña, está compuesta de quintetos o sextetos. El *Fandango*, al igual que otros estilos de la misma familia como las *Mineras*, las *Cartageneras*, las *Malagueñas*, las *Tarantas*, las *Granaínas* o las *Levanticas* también se componen, en cuanto a la estructura métrica, de quintetos o sextetos. Las diferencias estriban en la tonalidad y en la rítmica.

Centrándonos en el análisis de los cantes de Huelva, diremos que existe una serie de poblaciones onubenses a las que se les pueden atribuir estilos de *Fandangos* propios.

FANDANGOS PERSONALES: El *Fandango* natural, también llamado personal por tratarse de una creación individual, es un cante libre de compás que tuvo múltiples antecedentes y modalidades folclóricas regionales, que van desde Huelva hasta Murcia y Cartagena.

Fue desregionalizado y personalizado por los cantaores profesionales a principios del siglo XX y de ahí nacieron una gran cantidad de estilos con el nombre propio de su autor. Este cante tuvo su esplendor allá por 1925, época en la que proliferaron los especialistas. La excesiva hegemonía del *Fandango* supuso cierta desvirtualización del Flamenco, pero hay que reconocerle sus méritos como cante valiente, que exige del intérprete, aparte de facultades, saber decir y recortar el cante.

MALAGUEÑAS: El árbol del cante malagueño es de los más frondosos. Su estilo rey es la malagueña pero, además comprende multitud de formas derivadas de *Fandangos* regionales o locales. La malagueña queda contemplada en el diccionario de

la RAE como: *Aire popular propio y característico de la provincia de Málaga, algo parecido al Fandango, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos.*

Originariamente, las *Malagueñas* fueron un *Fandango* de Málaga en estrecho parentesco con los *Verdiales*, es un cante de los denominados libres, ya que no tienen medida. Ha adquirido una categoría flamenca excepcional gracias a sus geniales cultivadores.

Sus rasgos principales son la gran riqueza melódica y su carácter elegíaco. El Toque a la guitarra se caracteriza por la abundancia de trémolos y arpeggios. Hay una gran diversidad de *Malagueñas*, se han llevado a grabar casi 40 modalidades distintas.

RONDEÑAS: Como bien aparece en la RAE, la rondeña es una *música o tono especial y característico de Ronda, algo parecido al del Fandango, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos.* Además es el *Fandango* malagueño más antiguo conocido y aún cantado. Procede de Ronda y, antes de aflamencarse, podría haber sido una canción popular de esta localidad malagueña. Es un estilo que se expandió en el siglo XIX.

JABERAS: En el diccionario de la Real Academia Española este término aparece únicamente para designar que jaberera es una *especie de cante popular andaluz, en compás de tres por ocho, que se compone de una introducción instrumental parecida a la malagueña, y de una copla.*

Su nombre se cree que procede de una cantaora conocida como María Tacón, que era vendedora de habas, y de ahí la transformación de *jabas* a *jaberera* por la aspiración de la *h* andaluza.

VERDIALES: Su nombre alude a la comarca malagueña con este nombre, cuya actividad fundamental es el cultivo del olivar (verdial es una variedad de aceituna). Son uno de los cantes más antiguos y dieron lugar al tronco del cante malagueño y levantino.

Son de ritmo rápido y monótono e interpretados por las pandas de *Verdiales*, también son llamados cantes abandolaos porque se interpretaban con bandolas (Instrumento musical de cuerda, de forma de pera y fondo chato, con cuatro cuerdas dobles que se hacen sonar con un plectro).

Suelen servir como remate al cante por *Malagueñas*. Hoy día la RAE lo define como *cierta clase de canto Flamenco*.

Su principal maestro fue Juan Breva. A partir de 1900 se amplió la nómina de verdialeros con nombres tan importantes dentro del Cante Flamenco como el Niño de Cabra, el Cojo de Málaga, Niño de Escacena, Manuel Centeno y Frasquito Yerbagüena.

JABEGOTES: Es otro antiguo *Fandango* abandolao que toma su nombre de los pescadores del litoral malagueño que los cantaban cuando faenaban.

Si buscamos este término en el diccionario de la RAE, podemos ver que no hace referencia a un Cante Flamenco, aunque sí a los hombres que tiran de los cabos de la jábega (red o embarcación pequeña).

GRANAÍNAS Y MEDIAS GRANAÍNAS: Aún hoy día, en el diccionario de la Real Academia el término *Granaína* no aparece, mientras que sí lo encontramos como cierto cante andaluz de Granada cuando buscamos granadina.

Dentro del ámbito Flamenco es inconcebible decir *voy a cantar por granadinas*, ya que nos podrían tachar de incultos en este arte. En realidad, y atendiendo a la lengua normativa la palabra originaria fue granadina, porque es un cante procedente de Granada, pero por caracterización del habla andaluza ha sufrido la eliminación de la consonante *d* hasta quedar como *Granaína*, y así es como deberá referirse a ella.

Tanto la *Granaína* como la contraposición *media Granaína* son estilos aflamencados por D. Antonio Chacón, proceden de algún *Fandango* granadino que, más que un estilo Flamenco, debió ser algún tipo de canción popular.

No existen grandes diferencias entre una y otra, aunque la media *Granáina* es una mezcla de *Granáina* y *Taranta*, es más afiligranada y admite mayor cantidad de matices, además de permitir un mayor lucimiento del intérprete por la capacidad vocal y torácica que se requiere a la hora de ejecutarla. Las *Granáinas* suelen rematarse por medias *Granáinas*.

FANDANGO DE LUCENA: Es un cante esencialmente malagueño emparentado directamente con los *Verdiales*, aunque Lucena es una localidad cordobesa.

FANDANGO DE CABRA: También es un estilo vinculado a los *Verdiales* y por tanto a los cantes malagueños. Su principal intérprete fue Cayetano Muriel “Niño de Cabra”.

EL ZÁNGANO DE PUENTE GENIL: Es otra variante del *Fandango* lucentino que se desarrolló en la localidad cordobesa de Puente Genil. El cantaor “Fosforito” lo recreó hace unas décadas.

Estos tres epónimos que designan tres palos de cante, los *Fandangos* de Lucena, los de Cabra y el zángano de Puente Genil, sólo podemos encontrarlos definidos en libros especializados en Flamenco.

E) CANTES MINEROS Y DE LEVANTE

Tal como su nombre indica, aquí recogeremos toda la gama de cantes relacionados con las actividades *Mineras* que se encuentran en la zona de levante.

Estos cantes son subsidiarios de otros estilos de *Fandangos* o de folclores regionales y locales. Sus zonas cantaoras son Almería, La Carolina/Linares en Jaén y Cartagena/La Unión en Murcia.

El primer foco de cante minero se fija en Almería en el año 1838. En estos ambientes y debido al fuerte contingente migratorio minero de Almería a otras provincias circundantes, estos cantes se fueron extendiendo a la vez que se fundieron con otros de las zonas en las que se establecían.

El promotor fundamental de esta expansión fue Antonio Grau Mora “Rojo el Alpargatero”, cantaor *con buen olfato* de comerciante que prodigó en sus establecimientos cantantes a otros cantaores como Patillas, El Recobero (Cartagena). El Niño San Roque y La Peñaranda (Murcia) y a Chilares, El Ciego de la Playa y Pedro el Morato (Almería).

Estos artistas fueron verdaderos pioneros en la difusión de estos estilos como profesionales en los establecimientos cantantes del Alpargatero.

Tras ellos tomaron el testigo otros artistas entre los que destacó D. Antonio Chacón, hombre inteligente que escuchó al Rojo el Alpargatero y a Pedro el Morato e integró en su repertorio artístico los cantes aprendidos de estos, divulgando los cantes mineros por otras zonas.

Otra línea importantísima que surgió más tarde fue la derivada del hijo del Rojo el Alpargatero, Antonio Grau Dauset, conocido también como el Rojo Hijo, el cual transmitió todos los cantes directamente al cantaor D. Antonio Piñana.

Los principales cantes mineros levantinos son los siguientes:

TARANTAS: Como indica la RAE es un *canto popular de los mineros*. Su denominación designa una canción peculiar de Almería que se remonta al siglo XVIII, aunque su auge Flamenco, igual que el de otras modalidades, se alcanzó a mediados del siglo XIX.

Las *Tarantas* tienen un Toque particular en la guitarra, en la tonalidad de Fa#, además todos los Toques mineros se acompañan por este tono tan particular y llamativo.

Desde Almería, las *Tarantas* se extendieron a otras provincias como las de Jaén y Murcia, entre otras zonas *Mineras*.

Las variantes de las *Tarantas* no son creaciones personales sino modalidades de tipo local o comarcal. Sus maestros fueron José Vargas “el Cojo de Málaga”, Manuel Vallejo, D. Antonio Chacón, Manuel Centeno y Jacinto Almadén, entre otros.

Actualmente existen, sobre todo en la zona de la Unión y Cartagena, exquisitos intérpretes y estudiosos, como en su tiempo fue el caso del maestro Antonio Piñana (padre).

MINERAS: *Cante andaluz típico de los mineros, de ritmo arrastrado y triste.* Así es como queda definido en la RAE. Las *Mineras* tienen su punto de partida en los antiguos *cantes de madrugá* que eran canciones que cantaban los hombres de Murcia en el trabajo, en la huerta o en la mina y que exteriorizaban en las fiestas religiosas de Navidad e incluso en las fiestas familiares. Poco a poco y con el transcurso de los años, estas canciones se fueron estructurando y dieron lugar al nacimiento de la minera propiamente dicha, y a sus variantes (según Antonio Grau hubo hasta siete *Mineras* distintas).

Su difusión se atribuye al Rojo el Alpargatero entre otros, y sus mejores intérpretes han sido Antonio Piñana, Guerrita, El Cojo de Málaga, Jacinto Almadén, Manuel Ávila y Pencho Cros.

TARANTO: Así es como se le llama a los naturales de la provincia de Almería, aunque es un término que no aparece en el diccionario de la Real Academia Española. Es el palo más definido de toda la gama y el único cuyo acompañamiento de guitarra se hace a compás y a un ritmo acentuado y característico.

Su gran intérprete fue Concha la Peñaranda, aunque fue Manuel Torre quien después de grabarla logró el máximo cenit de aflamencamiento.

CARTAGENERAS: Éste término aparece en el diccionario para designar a las personas naturales de Cartagena (Murcia) o Cartagena de Indias (Colombia), pero no para designar a un cante levantino, cuyo origen se encuentra en el folclore de Cartagena (Murcia), este cante tiene influencias de los *cantes mineros*, de los *de la huerta* y de los *de Madrugá*.

Su auge se produjo entre los años 1890 y 1920, siendo Chacón quien contribuyó a esta circunstancia, con la creación de “Los pícaros tartaneros”.

Otros maestros de este cante fueron El Cojo de Málaga con dos creaciones de pureza inigualable, Manuel Centeno, Cayetano Muriel y la Niña de los Peines.

MURCIANAS: Con respecto a este palo, podemos decir que a la hora de buscarlo en el diccionario de la RAE ocurre lo mismo que con el concepto de cartagenera, ya que lo contempla como natural de Murcia, pero no hay ninguna acepción que confirme que se trata también de un cante de levante.

Las *Murcianas* son un estilo procedente de una canción a ritmo de *Verdiales* que también se baila.

En la época conocida como la Edad de Oro del Flamenco, en la que se desarrollaron el resto de cantes de las minas debido a la influencia de los Flamencos andaluces, la murciana empezó a abandonarse, pues su aflamencamiento era sumamente ingrato a causa de su difícil estructura musical.

LEVANTICA: El término *Levántica* no aparece en la RAE. Es un cante prácticamente desaparecido cuyo origen fueron coplillas que se cantaban en los campos de Murcia y Cartagena, acompañando el trabajo y las labores de la gente del pueblo.

Es seguramente el cante más ligero y menos aflamencado del grupo minero levantino.

Fue Antonio Piñana quien la rescató del olvido a través del hijo del Rojo el Alpargatero.

FANDANGO MINERO: Sintagma nominal que designa a un cante que raramente se interpreta en la actualidad, y que atiende a las características del *Fandango* tradicional pero en la tonalidad y entonación propia de los cantes mineros.

F) CANTES RELACIONADOS CON EL FOLCLORE ANDALUZ

PETENERA: *Aire popular parecido a la malagueña, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos.* (Diccionario de la Real Academia Española)

Su origen es confuso, aunque lo más razonable es suponer que su nacimiento se produjo en la localidad gaditana de Paterna de la Ribera, donde sobresalió a principio del siglo XIX una cantaora conocida como La Patenera que hizo famoso este cante que se difundió más tarde por toda Andalucía.

Es un cante que ha atravesado tanto por épocas de auge como por períodos oscuros, ya que algunas leyendas afirman que La Patenera era una cantaora muy bella, tanto así que muchos hombres murieron en duelos por ella. Los gitanos, por su carácter supersticioso impedían que se cantara este cante, ya que según ellos, estaba dotado de mal fario.

A pesar de todo, lo cierto es que es un estilo que ha evolucionado notablemente. Entre los grandes cantaores de *Peteneras* destaca Medina el Viejo y la Niña de los Peines, ellos fueron los que acuñaron las formas definitivas que actualmente se cantan.

SEVILLANAS: Las *Sevillanas*, como aparece en la RAE, son un género bailable original de Sevilla, se cantan y bailan según la estructura de las seguidillas, y aunque no están consideradas como palo Flamenco propiamente dicho funcionan como genero aglutinador de elementos rectores de la estética musical flamenca y, por ello, figura como prototipo de la canción folclórica aflamencada.

Fernández Marín (2009) nos comenta que ya en el libro *La Quincaida*, publicado en 1779, concretamente en el poema *Quejumbroso Polo Agitanado* de Gaspar María de Nava Álvarez, “Conde de Noroña”, aparecen las *Sevillanas* como estilo independiente de seguidillas, estilo que aparece muy documentado en todos los Bailes celebrados en Sevilla en el siglo XIX influido de forma notable por la escuela bolera de esta época. Existen numerosos tipos de *Sevillanas*, diferenciándose fundamentalmente entre sí por la melodía sobre la que se canta y el modo de acompañarlas, aunque todas mantienen la estructura de cuatro letras de seguidillas separadas entre sí por la posición del Baile, la posición llamada "bien parao" en el Baile bolero.

La estructura formal de las *Sevillanas* es común a todas las variantes:

Introducción-salida-vuelta-salida-vuelta-salida-cierre.

Entre las variantes más cultivadas destacan **las boleras** (tradición de la escuela bolera), **de las cruces de mayo**, **corraleras** (patios vecinales), **bíblicas** (con letras referentes al Antiguo testamento), **camperas**, **marineras** (de los barcos que bajan a Sanlúcar), **litúrgicas** (Nuevo Testamento), **de feria**, **rocieras** (dedicadas a la Blanca Paloma, con gaita-flauta y tamboril), **toreras**, **Romeras** y **mollares**. Hacia 1980 las *Sevillanas* cobran nueva popularidad, resurgiendo la práctica del Baile y adaptando la música a las nuevas corrientes.

En lo musical observamos el proceso de aflamencamiento que sufrieron las seguidillas manchegas hasta definirse como seguidillas *Sevillanas* en su contacto con géneros Flamencos como la *Soleá*, los *Fandangos*, etc. La melodía suele ser métrica, prescindiendo en general de un canto melismático, y las cuatro seguidillas (de música idéntica) se componen de introducción de 3 o más compases que sirven de preparación al Baile; salida (primer verso, tres compases), vuelta (ritornelo instrumental de 3 compases) y letra que consta de tres grupos de compases, los dos primeros de 12 compases más vuelta, y el último de 10 compases, concluyendo así la primera sevillana.

Se suele anunciar a viva voz "segunda". "tercera" y "cuarta", para avisar al Baile de la coreografía correspondiente. Las *Sevillanas* se suelen acompañar con guitarra, palmas y castañuelas, supliendo al pandero y a las sonajas, que parece ser que fueron en su momento el instrumental de las primitivas seguidillas *Sevillanas*.

Es un Baile de parejas y consta de numerosos pasos pertenecientes en su mayoría a la escuela bolera y la antigua escuela española de palillos (castañuelas), entre los que destacan el **paseo**, la **pasada**, el **zapateado**, el **careo**, las **vueltas** o el **braceo**. La letra de seguidilla sevillana consta de cuatro versos (heptasílabo el primero y tercero y pentasílabos el segundo y cuarto) al que se le añade un estribillo de tres versos, resultando una letra de siete versos como corresponde a la forma propia de la seguidilla.

VILLANCICOS: En el diccionario de la Real Academia Española encontramos que villancico tiene tres acepciones: 1. *Canción popular breve que frecuentemente servía de estribillo.* || 2. *Cierto género de composición poética con estribillo.* || 3. *Canción popular, principalmente de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades.*

Los *Villancicos* Flamencos, junto con la *Saeta*, constituyen la más rica manifestación flamenca de inspiración religiosa.

Es música de época navideña que generalmente se canta al compás de *Bulerías* y añadiendo infinidad de melismas.

Fue el Niño Gloria quien aplicó su especial jondura a este género, junto a otros especialistas como su hermana “La Pompi”, la Niña de los Peines, Tomás Pavón, Manuel Torre, Juan Mojama y Manuel Vallejo.

Actualmente es un cante frecuentemente interpretado por los Flamencos, especialmente los de las dinastías jerezanas, y otros como Diego Clavel, José Menese o Carmen Linares.

CAMPANILLEROS: Si buscamos en el diccionario de la RAE la palabra campanillero encontramos las siguientes acepciones: 1. *Hombre que por oficio toca la campanilla.* || 2. *And. Individuo de un grupo que en algunos pueblos entona canciones*

de carácter religioso con acompañamiento de guitarras, campanillas y otros instrumentos.

El nombre de este palo Flamenco se debe a las personas que en algunas comarcas de Andalucía celebran el llamado Rosario de la Aurora cantando con el acompañamiento de unas campanillas, además de guitarras y otros instrumentos de percusión.

La versión flamenca se debe al cantaor jerezano Manuel Torre, quien hacia principios del siglo realizó una versión acompañándose de la guitarra de Niño Ricardo, y que dejó grabada en 1929 junto al guitarrista Miguel Borrul con la letra clásica de *A la puerta de un rico avariento*.

Hacia 1959 La Niña de la Puebla registró de nuevo este cante en una versión más asequible al gran público, obteniendo un enorme éxito que la catapultó definitivamente a la fama. El tema de las letrassuele ser de carácter religioso, sin embargo el cante de *Campanilleros* viene últimamente adaptado a otros tipos de letras, guardando siempre relación con el carácter religioso original. Se canta en compás de 3x4 y el acompañamiento es en tonalidad de la menor. La estrofa es de siete versos asonantados siendo el primero, tercero y quinto decasílabos, y el segundo, cuarto y séptimo dodecasílabos, y hexasílabo el quinto.

ZAMBRA: Remitiéndonos a la RAE, esta palabra tiene tres significados referidos a *Zambra: Fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y Baile.* || 2. *Fiesta semejante de los gitanos del Sacromonte, en Granada, España.* || 3. *coloq. algazara (≠ ruido de muchas voces).*

Con el nombre de *Zambra* se conocen en la música andaluza dos géneros distintos, el primero perteneciente al ritual de los gitanos de Granada, y el segundo, a un estilo teatral creado por Manolo Caracol para sus espectáculos, con el que pretendía recrear el ambiente gitano-moruno de las cuevas del Sacromonte, explotando así el ambiente exótico que tanto gustó al público español de los años cincuenta.

La versión granadina forma parte de la música ritual de los gitanos del Sacromonte e integra tres Bailes principales: la Alboreá, la cachucha y la mosca, cada uno de los cuales simboliza un momento de la boda gitana. El nombre deriva de las palabras árabes *zamra* (flauta) o *zamara* (músicos). Suele aparecer citada en la literatura del XVII y XVIII junto a géneros como zapateado, zarabanda y *Fandango* y como género propio de los moriscos de Granada. Muchos de estos, durante las persecuciones del XVII, se unen a las bandas de gitanos que heredan la tradición de la *Zambra* y la recrean en un espectáculo propiamente gitano.

La *Zambra* caracolera, muy popular en los espectáculos de los años 50 y 60 del siglo XX, está inspirada en un tipo de música en el que resalta el exotismo tan demandado en la época, evocando el ambiente gitano de las cuevas del Sacromonte.

Este estilo se canta y acompaña generalmente sobre el modo armónico andaluz y en el compás binario de los *Tangos*.

G) CANTES DE IDA Y VUELTA O HISPANOAMERICANOS

Nos encontramos con otro grupo de cantes cuyo origen es el folclore. En este caso de influencias de músicas de origen americano, principalmente de Cuba, Colombia y Argentina.

A este grupo de cantes también se les conoce por cantes de ida y vuelta, reflejando la idea de que los mismos habían sido llevados a América por emigrantes españoles que, a su regreso los trajeron impregnados de sonidos y aires de otras músicas americanas. Esto encierra algunas contradicciones, ya que se ha comprobado que algunos de ellos nunca estuvieron antes en España y, por lo tanto, no pudieron ir y venir de América. Además uno de ellos, aunque se incluye en este grupo por la similitud de sus melodías, fue creado en España por un célebre cantaor, que quizás tomó como referencia los melismas de estos cantes para formar las *Colombianas*.

Aunque estos ecos americanos se pueden detectar en otros estilos como *el punto de La Habana*, las *habaneras*, el *danzón* y los *Tangos cubanos*, desarrollamos aquí los más populares: *Guajiras*, *Colombianas*, *Milongas*, *Vidalitas* y *Rumbas*.

GUAJIRAS: Son el primer cante de este grupo que se conoció en España durante el último tercio del siglo XIX. El auge de las *Guajiras* se produjo en la etapa de la Ópera Flamenca.

Es un cante melodioso, cuyas letrahacen referencia al folclore y a las costumbres cubanas.

En la actualidad el diccionario de la RAE nos habla de canto popular cubano de temas campesinos, pero no de uno de los palos del Flamenco que a día de hoy se ha hecho muy popular entre los cantaores.

COLOMBIANAS: Es un estilo considerado de ida y vuelta, aunque su creador fue Pepe Marchena hacia el año 1931. Este cantaor bautizó así este palo como pudiera haberlo hecho de otra forma.

Es otro de los estilos que se desarrolló en la época de la Ópera Flamenca, aunque ha tenido continuidad aflamencándose aún más con la aportación de algunos cantaores contemporáneos, especialmente los de etnia gitana.

En cuanto a la aparición de éste término en la RAE, debemos decir que lo contempla como persona natural de Colombia, pero no como Cante Flamenco.

MILONGAS: Proceden del Río de la Plata y las trajo a España la cantaora Pepa Oro que era hija de un popular torero al que acompañaba en sus giras americanas.

Esta artista fue quien las aflamencó, cantándolas y bailándolas en los cafés cantantes de la época.

Aunque la RAE no hace mención a las *Milongas* como Cante Flamenco, en sus tres acepciones nos dice lo siguiente: *Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra.* || 2. *Copla con que se*

acompaña. || 3. Composición musical argentina de ritmo vivo y marcado en compás de dos por cuatro, emparentada con el tango. || 4. Canto con que se acompaña. || 5. Baile argentino vivaz de pareja enlazada.

VIDALITAS: Como bien aparece en el diccionario de la Real Academia Española, la vidalita es una canción popular, de carácter melancólico y amoroso que suele acompañarse con la guitarra en tonalidad menor.

Es el menos conocido de los cantos de origen americano. Su procedencia se sitúa en el folclore criollo del norte de Argentina. Sus máximos divulgadores fueron Escacena y Pepe Marchena.

RUMBAS: De este concepto se dice en el diccionario de la RAE que es un Baile de aire cubano, y que también se le denomina rumba a la música que lo acompaña, pero no aparece en ninguno de sus significados como palo Flamenco.

Del grupo de cantos hispanoamericanos, las *Rumbas* son las que mayor popularidad han adquirido, ya que debido a su gran capacidad para asimilar influencias y mestizajes se han mistificado mucho. En Cataluña tuvieron un especial florecimiento hasta el punto de que a las formas allí cantadas se les llamaba rumba catalana, movimiento que estuvo encabezado por Antonio González “El Pescaílla” y Peret.

Actualmente su gran intérprete es Chano Lobato, el cual ha destacado por la profundidad y jondura con que las canta.

H) CANTES DE PROCEDENCIA GALAICO-ASTUR

En este último apartado nos encontramos con dos estilos: la *Farruca* y el *Garrotín*, cuya adaptación flamenca se produjo entre finales del siglo pasado y principios de éste.

Los dos estilos nacieron como Bailes. Hoy día en el diccionario de la Real Academia Española es así como los designa, como Bailes.

Tuvieron un origen teatral antes de aflamencarse y se hicieron tan populares que las bailarinas y cupletistas los llevaban en sus repertorios. Fue en 1906 cuando el bailar Faíco, de Triana, en compañía del guitarrista Ramón Montoya modificó estos Bailes amoldando las músicas a los movimientos del tango Flamenco. Tuvo tan insospechado éxito que rápidamente pasó del madrileño café de La Marina al Edén Concert de Barcelona y de allí a París y a Londres.

FARRUCA: Este palo Flamenco ha prevalecido más como Toque y Baile. Hoy apenas se canta a pesar de que en otras épocas casi todas las figuras la cantaban, existiendo numerosas grabaciones antiguas. Manuel Torre, en sus comienzos, en Sevilla, se dio a conocer con los *Tientos* y la *Farruca*, hasta el punto de que algunos le llamaban “el tranteiro”, esto ocurrió porque la salida que se le hace a este cante comienza con: “*trán, trán teiro, treiro treiro treiro treiro trán*”.

GARROTÍN: Se canta con el compás de los *Tangos* y tiene aire de *Colombianas*.

Lo aflamencó la Niña de los Peines y, al igual que en la *Farruca*, Faíco en el Baile y Ramón Montoya en el Toque fueron sus grandes intérpretes.

Una característica que puede hacer que se reconozca fácilmente el *Garrotín* es la repetición, entre copla y copla, de su estribillo, el cual siempre dice: *Ay Garrotín, ay garrotán, de la Vera, Vera, Vera de San Juan*.

1.3. ANÁLISIS DEL LÉXICO DEL FLAMENCO

1.3.1. Léxico propio del Cante Flamenco

A CAPELA: Locución adjetiva procedente del italiano, referida a una composición musical que se canta sin acompañamiento de instrumentos. En el Flamenco, *a capela*, es sinónimo de *a palo seco*.

APUNTAR: Este verbo, en infinitivo, significa comenzar un cante sin llegar a terminarlo, todo ello con una ejecución suave.

ARRANQUE: Nombre común que designa una ocurrencia cantada, de manera pronta e impetuosa que no se esperaba el público oyente.

CAMARONADA: Nombre formado por Camarón y el sufijo *-ada* que alude a una forma especial de cantar parecida a como lo hacía el cantaor Camarón.

CAMARONERO/A: Nombre formado por Camarón + el sufijo *-ero/era* que hace referencia al cantaor o cantaora que ejecuta el Cante Flamenco de forma similar a los melismas que hacía Camarón.

CANCIÓN AFLAMENCADA: Sintagma formado por el sustantivo *canCIÓN* y el adjetivo *Flamenco* al cual se le añade el prefijo *a-* (viene de la terminología griega y hace referencia a la ausencia de algo) y el sufijo *-ada*. Se refiere a una composición

musical con aire o modales propios del Flamenco, pero a la que no se puede calificar como Cante Flamenco ortodoxo por el matiz que le aporta el prefijo *a-*.

CANTAOR/A: Palabra formada por el sustantivo cantador/ora como derivación del verbo cantar, al que se le ha elidido la *d* oclusiva interdental sonora. Designa a la persona que interpreta el Cante Flamenco.

CANTE: Usado como abreviación de *Cante Flamenco*, denomina al conjunto de composiciones musicales en diferentes estilos que surgieron entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX por la yuxtaposición de modos musicales y folclóricos existentes en Andalucía.

CANTE DE GARGANTA: Sinapsia formada por dos sustantivos separados por la preposición *de*, referida a aquel cante que se ejecuta guturalmente, haciendo el esfuerzo en la garganta y prescindiendo de la técnica de diafragma. Daña las cuerdas vocales.

CANTE EXTREMEÑO: Sintagma que designa a una melodía flamenca propia de Extremadura que hace referencia a dos palos típicos de aquel lugar, como son los *Tangos* extremeños y los *jaleos*.

CANTE P'ADELANTE: Sinapsia caracterizada por rasgos andaluces que en su forma correcta sería: “cante para adelante”. Es una melodía que se ejecuta para ser escuchado por el público en el que el cantaor es la figura principal que, generalmente, se ve acompañado por uno o varios guitarristas. Modernamente se ha incrementado el acompañamiento con otros instrumentos distintos a la guitarra, pero sin desterrar nunca este último instrumento, sino como complemento de él. A veces el cantaor prescinde del acompañamiento, porque el palo así lo exige, como ocurre cuando el cantaor interpreta un cante “a palo seco”, esto es solo el cantaor frente al público (en *Tonás, Deblas, Martinetes...*).

CANTE P'ATRÁS: Sinapsia caracterizada por rasgos andaluces que en su forma correcta sería: *cante para atrás*. Al contrario que la forma anterior, aquí es el cantaor quien acompaña a la figura principal, que suele ser el bailaor o la bailaora. Su segundo plano no significa que su calidad como artista sea poco relevante, aunque

generalmente, el cantaor se hace *atrás* y al írsele reconociendo sus méritos se produce su *ascenso* hacia el *cante p'adelante*, ya como figura principal.

CANTE LIBRE: Sintagma referido al cante que se interpreta libremente sin acogerse al compás. Se denomina también, dentro del Flamenco, *cante ad libitum*, palabra que podemos calificar como latinismo.

CANTES SEMIDERRUIDOS: Sintagma formado por el sustantivo plural *cantes* y el adjetivo *derruido* más el prefijo *semi-*, que significa *medio* o *casi*. Esta forma lingüística hace referencia a los Palos flamencos que están en desuso o que se han deformado.

CARACOLERO: Nombre formado por el sustantivo *caracol* y el sufijo *-ero*. Según podemos encontrar en el Diccionario de la RAE, este término haría referencia a una persona que vende o coge *Caracoles*, pero en nuestro caso se trata de un epónimo cuyo significado se refiere a los cantes al estilo del cantaor Manolo Caracol.

COLETILLA: Palabra derivada del nombre coleta, al que a su vez se le ha añadido el sufijo *-illa*. Se trata de un elemento formal del Cante Flamenco que corresponde a una sección añadida a la línea melódica de carácter cadencial, a modo de estribillo. Suele tratarse de versos añadidos a la última letra, o bien letras que se interpretan al final del cante, por ejemplo en las *Bulerías* de Cádiz, que se cantan, a modo de coletilla, al final de las *Alegrías*.

CHACONIANO: Epónimo que se utiliza para denominar los cantes al estilo o modo del cantaor jerezano D. Antonio Chacón.

DESGARRO: Sustantivo derivado del infinitivo desgarrar, y que significa afectación de valentía a la hora de ejecutar el Cante Flamenco.

DOTADO: Participio que procede del verbo dotar, y que se refiere a una persona con cualidades suficientes, tanto vocales como expresivas y de transmisión para cantar Flamenco.

ECO: Sustantivo masculino singular, que hace referencia al metal de la voz; timbre, sonido característico de la fonación de cada cual.

ECOLALIA: Es un neologismo dentro del ámbito Flamenco que procede de la psicolingüística, lo puso en circulación Manuel Ríos Ruiz, y une el término griego *lalia* (habla, lenguaje) al propio del Flamenco *eco* (metal de voz), para acabar definiendo un característico estilo sonoro del cantaor o cantaora; una manera de pronunciar y un sello reconocible.

FLAMENQUÍSIMO: Adjetivo en grado superlativo que significa *Flamenco en su más alto grado*.

FOSFORERO: Palabra compuesta del sustantivo *fósforo* y el sufijo *-ero*. Según podemos encontrar en el Diccionario de la RAE, este término hace referencia a una persona que vende fósforos, pero referido al ámbito Flamenco se trata de un epónimo referido a la ejecución de cantes al estilo del cantaor Antonio Fernández Díaz “Fosforito”.

GESTO: Sustantivo masculino singular que designa el movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo, debido a la interpretación del Cante Flamenco.

GLOSOLALIA: Elemento vocal, sin significado alguno, que el cantaor añade a la copla durante su desarrollo, para dar carácter al cante que está haciendo. En el lenguaje Flamenco también se les llama *farfulleos*, este término fue aportado por Ricardo Molina Tenor y por Antonio Mairena para definir los juegos vocales que se realizan sobre determinadas sílabas a la hora del cante. Las *glosolalias* o *farfulleos* más corrientes son los *ayeos*, tanto los iniciales como los que se producen en medio de un tercio o al final del cante. También son frecuentes el *tir-ti-tran- tran-tran*, con que se inician algunas *Alegrías* y también cuando se inician algunas *Bulerías* con el *trábali-trábali-tran-trábali*.

JONDO: Expresión subjetiva con la que se denomina a los estilos del cante más llenos de solemnidad, primitivismo, profundidad y fuerza expresiva. Se considera sinónimo de cante puro. Esta palabra proviene de *hondo* (profundo) pero por caracterización andaluza, al aspirar la *h*, se ha convertido en *j*.

LÍNEA MAIRENERA: Sintagma que significa: cantar al estilo de Antonio Mairena.

MELISMA: Sustantivo que designa un grupo de notas sucesivas cantadas sobre una misma sílaba, a modo de adorno o floreo de la voz.

MIEL: Sustantivo femenino singular que, en este caso, se utiliza para designar al cante que se ejecuta de forma pura y armoniosa.

PALADEAR: Verbo de la primera conjugación en infinitivo que significa, referido al Flamenco, realizar una vocalización, entonación y ajuste rítmico de manera perfecta.

PINCELADA: Nombre formado por *pincel*, que al añadirle el sufijo *-ada* (dentro del ámbito Flamenco) cambia de significado trasladándose desde el trazo de un pintor hasta la manifestación de un rasgo característico de un cante.

POSO: Nombre común que significa, en sentido metafórico, el sedimento que queda después de haber aprendido los cantes, es decir, la manera propia y singular de llevar a cabo el cante.

QUEJÍO: Variante andaluza de “quejido”. Es la inserción en el cante de un ¡Ay! aflictivo y prolongado o de varios *ayeos* sucesivos que, con independencia de la copla, se insertan en ella al principio, en medio o al final.

REGISTRO: Sustantivo masculino singular que hace referencia a una parte de la escala musical que se corresponde con la voz humana.

ROZADO DE GARGANTA: Sinapsia formada por dos lexemas (rozado y garganta), unidos por la preposición “de” que nos sirve para definir a un cantaor que en el momento de ejecutar el cante no se ajusta a la afinación requerida por el mal estado de sus cuerdas vocales.

SAETERO: Nombre compuesto del sustantivo femenino singular *Saeta* y el sufijo *-ero*, cuyo significado es cantaor de este palo del Flamenco.

SALÍA: Participio sustantivado, del verbo salir que ha sufrido una variación por la eliminación de la “d” en su forma originaria. Melismas que se realizan al inicio de los cantes para calentar la voz y ajustarse a la tonalidad que nos marca la guitarra.

SELLO: Nombre común, masculino y singular referido al carácter peculiar de cada cante y cantaor que lo hacen distinto a los demás.

SOLEARERO: Nombre derivado de *soledad* que ha sufrido, por caracterización andaluza, la eliminación de la “d” para designar al palo Flamenco de la *Soleá*. Si al nombre *Soleá* añadimos el sufijo *-ero* designará al cantaor que, de su repertorio, usa con mayor frecuencia el cante por *Soleá* y, además con propiedad.

SON: Nombre común, masculino, singular, que hace referencia al sonido Flamenco que afecta agradablemente al oído, en especial cuando se hace con arte.

TEMPLE: Preparación que hace el cantaor o cantaora antes de iniciar el cante propiamente dicho, para coger el tono y el tempo, y que suele consistir en una serie de *quejíos* o *glosolalias*. Es un elemento característico de la música flamenca y forma parte de la estructura formal de muchos cantes, aunque difiere del ayeo, esto es, después de la introducción de la guitarra suele haber un temple de la voz, y una vez cogido el tono, se realiza el ayeo como fórmula de salida al cante.

TERCIO: Nombre común, masculino, singular, que se refiere a cada uno de los versos que componen la letra de una copla en el Cante Flamenco.

TRILLADO: Participio del verbo trillar. Se refiere a un Cante Flamenco que ha sido muy afianzado por su ejecución repetida en diversas ocasiones.

VOZ LAÍNA: Composición formada por los lexemas *voz* y *laína*, cuyo significado hace referencia a voz fina, aguda y vibrante. Son sinónimos de esta neología formal *voz timbrada* y *voz veloz*.

VOZ REDONDA: Este tipo de voz es el que reúne las características de dulce, pastosa y, a la vez, varonil.

VOZ ROTA: Este sintagma es sinónimo de “afillá”. Denominación que se aplica a toda voz ronca, grave y rajada, por alusión a la de El Fillo, que, según la tradición oral, reunía tales características.

VOZ TEMPLADA: Sintagma que designa a la voz de un cantaor después de haber efectuado su calentamiento.

1.3.2. Léxico propio del Toque Flamenco

ACOMPAÑAMIENTO: Verbo acompañar + sufijo *-miento*. Sostén o auxilio armónico de una melodía flamenca y principal por medio de la guitarra.

ADORNOS: Sustantivo masculino plural que se refiere a Toques sucesivos y persistentes de dos o tres cuerdas de la guitarra, esto produce un alargamiento del sonido y un embellecimiento de la obra.

BORDÓN: Nombre común masculino singular. Cualquier cuerda de la guitarra que hace las veces de bajo.

CEJILLA: Sustantivo femenino singular. Pieza suelta que, aplicada transversalmente sobre la encordadura de la guitarra, sujeta al mástil por medio de una abrazadera o de otro modo, y sirve para elevar por igual el tono del instrumento. Se denomina también “ceja” o “cejuela”.

CIERRE: Sustantivo masculino singular que hace referencia al pequeño elemento formal con el que concluyen los compases de llamada y de falseta, y que se realiza, dependiendo del cante, mediante diversas formas de despliegue del acorde de tónica, o mediante rasgueados, de este mismo acorde.

CUERDAS: Sustantivo femenino plural referido a los hilos de nilón que se utilizan en la guitarra flamenca y que se encuentran dispuestas de manera tensada para producir sonido al ser percutidas.

FALSETA: Sustantivo femenino singular. Parte solista de la guitarra, normalmente intercalada entre partes de acompañamiento.

GOLPE: Nombre que hace referencia a la percusión dada normalmente con los dedos medio y anular en la tapa armónica de la guitarra a la vez que se está ejecutando la pieza.

GOLPEADOR: Nombre masculino singular que designa a la lámina de plástico que protege la tapa de la guitarra, sobre todo cuando el *tocaor* ejecuta los golpes.

GUITARRA: Nombre referido al instrumento principal del Flamenco, es de cuerda y se compone de una caja de madera, a modo de óvalo estrechado por el medio, con un agujero circular en el centro de la tapa y un mástil con trastes. Seis clavijas colocadas en el extremo de este mástil sirven para templar otras tantas cuerdas aseguradas en un puente fijo en la parte inferior de la tapa, que se pulsan con los dedos de la mano derecha mientras los pisan los de la izquierda donde conviene el tono.

GUITARRERO: Dícese del artesano que construye guitarras. Esta palabra está formada por el sustantivo guitarra y el sufijo *-ero*.

GUITARRISTA: Nombre formado por *guitarra* y el sufijo *-ista*, referido al intérprete de la guitarra flamenca, más conocido en este ámbito como *tocaor*.

NOTA FALSA: Sintagma referido a una nota que es disonante y no se puede ajustar ni templar con los demás instrumentos ni con el cante.

PARTITURA: Texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan.

PICADO: Técnica de la guitarra para tocar líneas melódicas, apoyando normalmente con los dedos índice y medio de la mano derecha.

PIEZA: Composición musical para guitarra.

RASGUEADO: Técnica utilizada en la guitarra flamenca para designar a las percusiones dadas sobre varias cuerdas a la vez, se ejecutan con los dedos de la mano derecha en diferentes combinaciones. Se utiliza el sufijo *-ado* para designar la acción y el efecto en el verbo, en este caso el infinitivo rasgar que, en su segunda acepción (rascar) del Diccionario de la Real Academia Española tiene el significado de *tocar la guitarra rozando varias cuerdas a la vez*.

SONANTA: Sustantivo femenino singular que adquiere el significado de guitarra. Procede de la voz del argot popular y delincuente, asumido ya en el ámbito del Flamenco. Esta palabra no aparece recogida en el DRAE.

TOCAOR: Palabra formada por el sustantivo *tocador* como derivación del verbo tocar, al que se le ha elidido la *d*. Se refiere al artista que ejecuta el Toque de la guitarra flamenca. Suele emplearse tal denominación, frente a la de *guitarrista*, más amplia, para referirse al acompañante, mientras que la otra queda para el concertista. No obstante, ambas se pueden utilizar indistintamente hoy día.

TOQUE: Sustantivo referido a la acción y efecto de tocar la guitarra flamenca.

TRASTE: Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos.

TRÉMOLO: Efecto musical producido con la guitarra, consistente en la reiteración rápida de una nota o acorde sin importancia de la duración de las notas. Se

emplea por el guitarrista antes de que el cantaor empiece a cantar, o cuando se produce una separación prudencial entre tercio y tercio en una copla

1.3.3. Léxico propio del Baile Flamenco

BAILAOR/A: Palabra formada por el sustantivo *bailador/ora* como derivación del verbo bailar, al que se le ha elidido la *d*. Designa a la persona que baila Flamenco.

BAILE: Nombre masculino singular referido a la acción de bailar. El Flamenco es un Baile vivo y en constante evolución, pero sus características básicas parecen haber cristalizado entre 1869 y 1929, la llamada Edad de Oro del Flamenco. Lo fundamental del Baile Flamenco es que va indisolublemente ligado a la guitarra, instrumento imprescindible del Flamenco.

BATA DE COLA: Sinapsia formada por dos sustantivos unidos por la preposición “de”. Significa un atuendo propio de las bailaoras de Flamenco, caracterizado por una larga prolongación de la tela del vestido que requerirá de una técnica especial para la ejecución de su movimiento en el Baile.

BRACEO: Verbo en primera conjugación derivada del sustantivo brazo. Movimientos de brazos que se ejecutan en el Baile Flamenco.

CASTELLANA: Sustantivo femenino singular que designa a la parteailable de las *Alegrías* que se interpreta entre el silencio y la escobilla. Suele tener una extensión de cuatro compases y es fácilmente identificable, ya que siempre se realiza mientras el cantante interpreta un jugueteo característico del canto por *Alegrías*, donde predomina el braceo y el paseo, mientras que el zapateo queda suprimido en ese momento. Tiene un acompañamiento de guitarra que sirve de preludeo a la escobilla.

DESPLANTE: Sustantivo masculino singular referido a los golpes fuertes dados con el pie contra el suelo que se emplean como remate de otros pasos, correspondiéndose además en la guitarra con los rasgueos sencillos que van al final de la melodía.

MANTÓN: Sustantivo masculino singular. Es una de las indumentarias del Flamenco más destacables, sea como un complemento más de las cantaoras, o bien para el uso como complemento del Baile. El mantón hace más llamativa la danza, y el diestro dominio de la prenda es uno de los motivos más apreciados del Baile de mujer. La técnica es complicada y dominarla depende de muchas horas de práctica. Con el mantón se envuelve la bailaora el cuerpo, lo hace volar girándolo sobre este, lo pasa de una mano a otra, torea con él o, puesto en la espalda, lo abre imitando el vuelo de un pájaro.

PASO: Nombre masculino singular que se refiere a cada uno de los movimientos que, entrelazados, forman la coreografía de un Baile. Dentro de la danza podemos encontrar un amplísimo repertorio de pasos.

PATAILLA Ó PATAITA: Nombres derivados de *patada* (por apócope ha quedado como *patá*) a los que se le han añadido los sufijos *-illa* e *-ita*. Significa salir a bailar de forma espontánea, con intención cortita y flamenca. Estas palabras las encontramos de manera coloquial en el Flamenco, aunque en la actualidad está más extendida la locución *darse una vuelta* que *darse una pataita* o *patailla*, por considerarse más apropiada la primera expresión.

PEINA: Nombre femenino singular referido a un peine convexo de grandes púas que las mujeres cantaoras y/o bailaoras se sujetan en el pelo como adorno.

TACONEO: Palabra derivada del infinitivo *taconear*. Hace referencia a la acción de bailar utilizando los tacones. Este vocablo es muy utilizado como sinónimo de *zapateo*. Con los tacones el bailar realiza buena parte de los dibujos rítmicos más llamativos durante el zapateo, aunque también utiliza la planta y la punta.

ZARCILLOS: Nombre masculino plural que designa a los pendientes con forma de aro que se ponen las artistas flamencas. En general es así como se nombra en Andalucía y en el habla flamenca a dicho adorno.

1.3.4. Léxico común del Cante, Toque y Baile

ACENTO: Sustantivo masculino singular. Las notas que en una frase musical tienen un énfasis especial se dice que están, o van, acentuadas. En la música flamenca tienen mucha importancia las diferentes formas de acentuación, al otorgar los acentos la rítmica característica a cada estilo. La regularidad de dichos acentos indica la diferencia entre uno y otro estilo. En el Flamenco, y preferentemente en los estilos con una métrica basada en compases de doce tiempos, los acentos determinan la clave rítmica que es propia de cada uno.

AFICIONADO: Adjetivo sustantivado procedente del participio del verbo aficionar. Este vocablo se aplica a todos los que muestren particular interés, pasión, querencia, sabiduría o práctica excelente en las cosas del arte andaluz, calificando en tal sentido tanto a profesionales como a *amateurs* y *Cabales* degustadores. También se utiliza esta palabra en el léxico taurino.

AIRES: Nombre que reciben en el Flamenco algunos estilos cuando se agrupan por zonas geográficas. Se emplea también en Flamenco como sinónimo de estilo, cante, variante o palo, para señalar alguno de los géneros o subgéneros que componen dicho arte. Este término, como muchos otros del lenguaje Flamenco, se usa también en el lenguaje taurino.

AMALGAMA: Palabra que de forma íntegra procede del latín. Es la intercalación de un compás ternario con un binario para obtener medidas más extensas que incrementan la tensión rítmica y, en consecuencia la expresión general de la música.

ÁNGEL: Don divino, gracia, simpatía natural y luminosa que cautiva y que reluce en el arte Flamenco y en la vida diaria de los artistas que lo poseen.

ANTIFLAMENQUISMO: Corriente surgida con ánimo de ofender al arte Flamenco, por ello esta palabra está formado por el prefijo *anti-*, que significa opuesto o con propiedades contrarias, más el nombre masculino singular Flamenco. Para designar a los sujetos seguidores de esta corriente solo hay que eliminar a la palabra

antiflamenquismo el morfema *ismo* y sustituirlo por el sufijo *-ista*, de modo que quedaría como *antiflamenquista*.

ARTE: Denominación que recibe el Flamenco englobando todas las especies, sean de cante, Toque o Baile. A fin de diferenciarlo del folclore y la música popular andaluza, el Flamenco tiene planteamientos estéticos de verdadero arte musical realizado por individuos en buena parte identificados; obtiene la categoría de arte, además, debido a la grandiosidad de sus recursos expresivos. En honor a la verdad, muchas creaciones de Flamenco en poco se diferencian de otras realizadas por la música académica; la principal diferencia estriba en que el Flamenco no se escribe, se memoriza.

ARTISTA: En diversos ámbitos, incluido el Flamenco, se denomina así al intérprete profesional.

CALORRISTA: Acción y efecto del movimiento *lolailo*. Neologismo surgido en la Cataluña rumbera a partir del término *calorró* y añadiendo el sufijo *-ista*.

CALORRÓ: Voz del caló que significa gitano, pero moderno, frente a los primitivos *zincalí*; hablamos de los gitanos españoles, de los primeros que se asentaron en la Península y de los ya establecidos. Mientras que *calorró* es masculino, *calorré*, *calorri* y *calorrea* son femeninos.

CANTE DE CAMBIO: Sinapsia formada por dos sustantivos separados por la preposición “de”. El nombre lo recibe debido a su cadencia. Se refiere al cante valiente que remata a una tanda, en el que hay una modulación que cambia de tonalidad –caso del cambio por *Cabales-*, del modal de la siguiriya al mayor propio de la cabal. Sin embargo, no siempre se da tal alteración, por lo que el término puede llevar a confusión. Y es que en otras ocasiones el cante de remate cambia ya no en sentido antedicho, sino en la tesitura e intención, mostrándose igualmente como un cierre.

CAYO REAL: Gitano puro, rama del tronco del faraón; gitano de clase, de categoría, señorito, de linaje real. Aunque suele aparecer escrita *cayo real*, en realidad la locución procede de *caló real*. Puesto que *ele* y *elle* se confunden de continuo en los vocablos del lenguaje gitano, lo que en principio era *caló* pasó en la locución a ser *callo*,

perdiendo, como tantas veces, el acento y ganando una *ele*. Desde el punto de vista lingüístico podemos decir que lo que se produce es una palatalización de la *l* en *ll*. El calificativo de *real*, por su parte, data de los tiempos en que los llamados egipcianos, es decir, los gitanos, entraron por el sur de la Península diciéndose descendientes de reyes de Egipto. A ese mítico origen regio-faraónico se refiere: de *caló real* se pasó a *callo real*, y de ahí, por arte de birlibirloque, a *cayo real*.

CHISPA: Esta voz onomatopéyica es sinónima de gracia o ingenio Flamenco. Existe la expresión tener chispa, que se aplica a quien muestra una gracia impronta ya sea en el cante, en el Toque o en el Baile.

COMPÁS: Es la métrica flamenca de la música, viene determinada por la subdivisión del tiempo en partes iguales, y según la distribución de acentos indica a su vez el compás. El compás se representa por medio de números quebrados en los que el numerador indica el número de figuras por compás, y el denominador, la figura que indica la unidad de pulso. Los compases pueden ser binarios, cuando el numerador es 2 o 6, ternarios cuando es 3 o 9, o cuaternarios, cuando el numerador indica 4 o 12, correspondiente a los compases que contienen cuatro pulsos principales. Sin embargo, la métrica que se usa en los principales estilos consta de una amalgama de un compás binario con un ternario.

COMPÁS DE 12: Sinapsia formada por un nombre masculino singular, separado por la preposición “de” de un número cardinal. El compás de 12 tiempos resulta de alternar un compás de 6/8 con uno de 3/4. Los flamencos, que no conocen ni necesitan conocer teoría de la música para realizar su arte, cuentan los doce tiempos, a fin de poder medir las coreografías o una falseta, de forma que no coincide con el recuento que haría un músico sobre un pentagrama. No coincide en el nombre de los tiempos, pero sí coincide en los acentos. Esto ha provocado muchas confusiones. Por lo tanto, debemos diferenciar entre el recuento tradicional y el netamente musical.

RECuento TRADICIONAL

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 / 2 1 2 3

Las causas de este *desfase* entre el recuento real que impone la música y el tradicional usado entre los Flamencos ha despistado a muchos estudiosos, que han

interpretado el primer 1 del recuento tradicional con el 1 musical, que en realidad corresponde al último 2 del recuento tradicional, ya que el primer tiempo del compás 1, en el Flamenco suele ser silencio, y no se acentúa, elemento este de claro origen africano.

CORTE: Cada una de las modificaciones que se realizan sobre los esquemas rítmicos y coreográficos clásicos de las estructuras flamencas; cada una de las paradas que a su conveniencia artística monta un creador.

DUENDE: Es un sustantivo masculino singular que se refiere al misterio, embrujo, hechizo y capacidad de transmisión emocional que poseen algunos intérpretes Flamencos. El término con tal significado se debe a Federico García Lorca, quien lo propuso en su *Teoría y juego del duende* (1922). Los artistas Flamencos, ya canten, Bailen o Toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del “duende”, por ello, y también algunos grandes artistas saben, de manera innata, hacer que les llegue el duende en los momentos precisos.

ENTREGA: Esfuerzo del intérprete Flamenco para dar lo mejor de sí, sin aliviarse, dando lugar a crear un momento en el que el público se abandona para darse por completo al disfrute del arte.

ESPANTÁS: Palabra procedente de *espantada*. Significa incomparecencia o huida. *Dar la espantá* es no cumplir con un compromiso artístico. El artista que, sin mediar explicaciones, no acude al lugar donde se le anuncia o desaparece con oportunidad *de la espantá*.

FIGURA: Nombre femenino singular. Se califica de figura, como en la tauromaquia y demás suertes del espectáculo, al artista que goza de fama y crédito, y forma parte de los principales carteles.

FUSIÓN: Nombre masculino singular. Aunque hoy se conoce como fusión la práctica de fundir elementos de, por ejemplo, el Flamenco con otras músicas, no deja de ser una simplificación propia del marketing que practica la industria discográfica, como ocurre con otras músicas. La música de todos los pueblos del mundo, incluida la flamenca, ha sido siempre, es hoy y esperemos que sea en el futuro, el resultado de un

continuo mestizaje musical, producto de la sedimentación histórica, de la constante selección natural que va moldeando el repertorio de cada cultura, y de la adopción de elementos musicales dispersos en danzas y canciones que viajan por el tiempo y el espacio.

GIRA: Sustantivo femenino singular que procede del verbo *girar*. Se habla de gira para referirse a una serie de actuaciones o funciones a realizar cercanas en el tiempo. Antiguamente se denominaban *tournées* o *bolos*.

JALEOS: Sustantivo masculino plural referido a las exclamaciones que se realizan durante la interpretación de una pieza flamenca, a fin de animar al intérprete, ya se trate del cantaor, guitarrista o bailaor. Los jaleos en el Flamenco son parte imprescindible de la estética musical; así, estos se deben hacer en partes concretas del compás en los estilos más rítmicos: es muy común exclamar *ole* en el silencio del primer tiempo del compás en estilos como la *Soleá*, las *Alegrías* o las *Bulerías*, correspondientes al último 2 del recuento tradicional. En los estilos libres el jaleo lo realiza el cantaor hacia el guitarrista durante una falseta, y siempre suele seguir a algún elemento del Toque que haya llamado su atención por su dificultad o expresividad. Así mismo el guitarrista suele jalear en estos estilos al cantaor y suele coincidir con los momentos más inspirados del cante. Por otra parte, un exceso de jaleos puede dar al traste con un determinado número: *¡Viva tú!*, *¡Pues tú, más!*. No debemos confundir este significado con el de jaleos como palo Flamenco.

JUERGA: Voz del argot popular que proviene del sustantivo *huelga*, lo que ocurre es que se sonoriza la *h* hasta llegar a *j* y por medio de trueque de líquidas se cambia la *l* por la *r*. Una juerga flamenca es una fiesta y celebración con Baile, cante, Toque, jaleos y palmas, donde todo gira alrededor de los artistas que actúan y a su arte festero.

LIMPIO: Adjetivo calificativo. Se dice coloquialmente de un intérprete que es *limpio* cuando ejecuta su arte sin mácula, sin embrollos y con rotunda claridad.

LLAMADA: Adjetivo que proviene del participio del verbo *llamar*. Sección de los números de Baile que sirve para llamar la atención de la guitarra o del cante, y que

se ejecuta antes de un *desplante*, a fin de realizar un *cambio de tercio*, o para concluir o comenzar una parte de la coreografía.

PALMAS: Sustantivo femenino plural. Es el instrumento corporal y principal, junto a la guitarra, en la práctica del Flamenco. Si una de las características del Flamenco es dar el máximo con el mínimo de medios, en las palmas está el ejemplo más contundente en este sentido. Las palmas son la esencia rítmica del Flamenco y sobre ellas recae todo el peso del compás. Pueden usarse palmas secas o palmas sordas y una de las principales características rítmicas es el doblar las palmas, realizando un palmero la base mientras el otro hace el contratiempo. Sin olvidarse de que un buen repiqueteo de palmas es esencial para cualquier cuadro Flamenco que se precie.

PALO: Desde hace unos años se ha venido tomando como vocablo técnico de la terminología flamenca, para hacer referencia a los diferentes estilos o variantes musicales del género. Es bien cierto que en tal sentido se trata de un neologismo que de tanto repetirse han acabado por asumir hasta los propios artistas. Se ha dicho en el Flamenco de forma genérica *ese palo no me va* o *por ese palo voy bien* –derivaciones a su vez de la jerga de los jugadores de cartas- para referirse cada cual a la adecuación o no de determinados géneros a sus condiciones artísticas. En cualquier caso, se prefiere el uso de los vocablos estilo, aire, variante, forma, género, subgénero, etcétera, de cante, Toque y Baile.

PELLIZCO: Figuradamente, ese momento de intensidad emocional que transmite el artista Flamenco al que escucha; esa chispa expresiva que lastima el alma.

PODERÍO: Sustantivo derivado de poder y al que se le ha añadido el sufijo *-io* para denotar intensidad. Significa preponderancia evidente, por capacidades y vigor, que muestra un artista Flamenco cuando ejecuta su arte.

PUREZA: Sustantivo procedente del adjetivo *puro* que al llevar el sufijo *-eza* queda convertido en un sustantivo abstracto. Término de compleja e inútil definición en el Flamenco, pues cada cual lo entiende a su manera. Lo puro en el arte Flamenco ha de ser lo que esté realizado con la verdad por delante, con el corazón y la cabeza, exponiendo, quejando y arriesgando. Gran parte de los aficionados entienden como puro tan solo aquello que en el cante, Toque o Baile tenga características que puedan darse en

llamar primitivas; lo austero y esencial. A veces esta concepción confunde la austeridad con la incapacidad. Peliaguda y desaconsejable terminología que, más que ayudar a entenderse, coadyuva a alimentar el territorio de una Babel flamenca.

REMATE: Sustantivo procedente del verbo *matar*, entendido en su acepción de acabar algo, es mediante el sufijo *re-* cuando se le dota de rotundidad. En el Flamenco se refiere al cierre y punto final de una obra o de cada una de las partes que la componen, se hace aumentando el ritmo y realizando cadencias rítmicas y armónicas. También podemos hablar de remate como paso de Baile que concluye una serie.

REPERTORIO: Nombre referido al grupo de composiciones que un artista posee y que tiene listo para interpretarlo en el momento dado.

RESALAO: Adjetivo que procede del participio del verbo *salar* e su origen, al que se le añade el prefijo *re-* para insistir en su significado, entendiendo *salar* como la gracia flamenca de una persona al igual que *la sal al guisado*. Este piropo popular aparece en innumerables coplas, tanto flamencas como folclóricas.

SABOR: Sustantivo masculino singular. Se dice que tienen sabor aquellas maneras artísticas de solera, que traen ecos del arte genuino, que nos traen aromas de antaño o del paisaje en que se generaron los diferentes estilos.

SALERO: Palabra formada por el sustantivo *sal* más el sufijo *-ero* en su acepción de abundancia. Es la gracia natural de que hace gala una persona, a la que se califica como salerosa. Se utiliza indistintamente, al igual que otros vocablos a propósito para el requiebro, como sustantivo o interjección.

SENTIMIENTO: Sustantivo masculino singular referido a la emoción, a la pasión y al dolor que exhala el Flamenco y que estremece, además es una de las características inherentes al arte jondo que lo diferencian del folclore tradicional del que procede.

SOLERA: Figuradamente, *solera* se aplica a las personas que hacen gala de honda sabiduría y buen estilo Flamenco.

SONIQUETE: Acción y efecto de la rítmica y el compás Flamenco. Neologismo que define al estilo airoso, al ritmo Flamenco interno de que hace gala un artista o una interpretación, sobre todo en estilos festeros. A veces se hace referencia al tonillo o melodía característica del cantaor.

TANDA: Sustantivo femenino singular referido al número indeterminado de coplas de un mismo palo o estilo Flamenco que se cantan.

TÉCNICA: Sustantivo femenino singular. Fundamento básico para cualquier intérprete. Solo de un diestro dominio de la técnica se puede explotar la verdadera capacidad expresiva de un artista. En el Flamenco ha sido en ocasiones denostada la preparación técnica de un intérprete con la falsa creencia de que una buena técnica tiende a *enfriar* la interpretación, a quitarle pureza. Nada más lejos de la realidad. Hoy casi todo el mundo Flamenco es consciente de la importancia de tener una buena técnica para, el cante, saber administrar el aire y colocar la voz; en la guitarra, conocer los entresijos de la muy depurada técnica que ha logrado desarrollar la guitarra flamenca, y en el Baile, adoptar todos los ejercicios técnicos que sirvan para poder expresar con mayor exactitud todo lo que un bailarín pretende mostrar con su arte.

TONO: Nombre masculino que en la práctica musical del Flamenco se usa para designar los acordes con los que se acompañará el cante. Además, se utiliza como sinónimo de tónica, con la expresión de *dame tono*, que le dice el cantaor al guitarrista para entonarse y tener la referencia de la tonalidad adecuada para lo que va a cantar.

VIBRATO: Préstamo procedente del italiano *vibrato*, se trata de una técnica vocal e instrumental que también se usa en el Flamenco. En el cante el *vibrato* puede despojar al intérprete de “flamencura”, lo que hace muy complicado su uso. No así en la guitarra, que, a través del movimiento balanceado del dedo de la mano izquierda que pisa la cuerda, se obtiene, en melodías de lenta ejecución, un *vibrato* muy característico de la guitarra y apropiado para la estética del Flamenco. La mínima diferencia de altura de sonido que se obtiene al realizar el *vibrato* es la que otorga naturaleza a este efecto.

1.3.5. Léxico de los eventos Flamencos

BIENAL: Palabra formada por el sustantivo *anual* y el sufijo *bi-* que significa *dos veces*. Es un evento conocido como *La Bienal de Flamenco*, se realiza cada dos años en Sevilla durante el mes de agosto, es allí donde actúan destacadas figuras del arte Flamenco. También se le llama popularmente como la Vietnam, por su intensidad y duración.

CONCURSO: De 1922 data el primer concurso Flamenco celebrado en Granada gracias a Manuel de Falla y Federico García Lorca. Desde entonces han proliferado, sirviendo de plataforma de lanzamiento para las nuevas figuras o maestros desconocidos del gran público. Entre los más destacados se encuentran el Nacional de Córdoba, el Internacional del Cante de las Minas de la Unión (Murcia), sin olvidar los ya desaparecidos *premios Giralddillo*, que se entregaban en un certamen disputado en la Bienal de Flamenco de Sevilla.

FESTIVAL: Evento muy extendido en Andalucía en los que una serie de cantaores, tocaores y bailaores se presentan de forma maratoniana ante el público de una localidad. Los festivales Flamencos vinieron a sustituir a los espectáculos masivos que se realizaban en teatros o plazas de toros durante la época de la llamada ópera flamenca. Se consideran fundamentales en la revitalización del cante jondo, y acaban de cumplir medio siglo.

MISA FLAMENCA: Sintagma nominal. El Concilio Vaticano II propició la creación de misas interpretadas desde diferentes perspectivas musicales. Se permitía acomodar el culto a las diversas particularidades de cada pueblo y nación. La misa flamenca, como las demás que entonces nacieron, está obligada a regirse por el modelo que impone la liturgia católica: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*. Estos son los cantos necesarios, aunque se pueden incluir más. Por ello, a la hora de ejecutar una misa flamenca, los artistas adaptan los modelos litúrgicos a los estilos Flamencos. También se suelen hacer misas *Mineras*, en las que los palos adaptados serán los cantos propios de levante.

VELÁ: Apócope de *velada*, producido por características andaluzas. Celebración popular convocada y organizada por los vecinos de un barrio –aunque también se llama así a la pequeña verbena que funciona como segunda feria de una localidad-. Es famosa la *velá* de Santa Ana en Triana, que se celebra en las fechas señaladas en el calendario a los nombres de Santiago y Santa Ana. La calle Betis se convierte en el centro de la misma. Tanto en esta importante *velá* como en las demás se organizan diversos eventos Flamencos por las calles.

1.3.6. Léxico sobre las formas de llevar a cabo el Flamenco

CUADRO FLAMENCO: Sintagma nominal referido al grupo que figuró en los antiguos cafés cantantes y actuales tablaos. Un cuadro suele constar de dos guitarristas, dos palmeros, un cantaor y un cuerpo de Baile formado desde cuatro a ocho bailaores y bailaoras. Desde los años ochenta del pasado siglo se ha incorporado al grupo la percusión de un cajonero. El repertorio de un cuadro Flamenco se circunscribe preferentemente a estilos festeros como *Bulerías*, *Tangos*, *Rumbas* o *Sevillanas*, dominando el cante atrás y el Baile en grupo.

ÓPERA FLAMENCA: Sintagma nominal. Mientras los cafés cantantes daban sus últimas bocanadas, despiertos empresarios vislumbraron la posibilidad de explotar el Flamenco a gran escala, además, el hecho de llamarlo así es debido a que los impuestos que debían pagar las óperas eran un alto porcentaje más baratas que otros espectáculos. Coincide la definitiva revelación popular de la Niña de los Peines con el nacimiento de la llamada ópera flamenca. Tanto, que a ella misma la implicaron en el bautismo casual del fenómeno.

En realidad, la ópera flamenca tan solo consistió en espectáculos semejantes a los actuales festivales Flamencos, celebrados en lugares de gran aforo.

1.3.7. Expresiones Flamencas

AIRE FLAMENQUITO: Sustantivo masculino singular *aire*, al que se le añade el sustantivo Flamenco adjetivado, el cual lleva, a su vez, el sufijo *-ito*. Se le llama *aire flamenquito* a un tipo de Flamenco que ha sido desprendido casi en su totalidad de los elementos esenciales que definen al Flamenco jondo.

AL CALOR: Locución adverbial que se utiliza figuradamente en el habla flamenca y andaluza como sinónimo de alrededor de un ambiente entrañable.

ALIÑAR LOS TOQUES: Expresión dotada de verbo más complemento que significa adornar la obra que ejecuta el guitarrista Flamenco por medio de movimientos melismáticos.

¡AMO ALLÁ! Exclamación de jaleo que sirve para animar al intérprete. Realmente, *amo* se ha producido por una variación andaluza de la forma arcaica de la primera persona del plural del presente de indicativo del verbo *ir*, es decir, de *vamos*.

¡ARSA! Exclamación de jaleo, utilizada en el sentido de feliz asombro ante lo que se contempla en el arte Flamenco.

ARTISTA DE PRIMERA TALLA: Esta expresión se utiliza para designar a los grandes maestros del Flamenco, aquellos que aportaron algo fundamental a este arte.

BUENOS PULMONES: Sintagma que se utiliza cuando un cantaor es capaz de hacer melismas interminables sin necesidad de hacer cortes para respirar, es decir, de un solo soplo.

CON CAMELO: Expresión flamenca que utiliza la palabra *camelo* como voz del caló para indicar que el artista Flamenco está seduciendo a la vez que ejecuta su arte.

ES CORTO/ ES LARGO: Se utilizan estas expresiones para designar si un cantaor es o no conocedor de muchos o pocos estilos Flamencos. Cantaor largo será aquel que es capaz de ejecutar todos los Palos flamencos, y que a su vez los hace de

forma ortodoxa, mientras que un cantaor corto será el que tan solo se mueve por algunos estilos Flamencos.

¡CAÑÍ!: Aunque en la RAE encontramos cañí como sinónimo de gitano o incluso de chulo, a lo largo del tiempo y conforme al *andaluzamiento* de las costumbres que, sobre todo en el siglo XIX se produjo, quedaron asumidos por parte de la población una serie de gestos presuntuosos, de vocabulario, acento y maneras chulescas, en principio supuestamente gitanas, *cañís*, que les resultaban atractivos. En tal sentido se calificará de chulo o chulería a lo que es bonito e incluso elegante y, en general, se aplicará el vocablo cañí a todo lo que tenga un tinte de tradición folclórica e influencia andaluza. Tal asimilación desaconseja que hoy en día se emplee cañí como sinónimo de gitano, pues tiene un significado más amplio.

¡CARAY!: Interjección que expresa sorpresa o admiración y, al igual que ¡caramba!, se intercala en determinados cantes rítmicos, sobre todo en los de aires gaditanos.

¡CHAPÓ!: préstamo procedente del francés *chapeau*, que significa *sombrero*. Se utiliza en el Flamenco como interjección para expresar admiración por algo o alguien, es decir *se quita el sombrero*.

¡CHANELA!: Interjección que utiliza la voz del caló para expresar que el artista que en ese momento está demostrando su arte, realmente es un auténtico conocedor de lo que hace, es decir, sabe mucho.

CON QUERENCIA: Expresión compuesta de la preposición *con* más el sustantivo femenino singular *querencia*. Se toma del lenguaje taurino y, en el Flamenco se aplica figuradamente el término para señalar la inclinación afectiva hacia algo o alguien, que bien puede derivarse del cariño o de la costumbre.

SE DUELE: Es una expresión verbal reflexiva que indica la intensidad emocional que puede transmitir el Flamenco. Se dice que “el Flamenco de verdad duele”, tiene que tener ese pellizco que llegue al alma de quien lo escucha y dañe los sentimientos de quien lo dice. Del cantaor que ahonda en la pena, que insiste en el quejío, se dice que *se duele*. Y *dolerse* es, por tanto, una de las características del cante

verdaderamente sentido por el intérprete. Son muchos los que dicen que *el cante tiene que doler, si no, no dice na.*

EMPAPAO DE COMPÁS: Sinapsia. Se dice de aquel cantaor/a que, de manera innata, es capaz de seguir los ritmos Flamencos a la perfección, sin salirse de él en ningún momento y, además, siendo capaz de adaptar en un instante cualquier letra al compás Flamenco.

EXENTO DE COMPÁS: Sinapsia. Se dice de aquel cantaor/a que falla a la hora de ejecutar los cantes flamencos de compás.

¡GARGANTA FINA! Interjección que se utiliza en el Flamenco cuando un cantaor/a realiza melismas con una afinación perfecta.

¡HUELE A AZÚCAR, CANELA Y CLAVO! Interjección que se utiliza cuando un artista derrocha mucho arte, ya que este trío de aromas califica lo que es fino, bueno y que gusta.

LIGA LOS TERCIOS: Expresión que se utiliza para advertir de que un cantaor/a ha unido, de en jipío, los tercios de un cante, sin tomar aire entre uno y otro. Esta técnica es compleja, ya que requiere una excelente dosificación del aire. Es muy apreciada por los aficionados.

¡OJÚ! Exclamación de asombro o hartura, que resulta de una contracción de ¡Jesús! propia del ágil lenguaje andaluz, muy frecuente en el habla coloquial.

¡OLE! Existen diferentes teorías sobre el origen de esta interjección expresiva que constituye la esencia del jaleo taurino-Flamenco para mostrar efecto de ánimo, entusiasmo, y que, en su vertiente jonda, jamás ha de escribirse o pronunciarse con acentuación aguda *-jole!*, y jamás *jolé!*-. La más acertada de las conjeturas la hace proceder del término árabe *walah* -¡por Dios!-, aunque no faltaron quienes lo vieron desde un ángulo contrario.

El término se utiliza en la música española desde antiguo, si bien tiene especial presencia en el repertorio de la tonadilla escénica. A fines del XIX el folclorista y destacado orientalista Antonio M. García Blanco afirmaba que nacía del término hebreo

joleh, que se traduciría como “subir” o “tirar para arriba”, lo que sería exactamente *jalar*; y de ese *jalar* llegaríamos incluso al genérico *jalear*.

PELEAR CON EL CANTE: Expresión metafórica que utilizan los aficionados para señalar que un intérprete se esfuerza, hasta el límite o más allá de sus posibilidades, en resolver o sacar adelante cada cante.

POR ARRIBA: Sintagma adverbial de lugar. Tradicionalmente, los tocaores para interpretar estilos sobre la escala andaluza han utilizado dos acordes básicos: *Mi* mayor y *La* mayor, y es lo que se viene llamando Toque *por arriba* y *por medio*, respectivamente.

Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón de la guitarra al pisar el acorde; por arriba en la parte superior del diapasón, sobre los bordones, y por medio en la parte central. Puesto que los guitarristas utilizan la cejilla para adaptar el tono de su instrumento a la tesitura de voz del cantaor/a, se hablará entonces de *poner la guitarra al tres (dos, cuatro, cinco, etc.) por arriba*: colocar la cejilla en el tercer (segundo, cuarto, quinto, etc.) traste y tocar sobre el acorde de *Mi*, lo que corresponde a la tonalidad de *sol modal andaluz o Flamenco*.

POR MEDIO: Sintagma adverbial de lugar. Tono sobre el que se interpretan algunos estilos de la música flamenca que tienen como fundamental la posición de *La Mayor* en la guitarra. Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón. Así, las *Alegrías al tres por medio* serán aquellas que se realicen sobre el acorde de *La*, situando la cejilla en el tercer traste de la guitarra, lo que corresponde a *Do*.

TIENE VENA FLAMENCA: Expresión que se usa para designar a una persona que tiene disposición para la faceta creativa o artística flamenca.

1.4. LOS BIENES DEL FLAMENCO

1.4.1. Instrumentos del Flamenco

CAJÓN: Instrumento de percusión originario de Perú de muy extendido uso en el Flamenco. Procede concretamente de la zona de Chíncha, en la provincia de Ica, al sur de Lima, región donde hay una notable densidad de población de origen africano. Por lo tanto, podemos decir que el cajón es genuinamente peruano.

Es sencillo pero cuenta con enormes posibilidades expresivas. Hoy es considerado como un instrumento más de la familia del Flamenco. La base técnica del cajón se fundamenta en percutir la tapa alternando las manos.

Los diestros tocarán con la derecha las partes fuertes del compás, y con la izquierda los contratiempos y síncopas. En la actualidad ha evolucionado mucho la técnica de tocar el cajón a lo Flamenco y existen verdaderos maestros del instrumento, hasta el punto de que se ha hecho imprescindible para muchos grupos, especialmente en el Baile, ya que sirve de eficaz apoyo al discurso musical.

CASTAÑUELAS: Idiófono que en el argot Flamenco y andaluz se conoce como palillos. Tiene su origen probablemente en los crótales, instrumentos utilizados en la Península Ibérica bajo la denominación árabe tanto en actividades rituales como festivas, y cuyo uso, por otra parte, se mantuvo vigente.

Barbieri afirma que las castañuelas eran instrumentos que llegaron a España en la época romana bajo el nombre de *crusmata*. Las castañuelas –femenino- o palillos –masculino- se han adaptado a determinados Bailes Flamencos.

Los conforman una pareja de instrumentos, a tañer cada cual con una mano; la de sonido más agudo se llama *hembra*, que es con la que se repica –por lo general, con la mano derecha-, mientras que la más grave, o *macho*, sirve para llevar la base. Las

castañuelas merecen el rango de instrumentos de solo, pues proyectan un sonido que es poesía en sí mismo.

Dentro del Flamenco existen patrones rítmicos que pueden considerarse básicos en el Toque de castañuelas, que se obtiene combinando sus cinco sonidos: *repiqueteo o carretilla, tac, tic, tiac, cruz y carretilla*.

GUITARRA: Este instrumento, perteneciente a la familia de los cordófonos, existe desde tiempos antiguos, de hecho algunas teorías sostienen que su antepasado fue el laúd caldeo-asirio y otras que provienen de la cítara griega.

Etimológicamente el término proviene de *kithara* (egipcio) o de *kezarah* (asirio). La primera referencia escrita data del siglo XIII y se encuentra en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio. En su forma antigua tenía tres pares de cuerdas más una sencilla (la más aguda). Se desarrolló probablemente en España, donde en el siglo XVI fue el equivalente en las clases bajas y medias de la aristocrática vihuela, instrumento de similar forma y origen. Tiene un cuerpo plano y entallado, con un agujero redondo y un mástil con trastes, a lo largo del cual hay seis cuerdas, número no obstante que puede variar según el tipo de instrumento, sujetas por un extremo con clavijas de tornillo y por el otro a un puente pegado a la caja del instrumento.

Las tres cuerdas agudas son normalmente de tripa o nailon; las otras (graves) de metal. Se afinan mi_2 , la_2 , re_3 , sol_3 , si_3 y mi_4 , con una extensión de tres octavas y una quinta según un acorde tipo. Los dedos de la mano izquierda del intérprete presionan las cuerdas en el traste adecuado para producir las notas deseadas, los de la derecha pulsan las cuerdas.

Está considerado como un instrumento fundamental en el Flamenco, tanto de forma solista como acompañando al cante y al baile.

▪ **OTROS INSTRUMENTOS USADOS EN EL FLAMENCO:**

DARBOUKA: Préstamo que procede del término árabe *derbuka*, es un instrumento musical muy extendido en el norte de África y desde hace tiempo se utiliza con cierta frecuencia en el Flamenco, debido al parentesco entre la sonoridad característica de la música del Magreb y la estética propiamente flamenca. Suele ser de cerámica, o bien de metal o madera con un parche muy fino, y del mismo se obtienen múltiples sonidos.

En los grupos de nuevo Flamenco, y entre los percusionistas Flamencos en general, se usa con mucha frecuencia y, aunque se trata de un instrumento de sonido determinado, se ha acoplado bien al Flamenco por su sonoridad moruna.

CONTRABAJO: Es el más grave de los instrumentos de cuerda-arco o de cuerda frotada, a los que pertenecen el violín, la viola y el violonchelo. En el Flamenco se ha extendido en los últimos años el uso del contrabajo entre los grupos, sobre todo en los formados por concertistas de guitarra, o bien en los grupos de Flamenco jazz.

Para su ejecución en el Flamenco se ha desarrollado la técnica del *pizzicato*, heredando además otras fórmulas de la música norteamericana.

FLAUTA: Instrumento de viento utilizado en el Flamenco desde que, en su versión travesera, inició el madrileño Jorge Pardo en su andadura por esta música. Ha logrado levantar una forma de expresión flamenca en afán de recrear el cante, por ello, cada vez son más los artistas que las llevan en sus conciertos.

PANDERO: Es un instrumento idiófono de golpe directo, muy extendido en España e Iberoamérica. Al igual que la pandereta, sirvió para acompañar los Bailes del

país. Su práctica ha caído en desuso, aunque en los últimos años, los percusionistas Flamencos incluyen un tipo de pandero, el *Bodherán*, propio de la música irlandesa, aunque tocado con los dedos, a la manera de los panderos norteafricanos, con el que adornan sus acompañamientos.

PIANO: Instrumento de cuerda con un teclado derivado del clavicémbalo y, martillos y cuerdas derivados del dulcemele. Difiere de sus predecesores, sobre todo, en la utilización del sistema del martillo impulsado hacia las cuerdas por la tecla, que permite al intérprete modificar el volumen mediante la pulsación fuerte o débil de los dedos.

Hoy día, el piano ha comenzado a ser popular en el Flamenco, ya que los pianistas están adaptando partituras de guitarra a la digitación pianística, incluso está surgiendo una cantera de excelentes virtuosos de este instrumento en el ámbito Flamenco, pero aún, no podemos decir todavía que sea un instrumento propio del arte jondo.

PLATILLO: Instrumento de percusión hecho de una pieza circular de metal ligeramente convexa. Los percusionistas Flamencos suelen usar uno de pequeñas dimensiones que golpean con la mano (no con la baqueta) y lo emplean normalmente para acentuar las últimas partes del compás, por ejemplo en los *Tangos* o *Rumbas*, enriqueciendo la rítmica con acentos propios de la práctica musical cubana.

SITAR: Préstamo hindú que hace referencia al instrumento de cuerda de origen indio que tiene un mástil con veinte trastes y tres cuerdas que a su vez hacen vibrar a muchas otras por simpatía, lo que produce un efecto sonoro muy característico. Hoy día viene siendo bastante utilizado en el Flamenco.

TABLA: Préstamo de origen hindú que hace referencia al instrumento de percusión de la música india que consta de dos pequeños tambores de diferentes tamaños, con el que se obtiene una gran variedad de sonidos. En el Flamenco se ha introducido como instrumento de percusión, en parte debido a la teoría del origen indio de los gitanos, en un intento de recordar sonidos ancestrales. La enorme dificultad para tocar debidamente este instrumento ha hecho que poco a poco se haya abandonado su uso a favor del *cajón peruano* o el *djembé* senegalés.

VIOLÍN: Primer miembro (más agudo) de la familia de los instrumentos de cuerda-arco junto a la viola, el violonchelo y el contrabajo. A pesar de la reconocida agilidad del instrumento, en el Flamenco se suele limitar su uso, hasta ahora, a la realización de notas muy largas, más como apoyo armónico a las realizaciones de la guitarra que para realizar melodías virtuosas más propias con la estética flamenca, música virtuosa donde las haya.

1.4.2. Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Este apartado merece especial atención porque el CAF es el mayor lugar de recopilación, custodia y salvaguarda de los bienes del Flamenco.

El Centro Andaluz de Documentación del Flamenco es un servicio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, creado por el Decreto 159 de 13 de Octubre de 1993, con los siguientes objetivos:

- *La salvaguardia y promoción de los valores tradicionales de cuantas manifestaciones artísticas literarias y musicales sean exponentes del saber y sentir del pueblo andaluz, relacionados con los cantes, Bailes y Toques de guitarra del arte Flamenco.*
- *La investigación, recuperación, enseñanza y divulgación de todos aquellos valores del más profundo acervo andaluz, mediante la organización de seminarios, cursos, mesas redondas y cuantos actos sirvan para la difusión del*

Flamenco; así como la edición de publicaciones especializadas, revistas de estudios y ensayos sobre el tema del Flamenco.

- *Reunir y conservar cuantos documentos, objetos y elementos estén relacionados con este arte, y en general y en general libros y documentos históricos, reproducciones sonoras, filmicas y literarias que sirvan para perpetuar la historia del Flamenco como exponente del sentir y del saber del pueblo andaluz.*

El Centro Andaluz de Documentación del Flamenco constituye en la actualidad el mayor centro de documentación sobre este arte, a disposición de investigadores e investigadoras y de aficionados y aficionadas en general. Los diferentes documentos recogidos en el C.A.F. se encuentran incluidos en bases de datos que pueden ser consultadas libremente por todos los estudiosos y estudiosas de este arte, contiene una biblioteca propia, un buscador de partituras, hemeroteca, fonoteca, el Museo Virtual de La Niña de Los Peines, un histórico de festivales, contacto y direcciones de todas las peñas de Flamenco, entre otras, y todo ello digitalizado y a disposición de todos los públicos.

Para poder hacernos una idea del volumen de datos que alberga el CAF, ya el 3 de junio de 2009, el director de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, Francisco Perujo, y la directora del Centro Andaluz de Flamenco (CAF), Olga de la Pascua, anunciaron en diariodejerez.es⁸ que contaban con 120.401 archivos de Flamenco digitalizados, 163.000 registros sonoros, 2.305 fotografías del Flamenco y 40.988 resultados para consultar sobre su fonoteca, entre otros.

A día de hoy, la web alberga una digitalización completa dividida en epígrafes que pueden consultar todas las personas, además de documentación sonora y audiovisual se encuentran registros sobre exposiciones, conferencias, congresos, blog, otras web de Flamenco, museos, libros, etc.

⁸<http://www.diariodejerez.es/article/ocio/439205/centro/andaluz/Flamenco/tiene/digitalizado/ya/sus/fondos.html>

1.4.3. La vestimenta y complementos

A simple vista, la indumentaria y complementos de los artistas del Flamenco es llamativa y destaca, incluso, hoy día podríamos enseñar un traje de volantes a una persona de otro país y rápidamente lo identificaría con España y el Flamenco. Otros elementos dentro de esta categoría que son propios del Flamenco serían:

BATA DE COLA: Significa un atuendo propio de las bailaoras de Flamenco, caracterizado por una larga prolongación de la tela del vestido que requerirá de una técnica especial para la ejecución de su movimiento en el Baile.

MANTÓN: Sustantivo masculino singular. Es una de las indumentarias del Flamenco más destacables, sea como un complemento más de las cantaoras, o bien para el uso como complemento del Baile. El mantón hace más llamativa la danza, y el diestro dominio de la prenda es uno de los motivos más apreciados del Baile de mujer. La técnica es complicada y dominarla depende de muchas horas de práctica. Con el mantón se envuelve la bailaora el cuerpo, lo hace volar girándolo sobre este, lo pasa de una mano a otra, torea con él o, puesto en la espalda, lo abre imitando el vuelo de un pájaro.

PEINA: Nombre femenino singular referido a un peine convexo de grandes púas que las mujeres cantaoras y/o bailaoras se sujeta en el pelo como adorno.

TACONES: Calzado propio de bailaoras Flamencas con los que el bailaor realiza buena parte de los dibujos rítmicos más llamativos durante el zapateo, aunque también utiliza la planta y la punta a los que previamente los zapateros clavan púas para que el sonido de los tacones sea más brillante.

ZARCILLOS: se refiere a los pendientes con forma de aro que se ponen las artistas flamencas. En general es así como se nombra en Andalucía y en el habla flamenca a dicho adorno.

ABANICO: Se trata de un elemento que sirve a las bailaoras en sus Bailes, con ello logran crear espectáculos armónicos y de gran belleza.

BASTÓN: El bastón de madera lo utilizan los bailaores para bailar con él y/o marcar ritmos en el suelo que crean grandes impactos sonoros y visuales, los cantaores también lo utilizan en algunas ocasiones. La utilización de este objeto viene derivado de los cayados y varas que llevaban los gitanos Flamencos mayores con los que también marcaban el ritmo de sus cantes.

1.4.4. Lugares de nacimiento y desarrollo del Flamenco

CÁDIZ: Tanto de Cádiz como de los puertos de la costa gaditana (Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, San Fernando, Chiclana de la Frontera, Puerto Real), es de donde nos viene el Cante Flamenco más intenso y jondo⁹, decimos esto basándonos en que es en ellos donde se conserva el más rico yacimiento de los antiguos romances de los que nace precisamente la pureza conmovedora y desgarradora del Flamenco.

De Cádiz también proceden los cantaores precursores del Flamenco más conocidos y que nos han dejado documentado un gran legado artístico de Flamenco, como el Fillo, el Planeta, tatarabuelo de Manolo Caracol, y sobre todo Enrique el Mellizo, creador por excelencia de algunos cantes por *Soleares*, *Tangos*, *Malagueñas* y *Siguiriyas*.

Aunque hemos visto mucho sentimiento y jondura en los cantes de este lugar, podemos decir que también encontramos en cantes gaditanos que se destacan del resto por su vibrante ritmo y compás. Los más significativos son las *Alegrías*, las *Bulerías*, los *Tanguillos* y las *Rumbas*.

SEVILLA y su popular y pintoresco Barrio de Triana fue un lugar emblemático que atrajo a gran cantidad de artistas Flamencos de distintos lugares,

⁹ Expresión subjetiva con la que se denomina a los estilos del cante más llenos de solemnidad, primitivismo, profundidad y fuerza expresiva. Se considera sinónimo de cante puro. Esta palabra proviene de *hondo* (profundo) pero por caracterización andaluza, al aspirar la *h*, se ha convertido en *j*

siendo de especial relevancia los profesionales que llegados de Cadiz y Jerez se asentaron en Sevilla y fundaron numerosas academias de Flamenco, así como también los primeros Cafés Cantantes. Caracterizados por la alegría de los cantes gaditanos, dotaron a otros cantes de Sevilla de su magnífica alegría y frescura.

Silverio Franconetti, que bien puede ser considerado como el verdadero creador del género Flamenco que hoy conocemos, nació y se formó en Sevilla. De Triana procede la *Soleá*, su cante más característico.

JEREZ DE LA FRONTERA: El cante de Jerez está entroncado entre la seriedad de Sevilla (por sus dramáticas *Soleares*) y la alegría gaditana, Jerez ha sido cuna de la cantera más rica y próspera de artistas Flamencos. En el siglo XVIII destacan una larga serie de intérpretes de *Tonás*, y en el XIX aparecen los siguiroyeros más representativos. A los artistas jerezanos se les puede atribuir la creación de un estilo de cante corto por *Bulerías* de gran complejidad vocal y de cuadratura rítmica.

HUELVA, MÁLAGA, GRANADA Y CÓRDOBA: Estas cuatro provincias tienen en común el *Fandango*. La música que en ellas se ha generado arranca de los *Fandangos* moriscos. Éstos poseen un ritmo muy especial y característico que, desprendiéndose poco a poco de su sometimiento al Baile, ha generado, limitándonos tan sólo a la provincia de Huelva, más de 32 variantes distintas. En Málaga encontramos otros ritmos, como los *Verdiales*, las *jaberas*, las *Rondeñas*, el cante de *jabegotes* y las *Malagueñas*; Córdoba ha dado lugar a los *Fandangos* de Cabra y de Lucena, y los del zángano de Puente Genil; y en Granada a los *Fandangos* de Peza y de Gúejar Sierra.

ALMERÍA, JAÉN, MURCIA Y CARTAGENA: En Almería y Jaén, tuvieron origen las *Tarantas* y *Tarantos* mineros. Las tierras levantinas, concretamente Murcia y Cartagena, han sido tierra de cante debido a que La Unión trajo a sus minas a muchos mineros almerienses coincidiendo con la decadencia de las minas de su tierras, esto hizo que ellos trajeran sus *Fandangos*, *Tarantas* y *Tarantos* y se fueran creando aquí otros cantes propios como la cartagenera chica, la cartagenera grande y las *Mineras*. Durante

esa época se abrieron bastantes cafés cantantes en la Unión y en ellos actuó Antonio Chacón, uno de los grandes patriarcas Flamencos que dio forma a los estilos propios creados in situ.

EXTREMADURA: Los gitanos pacenses hicieron que Extremadura fuera también cuna de grandes y reconocidos artistas, como es el caso de Porrina de Badajoz, el primero de una excelente estirpe flamenca que a su vez creó un par de estilos propios: los *Tangos* extremeños y los jaleos.

MADRID Y BARCELONA: Madrid ha sido por excelencia la capital y el centro económico del Flamenco desde hace muchísimos años; fue allí, en un periódico donde tuvo su aparición primera y escrita en prensa la palabra Flamenco como tal, allá por 1853. Los cafés cantantes, los tablaos y los teatros madrileños han contado en sus programaciones con las principales figuras del cante, el Toque y el Baile a lo largo de su historia gracias a la riqueza económica que permitía realizar los mejores contratos. Estilos madrileños por excelencia dentro del Flamenco son las antiguas *Soleares* apolás y las jotillas madrileñas.

Barcelona, por ser una tierra que atrajo a extremeños y andaluces para trabajar, posee dentro del Flamenco un lugar singular lleno de personalidad y tradición. Tierra de arribada de trabajadores andaluces y extremeños, es depositaria de una tradición y una personalidad propias. Como artistas relevantes podríamos destacar a la gran bailaora Carmen Amaya y como estilo propio a la rumba catalana a Peret.

1.4.5. Espacios del Flamenco

ACADEMIAS: Primer escenario comercial en que se practicó el arte Flamenco. Desde entonces han ido en aumento las academias de Flamenco, que mantienen sobre todo la especialidad del Baile, aunque empiezan a proliferar las que compaginan las demás prácticas, como el cante, la guitarra o la percusión.

Histórica se puede decir que es la Academia Amor de Dios, fundada en 1953, por la que han pasado los más grandes de nuestra danza, para formar o formarse. Existe además, en Sevilla, la Fundación Cristina Heeren de arte Flamenco, de carácter internacional, la cual realiza una continuada actividad académica teniendo como profesores a las más destacadas e importantes figuras del Flamenco, tanto en cante, Baile y Toque.

AULA DE FLAMENCO: Sinapsia que designa a las agrupaciones que se forman en las Universidades, están compuestas por Catedráticos, aficionados y artistas, con intención de dar a conocer el Flamenco desde un ámbito académico.

CAFÉ CANTANTE: Sintagma nominal que hace referencia a un local creado a imitación de los cafés-espectáculos parisinos, que fue preexistente al género, acabará por dar un cauce comercial estable al espectáculo Flamenco. Tras comenzar su andadura en los teatros, con los cambios político-sociales el cante se vio obligado a buscar un nuevo ámbito, pues el público lo reclamaba, y se acomodó en estos lugares.

En muchos cafés cantantes el Flamenco acabará por convertirse en la atracción principal, al lado de toda clase de exhibiciones: humoristas, piezas breves de teatro, ópera y zarzuela, proyecciones de cine mudo y fonógrafo, circo, etcétera, mientras que en otros jamás entró.

Los primeros y verdaderos cafés de cante jondo, concebidos como tales, habremos de situarlos en la década de los setenta del siglo XIX, por mucho que existan antecedentes en los cincuenta y setenta de cafés que ofrecieron diferentes dosis de arte Flamenco entre las variedades que programaban.

COLMAO: Palabra derivada de colmado que por síncope ha quedado como *colmao*. Se refiere a un establecimiento de bebidas y algunas clases de comidas para acompañar, en ésta había gran desproporción entre unos y otros, dependiendo de la

categoría del local-, que solían tener reservados donde se formaban reuniones privadas de cante, de juego, etcétera.

Fueron lugares predilectos para citas de Flamencos. Es más, en algunos de estos locales existía un cuadro fijo de artistas que, digamos, allí trabajaban: acudían en horario vespertino a la espera de que algún señorito los contratase para una fiesta en alguno de los cuartos del *colmao*, ya que ese era el único medio de vida de los artistas de aquella época.

FERIAS: La feria es un mercado temporal, a celebrar en unas fechas determinadas, y los festejos que con tal motivo se realizan. Fue lugar de reunión y encuentro de diferentes gitanerías y aficionados, lo que contribuyó a difundir por diversos rincones el arte Flamenco. En la actualidad, con la sustitución de las bestias por maquinaria industrial, las ferias se han convertido en punto de actividades lúdicas donde el Flamenco tiene una presencia relativa; la más sonada es la Feria de Abril, de Sevilla.

MUSEO FLAMENCO: Desde hace muchos años, por ejemplo de Juan de la Plata, la Catedral de Flamencología de Jerez inició la creación de un primer museo Flamenco. En estos momentos existe uno visitable en el Centro Andaluz de Flamenco (Jerez), también el Museo del Baile Flamenco de Cristina Hoyos (Sevilla), el Museo de Arte Flamenco Juan Breva (Málaga) y el Museo Flamenco de Arahal (Sevilla).

ÓPERA FLAMENCA: Sintagma nominal. Mientras los cafés cantantes daban sus últimas bocanadas, despiertos empresarios vislumbraron la posibilidad de explotar el Flamenco a gran escala, además, el hecho de llamarlo así es debido a que los impuestos que debían pagar las óperas eran un alto porcentaje más baratas que otros espectáculos. Coincide la definitiva revelación popular de la Niña de los Peines con el nacimiento de la llamada ópera flamenca. Tanto, que a ella misma la implicaron en el bautismo casual del fenómeno.

En realidad, la ópera flamenca tan solo consistió en espectáculos semejantes a los actuales festivales Flamencos, celebrados en lugares de gran aforo.

PEÑA FLAMENCA: asociación de aficionados al Flamenco que, con un propósito más o menos cultural, se reúnen para cantar y escuchar cante. Aunque en algunas se atiende también al Baile y a la guitarra, tienen en el cante su centro neurálgico.

ROMERÍAS: Son festejos con motivo de una celebración religiosa que tiene lugar en un sitio más o menos apartado, ermita o santuario, al que los romeros y *Romerías* –peregrinos que participan en la misma- de una o diferentes localidades, se dirigen en peregrinación. A esto se le denomina hacer el camino. Gaitas y tamboriles suenan de continuo, mientras se bailan y cantan infinidad de coplas *Romerías* –como las *Sevillanas*-. También se interpretan otros Palos flamencos.

TABLAO: Síncopa de tablado. Tarima, por lo general de madera, que se dispone para las actuaciones de Flamenco. El llamado tablao Flamenco es el local creado ad hoc para presentar actuaciones del género y que, teniendo en los cafés cantantes su antecedente, comenzaron a abrirse mediado el siglo XIX; abundan en Madrid y Sevilla, si bien los hay repartidos por toda España –sobre todo en lugares de atractivo turístico- y el extranjero.

Los tablaos se convirtieron desde entonces y hasta no hace mucho en la verdadera escuela de los profesionales; algunos lo siguen siendo.

VENTA: Local público de comidas y bebidas situado a las afueras de una población, por lo general a orillas de una carretera y que se establece como lugar de reunión nocturna debido a los controles horarios que rigen en los cascos urbanos. Teniendo en cuenta que el Flamenco es un género noctámbulo, es fácil imaginar la importancia que las ventas han tenido en la historia del arte Flamenco.

1.4.6. Medios de comunicación y divulgación del Flamenco

Allá por el año 1920, la buena actitud de algunos músicos académicos hacia el folclore español, hace que la prensa comience a fijarse de manera positiva en cantos populares y en la guitarra popular, es así como se inicia el enganche hacia la aceptación del Flamenco en la prensa, ya que este arte es voz del pueblo.

El periodista, escritor y político republicano, Miguel Moya y Ojanguren, fue director de los periódicos madrileños *El Liberal* y *El Comercio Español*, por ello publicó unos artículos que versaban sobre Flamenco y que llevaban títulos como *La Guitarra*, *Rondeñas*, y *Café Cantante*. En este caso, el que más nos interesa es el escrito titulado *Las Playeras*, ya que un año después de su publicación, en 1879, fue utilizado en los periódicos murcianos de *El Diario de Murcia* y *El Eco de Cartagena*. Todo esto supone un avance importante para la prensa flamenca, pues lo que venía ocurriendo anteriormente era la aparición de noticias distorsionadas que ponían a este arte en mal lugar.

Volviendo al contenido de *Las Playeras*, debemos decir que surgieron como contraposición al escrito que había realizado Miguel Moya treinta años antes, donde afirmaba que Andalucía era un lugar paradisíaco, que conservaba además reminiscencias árabes. Más tarde, el periodista cambió de opinión, seguramente al darse cuenta de que el pueblo andaluz, a través de sus cantes, querían transmitir la dureza y opresión que vivían. Es por ello por lo que en ese artículo queda patente la gran importancia que tienen las Letrasflamencas a la hora de intentar estudiar la realidad histórica de la gente de Andalucía.

Miguel utiliza para su escrito, un tipo de cante llamado *playeras*, término que hace evolucionar de *plañideras*, por el dolor que se expresa en sus coplas. Denota ser un entendido del Cante Flamenco, aunque podemos observar que con el término utilizado englobaba a otra *tipología* de cantes, posiblemente porque en aquella época no estaban todavía definidos lo que se conoce hoy día como *Carceleras*, *Tonás* y *Martinetes*, todos ellos considerados palos del Flamenco.

Este texto tuvo un gran calado en Murcia seis años después de su publicación en los periódicos anteriormente mencionados, debido a que en 1885, Miguel Moya lo volvió a publicar (esta vez en una edición mejorada) en la revista Andalucía.

Seis años después, en 1885, Miguel Moya volvió a publicar el artículo (ahora remodelado y mejorado) en la revista Andalucía. En esta ocasión, el escrito obtuvo una gran difusión en Murcia puesto que la recaudación de la tirada se destinaría a socorrer las desgracias causadas por los terremotos de 1884-1885 que se sucedieron en Granada y Málaga. Este gesto venía a responder a la solidaridad que el pueblo andaluz mostró a Murcia cuando en 1879 tuvieron lugar las desgracias causadas por la riada de Santa Teresa.

El gran mérito que podemos reconocerle a este periodista, es que, a pesar de que en esa época el ambiente general hacia el Flamenco era de hostilidad, y él era una persona educada en los cánones de la música considerada “cult”, supo nadar a contracorriente y darle al Flamenco una alta valoración estética, humana y dotada de una expresión diferente, pero no por ello menos importante.

También se encuentra en la literatura periodística otros escritos en los que se ensalza la poesía popular, es decir, las letrasutilizadas en los cantos, cantares o letrasdel pueblo que narran las *Alegrías* y las penas de las clases pobres.

En mayo de 1881, Martínez Tornel publicó en El Diario de Murcia un artículo que hacía alusión y valoraciones sobre la obra de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo/ “Amigo del pueblo”), titulada Colección de Cantes flamencos, en la misma se hace saber que el libro está dedicado a la Institución Libre de Enseñanza, de carácter racionalista y progresista. La obra de Demófilo pone de manifiesto que el Cante Flamenco no era ruido, jolgorio, fiesta o degeneración flamenquista, pues ya prevé que las letrasde las Coplas flamencas poseen valores y sentimientos universales.

Aunque podemos vislumbrar que la prensa se ha fijado en el Flamenco y ha hablado sobre ella, debemos decir que no todo ha sido bueno, ya que al venir de un contexto marginal y pobre, muchas veces se omitían las noticias relativas a él y se enfatizaban los sucesos fatales que podían ocurrir en los lugares donde se ejecutaba el Cante, Baile y Toque. (Gelardo Navarro, J., 2004).

En la actualidad podemos decir que el Flamenco ha sido totalmente aceptado por la prensa, (Arrebola Sánchez, A., 2017 en conversaciones personales) incluso existen revistas especializadas que se centran en destacar este arte y darle el lugar que le corresponde, pues se trata de una manifestación que nace de los más puros sentimientos universales, siendo ésta la causa de que este arte tenga tanta fuerza comunicativa.

Hoy día, el desarrollo tecnológico en el que nos encontramos inmersos –Internet, banda ancha, comunicaciones móviles, satélites, etc. – está generando cambios muy significativos, tanto en la estructura económica como en la estructura social, aunque tampoco debemos olvidarnos del conjunto de las relaciones sociales.

La expansión de redes informáticas ha conseguido la universalización de las relaciones y de los intercambios, al hacer posible la comunicación entre ciudadanos que residen en espacios geográficos muy distantes entre sí.

El eje promotor de cambios culturales, sociales y económicos es la información, y ésta es la que ha contribuido a que los acontecimientos que se suceden a escala mundial, continental o nacional nos resulten más próximos, y que la idea de la "aldea global" se vaya conformando en una auténtica realidad. Estamos ante un nuevo modelo social, la "sociedad globalizada", en el que desaparecen las fronteras en beneficio de los intercambios de mensajes, ideas, servicios, personas, productos, etc. La imagen que tenemos del mundo está adquiriendo una nueva dimensión por encima de países, comunidades y localidades, lo mismo que le sucede a las empresas.

“La industria del Flamenco, como empresa, se ha visto influida por la tecnología, la cual le ha aportado numerosas ventajas” (Arrebola Sánchez, A., 2017).

A partir de ahí podemos afirmar que el Flamenco se ha ido conformando en auténticas empresas, donde el empresario se encargaba de gestionar todo lo referente a la contratación y ganancias y el artista era quién se ocupaba del capital intelectual, ya que para diferenciarse e innovar fue originando los Palos flamencos, es decir, los diferentes tipos de cantes que hoy día constituyen el árbol genealógico del Flamenco.

Este arte ha sabido romper todas las barreras que intentaban frenarlo y situarse en las más altas esferas, tanto a nivel nacional como internacional. Todos estos valores propios del Flamenco, junto con las estrategias empresariales y con la innovación

tecnológica, le han permitido constituirse como un negocio electrónico (Tomás Frutos, J., 2017 en conversaciones). Además de observar que hay diferentes empresas en la web que ofrecen todo lo referente al mundo del arte Flamenco (discos, información de artistas, actuaciones, vestuarios, instrumentos, sonido, *management*, festivales, etc.) vemos que incluso los artistas han creado sus propias páginas diferenciadas donde ellos mismos son la empresa, ofreciendo a los usuarios la posibilidad de conocer su faceta artística y personal, a la vez que publicitan y venden su arte.

***2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN
HUMANA APLICABLES AL FLAMENCO***

2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN HUMANA APLICABLES AL FLAMENCO

2.1. LA COMUNICACIÓN. LA COMUNICACIÓN VERBAL Y LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

2.1.1. Concepto de Comunicación

La comunicación¹⁰ tiene su origen desde el mismo momento en que se formó el universo, ya que tanto la materia como los seres vivos están en continua relación. Si nos centramos en los animales y en los hombres veremos que siempre han buscado la manera de comunicar y transmitir sus pensamientos y/o sus acciones. Charles Darwin, plasmó en varios de sus estudios que la comunicación nació básicamente de los animales con el objetivo de lograr una supervivencia biológica. Recientemente, los estudios realizados sobre este tema le dan la razón, existe una amplia gama de comunicación animal; un ejemplo que podríamos comentar es el de la abeja, ya que al encontrar néctar, vuelve a su colmena para avisar a las demás de su hallazgo. También, los científicos han podido encontrar diversos tipos de comunicación en otros seres animales, como es el caso de los pájaros, los cuales establecen ciertos criterios para marcar territorio, aparearse, pedir alimento, etc.

Los humanos somos seres sociales por naturaleza y, por ello, tenemos la necesidad de relacionarnos con los demás. La comunicación es la manera de obtener respuesta a lo que necesitamos, tanto si ésta se produce cara a cara como si intervienen más personas en el proceso comunicativo, no importando si el espacio es abierto o cerrado.

Antes de proseguir con el tema de la comunicación, creo necesario hacer una breve aclaración sobre el significado de *Transmisión de la Información*, para que no pueda haber ninguna posible duda o confusión entre estos dos términos.

¹⁰ La palabra comunicación se deriva de la raíz latina *comunicare* que significa poner en común.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra *transmitir*, (Del latín *transmittĕre*), en varias de sus acepciones queda definida como *trasladar, transferir. Hacer llegar a alguien mensajes o noticias*.

Si buscamos el término *Información*, la RAE, en su apartado número 5 nos dice que significa *comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada*.

Una vez entendida la transmisión de información desde sus significados diferenciados y en unión, tal y como explica Navarro Lores y Pémberton Beltrán (2012)¹¹, no debemos confundir la comunicación con la transmisión de información, ya que la *comunicación es un proceso que incluye la transmisión de información, que a su vez propicia o favorece interacción social, intercambio de sentimientos, opiniones, o cualquier otro tipo de información mediante el habla, la escritura u otros códigos y tiene carácter bilateral y bidireccional, posibilita la apertura y cierre de ciclos comunicativos y en todos los casos hay retroalimentación*, a diferencia de lo que ocurre con la transmisión de información, puesto que se trata de un proceso de carácter *unilateral, unidireccional y donde no en todos los casos está presente la retroalimentación* (Aladro Vico, E., 2004). Durante la transmisión de información, *el mensaje es un fin* y en el proceso comunicativo *el mensaje es un medio*.

De esta manera, si hablamos de transmisión de información tanto el emisor como el receptor no podrían nunca cambiar de roles debido a que el emisor nunca podría asegurar que el receptor ha conseguido decodificar el mensaje al 100%, por ello afirmamos que se trata realmente de un proceso totalmente unidireccional y *lineal*¹².

¹¹ Navarro Lores, d. Y Pémberton Beltrán, f. (2012) “¿Comunicación o transmisión de información?”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, marzo 2012, www.eumed.net/rev/cccss/19/

¹² Modelo lineal de la Teoría de la Comunicación propuesta en SHANNON, Claude Elwood (1948). “A mathematical theory of communication”. En *Bell System Technical Journal*, vol. 27, pp. 379-423 and 623-656 (July and October).

Durante el proceso comunicativo los agentes que intervienen sí que pueden cambiar los roles, asegurándose de esta manera que al producirse un *feedback*¹³ la comunicación se establece de forma totalmente efectiva.

2.1.2. La Comunicación Verbal

Ya desde la antigüedad, el filósofo Aristóteles (384- 322 a.C.) en su obra La Retórica, fue el encargado de transmitir el modelo comunicativo que todos conocemos hoy día y que consiste en lo siguiente:

- Emisor- Es la persona que trasmite el mensaje.
- Mensaje- Es la información que se trasmite.
- Receptor- Es la persona que recibe e interpreta el mensaje.

Debemos destacar en este apartado al matemático, ingeniero eléctrico y criptógrafo estadounidense Claude Elwood Shannon, más conocido como *el padre de la Teoría de la Información*¹⁴ ya que, en los años cuarenta (antes de la creación de la Escuela de Palo Alto), patrocinado por el Pentágono, elaboró un esquema físico-técnico para facilitar los contactos entre militares y así evitar el ruido y la redundancia en las comunicaciones, de ésta manera, demostró que todas las fuentes de información pueden medirse y que los canales de comunicación tienen una unidad de medida similar, añadiendo a su vez (como elemento nuevo al modelo de Aristóteles), el concepto de *canal* (medio físico que contendrá al mensaje emitido). Aunque no fue la principal pretensión de Shannon, su investigación fue extraída por filósofos y sociólogos debido a que tenía consecuencias morales y semánticas susceptibles de ser aplicadas a las Teorías de la Comunicación.

¹³ El concepto de *Feedback*, de Harold Lasswell queda explicado y recogido en el libro de Seligman, Edwin. (1933). Lasswell, *Historia y pensamiento*. Ed. Trillas, México.

¹⁴ James, I. (2009). «Claude Elwood Shannon 30 April 1916 -- 24 February 2001». *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society* 55: 257-265.

Otros elementos que intervienen en la comunicación, pero que han sido fruto de posteriores aportaciones al modelo de Aristóteles y Shannon, son:

- Referente- Entendido como la realidad extralingüística a la que alude el mensaje comunicativo.
- Código- Conjunto de signos relacionados entre sí.
- Contexto- Es el conjunto de circunstancias y factores en las que se produce el mensaje y que deberán ser conocidas tanto por el emisor como por el receptor para que se pueda establecer la comunicación.
- Ruido- Son aquellas frecuencias no regularizadas y/o perturbaciones no previstas, y que tampoco son previsibles, que pueden alterar o destruir la información. El ruido suele aparecer en la mayoría de procesos comunicativos.
- Redundancia- Elementos innecesarios que se repiten (a veces conscientemente) y que aparecen en el mensaje, pero nos van a permitir combatir el ruido, entre otras cosas.

La comunicación verbal puede realizarse de dos formas:

Oral: a través de signos orales y palabras habladas.

Escrita: por medio de la representación gráfica de signos.

Hay múltiples formas de comunicación de manera oral, por ejemplo con los **gritos, silbidos, también con llantos y risas los cuales** pueden expresar diferentes situaciones anímicas y además se encuentran entre las formas primarias de la comunicación. La forma más evolucionada de comunicación oral es el **lenguaje articulado**, compuesto por los sonidos estructurados que dan lugar a las sílabas, palabras y oraciones mediante las que nos comunicamos con las demás personas.

Las formas de comunicación escrita también son muy variadas y numerosas. Entre ellas encontramos **ideogramas, jeroglíficos, alfabetos, siglas, graffiti, logotipos, etc.** Ya desde la escritura primitiva ideográfica y jeroglífica hasta la fonética silábica y alfabética hay una evolución importante. Para interpretar correctamente los mensajes escritos es necesario conocer el **código**, que ha de ser común al emisor y al receptor del mensaje.

Según Aristóteles, la masa que escuchaba atentamente al orador no podía actuar ni refutar lo que este último estaba exponiendo, pero hoy día, y tras numerosos estudios, se ha determinado que existe un doble sentido en la comunicación, quizás las personas no emitan un mensaje de regreso (feedback), pero sí que reaccionaran por medio de muecas, gestos, movimientos, etc. Mediante este fenómeno, el orador puede percibir información retroalimentada de cómo está percibiendo el receptor el mensaje que está enviando, por lo tanto vemos que entra en escena otro tipo de comunicación, en este caso, la comunicación no verbal.

2.1.3. La Comunicación No Verbal

La comunicación no verbal (Cabana, 2008, citado por Rodríguez y Hernández, 2010): “es una forma de interacción silenciosa, espontánea, sincera y sin rodeos. Ilustra la verdad de las palabras pronunciadas al ser todos nuestros gestos un reflejo instintivo de nuestras reacciones que componen nuestra actitud mediante el envío de mensajes corporales continuos. De esta manera, nuestra envoltura carnal desvela con transparencia nuestras verdaderas pulsiones, emociones y sentimientos. Resulta que varios de nuestros gestos constituyen una forma de declaración silenciosa que tiene por objeto dar a conocer nuestras verdaderas intenciones a través de nuestras actitudes” (p.6).

Consideramos oportuno incorporar también la aportación que McEntee (1996) realiza con respecto a la importancia del lenguaje no verbal cuando nos dice “por medio de los gestos, de las expresiones faciales y de la tensión o relajamiento corporal que se describen, se nos comunica cierta información acerca de la relación entre dos personajes” (p. 39).

Este tipo de comunicación surgió con los inicios de la especie humana, muchísimo antes que la aparición y evolución de lo que conocemos por lenguaje. Esto viene a demostrar que existen muchos signos que se pueden utilizar para transmitir mensajes con eficacia sin necesidad del lenguaje. ¿Pero cómo ocurre esto? En cada momento comunicamos una gran cantidad de información congruente mediante gestos, mímicas, el rostro, la mirada, la apariencia personal y las conductas inconscientes. Todo ello lo vemos confirmado por diversos estudiosos del campo de la comunicación, entre ellos no podía faltar el Psicólogo Albert Mehrabian, pues tras llevar a cabo diversas investigaciones sobre sentimientos y actitudes, demostró que en situaciones en las que la comunicación verbal se da de forma ambigua, solamente el 7% de la información es atribuible a la palabra, el 38% se le aplica a la voz y a sus elementos (tono, voz, resonancia, timbre, entonación, etcétera), mientras que el 55% se le atribuye a lenguaje corporal mediante el movimiento de ojos, respiración, posturas, gestos, etc.).

2.2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN DE LOS MAESTROS DE LA ESCUELA DE PALO ALTO APLICADAS AL FLAMENCO

Desde el primer tercio del Siglo XX hasta la actualidad, muchas han sido las Teorías Comunicativas¹⁵ mediante las que diversos investigadores han realizado aportaciones al campo de la comunicación, como es el ejemplo de la Teoría Hipodérmica o de la Bala Mágica, la Teoría de la Omnipotencia de los Media, el Modelo o Paradigma de Lasswell, el Modelo de Shannon-Weaver, el Modelo de David K. Berlo, las Teorías de la Escuela de Palo alto y el Actuar Comunicativo de Jüngen Habermas. No obstante, para nuestra investigación destacaremos los argumentos de la Escuela de Palo Alto como Teorías de la Comunicación más aplicables al Flamenco¹⁶, ya que, a diferencia de otras corrientes que consideraban que la

¹⁵ Mattelart, Armand Y Michèle. (1999). *Historias de las Teorías de la Comunicación*. Editorial Paidós S.A. Buenos Aires.

¹⁶ El Doctor Antonio Parra Pujante, Director de la presente Tesis doctoral, escribió un artículo científico donde plasmó la relación de las Teorías de la Comunicación de la Escuela de Palo Alto con el Flamenco. PARRA PUJANTE, A. (2012). El Flamenco a través de las Teorías de la Comunicación. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, 1 (7), pp: 45-54.

comunicación solo es humana, los de Palo Alto eran de la opinión de que la comunicación, además de ser propiamente humana también está en la naturaleza, por lo tanto todo comunica, incluso el lugar en que intervienen los actores ya nos lanza mensajes que podemos entender. Dentro del Arte Flamenco veremos que no solamente comunica el cantautor durante su ejecución, si no que el vestuario, escenario, colores, gestos, etcétera, también formarán parte muy importante de esa comunicación.

La Escuela de Palo Alto, conocida también como “Colegio Invisible”, fue una escuela interdisciplinar, ya que contaba entre sus miembros con psiquiatras, sociólogos, filósofos y psicólogos; tuvo sus orígenes en la pequeña población de Palo Alto, situada muy cerca del Sur de San Francisco (California), fue ahí donde el Psiquiatra Don D. Jackson ideó la creación del Mental Research Institute en el año 1959. Fue en el año 1962 cuando se incorporó otro de sus precursores, hablamos de Paul Watzlawick, con el propósito de investigar la esquizofrenia, así como diversas patologías que tenían relación con la comunicación, así es como dieron lugar a la elaboración de una teoría de la comunicación interpersonal que fue muy relevante durante la década de los 60 y 70. Fue en los años 80 cuando comenzó a disolverse como escuela, aunque sus fundamentaciones se siguen estudiando y utilizando dentro del campo de la comunicación.

2.2.1. Los axiomas de la comunicación de los maestros de Palo Alto y el Arte Flamenco.

Seguidamente veremos como el Flamenco puede crear un enlace con las teorías de la Escuela de Palo Alto, pues estos teóricos establecieron los siguientes axiomas (Watzlawick: 1993) como puntos clave para la argumentación de sus investigaciones:

1. *Todo comportamiento es una forma de comunicación. Es imposible no comunicarse.* Una de las ideas principales que destacaron fue que es imposible para un ser humano el hecho de no comunicar (aunque en ese momento se esté en silencio y no se desee establecer comunicación alguna) pues más allá de las palabras y los silencios están las emociones y los gestos, y ello es imposible

ocultarlo, por lo tanto siempre habrá comunicación e interacción entre los sujetos, tanto en el emisor que comunica como en el receptor que recibe la comunicación y por reacción se volverá emisor, y así ininterrumpidamente. Esta argumentación podemos verla demostrada dentro del Flamenco, pues mientras el artista ejecuta su arte, el público reacciona lanzando expresiones, uniéndose al Flamenco y marcando el compás, bailando e incluso gesticulando como forma de aprobación o desaprobación.

2. *Toda comunicación tiene un nivel de contenido y un nivel de relación.* Aquí hablamos de *metacomunicación*, ya que será precisa la relación de los dos niveles para que se dé la comunicación. El nivel de contenido representará lo que decimos (el qué), mientras que el nivel de relación indicará a quién y cómo lo decimos. En el caso del Flamenco, el nivel de contenido será lo que comunicamos de manera verbal mediante las letras del Flamenco (las coplas transmitirán información de todo tipo, amor, muerte, sufrimiento, historia del Flamenco, etcétera), quedando como nivel de relación toda aquella comunicación que se dé de manera no verbal, es decir, los gestos que realice el artista, las miradas, la mímica, etcétera.

3. *La naturaleza de una relación depende de la forma de pautar las secuencias de comunicación que cada participante establece.* Podríamos pensar que comunicar podría ser un proceso ininterrumpido de intercambio de mensajes entre el emisor y el receptor, pero los teóricos de la comunicación humana establecieron la “puntuación de secuencia de hechos” en la que advierten que, tanto el emisor como el receptor tendrán su propio comportamiento como reacción ante el comportamiento del otro. No obstante, uno de los agentes será considerado como líder mientras que el otro establecerá el rol de adepto, dándose esta relación por la propia comunicación que se dé entre ambos. Como bien afirma Antonio Parra, Director de la presente Tesis, en el Flamenco vemos como el artista (cantaor, tocaor o bailaor) se encargan de definir bien el tipo de relación que quieren establecer con su público, para ello eligen tanto el lugar donde tendrá lugar el acto (tablaó, teatro, auditorio, reunión, peña, etcétera) como el tipo de Palos flamencos (transmitirá distintas emociones) las letras interpretar,

así como los gestos, emotividad del momento (duende) y tipo de distancia¹⁷ (frialidad didáctica o cercanía).

4. *En toda comunicación existe un nivel digital (lo que se dice) y un nivel analógico (cómo se dice).* Un ejemplo dentro del Flamenco para comprender bien este axioma podría ser mediante la interpretación de una siguriya, en la que el cantaor comunicaría de manera digital el contenido, mediante la letra (¡Ay cómo me duele el alma...!), mientras que el nivel analógico serían los gestos de dolor en la cara, acompañados de la mímica del cuerpo en la que los puños quedarían apretados, apoyando con la comunicación no verbal lo que quiere transmitir verbalmente.

5. Todos los intercambios comunicacionales son simétricos o complementarios, según estén basados en la igualdad o la diferencia. Este axioma nos dice que la relación será simétrica siempre y cuando los agentes que intervienen en la comunicación tengan una conducta recíproca al ser personas en igualdad de condiciones, en el caso del Flamenco hablaríamos de esta *tipología* simétrica cuando dos cantaores realizarán un “mano a mano” cantando letras dentro de una misma actuación, también se daría ésta conducta entre cantaor, bailar y guitarrista al ir ejecutando cada uno su parte solista en distintas partes de una misma obra o palo. Hablamos de relación complementaria cuando en la relación comunicativa se produce un acoplamiento recíproco entre emisor y receptor al establecerse un tipo de autoridad. Relación complementaria en el Flamenco sería la que se establece entre el artista Flamenco y su público mientras éste ejecuta su

¹⁷ “Podemos pensar que en el arte Flamenco, en el que la actitud, la expresión, es decisiva, no cabe la posibilidad de la frialdad o el distanciamiento académico. Sería un error verlo así. Quien pudiera ver en directo a viejos maestros del cante, como don Antonio Mairena o don Antonio Piñana, recordarán perfectamente cómo ellos, imbuidos de una alta misión, la de rescatar a los cantes (andaluces o mineros) de cualquier contaminación o “impureza”, cantaban como dando una clase magistral, subrayando cada frase, cada tono, matizando lo que para ellos era lo originario fundacional (aunque hoy veamos ingenua o incluso llena de soberbia esa actitud), y además, daban todo tipo de explicaciones partiendo de la convicción de que delante tenían a un auditorio (un alumnado) primerizo o ignorante de las verdades flamencas”. PARRA PUJANTE, A. (2012). El Flamenco a través de las Teorías de la Comunicación. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, 1 (7), p: 50.

cante, Baile o Toque y el público aplaude, jalea, canta, se pone de pie, o pide otro cante como señal de satisfacción o desaprobación.

2.2.2. Aplicaciones de la Comunicación No Verbal, de La Escuela de Palo Alto al Flamenco.

Como ya hemos comentado anteriormente, la Escuela de Palo Alto fue formada por estudiosos y profesionales procedentes de diversas disciplinas que aportaron e investigaron en pos de desarrollar una Teoría sobre la Comunicación Humana, por ello profundizaron en otros ámbitos de la Comunicación como es el caso de la Proxémica, el Paralenguaje y la Kinésica. Estas argumentaciones nos servirán para aplicarlas a nuestro objeto de estudio.

La Proxémica- Según el antropólogo Edgard T. Hall (1989), la proxémica describe aquellas distancias medibles entre las personas mientras interactúan entre sí. El término proxémica viene a referirse al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal y de cómo y con quién lo va a utilizar.

Éste miembro de la Escuela de Palo Alto estableció una serie de “distancias” que determinan aproximación-alejamiento en la manera que tenemos de relacionarnos con las demás personas. Serían las siguientes:

- Distancia íntima
- Distancia Personal
- Distancia Social
- Distancia Pública

Los artistas Flamencos, al estar dentro de la cultura mediterránea, utilizan una distancia corta, cercana e inmediata, a diferencia de lo que ocurre en culturas del Norte de Europa donde la utilización de un gesto podría significar la invasión del espacio personal del otro, pues hay gestos que no significan ni equivalen a lo mismo si se utilizan en contextos culturales distintos. Por ejemplo, una bailaora que realiza un desplante llevándose las manos a las caderas simboliza altivez, pero ese gesto en otro

lugar podría ser considerado como amenazante o de poder. Si nos trasladamos hacia la cultura árabe podemos observar que las distancias son mucho más cortas (según el sexo de los individuos), ya que es habitual ver, por ejemplo, a dos hombres pasearse cogidos de la mano sin que signifique ninguna relación de pareja, como sí podría verse en otras culturas. Por lo tanto, podemos afirmar que las distancias en el Flamenco se encuentran en equilibrio entre las culturas.

Volviendo a la división que realiza Hall, los artistas Flamencos en el escenario pueden presentar una distancia íntima entre ellos, por ejemplo en el Baile, una distancia personal entre cantaor y guitarrista, una distancia social si ejecutan su arte en espacios reducidos como tablaos, peñas, reuniones, etc., donde se establece un vínculo más cercano que da lugar al surgimiento del “duende”, y una distancia pública al exponer espectáculos en espacios grandes como teatros, auditorios, universidades, salas de conferencias, entre otros.

El Paralenguaje - Se trata de la utilización de la voz acompañada de gestos para transmitir un mensaje. No estudia la importancia de lo que se dice, sino el cómo se dice. Dentro del paralenguaje se encuentra el volumen de la voz, la entonación, el fraseo, los silencios, el ritmo y las pausas. Este tipo también es utilizado en la expresión escrita para que sea entendible el texto. En otras palabras, es un tipo de comunicación no verbal que ayuda a la comunicación verbal, y se trata de la más utilizada por los seres humanos (Jiménez Torres, 2008). En el caso del Flamenco podemos ver cómo, gracias a la abundante utilización de interjecciones que se asemejan al grito y gemido primigenio, se logrará una comunicación eficaz y verdadera, eso sí, siempre y cuando se haga de manera veraz, sintiendo y expresando las emociones y sentimientos desde el interior, de lo contrario quedaría una actuación llena de movimientos mecánicos. Es cierto que el Flamenco exige mucho estudio, profesionalidad y técnica pero también hay que ejecutarlo desde la sinceridad.

La Kinésica- Es la comunicación no verbal que se da en las posturas, los gestos y los movimientos de cada individuo (Birdwhistell, 1970)¹⁸. Como afirma el Doctor, Profesor, Investigador y Flamencólogo Antonio Parra, la kinesia *estudia el movimiento del cuerpo* (Parra Pujante, 2012:50) y puede ser aplicada al estudio gestual del Flamenco, pues este arte dota al cuerpo de un significado de triunfo del gesto, de autoafirmación y de entroncamiento con el suelo y la tierra (como vemos en el taconeo de los bailarines) a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en danzas clásicas en las que el cuerpo toma un segundo lugar en beneficio de lo etéreo y espiritual. Parra nos comenta que “el Baile Flamenco es la pura comunicación sin palabras, pues enlaza, aunque sin saberlo con las danzas primitivas enraizadas en ciclos agrícolas y otros acontecimientos celebrados bajo la sub especie mágica”. En la antigüedad los danzantes invocaban a seres de otros mundos estableciendo una conexión total en tiempo y espacio donde fluía la comunicación íntima llena de verdad, de sentimientos y emociones puras, ya que no existía barrera entre el protagonista y el espectador. Hoy día, el Flamenco conserva elementos rituales en los que no hay propiamente artistas (bodas, celebraciones gitanas, peñas y reuniones de aficionados, etc.), sino que todos adquieren un rol principal, unos cantan, otros bailan, otros jalean y palmean a los demás, haciendo que todos se sientan parte del espectáculo y creando un sentimiento de conexión y unión.

2.3. EL GESTO EN EL FLAMENCO COMO FORMA DE COMUNICACIÓN HUMANA NO VERBAL

A continuación entraremos de lleno en el ámbito de la Kinésica, ya que, como comentábamos en el apartado anterior, esta disciplina se centra en el estudio del movimiento del cuerpo, y en el Flamenco, los artistas comunican de manera primordial mediante sus gestos.

¹⁸ Ray Birdwhistell fue uno de los primeros en trabajar con la comunicación no verbal. Este autor creó el término kinésica en los años cincuenta.

Para clarificar el apartado y hacerlo más estructurado y comprensible hemos establecido tres apartados en los que incluimos un estudio de la cronología y gesto del Cante Flamenco, del Baile y del Toque.

2.3.1. El Cante Flamenco: Cronología y gesto

- Cronología del Cante Flamenco:

El Cante Flamenco es una antigua y genuina expresión del pueblo andaluz, y a su vez una de las creaciones humanas más originales y complejas que existen en el mundo, habiendo logrado una indudable proyección universal. Las formas y modos de ejecución del Cante Flamenco son, sin lugar a duda, un sello inconfundible de la identidad cultural andaluza, y han llegado a influir en otras músicas del mundo, como en África, América, Europa y también en Asia.

Se encuentran numerosos testimonios antiguos que ya hablan de la vocación musical de los andaluces. Entre ellos podríamos mencionar a los autores romanos Juvenal y Marcial, quienes cuentan y describen el arte de las muchachas de Gades (Cádiz) cuando acudían contratadas a casas particulares para cantar y bailar al son de sus castañuelas (Olmos, 1991; García y Bellido, 1991).

El triángulo formado por Sevilla, Cádiz y Ronda, con centro en Jerez de la Frontera, fue el terreno propicio que asimiló los ricos elementos musicales de las diversas culturas que convivieron en Andalucía desde el siglo VIII al siglo XV (Fernández López, 1999).

Seguidamente mencionaremos los elementos musicales que había en el folclore andaluz y que propiciaron el surgimiento del Cante Flamenco:

- 1) Los modos musicales jónico (dramático) y frigio (cromático) fueron los inspiradores de la liturgia visigótica, y se mantuvo en Córdoba hasta el siglo XIII por la iglesia Mozárabe.

- 2) Los primitivos sistemas musicales hindúes, transmitidos por los sirios y por el compositor de Bagdad llamado Ziryab. Todo esto influyó notablemente en el estilo enarmónico y también en el estilo ornamental y reiterativo de algunos cantes.
- 3) Las músicas y cantos musulmanes fueron los introductores de los melismas y de la oralidad (derivada de la música chino-iraniana).
- 4) Las melodías procedentes de los salmos y del sistema musical judío que se dió entre los siglos IX y XV. La influencia que podemos ver hoy día con el Flamenco se encuentra muy bien reflejada en las *Siguiriyas* y *Saetas*, emparentadas además con la oración hebrea Kol Nidrei.
- 5) Las melodías populares mozárabes así como también las jarchas y las *Zambras*.

Todos estos elementos vienen a confirmar el gran crisol cultural y musical que se dio en Andalucía gracias a los influjos helénicos, orientales, semitas, autóctonos, religiosos, sinagogales, procedentes de las liturgias griegas y visigóticas, canciones cultas de Ziryab, melodías persas e hindúes, melopeas bereberes, jarchas mozárabes, etc.

Durante el siglo XVI los gitanos van llegando a tierras andaluzas y ya, entre los siglos XVII y XVIII van asentándose y aclimatándose. Gracias a los materiales musicales que quedaban dispersos por Andalucía, unido esto a la poderosa aportación de los gitanos en cuanto a la capacidad de amalgamar diversos estilos y culturas recogidos a su paso por Egipto, la India, Pakistán, el Sur de Europa y las diversas culturas orientales, encontraron en Andalucía un folclore hermano que les recordaba al suyo y ahí fue cuando refundieron todos los elementos que habían dispersos, dando lugar a la creación del Cante Flamenco, que a su vez es la unión del dualismo entre el cante gitano (cantaba las vivencias inmediatas, sin generalizaciones melodramáticas, sino auténticamente vividas y expresadas de forma muy directa) y el cante andaluz (un canto más literario, pretencioso y que venía a expresar sentimientos comunes).

Como bien venimos manifestando, el Flamenco es un arte que tiene como vehículo conductor a la música y ésta, en un principio fue grito, emoción pura, semilla de las palabras y de los conceptos que dieron lugar al lenguaje. Por lo tanto, siempre que la música sea fiel a su origen estará evocando al grito y de esta manera se acercará más a él. El grito nació del hombre y le ha acompañado a lo largo de la historia, tanto en el dolor, como en la muerte, el amor, el trabajo, la alegría, la emoción, la risa, la fiesta, el terror, el sufrimiento, etc. De esta manera es cómo el grito se convirtió en canto y en voz común de la humanidad con la que los humanos se manifiestan y se identifican, por ello podríamos decir que “el canto es un grito que une el lenguaje del alma y del corazón de todos los seres humanos”. El Flamenco, de todas las músicas que tenemos en Europa, es sin lugar a duda el que más nos acerca al primer grito, a las primeras risas y lágrimas que hicieron que los seres humanos fuéramos interactuando, comunicándonos y civilizándonos.

- El gesto en el cantaor de Flamenco

La idea de gesto está vinculada a los conceptos de movimiento, expresión y comunicación, tanto si está ligado a una acción en curso (“hizo un gesto de dolor”), a un modo de ser, estar o pensar (“el gesto pensativo del compositor”) o a la metáfora de un comportamiento humano (“tuvo un gesto muy valiente”). Por lo tanto, el gesto siempre implica la transmisión de un sentimiento, un significado y una intencionalidad. Un gesto podría ser entonces una postura corporal pero también una acción que viniera a expresar los sentimientos y aspectos internos, aunque eso sí, los gestos son movimientos o acciones que cobran sentido en un contexto cultural y comunicacional, es decir, donde existan interlocutores que los decodifiquen como hecho comunicativo.

El gesto, tal como lo entendemos a tenor del intérprete del Flamenco, involucra un tipo de comunicación muy compleja al que denominaremos *intencionalidad comunicativa*. Este concepto se basa en el término “intencionalidad”, pues así lo consideró Brentano, quien a su vez tenía la idea de caracterizar con claridad los fenómenos de orden psicológico de aquellos físicos o no psicológicos, y para ello introdujo el concepto de objeto intencional, para así hacer referencia a los contenidos que eran propios de la vida psíquica.

Siguiendo la argumentación de Brentano, la expresión de nuestra vida mental girará siempre en torno a una *intentio*, entendido este concepto como propósito o actos que abarcarán tanto las acciones, las experiencias y los actos de conciencia del intérprete. A tenor de todo esto, Jacob nos dice que este *intentio* no pertenece a las intenciones o propósitos tal como nosotros los concebimos en el lenguaje cotidiano (Jacob, 2003), si no que se sitúan en un estrato más íntimo del ser humano, ya que ni es un significado ni un concepto pero sí que se encuentra en la base de ellos.

Desde esta última perspectiva, el término intencionalidad comunicativa se refiere a los objetos que se encuentran en el interior del intérprete del Flamenco y también del público que se haya presente durante la ejecución-recepción de la actuación. Por lo tanto podemos decir que la intencionalidad comunicativa está formada por simulaciones internas que se originan en el músico al contacto empático con el Cante Flamenco que vaya a ejecutar en ese momento, lo cual se traducirá en actos sensorio-motrices durante su exposición, haciendo que el público receptor resuene con la motricidad del artista al decodificar las simulaciones en su propio cuerpo y mente para otorgarle posteriormente un significado que tendrá mucho que ver con el entorno y las condiciones que se den en ese lugar en el momento de la actuación. De esta manera quedará establecido el nexo entre la experiencia de la obra del artista y del público que escucha e interpreta a su vez (Mauleón, 2010).

Cuando el artista está cantando, el sonido que va a producir inmediatamente se convierte en un sonido imaginado en su mente y en esta se encuentra el impulso motor que hace que ese sonido, una vez mostrado al público y producido el feedback con estos receptores, dispare nuevas imágenes sonoras y motoras en el artista, y así sucesivamente hasta la totalidad de la obra. De esta manera podemos afirmar que el gesto queda ligado a la intencionalidad del artista, y todo ello, a su vez, está unido de forma inseparable al sonido, y aún más, se va reflejando mutuamente como si se tratara de dos espejos enfrentados.

A pesar de que el gesto musical puede ser abordado desde múltiples perspectivas, como podría ser atender a sus connotaciones semióticas, biomecánicas, etc., nosotros lo abordaremos desde el enfoque funcionalista debido a que éste procura categorizar y conceptualizar los gestos de la ejecución musical como una herramienta

metodológica para posteriores estudios. En cuanto a la bibliografía existente sobre esta perspectiva, podemos ver que propone una clasificación a los gestos de los ejecutantes como gestos productores, gestos facilitadores, gestos de acompañamientos y gestos comunicativos del sonido (Dahl, 2010; Jesenius, 2010).

Los gestos de los cantaores son difíciles de abarcar dentro de las categorías que citábamos anteriormente, debido a la complejidad en sí que ya manifiesta el Flamenco y también a la propia naturaleza del instrumento vocal, pero a pesar de ello intentaremos definirlos y argumentarlas, sirviéndonos de las aportaciones de diversos teóricos de la comunicación:

- **Gestos productores del sonido:** Han sido definidos también por otros autores como gestos instrumentales o gestos efectores (Delalande, 1998; Cadoz y Wanderley, 2000) y consisten en los gestos que serán necesarios para producir el sonido, en nuestro caso el sonido de la voz cantaora. Estos gestos productores de sonido son reflejos internos y van a consistir en el movimiento oscilatorio de la mucosa de las cuerdas vocales del cantaor de Flamenco coordinado con la columna de aire que se expulsa en el momento de la ejecución musical.

Sabido es que el cantaor no mueve conscientemente sus cuerdas, sino que este mecanismo se produce como consecuencia del sonido imaginado y escuchado en su memoria auditiva junto al acoplamiento de los músculos vocales del cantaor.

Se ha propuesto dentro de esta categoría un apartado denominado *gestos modificadores* para hacer referencia a los modos de ejecución que inciden sobre el timbre y que según Traube (2003) son gestos muy importantes para la expresividad de la ejecución. Estos, aunque en su mayoría pueden ser controlados de forma voluntaria, se ha demostrado que en gran medida corresponden a la imagen sonora que tiene preestablecido el cantaor sobre el sonido que se corresponde con su interpretación de la obra (Edlung, 1997).

Dentro del estudio de los gestos del cantaor, debemos tener en cuenta los parámetros del *gesto efector*, como son la velocidad de la corriente de aire, la medida y grosor de las cuerdas vocales, la presión ejercida y todo aquello que incidirá de manera directa en el timbre de la voz y en la expresión. Por lo tanto podemos afirmar que el gesto efector del cantaor es el ejemplo más puro de la forma en que intencionalidad comunicativa queda establecida en el complejo sonoro-gestual.

- **Gestos facilitadores del sonido:** Son los que ayudarán a apoyar a los gestos productores. El teórico Delalande los menciona como aquellos movimientos corporales que ayudarán al instrumentista a expresar. En nuestro caso nos podríamos referir a aquellos cambios en la postura corporal de los cantaores mientras ejecutan su cante, incluidos también los movimientos de las manos, ojos, hombros, etc. Estos gestos resultan muy visibles en la observación debido a que la voz es un instrumento interno y para ayudarse necesita de gestos mediados por cadenas musculares, por ello podríamos decir que cualquier posicionamiento corporal o movimiento que veamos en un cantaor mientras actúa podría ser interpretado como un gesto facilitador del cante y de la expresión del mismo.

Sin embargo, también en este apartado existe una sub-categoría denominada *gestos auxiliares o suplementarios* (Wanderley, 1999). Podríamos traducirlos como los gestos que se dan durante la respiración entre los tercios¹⁹ del cantaor, ya que durante la toma de aire es cuando se preparan todas las coordinaciones motoras que se desplegarán durante la fase del cante.

- **Los gestos de acompañamiento:** Para Jesenius (2010), los gestos de acompañamiento son los que trazan la mímica de los gestos productores del sonido, logrando dibujar el movimiento de las formas sonoras imaginadas. Siguiendo la propuesta de Delalande (1988), y aplicándola a nuestro caso, estos *gestos figurados* serán percibidos por la audiencia a través del sonido que

¹⁹ Nombre común, masculino, singular, que se refiere a cada uno de los versos que componen la letra de una copla en el Cante Flamenco, conocidos también como “tercios”.

produzca el cantaor pero sin necesidad de una correspondencia directa con el movimiento real que en ese momento realice el artista. Por lo tanto nos estaremos refiriendo a componentes afectivos incluidos en el cante y que logren expresar sensaciones como esfuerzo, calma, nerviosismo, velocidad, pena, dolor, alegría, etc.

Dado que estos gestos dan cuenta de las imágenes formadas en el cantaor mientras interpreta su cante, podemos afirmar que en este proceso también se está dando una intencionalidad comunicativa como ocurre en los gestos productores.

- **Los gestos de interacción:** Son aquellos que, considerados desde el movimiento, tienen como principal propósito comunicarse entre otros artistas que intervienen en la actuación en el mismo momento. También hablamos de este tipo cuando el cantaor se comunica con el público, pero no debemos confundir este gesto comunicativo con el propósito de la intencionalidad comunicativa. Por ejemplo, imaginemos que estamos viendo la actuación de un cantaor junto a su grupo Flamenco y que en determinado momento éste hace un gesto al guitarrista y a sus palmeros y aceleran el compás (esto sería una comunicación ejecutante-ejecutante), pero además, el cantaor se pone de pie y se acerca al público y hace el gesto de palmear al aire para que todos los asistentes le acompañen con las palmas (hablaríamos de comunicación ejecutante-perceptor), esto sería el ejemplo de lo que denominamos como gestos de interacción.

Dentro de esta *tiPología* se encontraría también el vestuario elegido por el cantaor o cantaora, las indicaciones a la audiencia para que permanezca tranquila, la comunicación a otros músicos de que inicie a cantar el coro, comunicar pasajes musicales donde la intensidad debe quedar muy patente, etc.

2.3.2. El Baile Flamenco: Cronología y gesto

▪ Cronología del Baile

Podemos decir que la danza, junto al canto, son las más antiguas de todas las manifestaciones artísticas, ya que desde sus inicios estuvo completamente ligada a los movimientos naturales del cuerpo humano, sin necesidad todavía de música. El acompañamiento rítmico se sustituía por los movimientos del cuerpo, acentuados por los golpes de las palmas, gritos, y cánticos.

Es a través de la danza cuando la actividad musical se enriquece, resultando el conjunto de una expresividad muy grande que no puede desligarse del trabajo de movimiento integral que va mucho más allá de montar simplemente una coreografía.

Si nos centramos ya en el Flamenco como danza, veremos que se trata de una manifestación muy antigua que comenzó a darse en Andalucía. El Baile Flamenco data de hace más de tres siglos, habiendo tenido una evolución constante desde ese tiempo hasta hoy día. Si tratamos de ver cuál ha sido su edad de oro, observaremos que se encuentra entre los años 1869 y 1929. Dentro del Baile, el Toque de la guitarra flamenca adquiere un sentido muy importante, ya que le presta el ritmo y el compás, siendo imprescindible para su progreso y realización.

Hablar de Baile Flamenco desde el punto de vista de un bailar es referirse a una danza introvertida, abstracta e individual, que precisa de gran concentración. No obstante, la improvisación también es un factor muy importante en esta danza que se realiza en un espacio reducido.

Gracias a los viajes que hicieron los extranjeros, desde el siglo XVIII hasta el XIX, han quedado reflejadas las descripciones de las fiestas flamencas, donde podemos establecer cuatro etapas:

1ª Etapa: Se bailaba en las cuevas, tabernas y patios como forma de expresión y diversión, pero los bailarines no habían adquirido profesionalidad. El Baile se acompañaba por los acordes y Toques de los guitarristas durante las fiestas nocturnas que se hacían en Triana, Cádiz y el Sacromonte, alumbrados por las

luces que emitían los candiles. De ahí que esos Bailes se denominaran “Bailes del Candil”.

2ª Etapa: La segunda etapa podemos situarla en la época de los denominados Cafés Cantantes²⁰, más concretamente a mediados del siglo XIX, que es cuando ya empieza a profesionalizarse el Baile, también es esta época aparece la bata de cola²¹. A pesar de que el repertorio estilístico se reducía a unos escasos palos, sí que ya se bailaban los *Tangos*, el *Garrotín*, la *Soleá* y las *Alegrías*, todo ello subidos los artistas a unas tarimas que les permitían obtener mayor brillo en el taconeo y zapateados. Otro aspecto importante a destacar es que en sus inicios el Baile del varón y el de la mujer eran muy distintos, ya que los bailarores ejecutaban su danza con enérgicos taconeos y movimientos fuertes desde la cintura a los pies, mientras que las bailaoras dotaban de mayor carga motriz a sus brazos, quedando patente la utilización de cintura para arriba en ellas.

3ª Etapa: En esta etapa, los Cafés Cantantes sufren una decadencia a favor de la aparición de la denominada Opera Flamenca, debido a que despiertos empresarios vislumbraron la posibilidad de explotar el Flamenco a gran escala, además, el hecho de llamarlo así es debido a que los impuestos que debían pagar las óperas eran un alto porcentaje más barato que otros espectáculos. En este periodo el Baile Flamenco comienza a tener muy poca presencia, dejándole mayor lugar al Cante Flamenco.

²⁰ *Local creado a imitación de los cafés-espectáculos parisinos, que fue preexistente al género, acabará por dar un cauce comercial estable al espectáculo Flamenco. Tras comenzar su andadura en los teatros, con los cambios político-sociales el cante se vio obligado a buscar un nuevo ámbito, pues el público lo reclamaba, y se acomodó en estos lugares. En muchos cafés cantantes el Flamenco acabará por convertirse en la atracción principal, al lado de toda clase de exhibiciones: humoristas, piezas breves de teatro, ópera y zarzuela, proyecciones de cine mudo y fonógrafo, circo, etcétera, mientras que en otros jamás entró. Los primeros y verdaderos cafés de cante jondo, concebidos como tales, habremos de situarlos en la década de los setenta del siglo XIX, por mucho que existan antecedentes en los cincuenta y setenta de cafés que ofrecieron diferentes dosis de arte Flamenco entre las variedades que programaban.* (Cava, 2009: 52-53.)

²¹ Atuendo propio de las bailaoras de Flamenco, caracterizado por una larga prolongación de la tela del vestido en la parte de atrás que requerirá de una técnica especial para la ejecución de su movimiento en el Baile.

4ª Etapa: Como bien nos comenta la profesora de Baile Flamenco Constanza Salgueiro, paulatinamente a la etapa de la Ópera Flamenca, comenzaron a desarrollarse los ballet Flamencos, con intención de ser llevados a los teatros. Gracias a la gran profesionalidad y dedicación de los bailarines que los conformaban, el Baile Flamenco resurgió de nuevo, hasta lograr un puesto de honor que nos llega hasta hoy día.

- El gesto en el Baile

El cuerpo humano es el instrumento del bailarín de Flamenco, por lo tanto deberá mantenerlo en unas condiciones óptimas para poder ser lo más versátil posible en la técnica de la danza, además de permitir así que los cambios generados con el entrenamiento logren ser cambios tanto físicos como fisiológicos. De esta manera, el Baile se convertirá en una disciplina artística y física a la vez, como ya apuntaba Isadora Duncan: *El movimiento y la cultura del cuerpo constituyen el objetivo de la gimnasia; para el bailarín no son más que medios. Y es que el cuerpo en sí mismo debe ser olvidado, porque no es más que un instrumento armonioso y bien adaptado cuyos movimientos expresan no solo los movimientos del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma* (Duncan, 2003: 117).

Los bailarines entrenan su cuerpo en función de unos movimientos previamente establecidos, pero ahora es cuando deben interiorizar esos códigos en forma de imágenes, para más tarde exteriorizarlos en una organización corporal armoniosa, tanto en movimiento como en reposo. Por ello suele ocurrir que el bailarín de Flamenco adquiere una presencia física (entendida como capacidad de atracción hacia sí mismo por parte del público) tanto en el momento en que se encuentra en el escenario como en el que no lo está, ya que al entrenar el instrumento (en este caso, el cuerpo) se producirán una serie de cambios para resistir las cargas de trabajo. La forma física del bailarín se verá afectada por ciertas mejoras que le permitirá explotar sus posibilidades de expresión, y son:

La regulación tónica: Proceso del sistema nervioso que varía el tono muscular con movimientos de contracción para preparar, mantener y orientar la eficacia motriz.

El ajuste corporal: La función tónica del cuerpo regulará en todo momento las distintas posturas y actitudes (postura adoptada de manera inconsciente) del bailaror. Este ajuste se apoyará en las sensaciones plantares, propioceptivas, vestibulares (laberinto del oído) y visuales.

La alineación corporal: Educar al bailaror para que muestre una colocación correcta del cuerpo en torno a un eje concreto, hará que éste esté coordinado y en equilibrio, tal y como dice Aguado (1995), una determinada postura corporal puede llegar a automatizarse tras su repetición continua para que la alineación corporal se convierta en un “hábito postural”.

La resistencia: La entendemos como una capacidad física que nos ayudará a llevar a cabo un esfuerzo durante el mayor tiempo posible. Durante este proceso de actividad, el bailaror deberá centrar toda su atención en las resistencias y sensaciones para lograr un buen equilibrio.

Una vez que el bailaror es consciente de su cuerpo como instrumento, lo vivencia, lo conoce y logra familiarizarse con las sensaciones particulares que se producirán en sus huesos, músculos y articulación durante el movimiento y el desplazamiento, es cuando podrá pasar a comunicar y expresar sobre el escenario, siempre y cuando también controle sus aspectos mentales, ya que como afirma Grotowski (1993) al definir la relación cuerpo-memoria, el mundo interior y el exterior se influyen de manera incesante y mutua y, dependiendo de quién venza a quien, será cuando aparecerán las acciones impuestas o las voluntarias, repercutiendo en la forma de expresar y en el mensaje transmitido al público. Los fundamentos de la expresión corporal en el bailaror deberán ser la sensibilización, la interiorización, la desinhibición, la improvisación y la espontaneidad.

Debido al nacimiento de la perspectiva pragmática, *las investigaciones sobre el drama y la representación escénica cobran una relevancia especial y la pragmática, se nos presenta como un paradigma interdisciplinar e integrador que ofrece ricas teorías al amparo de las cuales se puede estudiar con nuevas perspectivas todos los signos (verbales y no verbales) que interviene en la comunicación* (Guillén, 1994:33). A colación de esta perspectiva, el teórico Patrice Pavis (2000) hará hincapié en decirnos que cualquier actividad escénica tiene como ejes el cuerpo y el movimiento, quienes

además de ser capacidades funcionales se concretarán como elementos de expresión y comunicación. Estas funciones de expresión corporal, según Quintana Yáñez (1997), y que iremos adaptando al bailaor de Flamenco, son los siguientes:

- **Función expresiva:** intentará mostrar todos aquellos medios que van a hacer posible que el cuerpo del bailaor se exprese mediante la utilización de técnicas corporales instrumentales, como la relajación, la concentración, la empatía y sensibilización con el Toque o cante que esté sonando en el momento de la actuación, etc.
- **Función comunicativa:** esta función se divide en verbal y no verbal, pero en el tema que nos atañe debemos centrarnos en la no verbal en la cual el movimiento y el cuerpo serán fundamentales para que logre producirse una comunicación de este tipo. Hay varios autores que nos dicen que la función expresiva y la comunicativa son dos fases inseparables de un proceso idéntico.
- **Función de conocimiento:** Muchos son los teóricos que nos dicen que la motricidad y la inteligencia se desarrollan de una forma paralela, pero a nuestro juicio, cuanto más preparado psicológicamente esté un bailaor, sus movimientos lograrán expresar en mayor medida. Por lo tanto, aunque estos dos conceptos se den de forma paralela sí que se influirán, debido a que la mente y el cuerpo están conectados, como veíamos anteriormente tras la aportación de Grotowski.
- **Función estética:** Ya los griegos buscaban mediante el movimiento y el gesto la belleza corporal, de ahí que los bailaores de Flamenco utilicen gestos armónicos para que su danza y su coreografía resulte lo más atractiva posible, unido todo ello a un vestuario acorde con el Baile para que le sirva de ayuda.
- **Función catártica:** El movimiento del Baile puede ayudar al bailaor a conseguir un equilibrio emocional liberando tensiones gracias a los movimientos corporales que contraen y destensan a los músculos. La función catártica también se encuentra en el público que asiste al espectáculo, ya que mediante la

identificación con los sentimientos expresados por el artista, ambos pueden experimentar emociones durante la obra.

Como ya podemos observar, durante el Baile Flamenco, a no ser que el bailarín intente dar movimiento a la letra del cantaor, deberá contar algo mediante la progresión y yuxtaposición de sus movimientos, quienes asumirán la función del lenguaje, por eso es necesario que el bailarín domine las técnicas interpretativas en cuanto a energía, intensidad, espacio y tiempo en su motricidad para expresar más.

La expresión corporal viene a producirse por un cuerpo que se mueve en un determinado espacio-tiempo concreto y que a su vez depende de la intensidad con la que varíe el tono muscular. Este último concepto, la intensidad, va a determinar la carga expresiva durante el Baile, pues para ello el artista necesita imprimir una energía que podrá ser determinada por los sentimientos, las emociones, los estados de ánimo, etc., y que producirán gestos cargados de significados dependiendo del grado de intensidad con el que se ejecute, otorgando también matices de expresividad, eficacia y estética.

El bailarín de Flamenco, al tener como medio de lenguaje su propio cuerpo, debe reflejar en cada gesto su intencionalidad comunicativa, partiendo siempre de la idea predefinida que este mismo haya forjado en su mente para poder ilustrarla al público mediante su Baile. Por ello debemos entender el gesto de los bailarines como símbolos (entendido como el producto de una actividad consciente pero que no necesita ser material para hacerla presente) que poseen figura, significante (representación material del fenómeno) y significado (fenómeno que se quiere representar). Por todo ello debemos afirmar que el lenguaje corporal del bailarín actúa como símbolo, gesto y alegoría (representación abstracta por medio de figuras), que a su vez son los niveles necesarios y fundamentales para la creación.

2.3.3. El Toque Flamenco: Cronología y gesto

- Cronología histórica de la guitarra:

Parece ser que el primer precursor de la guitarra fue aquel hombre que, hace más de tres milenios, decidió ponerle una cuerda tensada a un arco para después hacerla vibrar y amplificarla más tarde mediante una calabaza hueca y seca. Esta ha sido la idea más extendida sobre la que ha crecido una familia de instrumentos cuyo principio fundamental es producir sonido mediante la vibración de una o varias cuerdas. Estos instrumentos pertenecen a la familia de los cordófonos.

La guitarra es hoy día uno de los instrumentos más extendidos por todo el mundo. Sus orígenes como tal no parecen estar muy claros, haciendo que haya varias hipótesis sobre este hecho. Hay diversas teorías desarrolladas por historiadores y musicólogos que afirman que el instrumento antecesor de la guitarra se introdujo en España en el Siglo VIII desde Oriente, tras la llegada de los árabes. No obstante, se dan otras corrientes que hablan de que sus orígenes se remontan hasta la época de la Antigua Grecia, debido a que los griegos crearon un instrumento llamado *khetara griega* que tenía cierto parecido a la guitarra de hoy día, aunque presentaba bordes rectos y cuatro cuerdas. Más adelante, los romanos adoptaron este instrumento y lo modificaron, pasando a crear la cítara romana y la *chrotta*, la cual fue introducida en España por el año 400 a. C. y que terminó siendo finalmente la guitarra latina conocida en nuestro país en el siglo XVII. Paralelamente los moros determinaron también la forma de la llamada guitarra morisca.

Por otro lado existen documentos que prueban que ya en la época de los Hititas²² (1.300 a.C.) se usaba un instrumento que presentaba cuatro cuerdas y tenía los bordes

²² Los hititas, también conocidos como hetitas o heteos, fueron una población de origen indoeuropeo que se instaló en la región central de la península de Anatolia entre los siglos XVIII y XII a. C. Su capital fue la ciudad de Hattusa. Hablaban una lengua propia indoeuropea y usaban jeroglíficos propios, aunque en otras ocasiones utilizaban la escritura cuneiforme prestada de la asiria. Aglutinó a numerosas ciudades-estado de culturas muy distintas, e incluso llegó a crear un influyente Imperio gracias a su superioridad militar y a su gran habilidad diplomática, constituyéndose así como la "tercera" potencia en Oriente Medio (junto con Babilonia y Egipto). Perfeccionaron el carro de combate ligero, empleándolo con gran éxito, y se les atribuye una de las primeras utilizations del hierro en Oriente Medio como objeto de lujo (Sáez Fernández, 1988).

curvos. También existen indicios de un instrumento utilizado en la cultura egipcia que tenía lados curvos y suaves.

Partiendo de todas estas hipótesis y sea cual sea su origen, lo cierto es que fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando apareció en España la primera guitarra muy similar a la guitarra clásica de la que ha derivado la flamenca.

Siguiendo las aportaciones de Norberto Torres (2010), intentaremos ir explicando la evolución de la guitarra popular a la guitarra flamenca, debido a que eso nos ayudará también a comprender mejor ciertos aspectos del Flamenco y del Toque.

En España, apareció el concepto “guitarra popular” para diferenciar el Toque elemental y rudimentario en el acompañamiento, basado en rasgueados²³ (técnica que fundamentará posteriormente el Toque Flamenco), con otros Toques más complejos y cultos como los de la vihuela del siglo XVI. No obstante se ha observado también que de los vihuelistas procede el término de “falsetas”²⁴, ya que así las denominaban cuando glosaban variaciones musicales llamadas diferencias. Seguidamente, y ya entrado el siglo XVII, comienza a verse el rasgueado como forma de acompañamiento de danzas españolas en los principales países de Europa y ahí es cuando la guitarra pasa a llamarse de manera internacional como “guitarra española”. Los posteriores análisis que se han realizado sobre los repertorios en tablatura²⁵ de los guitarristas españoles del Barroco han permitido la observación de distintos aspectos melódicos, rítmicos y armónicos que se asentarán en el Baile y el Toque Flamenco.

Durante el siglo XVIII, en Cádiz, las fuentes documentales nos avisan tanto de la gran producción de estos instrumentos como de las influencias entre la guitarra

²³ Técnica utilizada en la guitarra flamenca para designar a las percusiones dadas sobre varias cuerdas a la vez, se ejecutan con los dedos de la mano derecha en diferentes combinaciones. Se utiliza el sufijo *-ado* para designar la acción y el efecto en el verbo, en este caso el infinitivo rasgar que, en su segunda acepción (rascar) del Diccionario de la Real Academia Española tiene el significado de *tocar la guitarra rozando varias cuerdas a la vez* (Cava, 2009: 33-34.)

²⁴ Parte solista de la guitarra, normalmente intercalada entre partes de acompañamiento.

²⁵ La tablatura es una forma de notación musical que en vez de utilizar notas en un pentagrama indica mediante números la posición en el instrumento para la ejecución de una obra.

académica y la popular. A pesar de la intervención entre ellas, también irrumpen con mucha fuerza otras formas musicales como la jota y el *Fandango*, fruto de la herencia entre las mismas. En este momento el Toque en la tonalidad de La Mayor, o “Toque por medio” (La M) es cuando aparece.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se da una gran división entre la guitarra popular y la culta, debido a que las fuentes musicales de la época ya vislumbraban la elaboración de unos corpus teóricos para buscar nuevos sonidos con la guitarra que pudiesen asemejarse a instrumentos importantes de la época como pianoforte o violines, ya que la guitarra popular estaba considerada como un instrumento que producía una “música ruidosa” derivada del acompañamiento mediante rasgueados. Es en este periodo cuando se añade la sexta cuerda.

Durante la primera mitad del siglo XIX se desarrolla un nuevo Toque derivado de las formas antiguas del *Fandango* dieciochesco “por medio”²⁶; hablamos del “Toque por arriba”²⁷, lo que supondrá un nuevo sonido para la música andaluza, pasando de la forma del *Fandango* (con cinco cuerdas en un principio) a la rondeña y la malagueña (acompañamiento con seis cuerdas o “abandolao”).

Existen numerosas fuentes referenciales que hablan de manifestaciones flamencas donde aparecen los llamados “Bailes de gitanas” junto a la presencia de un estilo “oriental” en el cante, interpretado por ejecutantes con ciertas especialización en este registro vocal, dándonos a entender que se trataba ya del “cante gitano” mencionado a lo largo del siglo XIX.

²⁶ Tono sobre el que se interpretan algunos estilos de la música flamenca que tienen como fundamental la posición de La Mayor en la guitarra. Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón. Así, por ejemplo: las Alegrías al tres por medio serán aquellas que se realicen sobre el acorde de La, situando la cejilla en el tercer traste de la guitarra, lo que corresponde a Do (Cava, 2009: 60).

²⁷ Esta denominación hace referencia a la posición que los dedos de la mano izquierda ocupan sobre el diapasón de la guitarra al pisar el acorde; por arriba en la parte superior del diapasón, sobre los bordones, y por medio en la parte central. Puesto que los guitarristas utilizan la cejilla para adaptar el tono de su instrumento a la tesitura de voz del cantaor/a, se hablará entonces de poner la guitarra al tres (dos, cuatro, cinco, etc.) por arriba: colocar la cejilla en el tercer (segundo, cuarto, quinto, etc.) traste y tocar sobre el acorde de Mi, lo que corresponde a la tonalidad de sol modal andaluz o Flamenco (Cava, 2009: 59).

Ya durante la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a surgir discípulos de la escuela de Dionisio Aguado, que reflejan su concepto de “brillantez” en el Toque nacional y andaluz. A colación de esto, la burguesía de la época comienza a pedir la ejecución de “lo andaluz” (emergente estilo Flamenco) atraídos por su exotismo. A partir de ahí los tocaores Flamencos empiezan a liberarse poco a poco de su función de cantaores-guitarristas, especializándose en acompañar al cante durante el apogeo de los Cafés Cantantes.

En 1902 se publica el primer método de guitarra flamenca y a partir de ahí la técnica de la guitarra comienza a depurarse y a especializarse tanto en guitarra flamenca solista como de acompañamiento al cante.

- El gesto en el Toque:

Al igual que veíamos con los gestos del cante y del Baile, el gesto utilizado en el Toque Flamenco también muestra una intención comunicativa. Para mostrar este hecho utilizaremos la misma clasificación de Dahl (2010) y Jesenius (2010) que nos sirvió para los gestos que en el cante, pero esta vez adaptándolo al Toque.

- **Gestos productores del sonido:** Aquellos gestos que serán necesarios para producir el sonido de manera mecánica, en nuestro caso el sonido de la guitarra flamenca. Traube (2003) define este tipo de gestos como “las manipulaciones tangibles y la técnica de ejecución en un instrumento”. Observamos también un subgrupo dentro de este que se denomina como *excitadores* porque ponen en movimiento la fuente sonora por la aplicación de energía sobre ella (los dedos del guitarrista aplicarán energía sobre las cuerdas para que estas vibren y produzcan sonido). Para el estudio de esta *tipología* gestual será conveniente hablar de los parámetros que los componen, como por ejemplo; la localización de la nota en la guitarra, la presión ejercida sobre las cuerdas, etc. Ahora bien, no debemos olvidar que tanto los parámetros del gesto productor del sonido

como aquellas variaciones en el instrumento van a determinar el timbre del sonido producido por el guitarrista Flamenco.

Otra subcategoría de la que nos habla Traube (2003), es la de los gestos modificadores, para referirse a los modos de Toque que incidirán sobre el timbre de la guitarra y que si aplicáramos a nuestro caso podríamos hablar de la digitación utilizada a la hora de hacer arpegios²⁸, trémolos²⁹, picados³⁰, alzapúas³¹, rasgueos³², horquillas³³ y golpes de caja³⁴. Todos estos gestos tomarán mucha importancia en la expresividad de la ejecución, ya que las variaciones en el timbre sonoro remiten a imágenes y formas complejas que los artistas verdaderamente perciben, sienten, controlan y describen durante sus interpretaciones.

Siguiendo la teoría interpretativa del modo de la fuente propuesta por Handel (1995), la identificación subjetiva del timbre involucrará al público

²⁸ Se trata de una técnica instrumental donde los dedos de la mano tocarán las notas de un acorde de manera sucesiva y desplegada en intervalos de tiempo iguales

²⁹ *Efecto musical producido con la guitarra, consistente en la reiteración rápida de una nota o acorde sin importancia de la duración de las notas. Se emplea por el guitarrista antes de que el cantaor empiece a cantar, o cuando se produce una separación prudencial entre tercio y tercio en una copla* (Cava, 2009: 34).

³⁰ *Técnica de la guitarra para tocar líneas melódicas, apoyando normalmente con los dedos índice y medio de la mano derecha* (Cava, 2009: 33)

³¹ Técnica guitarrística donde las cuerdas las toca con el pulgar en pulsación apoyada, dejando que repose en la siguiente cuerda, y a partir de ahí ese mismo dedo rozará las cuerdas hacia arriba y hacia debajo de manera veloz.

³² *Técnica utilizada en la guitarra flamenca para designar a las percusiones dadas sobre varias cuerdas a la vez, se ejecutan con los dedos de la mano derecha en diferentes combinaciones* (Cava, 2009: 33-34)

³³ Es una técnica utilizada sobre todo en la guitarra flamenca que se realiza con los dedos pulgar e índice de la mano derecha. Con el pulgar se pulsa el bajo (6ª, 5ª y 4ª cuerda) y a continuación con el índice se pulsa la nota aguda (3ª, 2ª y 1ª cuerda).

³⁴ Técnica que hace referencia a la percusión dada normalmente con los dedos medio y anular de la mano derecha en la tapa armónica de la guitarra, a la vez que se está ejecutando la pieza, para así dar un mayor énfasis a la misma en un momento determinado.

receptor a percibir y comprender los mecanismos y acciones derivados de la producción del sonido que en ese momento suena.

- **Gestos facilitadores del sonido:** Son aquellos movimientos corporales que ayudarán al guitarrista a expresar, sin necesidad de ser gestos productores de sonido. En este apartado encontraríamos los movimientos de hombros mientras se ejecuta el Toque, los de cabeza, cerrar los ojos, apretar las mandíbulas y los dientes, elevar el tronco, etc.

Otra tipología incluida dentro de esta y que nos menciona Wanderley (1999) es la de *auxiliares* y se trata de aquellos gestos que se aplican directamente sobre el instrumento, por ejemplo balancear el instrumento de un lado a otro o de arriba abajo. Estos gestos son movimientos que apoyan a la producción del sonido y además preparan a todo el sistema motor involucrado en el gesto productor, por lo tanto incidirá en gran modo en el producto sonoro final (Jesenius, 2010).

- **Los gestos de acompañamiento:** Tal y como nos dice Delalande (1988), estos *gestos figurados* serán percibidos por la audiencia a través del sonido que produzca el músico (en nuestro caso nos referimos al guitarrista), pero sin necesidad de que se corresponda con el movimiento del artista en ese instante. Al igual que ocurría en el cante, nos estaremos refiriendo a componentes afectivos incluidos en el guitarrista y extrapolados a su guitarra que logren expresar mediante el sonido producido aquellas sensaciones tales como dolor, alegría, esfuerzo, calma, nerviosismo, velocidad, pena, etc.

Estos gestos se refieren a las imágenes prefijadas que se producen en el guitarrista durante su Toque y, por ello, podemos afirmar que en este proceso también se está dando una intencionalidad comunicativa.

- **Los gestos de interacción:** Al igual que ocurre en los cantaores y bailaores, el guitarrista Flamenco también muestra unos gestos de interacción que buscan la comunicación con otros ejecutantes (demás músicos) o perceptores (el público asistente). Hay muchas veces en las que el guitarrista y el cantaor salen al

escenario sin haber actuado juntos anteriormente, incluso sin haber ensayado, y ahí es cuando podría surgirnos la pregunta de: ¿cómo sabe el guitarrista cuando debe tocar una melodía o el cantaor, como sabe que el guitarrista ha terminado su preludio?, pues aquí es donde intervienen los gestos de interacción, ya que es un lenguaje no verbal que se establece entre los músicos y que ambos saben descifrar (tanto de manera aprendida como intuitiva), por ejemplo, el guitarrista con una simple mirada al cantaor y una disminución progresiva en la intensidad de su Toque puede llamar al cantaor para darle paso a que inicie su cante. Por ello, no hay necesidad de que los cantaores sepan de memoria las falsetas de guitarra, al igual que el guitarrista tampoco le importará la letra que haga el cantaor, ya que este, en el momento en el que necesite una pausa se lo hará saber al guitarrista mediante gestos sutiles y/o miradas.

Otro modo de interacción del guitarrista, y esta vez con el público, podría conseguirse simplemente al incrementar la intensidad en un fragmento determinado de la pieza, (siempre y cuando haya una intencionalidad por parte del guitarrista de conseguir el intercambio de un mensaje) para así arrancar un ole a los oyentes y hacerles más partícipes del sentimiento del músico.

3. LAS LETRASFLAMENCAS EN EL CONTEXTO LITERARIO

3. LAS LETRASFLAMENCAS EN EL CONTEXTO LITERARIO

3.1. LA LÍRICA FLAMENCA

En este apartado podremos ver cómo el Flamenco es la sinergia entre dos artes, la música y la literatura, las cuales, a través de los tiempos, han hermanado de manera perfecta para lograr la comunicación humana. La música será el vehículo en el que irán las Letrasflamencas, cargadas de contenidos simbólicos, emociones y sentimientos.

Los primeros datos que se encuentran sobre literatura flamenca aparecen en obras como *La Gitanilla* de Cervantes y la fiesta flamenca relatada en la tercera de las *Cartas marruecas* de José Cadalso, pero también han sido otros muchos autores los que fascinados por España, el Flamenco, los gitanos y la cultura española, escribieron con todo detalle sus viajes y vivencias por Andalucía donde primaba el cante y el Baile andaluz. Entre ellos encontramos a autores como los viajeros románticos europeos del siglo XIX, G. Borrow (*The Zingali, Gypsies of Spain*, 1841), Teophile Gautier (*Viaje a España*, 1845), Richard Ford (*Las Cosas de España*, 1946) Y Charles Davillier (*Viaje por España*, 1862), sin olvidar al escritor costumbrista Esteban Calderón con su obra *Escenas Andaluzas* escrita en 1847.

Si ahondamos en el término Lirica observamos que en la RAE viene definido como “género literario, generalmente en verso, que trata de comunicar mediante el ritmo e imagen los sentimientos o emociones íntimas del autor”, también nos habla de la Lirica como “adjetivo perteneciente o relativo a la lira”. Si buscamos el significado de Lira en la RAE, podemos apreciar que se trata de un *instrumento musical usado por los antiguos, compuesto de varias cuerdas tensas en un marco, que se pulsaban con ambas manos*, en su segunda acepción nos dice que *por ficción poética se supone que hace sonar al poeta lírico al entonar sus cantos*.

Como observamos, desde tiempos primitivos viene la alianza entre la música y la poesía, por lo tanto el Flamenco es una muestra de ello, como bien afirma el escritor Jerónimo Utrilla (2007).

“La poesía es el único espacio de este mundo donde podemos encontrar reunidas la verdad, la bondad y la belleza. Se trata, por tanto, de un lugar privilegiado, de un universo en el que conviven la razón, la ética y la estética. La poesía, incluso la más personal y subjetiva –al mostrar lo más íntimo y a la vez lo más universal del ser humano- implica un acto de solidaridad no solo con nuestros semejantes sino también con todas las cosas que nombra, canta y evoca. La poesía activa un sentimiento de generosidad que le lleva a desprenderse de sí mismo a quién la crea y, a la vez, a salir al encuentro de esa creación a quién la recibe” (Gutiérrez Carbajo, 2007, p.7).

En la Lírca Flamenca es preciso realizar una distinción entre el poema y la Copla Flamenca como dos formas expresivas distintas: hablamos de poema Flamenco a aquellas composiciones de autor que son elaboradas con libertad de métrica y que tendrán como temática o motivo el Flamenco, ejemplo de ello es el *Poema del Sentir del Flamenco* del escritor e historiador de Flamenco, José María Ruiz Fuentes³⁵:

Desde muy niño siempre recordaré,
Cuando a mi casa regresaba
Por el carril del camino,
Desde muy lejos oí una voz
Y una guitarra que sonaba,
La voz que le acompañaba
Parecía que hasta lloraba,
Sentí un latido en todo mi cuerpo
Como si mis carnes se me arrancaran,
De donde salía aquel Toque
Y aquella voz tan serrana me pregunté,
Venía desde muy lejos,
De una casa que en el campo se encontraba,
Me paré para oír aquel Toque
Y aquel cante de tanta nostalgia,
Con tanto sentimiento,
El silencio del campo

³⁵ José María Ruiz Fuentes, nacido en Río Martín (Tetuán) Marruecos el 10 de Noviembre de 1.937. Historiador del Arte del Cante, Gitano, Payo y Flamenco. Escritor, poeta, crítico y jurado. Primer premio, Poemas del Cante, patrocinado por Radio Dersa (Tetuán) en el año 1.956. Ha colaborado como jurado en la II Presencia de Málaga Cantaora de Madrid, (La Casa de Málaga año 1.983 con Placa conmemorativa), obtuvo el Trofeo II Fiesta de P.C.E. en 1.985. En 1997 trabajó en la Cadena Ser de Parla (Madrid) donde daba hablaba del *Cante por Saetas*, también realizó el programa *La Verdad del Cante* en Cadena Ser de Móstoles (Madrid) en el año 1999. En la actualidad dirige la página web *El Arte de Vivir el Flamenco*.

Parecía que el aire del cielo lo bajaba,
Desde aquel día no sé qué sentí
Que el cante Andaluz,
Lo llevo tan dentro de mi cuerpo,
Que cuando oigo cantar bien
Lloro de sentimientos,
Y no me puedo aguantar
Que de mi garganta brote un grito,
Ole, ole, bien, valiente.

Hablamos de Copla Flamenca cuando nos referimos a las letras del Flamenco como composiciones poéticas breves (tres o cuatro versos), de carácter popular y principalmente anónimas. Un ejemplo de Letra Flamenca podría ser:

Verte, quererte y amarte
Todo fue tan de improviso
Que no sé qué fue primero
Si amarte o haberte visto.

(Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía...*, nº 170)

Cabe destacar, que aunque el significado de los términos “poema Flamenco” y “Copla Flamenca” sean distintos, sí que les ocurre un fenómeno idéntico en cuanto a su evolución y titularidad, para explicar este suceso volveremos al *Poema del Sentir del Flamenco* de Ruiz Fuentes, ahí vemos como un autor conocido crea y elabora un poema Flamenco, hoy día sabemos su procedencia porque es actual, pero con el paso del tiempo, como venimos viendo en la historia de la lírica popular, se observa que aunque su origen es “culto” podría pasar a formar parte de lo popular si no queda recogido como literatura de autor:

“Un poema tradicional puede surgir de varios modos: puede ser un poema de un músico o poeta culto y erudito, de un trovador (entre culto y popular), o el poeta puede ser alguien del pueblo. No obstante el origen, el poema luego pasa a incorporarse a la tradición oral, comenzando al mismo tiempo el proceso característico de cambiar, añadir, omitir palabras, versos y hasta estrofas enteras, o bien por influencia de la música correspondiente- la interpretación musical de un mismo poema puede variar de

región a región-, o bien por determinados acontecimientos que luego son incorporados al poema, o bien por la preferencia personal de los cantantes”³⁶ .

Teniendo en cuenta esta explicación podemos mencionar lo que escribió Manuel Machado:

Hasta que el pueblo las canta
Las coplas coplas no son
Y cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe el autor.

Como afirma Gutiérrez Carbajo (2007) en este mundo actual en el que prima el individualismo, la lucha por la exclusividad y los derechos de autoría, es en ésta simbiosis entre lo culto y lo popular donde vemos la vocación solidaria del Arte Flamenco, los artistas actuales no dudan en acudir a los cantaores clásicos para incorporar a sus repertorios las letras que ellos hacían, todo es de todos, priman los sentimientos del pueblo por encima de los intereses personales. Las *jarchas* (lirica primitiva de nuestra Península) son buenos ejemplos de hibridismo entre lo culto y lo popular. Cabe destacar también a grandes poetas cultos como el Marqués de Santillana, Juan de Mena o Góngora que prestaron una especial atención a las canciones populares de la gente considerada, por aquellos entonces, como “personas de servil y baja condición”.

Como nos dice Gutiérrez Carbajo en su libro *La Poesía del Flamenco* (2007):

“Una composición poética –y en concreto una Copla Flamenca- suele encerrar en su aparente sencillez y concisión tal complejidad de asuntos que para su interpretación y elucidación serían necesarios densos y complejos ensayos filosóficos y científicos. Luis Vives, por ejemplo, necesitó todo un tratado *Sobre el alma* para llegar a afirmar que el alma es casi nada; Descartes y Spinoza escribieron sobre la naturaleza de las pasiones y de los afectos, y Pío Baroja redactó una Tesis doctoral sobre el dolor. Sin entrar en competencia con estas grandes obras, una sencilla poesía –una *Soleá* o una *siguiriya*, por centrarnos en un campo que luego acotaremos- nos sabe transmitir en solo tres o cuatro versos la amplia gama de

³⁶ Elbers, M^a J. P. 1987. *Lirica Tradicional Española* (selección). Madrid: Taurus, p.8.

sentimientos que puede experimentar en un momento un alma, un dolor más trágico y tremendo que consigue atravesarnos o la pasión más fuerte que llega a enloquecernos” (p. 8).

3.2. MÉTRICA DE LA COPLA FLAMENCA

La Copla Flamenca, como comentábamos anteriormente, es una composición poética breve, de carácter popular y métrica irregular, también denominadas por los artistas y aficionados del Flamenco como *tercios*. Los Flamencos cantan su música utilizando como vehículo comunicativo a las letras (de diversa temática, como veremos en el apartado siguiente) y éstas (sobre distintos tipos de estrofas) presentan unas características que las hacen particulares, tanto en su métrica como en su forma expresiva. El Flamenco, debido a que presenta un marcado origen andaluz, guarda en el lenguaje de sus coplas palabras propias consideradas como andaluzas, cuestión que hace que se altere la métrica de los versos. A su vez, como nos dice Faustino Núñez (2007) podemos afirmar que la peculiar forma “andaluza y agitanada” de hablar, permite como “cualidad”, alargar y/o acortar los versos de las coplas con el objetivo de cuadrarlos dentro de la correspondiente métrica.

Siguiendo el estudio analítico de las coplas que realiza Francisco Gutiérrez Carbajo en su obra *La Copla Flamenca y la lírica de tipo popular* (1990), encontramos un interesante apunte donde nos dice que, dentro de las estructuras métricas flamencas, no se encuentra una clara correspondencia estricta entre formas canónicas del cante (Palos flamencos como *Tangos*, *Tientos*, *Serranas*, *Saetas*, etc.) con formas métricas fijas, por ello una letra de *Soleares* podría constituirse como una cuarteta, una tercerilla, un pareado, e incluso formando una estrofa de cinco o seis versos.

Destacaremos a su vez, que una misma copla podría establecerse y cantarse dentro de un palo Flamenco u otro, siempre y cuando su temática fuera acorde con la temática propia de cada estilo Flamenco, es decir, y a modo de ejemplo:

Esta tercerilla: *no puedes hacer ná bueno/ porque tienes en las venas/ en vez de sangre veneno*, podría ser cantada como *Soleá*, pero también la podríamos interpretar dentro del palo de *Tientos* si doblamos el primer verso repitiéndolo y formando así una estrofa de cuatro versos:

No puedes hacer *ná* bueno.
No puedes hacer *ná* bueno,
Porque tienes en las venas
En vez de sangre veneno.

Ésta característica peculiar hace que se encuentren diferencias entre la letra y la versión cantada, ya que el cantaor se encarga de ordenar los versos y alterarlos según el estilo de cante, su preferencia o las circunstancias del momento. Por ejemplo, una *Soleá* (cantada habitualmente y de manera popular), en su forma literaria sería:

A mi *mare* de mi alma
Como la camelo yo
Porque la llevo presente
Dentro de mi corazón.

La misma letra en su forma cantada y ajustada métricamente dentro de la *Soleá* quedaría de la siguiente manera:

A mi *mare* de mi alma
Cómo la camelo yo,
Cómo la camelo yo,
Cómo la camelo yo,
Porque la llevo presente,
Dentro de mi corazón.
A mi *mare* de mi alma
Cómo la camelo yo.

Todo ello hace que nuestro Arte Flamenco sea un arte vivo y en movimiento y evolución.

Seguidamente veremos cómo en las letras del Flamenco hay una diversa variedad estrófica, encontrando todas las formas propias del folclore andaluz : pareados,

tercerillas, cuartetos, quintillas, sextetos, décimas, romances, seguidillas y *Siguiriyas* como una posible transformación idiomática de ésta última y que a su vez constituye una estructura particular dentro del Flamenco (Nuñez 2007).

a) Pareado

En la lírica flamenca encontramos coplas que pueden utilizarse como “coletilla” para “rematar” o acabar un cante. Como ejemplo podemos destacar el siguiente pareado pentasílabo en su primer verso y de arte mayor en su segundo verso:

Tienes los dientes
Como granitos de arroz con leche.

(Ricardo Molina, *Cante Flamenco*, p.22)

b) Tercerilla o Copla de Tres Versos

En las *Soleares*, *Bulerías*, *Tientos* y *Alegrías* son muy usadas las coplas de tres versos de arte menor (octosílabo, pentasílabo y hexasílabo) con rima asonante en el primero y tercer verso. Por ejemplo:

Es mi niña más bonita
Que los clavelitos blancos
Que abren por la mañanita.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, *Soleá* n.º 125)

Qué dolor de mare *mía*
Que Dios me la quitó
Cuanto más falta me hacía

La tercerilla también podemos encontrarla con el primer verso quebrado, lo que dará lugar a la formación de estrofas de tres versos en las que el primero de ellos tiene 2, 3, 5 y hasta 6 sílabas, siendo de 8 el segundo y tercero. Un ejemplo lo encontramos en estas dos coplas populares que se cantan por *Soleares* de manera habitual:

Por ti
Las horitas de la noche
Me las paso sin dormir.

Mi corazón
Más duro que las columnas
Del Templo de Salomón.

c) Cuarteta o Copla de Cuatro Versos (Copla o Tirana)

En el Cante Flamenco, la estrofa de cuatro versos, más habitual es la que se deriva de la cuarteta asonantada, muy propia de nuestro romancero, consta de una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima que puede ser asonante o consonante, tanto en los pares como en los impares. (También denominada como copla o tirana)

Me estoy muriendo de sed
Teniendo aljibe en mí casa
Pero alivio no lo encuentro
Porque la sogá no alcanza

(Rondeña, popular)

Yo creía que el querer
Era cosa de juguete
Ahora veo que se pasan
Las fatigas de la muerte.

(Soleá, popular)

Destacaremos que las tiranas son muy habituales, se pueden usar en casi todos los palos del Flamenco debido a su métrica tan equilibrada (aunque son muy propias de las *Soleares*), pero no podemos olvidar que al igual que en todas las reglas hay excepciones, también la encontramos aquí, ya que en el Flamenco podemos encontrar cuartetas en las que su primer verso tengo 7 sílabas en vez de 8, cuestión muy normal en un arte que es de tradición oral:

Los cuatro puntalitos
Que sostienen a Triana
San Jacinto, Los Remedios,
La O y *Señá* Santa Ana.

Encontramos también estrofas de cuatro versos de 5, 6 ó 7 sílabas, a excepción del tercero que sería de 11 sílabas y presentaría rima asonante en los pares:

La muerte llamo a voces,
No quiere venir,
Que hasta la muerte tiene, compañera,
Lástima de mí.

(Siguiriyá, popular)

Como nos dice Faustino Núñez (2007), son bastante menos frecuentes, pero también cuartetos, la pentasílaba y la hexasílaba, por *Soleá* la primera y por *Bulerías* y *Alboreá* la segunda.

Yo te quería
Ya no te quiero
Tengo en mi casa
Genero nuevo.

(*Soleá*, popular)

A la puerta llaman,
No sé quién será
El papá del niño
En la cama está.

(Bulería, popular)

Como apunte diremos que la Bulería es el “gran cajón de sastre del Flamenco”, ya que su capacidad de adaptarse a cualquier tipo de métrica lírica le hace valedora de tal definición.

Ejemplo de cuarteta hexasílaba también es ésta *Alboreá* popular que se canta en la celebración de las bodas gitanas:

En un verde prado
Tendí mi pañuelo
Salieron tres rosas
Como tres luceros.

d) Quintilla O Estrofa De Cinco Versos

La estrofa de cinco versos es muy habitual encontrarla en toda la familia de los *Fandangos*. Estrofa de cinco versos octosílabos con rima asonante o consonante en los pares, en su forma escrita quedaría así:

Llevo una pena conmigo
Que me sirve de compañera
Es la alegría *pa* mí
Una cosa muy extraña
Desde que te conocí.

(*Fandango*, popular)

No obstante, en su forma cantada como *Fandango*, el cantaor repetiría uno de los versos para completar los 6 tercios propios del *Fandango*, quedando así:

Que me sirve de compañera
Llevo una pena conmigo
Que me sirve de compañera
Es la alegría *pa* mí
Una cosa muy extraña
Desde que te conocí.

La quintilla (cinco versos de arte menor) muy utilizada también en las *Deblas*, podemos encontrarla en *Malagueñas*, *Granáinas* y Cantes Mineros:

Los ojitos tengo secos
E mirá jasía er camino,
Y no beo e bení
El espejo *aonde* me miro.
Deblica barea

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, debla n.º 5*)

Por buscar la flor que amaba
Entré en el jardín de Venus
Y me encontré a la vid morena
Que era la flor que buscaba
Para alivio de mis penas.

(*Malagueña*, popular)

Rosa si no te cogí
Fue porque no me dio la gana
Al pié de un rosal dormí
Y rosa tuve por cama
De cabecera un jazmín.

(*Granaina*, popular)

Quiero hacer fuerza y no puedo
Siento de la muerte el frío
No me abandones Dios mío
Porque queda otro barreno
Entre el escombros *perdío*.

(*Minera*, popular)

e) **Sexteto o Estrofa de Seis Versos**

Éste tipo de estrofa de seis versos octosílabos con rima asonante en los pares, generalmente, es utilizada en el cante por *Colombianas*:

Quisiera, cariño mío,
Que tú nunca me olvidaras
Que tus labios con los míos
En un beso se juntaran
Y que no hubiera en el mundo
Nadie que nos separara.

Estructurada como sextilla también estaría la siguiente letra popular de petenera, aunque realmente se trata de un sexteto porque se repite uno de sus versos en la forma cantada:

Petenera de mi *bida*;
Petenera *er corasón*;
Por causa *e* la petenera,
¡*Soleá*, triste de mí!
Por causa *e* la petenera
Estoy pasando *doló*”

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, petenera n.º 3*)

Un caso similar al anterior ocurre con la copla popular de Jabegote, al que podemos clasificar como sexteto gracias a la repetición de uno de sus versos a la hora de ser interpretada por el cantaor:

Se me han *apagao* las velas
Estando la mar en calma
Se me han *apagao* las velas
Y fue por mis lágrimas
Que yo derramé por ella
Que yo derramé por ella.

f) Agrupaciones Libres de Versos

En este apartado encontraríamos estructuras formadas por agrupaciones de 7 u 8 versos, en adelante, como podría ser el caso de los *Martinetes*, aunque debemos destacar que en este caso hablaríamos también del entrelazamiento de dos cuartetos dando lugar a la agrupación libre:

En *er barrio e* la *biña*
Robaron un *cobertó*,
Salió un *chiquiyo isiendo*
No lo hubieran puesto *ar so*.
No lo hubieran puesto *ar so*,
Pero una vieja *esía*:
Cuando lo habían puesto *ar so*
Algunas *purgas* tendría.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Martinete n.º 2*)

En este apartado podemos incluir también coplas de *Marianas*, *Mirabrás*, *Milongas*, etc., como es el caso de esta letra por *Caracoles*:

Ay, Marina
Yo traigo naranjas
Y son de la China,
Batatitas borondas
Y suspiritos de canela,
Malacatones de Ronda,
Y castañas, cómo bajean.

g) Décima o Espinela

La estrofa de diez versos octosílabos (creada por el poeta y músico Vicente Espinel) está presente en el Flamenco debido a los cantos de procedencia afroamericana que fueron aflamencados, es la estrofa característica del llamado “punto cubano” o “punto guajiro”. Nos llegó a España desde la música campesina de la Isla de Cuba hasta Cádiz, lugar donde la música guajira evolucionó hasta nuestras flamencas *Guajiras* y *Milongas*.

La décima podemos verla ejemplificada en la conocida milonga de Pepa Oro:

Oye, china, los lamentos
De este amante *desgraciao*,
Que la fortuna le ha dao
Pesares y sentimiento
La alegría y el contento
Se apartan de mi persona
Y esta ingrata me abandona
Y mirarla con otro está
Recostá en el diván
Y al pié del Marimaloma.

También aparece esta forma métrica en la popular *Guajira flamenca*:

Me gusta por la mañana
Después del café bebío
Pasearme por la Habana
Con mi cigarro encendío,
Después me siento en mi silla,
En mi silla silletón,
Y cojo yo un papelón de esos,
De esos que llaman diario
Y parezco un millonario
De esos de la población.

A su vez la encontramos en la creación de Vicente Espinel, cantada en el Palo flamenco de tanguillos por Niña Pastori, en su álbum *Entre dos puertos* (1996).

Admiróse un portugués,
Al ver que en su tierna infancia;
Todos los niños de Francia,
Supieran hablar francés.

"Arte diabólica es"
- Dijo torciendo el mostacho;
"Pues, para hablar en gabacho,
Un Fidalgo en Portugal;
Llega a viejo y lo habla mal,
Y aquí lo parla el muchacho".

h) Romance

El romance presenta versos octosílabos de rima asonantada en los pares, se considera como el cimiento de la lírica castellana (Núñez, 2007) y sobre esta estructura se cantan también los romances Flamencos, basándose sobre todo en el histórico romancero de cordel como fuente donde han bebido los cantaores para conformar sus repertorios. Cabe destacar que resulta muy fácil extraer cuatro versos de un romance para lograr una cuarteta octosílaba y proceder así a conformar un tercío para cantar, Núñez nos comenta que éste hecho ya fue estudiado por el portuense Luis Suarez Ávila como fenómeno denominado “fragmentismo”. Faustino Núñez extrae como ejemplo la letra que cantó la cantaora Rosario La Mejorana por *Cantiñas*:

Toma este puñal dorado
Y ponte en las cuatro esquinas
Y dame de puñalás
Y no digas que me olvidas.

Dentro del popular romance de Gerineldo de una antiquísima edición de mediados del siglo XIX nos afirma Núñez que se encuentra el fragmento interpretado por La Mejorana.

Otro ejemplo de Romance que podríamos destacar sería *Caballeritos y hombres buenos (Romance de Flor y Blanca Flor)* que interpreta el cantaor Agujetas el Viejo en el Volúmen I de la Magna Antología del Cante Flamenco editado por Hispavox en 1998.

Caballeritos y hombres buenos
Y a España llevó el navío
Yo digo que nos traigan
Y a una cristiana cautiva
Que sea de duques o marqueses
O *predecita* de gran valía

i) Seguidilla

Se trata de una estrofa de cuatro versos muy común y característica de España, presenta una métrica singular de cuatro versos de 7-5-7-5- sílabas, es decir, el primer y tercer verso heptasílabo, mientras que el segundo y cuarto serían pentasílabos. La rima sigue el modelo ABAB, tanto consonante como asonante:

Debajito del puente
Sonaba el agua
Eran las lavanderas
Cómo lavaban.

Desde el siglo XVIII, es común que la estrofa de seguidilla se complete con un pequeño estribillo de tres versos denominado *bordón*, siendo su medida métrica la siguiente: primer verso y tercero pentasílabo y el segundo verso sería un heptasílabo que quedaría suelto. Un claro ejemplo de seguidilla con bordón lo encontraríamos en las letras de *Sevillanas*:

Llevan las sevillanas
En su mantilla
Un letrero que dice
Viva Sevilla

Viva Triana
Vivan los sevillanos
Y *Sevillanas*.

Otro ejemplo de seguidilla y bordón podríamos verlo en estas letras por el cante de la Rosa:

Mi amante es cartujano
Pintor de loza
Que pinta palanganas
Color de rosa.
Así lo quiero
Que pinta palanganas
Color de cielo.

j) Seguiriya

Antes de proceder a la explicación de ésta forma métrica (coincidente con el nombre del palo Flamenco de la siguiiya) debemos decir que no se debe confundir la siguiiya (seguiriya) con la seguidilla que comentábamos anteriormente, aunque como afirma Faustino Núñez, estas dos formas están más relacionadas de lo que se viene estudiando. La siguiiya es uno de los estilos más característicos y peculiares del Flamenco, tanto por su inusual métrica como por su lírica. Si nos centramos en su medida podemos decir que se compone de cuatro versos de seis sílabas con excepción del tercero que presenta once sílabas, también denominado en el Flamenco como “verso largo”:

Siempre por los rincones
Te encuentro llorando
Que yo no tenga libertad en mi vida
Si te doy mal pago.

Es habitual ver excepciones en todas las reglas, y la siguiiya no iba a ser menos, por ello destacamos que también podemos encontrar en composiciones que presenten cuatro versos en los que el primero sea heptasílabo, el segundo y el cuarto pentasílabo y el tercero endecasílabo (7-5-11-5):

Por tu causa me veo
Herío de muerte
Pa más penas me veo *aborrecío*
Por *toa* mi gente.

3.2.1. Recursos Expresivos de la Lírca Flamenca

Siguiendo lo comentado por Jerónimo Utrilla en su libro *El Flamenco se aprende* (2007), debemos destacar lo siguiente con respecto a las letras del cante:

“Conserva ciertos rasgos fonético-fonológicos y morfosintácticos del andaluz. Conformar un subsistema especial en cuanto al léxico. Muestra un abundante empleo de recursos literarios como son las figuras retóricas” (p. 108)

3.2.1.1. Recursos fonéticos-fonológicos

Entre los más significativos del habla andaluza en las letras encontramos:

- **La pérdida de la “d” intervocálica:**

En el espejo del río
Cuantas veces te he *cantao*
De mi corazón al agua
Y del agua a ningún *lao*.

- **Apócopes**, como la eliminación de un sonido al final de una palabra:

Vamos a juntarnos otra vez
Pa pelearnos de nuevo
Y volvernos a querer.

- **Onomatopeya**. Se forma una palabra que asemeja al sonido que expresa el vocablo:

La *gayina* cacarea;
No sé qué camino tomé,
Qué senda, ni qué berea.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Soleá n.º 161*)

- **Aliteración**. También expresado como la repetición de fonemas en un mismo verso. Dentro del Flamenco, un ejemplo muy claro sería el conocido

“triri ti trán, tran, tran...” con el que se inician las *Alegrías*, al igual que podríamos incluir la salida de *Bulerías* con el típico “leré, leré, lé, lé...”

- **Similicadencia.** Es una figura perteneciente al grupo de la dicción en que una estrofa termina todos sus versos con verbos conjugados en mismo tiempo y persona.

Hijo para descansar
Es necesario dormir,
No pensar,
No sentir,
No soñar...
-Madre, para descansar
Morir.

(Manuel Machado, *Morir, Dormir*, p. 223)³⁷

- **Paranomasia.** No es un recurso muy abundante dentro de las Letrasflamencas, pero podemos encontrarlo en alguna ocasión. Se trata de un juego verbal de palabras en el que hay una relación entre un significante parecido pero con distinto significado:

No me fio ni e Dios;
Por fiarme e mi primo
Mira lo que me pasó.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Soleá n.º 207*)

3.2.1.2. Recursos morfosintácticos

- **Diminutivos.** En este apartado destacaremos el uso del diminutivo dentro de las Letrasflamencas, utilizado con sentido afectivo, como es el caso de estas letras populares de Bulería y *Sevillanas*:

³⁷ Copla cantada por *Bulerías*. Escrita por Manuel Machado. CHAVÁS, J., VALCARCEL, C. (2001). *Literatura Española Contemporánea (1898-1950)*. Madrid, editorial Verbum.

De la noche a la mañana
Se me ha ido tu querer
Agüita que se derrama
No se puede recoger.

A dónde vas luna
Tan triste y *solita*
Con tu bata de cola *arrecogidita*.

- **Sufijos.** Dentro de la lírica flamenca hay un uso abundante de sufijos que se utilizan para suavizar el carácter semántico de las coplas.

No sé por qué motibiyo
Güerbes la carita a un lao,
Flamenca, cuando te miro.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Soleá n.º 206*)

3.2.1.3. Figuras retóricas

Para la explicación de todas las figuras retóricas utilizaremos la definición que se nos da en el Diccionario de la RAE, seguidamente, en cada definición pondremos ejemplos de Coplas flamencas que corroboren dicha argumentación.

- **Alegoría.** Según el Diccionario de la RAE: *Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.*

En este ejemplo de Copla Flamenca vemos la alegoría de “La Nave”, que según nos dice Domínguez Caparrós (1977: 99-100) se ha convertido en “patrimonio general” y es aprovechado en nuestros cantes, donde se hace referencia al “gobierno de la nación” sustituyéndolo por el motivo religioso que vemos a continuación en este cante:

Pastora Divina
Tú serás la nave;
Como *Cristito* sea el marinero
Quiero yo embarcarme.

(Rodríguez Marín, *Cantos*, n° 6425; Machado y Álvarez, *Cantes*, *seguriya* n° 43 del Repertorio de Silverio)

Otro ejemplo de alegoría lo encontraríamos en una Letra Flamenca popular que viene cantándose por *Seguriyas* desde hace muchísimo tiempo.

Al paño fino en la tienda
Una mancha le cayó,
Y se vende más barato
Porque perdió su valor.

(Segarra, *poesías populares*, 1862, p.63; Rodríguez Marín, *Cantos populares*, n° 6708; Machado y Álvarez, *Cantes. Colección escogida*, p.211)

Ponte en el pelo las flores
Que sale a rayar el día
La barca de mis amores
Por el mar de tu alegría.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.112)

- **Anadiplosis.** Según el Diccionario de la RAE: *Repetición, al comienzo de una cláusula o verso, de la última palabra del verso o cláusula inmediatamente anterior, como en: “como el tiempo pasa, pasa la hermosura”.*

Que nadie se llame a engaño
Aquel que vive por dentro,
Por dentro se va matando.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.116)

Otro ejemplo de Letra Flamenca en la que observamos la anadiplosis como reduplicación como elemento enfático que crea un refuerzo rítmico y temático (Carbajo, 2007) lo encontramos en la siguiente copla:

Yo soy como aquel buen viejo
Que andaba por los caminos;
Yo no me meto con naide
Naide se meta conmigo.

(Machado y Álvarez, *Cantes, Martinete n° 43*)

- **Anáfora.** Según el Diccionario de la RAE: *Relación de identidad que se establece entre un elemento gramatical y una palabra o grupo de palabras nombrados antes en el discurso; p. ej., la que se establece entre lo y que había estado allí en Dijo que había estado allí, pero no me lo creí. En las liturgias griegas y orientales, parte de la misa que corresponde al prefacio y al canon en la liturgia romana, y cuya parte esencial es la consagración. Repetición (≠ empleo de palabras o conceptos repetidos).*

Como nos dice Carbajo (2007), la anáfora es “un recurso de fuerte potenciación semántica”, ya que esas repeticiones le otorgan a la letra una gran efectividad comunicativa y expresiva, por ello, “la anáfora es típica de las plegarias, conjuros, invocaciones, cantinelas y estribillos infantiles” (Mortara Garavelli, 1991: 13, citado por Carbajo, 2007: 175). Esta forma de figura retórica es muy utilizada en la Copla Flamenca.

Salero, biba lo mío,
Salero, biba la mare
Salero, que t´ha parío.

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Soleá n. ° 290*)

En un cuartito los dos
Veneno que tú me dieras,
Veneno tomaba yo.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.113)

Traigo lirios, traigo dalias,
Traigo las marimoñitas
Las más bonitas de España.

(Machado y Álvarez, *Cantes, Soleá n° 304*)

- **Antítesis.** Según el Diccionario de la RAE: *Persona o cosa enteramente opuesta en sus condiciones a otra. Oposición o contrariedad de dos juicios o afirmaciones. Oposición de una palabra o una frase a otra de significación contraria, como en te amo porque me odias.*

La antítesis también es definida como *contraste* (Utrilla, 2007: 113), a continuación veremos un ejemplo de Copla Flamenca que éste mismo autor cita en su libro:

Tengo un querer y una pena
La pena quiere que viva
El querer quiere que muera.

Gutiérrez Carbajo (2007: 186-187) nos dice que la antítesis resulta de mucha importancia cuando se quieren resaltar los contrastes de sentimientos dentro de las Letrasflamencas, es aquí donde el creador puede limitarse a contraponer el desamor que vive en el presente frente al amor que experimentó en el pasado con esa misma persona:

Válgame la cruz e Marta
Y er Cristo der Gran Poe
Tanto como me querías
Y ahora no me puees ve.

(Machado y Álvarez, *Cantes, Soleá de cuatro versos n° 66*; Gutiérrez Carbajo, *La poesía del Flamenco*, p.186)

Encontramos otros casos en los que una misma persona puede despertar sentimientos contrapuestos en dos personas a la vez (Gutiérrez Carbajo, 2007: 187), como vemos en la siguiente copla:

Cuando te veo vení
Son jachares pa mi bata
Y *Alegrías* para mí.

(Machado y Álvarez, *Cantes, Soleá n°74*)

Mientras que para el enamorado, la presencia de la mujer se hace un momento de alegría y felicidad, para su madre (*bata* en caló) es un tormento o pesadumbre (*jachares*).

- **Asíndeton.** Según el Diccionario de la RAE: *Omisión de las conjunciones en un texto para dar viveza o energía a aquello que se expresa.*

Te quiero, me decía,
El querer quita el sentío,
Yo solo quiero *Alegrías*.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.113)

- **Comparación o símil.** Según el Diccionario de la RAE: *Acción y efecto de comparar. Construcción comparativa.*

Quisera ser como el aire
Rozarme con tu cuerpo
Sin que lo notara nadie.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.114)

Tú me tienes consumía
Como las salamanquesas
Por los rincones metía

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Soleá nº321*)

En las Coplas flamencas son muy frecuentes las comparaciones, no tienen tanta fuerza como las metáforas pero son “uno de los recursos más importantes de embellecimiento en el lenguaje literario (Díaz Borque, 1979:228 citado en Gutiérrez Carbajo, 2007: 180). A continuación veremos algunos ejemplos de Coplas flamencas que nos muestra Gutiérrez Carbajo (2007) al hablar del símil o comparación, donde vemos que el “querer” presenta dentro del Flamenco comparaciones de gran diversidad, e incluso prosaicas:

Chiquiya tú eres mu loca:
Eres como las campanas,
Que toíto el mundo las toca.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Soleá nº 81*)

Tu queré es como er dinero
Anda e duana en duana
Jasta que le echan er seyo.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamenco, Soleá n° 297*)

Tengo yo mi corazón
Duro como las columnas
Der templo de Salomón.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Soleá, n° 313*)

- **Epíteto.** Según el Diccionario de la RAE: *Adjetivo que denota una cualidad prototípica del sustantivo al que modifica y que no ejerce función restrictiva. En la blanca nieve, blanca es un epíteto. Palabra o sintagma fijo que tienen una función caracterizadora de personas o cosas..*

Blanco papel donde escribo
Negro renglón que se empapa
Con lágrimas del olvido.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.116)

- **Exclamación retórica.** Según el Diccionario de la RAE, se considera a la exclamación (también llamada *ecfónesis*) como una figura *retórica que busca transmitir una emoción intensa*. A menudo se acompaña de signos de exclamación.

¡Qué cosas dice este loco
Que no dice una verdad
Ni una mentira tampoco!

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.114)

A la rejita e la carse
Yamó Curro y bino Pepe
¡Qué fatiguitas serán,
Las fatigas e la muerte!”

(Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos, Martinetes n.º 8*)

¡Várgame los *sielos*!
¡Várgame la tierra!
¡Lo que acarrea un testigo farso
Y una mala lengua!³⁸

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, seguiriya n° 164*)

- **Hipérbaton.** Según el Diccionario de la RAE: *Alteración del orden que las palabras tienen habitualmente en el discurso.*

Gutiérrez Carbajo nos comenta que en el Cante Flamenco, en varias ocasiones, el primer miembro que constituye la frase no es el sujeto de la oración, sino que se utiliza en su lugar al elemento que se desea hacer resaltar:

Limosniya'ar probe
Dásela por Dios
Qu'er probesito viene mal jerío
Der mar del amó.

(Rodríguez Marín, *Cantos, n°1786*)

Al cielo no miro yo
Porque me miro en tus ojos
Que son del mismo color.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.112)

- **Hipérbole.** Según el Diccionario de la RAE: *Aumento o disminución excesiva de aquello de que se habla. Exageración de una circunstancia, relato o noticia.*

³⁸ Además de encontrarse dentro de las figuras retóricas, también atendería a otra figura llamada paralelismo, pues se produce en dos versos seguidos parecido pensamiento.

La utilización de la hipérbole, como figura retórica que logra exagerar más allá de lo verosímil, es muy frecuente dentro del Flamenco, podemos verlo en estas coplas:

Aunque pongan en tu puerta
Cañones de artillería
Tengo que pasar por ella
Aunque me cueste la vía.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.115)

¡Qué grandes son mis tormentos!
Si me arrimo a una muralla
Se le caen los cimientos.

(Machado y Álvarez, *Cantes. Soleá n° 267*)

Mi corazón mal jerío,
Se quiere salí del pecho,
Tú que la curpa has tenio,
Dí lo malo que te ha jecho.

(Manuel Balmaseda, *Primer cancionero de Coplas flamencas, Polo y Peteneras n.º 47*)

A un arbito me amarraron,
Para quitarme la vía,
Y mientras que yo lloraba,
El árbo se estremecía.

(Manuel Balmaseda, *Primer cancionero de Coplas flamencas, Polos y Peteneras n° 133*)

- **Imprecación.** Según el Diccionario de la RAE: *Acción y efecto de imprecar. Expresión del deseo de que alguien sufra un mal.*

Agujitas y alfileres
Le claven a mi novia
Cuando la llamo y no viene.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.115)

Te tiene a ti que faltar,
El dinero, la alegría,
La salud y la libertad.

(*Soleá por Bulerías, Popular*)

- **Interrogación retórica.** Según el Diccionario de la RAE: *pregunta que se hace no para manifestar duda o pedir respuesta, sino para expresar directamente una afirmación o dar más vigor y eficacia a lo que se dice.*

¿Qué me está pasando a mí?,
Dímelo tú compañera,
Que el sueño no lo consigo
Si no te tengo a mi vera.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.114)

¿Qué quieres que te diga,
Si el corasón por la boca
Se me sale de fatiga?

(Machado y Álvarez, *Cantes, Soleá n.º 267*)

- **Metáfora.** Según afirma Gutiérrez Carbajo, en su libro *La Poesía del Flamenco* (2007), ésta figura literaria no solo es una de las que más presencia tiene en la literatura, sino también en el habla cotidiana, y tiene una relación de semejanza. El Filósofo Aristóteles, en su *Poética* nos habla de que la metáfora consiste en “transferir a un objeto el nombre que es propio de otro”. El erudito Don Xabier Sánchez de Amoraga y Garnica, Conde de Campo Hermoso, Doctor en Filosofía, Licenciado en Historia e Historia del Arte, Poeta y Escritor, en un diálogo sobre música, Flamenco y literatura, nos comenta que la metáfora es, sin lugar a duda, la figura retórica más importante, ya que dota al creador (de la poesía y/o de la Copla Flamenca) la capacidad de “presentarse como Dios” pues éste es el Creador del Universo, y como tal, es el único que podría alterar el orden de la realidad y designar algo nuevo. Por esta razón se suele decir que “para ser un gran poeta de calidad se necesita crear bellas metáforas”. Las Coplas flamencas están cargadas de metáforas que dotan al Flamenco de lirismo:

Tu cuerpo es una custodia
Que está llena de escalones
Para subir a la gloria.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.116)

Un aspecto a destacar dentro de las Coplas flamencas y la metáfora, es la gran alusión que se hace a los *ojos*, como elemento primordial y “privilegiado en la imaginería expresiva de la lírica amorosa y de forma muy especial en la poesía del cantante”, logrando expresar sentimientos de forma muy especial (Gutiérrez Carbajo, 2007: 179)

No salga la luna
Que no *tié* por qué
Con los ojitos de mi compañera
Yo me alumbraré.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Soleá n° 126*)

Orillas del río,
Sus penas lloraba;
Como eran dos fuentes sus ojitos negros
Crecieron las aguas.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Seguiriya n° 19*)

- **Metonimia.** Según el Diccionario de la RAE: Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.

Toítos los ojos negros
Los van a prender mañana
Y tú que negros los tienes
Échate un velo a la cara.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p. 115)

Mal haya el dinero
Que el dinero es la causa
Que los sacáis de quien yo camelo
No estén en mi casa.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Seguiriya n° 96*)

- **Paradoja.** Según el Diccionario de la RAE: *Hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica. Empleo de expresiones o frases que encierran una aparente contradicción entre sí, como en: “mira al avaro, en sus riquezas, pobre”.*

El verte me da la muerte
El no verte me da la vida
Más quiero morir y verte
Que no verte y tener vida.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.115)

Cuando yo más te quería
Me precisó el orvidarte
Porque si no me moría.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Soleá n°58*)

- **Paralelismo.** Según el Diccionario de la RAE: *Cualidad de paralelo. Ordenación de modo simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas, como en: “muerto lo dejo a la orilla del río, muerto lo dejo a la orilla del vado”.*

Dentro del Flamenco, el paralelismo es un recurso muy utilizado, otorga “mucho rendimiento expresivo en las coplas” (Gutiérrez Carbajo, 2007: 175).

Tus dolores son mis dolores
Tu alegría es mi alegría
He llorado cuando llorabas
Sonreiré cuando sonrías.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.114)

Otros ejemplos de estructura paralelística dentro de las Coplas flamencas podemos encontrarlo aquí:

Argún día por verte
Inero yo daba,
Compañerita, ahora por no verte
Güervo yo la cara.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Seguiriya n° 9*)

Penas tie mi mare
Penas tengo yo,
Y las que siento son la e mi mare
Que las mías no.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Seguiriya n°133*)

- **Permisión.** Según el Diccionario de la RAE: *Acción de permitir. Permiso. Fingimiento del hablante de que permite o deja algo al arbitrio ajeno.* En la siguiente Copla Flamenca popular podemos ver como se le da permiso a la muerte para llevárselo de ésta vida:

Quiero morir contigo
Si la muerte me llamara
Porque sin ti yo no vivo
Porque sin ti no soy nada.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.115)

- **Personificación.** Según el Diccionario de la RAE: *Acción y efecto de personificar.* En la siguiente copla popular, cantada por *Bulerías*, observamos como a la luna se le da el rol de persona con entidad propia:

Cuando la luna se pone
Sus zarcillos de coral
Las olas del mar bravío
Rompen a llorar.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.112)

- **Poliptoton.** Según el Diccionario de la RAE: *Tipo de derivación en que se emplean palabras de la misma raíz pero diferenciadas en los morfemas flexivos, como en huyendo no huye la muerte el cobarde.*

La pena y lo que no es pena
Todo es pena para mí
Ayer penaba por verte
Y hoy peno porque te ví.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.113)

- **Prosopopeya.** Según el Diccionario de la RAE: *Atribución, a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres animados, o a los seres irracionales de las del ser humano.*

Tal fuerza expresiva tiene el Flamenco, que intenta reflejar en sus letras fuerza comunicativa dotando de sentimientos a los objetos cercanos que en ese momento tiene el creador de la copla (Gutiérrez Carbajo, 2007):

La silla donde me siento
Se l'ha caído la anea
De pena y de sentimiento.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Soleá nº 165*)

- **Sinestesia.** Según el Diccionario de la RAE: *Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón.*

Esta chiquilla está loca
Lo que dice con los ojos
Lo desmiente con la boca.

(Utrilla Almagro, *El Flamenco se aprende*, p.116)

3.2.1.4. Léxico en las Letras flamencas

Podemos afirmar que el Flamenco es, sin lugar a dudas, una lengua especializada (Cava, 2009), ya que alude a una temática concreta. Dentro de las Coplas flamencas, el vocabulario utilizado constituye un subsistema léxico muy especial debido a que tiene términos y vocablos que adquieren significados distintos respecto a los que presentan en la lengua común, así como otros no existentes y de creación propia como abundantes préstamos de otras lenguas (Utrilla Almagro, 2007).

El receptor del Flamenco suele tratarse de una persona aficionada o especializada en el tema, ya que el nivel de abstracción requerido es elevado porque aunque posea un lenguaje natural también está dotado de una terminología especializada con sintaxis controlada. Además, el receptor deberá poseer un gran conocimiento en la materia, tanto en el cante, en la guitarra y en el Baile, tanto para poder leer y comprender los artículos que se redactan sobre él como para comunicarse en ese círculo artístico. Estas tres formas, a pesar de tener su lenguaje propio, están muy relacionadas entre sí y sería imposible poner de acuerdo a un cantaor con un bailarín y un guitarrista si alguno de ellos no conoce totalmente, o en su defecto, una mayoría de léxico y expresiones propias de cada forma musical. Además, no solo se requiere el conocimiento del Flamenco como expresión, sino también como un lenguaje musical con todos sus elementos y parámetros, lo cual dificulta aún más el acceso a este arte.

A pesar de todo lo comentado anteriormente, el Flamenco está consiguiendo internacionalizarse gracias a que su mensaje es de carácter informativo y divulgativo, y pese a que requiere especialización trata de acercarse a cualquier receptor para que éste termine por interesarse en él.

Posee un léxico propio que no conlleva a equivocaciones ni a dobles interpretaciones, aunque también presenta un vocabulario demasiado metafórico que sacado del contexto Flamenco sí que puede dar lugar a confusiones.

Observamos que cuando aumenta el grado de especialización disminuyen los problemas de comunicación existentes entre los emisores (Arrebola Sánchez, A., 1988), mientras que sí vemos problemas cuando se intentan comunicar personas expertas en esta materia con otras personas menos especializadas en el Flamenco, lo cual viene a reafirmar aun más nuestra teoría de que verdaderamente es una lengua especializada.

Una gran parte de términos utilizados en el Flamenco tienen su origen en el caló, ya que han sido los gitanos los que a lo largo del tiempo han conservado y han hecho evolucionar este arte tal y como lo conocemos hoy día; por todo ello, se dice también que las coplas y cantes flamencos suponen una de las mayores fuentes de investigación filológica acerca del caló (dialecto del Romaní)³⁹.

Por ejemplo, y siguiendo a Utrilla Almagro (2007: 110-111), como **préstamos del caló** podríamos encontrar algunas de las siguientes palabras:

“Acais: ojos / Bajañí: guitarra/ Calé o caló: gitano/ Camelar: querer, amar, seducir/ Chalao: loco, tonto/ Chanelar: saber, entender/ Chaval: hijo, muchacho/ Chinorré: niño pequeño/ Chungo: malo, malamente/ Currelar: trabajar/ Dibel: Dios/ Dicar: ver/ Diña, endiñar: dar/ Ducas: penas, fatigas/ Gachó: persona no gitana/ Jalar: comer/ Jiñar: defecar/ Juncal: estilizado, gallardo/ Menda: yo, mi persona/ Merar: Matar/ Najarse: ir, huir/ Naquerar: decir/ Parné: dinero/ Pinreles: pies/ Sinelar: ser, estar/ Terelar: tener.”

Como **préstamos del habla andaluza** nos expone Utrilla Almagro los siguientes:

“Cantiñear: cantar por lo bajo/ Churumbel: niño, hijo/ Fario: suerte/ Frijón: judía, habichuela/ malage: esaborío, sin gracia/ Mandíl: apocado, cobarde/ Payo: no gitano (en el significado caló hace alusión a “persona tonta”).”

En cuanto a **préstamos de la jerga**, Jerónimo Utrilla nos señala “Piños: dientes/ Sonanta: guitarra/ Trena: cárcel”

También observamos diversos **préstamos como: galicismos** (*chapó*: préstamo procedente del francés *chapeau*), arabismos para referirse a algunos nombres de instrumentos utilizados en el Flamenco (*darbouka, tabla, etc.*), e incluso del **hindú**

³⁹ Debido a la cultura conservadora de la etnia gitana, podemos decir que el Flamenco ha evolucionado, en cierta manera, paralelo a dicha cultura, a ello atribuimos la aparición de voces del caló (dialecto del Romaní) como *calorró, camelo, cañí, chanelar, etc.* A pesar de todo, no debemos caer en el error de limitar el origen del Flamenco a la raza gitana, o buscar su origen exclusivamente en Andalucía, porque el Flamenco es una manifestación musical popular, producto de la decantación de elementos musicales de diversas culturas y etnias.

(*sitar*), además de *italianismos* al hablar de aspectos del lenguaje musical y de la técnica instrumental acogidos por el Flamenco como *amalgama* y *vibrato*.

Destacamos en este apartado la utilización de palabras flamencas que se utilizan en el **léxico taurino** como por ejemplo: *tercio*, *medios*, *figura*, *coletilla*, *aficionado*, *remate*, etc. Debido quizás a que la época de apogeo del Flamenco coincidió paralelamente con la de la tauromaquia y, a que además por tratarse de dos artes propiamente españolas han tendido siempre a ir de la mano compartiendo además su vocabulario.

A) Léxico sobre la denominación de los artistas Flamencos:

A la hora de nombrar a los artistas del Flamenco siempre se tuvo en cuenta su procedencia o estatus social. Se les nombraba de otra manera, es decir, se les despreciaba, no atribuyéndoles, como a los otros, la categoría de Don, Doña, Señor/a. Aunque en algunas ocasiones se consignen sus nombres y apellidos, quedaran para la historia con el mote o el apodo popular; o bien, el desprecio era tan patente que a veces, no se mencionan ni nombres ni apellidos. Dentro de las Coplas flamencas encontramos letras que hacen alusión a los propios artistas y que dan testimonio de los apodos..

Por la denominación que se les aplica a los agentes del Flamenco (cantaos/as, bailaos/as y guitarristas) hemos establecido cuatro grupos, tomando algunos ejemplos de artistas de Flamenco a los que se les canta:

NOMBRE PROPIO + APODO. (Juan Breva Juan de Graná, Juan Habichuela, etcétera)

DETERMINANTE + APODO. (La Cañeta La Chispa, La Piriñaca, La Serneta, etc.)

APODOS SIN DETERMINANTE. (Mojama, Potito, Rancapino, Salmonete, Serranito, Tomatito, Camarón, etc.)

DETERMINANTE + NIÑO/A +NOMBRE O APODO. (El Niño Gloria, El Niño Javi, El Niño de las Moras, El Niño de Quesada, El Niño del Parque, La Niña de Antequera, La Niña de los Peines, etc.)

Como ejemplo de Copla Flamenca que aúna a varios artistas (incluida la filósofa María Zambrano), nombrados por sus apodos, podemos ver la Bulería creada e interpretada por Enrique Morente en su último disco Pablo de Málaga, editado por Caimán Record y que lleva por título *Adiós, Málaga*.

Adiós Málaga la bella
Voy a recorrer el mundo
No pintaré más las flechas
Ni la hora escrita en el columpio
Picasso y María Zambrano
La Repompa y el Chaqueta
Juan Breva y Ángel de Alora
Niño las Moras y la Cañeta.

Otra letra popular de Bulería en la que aparece el nombre de una artista por su apodo es:

Del Barrio Santiago,
A la Calle del Aire,
Anica, la Piriñaca
Derramaba arte.

(*Bulerías*, Popular)

B) Otros rasgos lingüísticos dentro del léxico de las coplas del Flamenco:

Siguiendo a Cava (2009), dentro del léxico Flamenco y de sus coplas aparecen neologismos semánticos (*ecolalia, eco, palo, apuntar, sello, etc.*) y neologismos formales (*calorrista, bambera, liviana, Mirabrás, Cabales, etc.*), metáforas (*poso, ángel, duende, pellizco*), epónimos (*chaconiano, Fandango de Lucena, Fandango de Cabra, zángano de Puente Genil*), apócopes (*quejío, salía, espantás, velá, colmao, tablao, cantaor/a, bailaor/a, tocaor*), prefijos como *anti-* que denota contrariedad (*antiflamenquista*) o *re-* que dotan al sustantivo de reiteración y rotundidad (*remate*: indica la finalización marcada de un cante), sufijos (*-illa: coletilla, patailla, cejilla. –ista: guitarrista, artista, percusionista. –ada: pincelada. –ado: rasgueado, aficionado. –*

ero: *guitarrero, saetero, solearero, camaronero, fosforero, etc.*), sinónimos (*jondo/cante puro, chispa/gracia/resalado, etc.*), sinapsias (*bata de cola, cante de cambio, compás de 12, empapao de compás, etc.*), locuciones (*a capela, a palo seco*), expresiones (*tiene vena flamenca, liga los tercios, etc.*) interjecciones (*¡ole!, ¡arsa!, ¡toma que toma!, ¡ojú!. etc.*) y sintagmas nominales y adverbiales que sirven para formar contraposiciones que designarán a una sola realidad (*cuadro Flamenco, ópera flamenca, voz laína, por arriba, por medio, cante semiderruido, etc.*).

Por la Velá de Santa Ana
Tú me cogiste del brazo
Y me besaste los labios
Por el Puente de Triana

(Amigos de Ginés, *Sevillanas*)

Se escucha en cada esquina
Un duende Flamenco
Que canturréa,
Y nunca desafina.

(*Bulerías*, Popular)

El ole es una palabra,
Ole! que no tiene explicación,
El ole es como una rosa,
¡Ole! que sale del corazón.

(*Tangos*, Popular)

3.3. REPERTORIOS DE LETRAS FLAMENCAS

Muchos han sido los autores que han escrito poesía y Coplas flamencas, así como también han surgido diversos investigadores que se han dedicado a seleccionarlas y recopilarlas para darlas a conocer a todo el mundo, gracias a ellos tenemos hoy día un rico repertorio de letras; a tenor de esto nos dice Gutiérrez Carbajo:

"[...] las coplas más representativas de Cante Flamenco ya se encontraban incluidas en los cancioneros del siglo XIX cuando el Cante Flamenco conoce su etapa dorada." (Gutiérrez, 1990, pág. 507).

En nuestra Tesis destacaremos la obra de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), por ser la más laureada y la que más aceptación ha tenido dentro del Flamenco, ya que existe un acuerdo entre los investigadores en considerarlo como propulsor único y primero en intentar conservar y proteger las coplas, pues en su misión estaba la de despertar el interés en el conocimiento de la literatura popular y el folklore, dentro de la cultura y la civilización. Su intencionalidad queda recogida en el prólogo de su libro Colección de Cantes flamencos, como bien cita escritor Gutiérrez Carbajo (1990):

" El amor que profesamos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía rompiendo los antiguos moldes de su convencionalismo estrecho y artificial, se levante a la categoría de ciencia y se inspire en los grandiosos y nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte, nos animan a esperar que este humildísimo trabajo, mucho más enojoso y pesado de lo que a primera vista puede presumirse, será acogido con benevolencia por los hombres científicos, dispuestos siempre a perdonar, los errores, de quien al comentarlos, sólo se ha propuesto acarrear materiales para esta ciencia niña llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad." (p. 415)

No obstante, en otro subapartado citaremos otros repertorios y colecciones que también son importantes y relevantes, tanto para entendidos en la materia como para el acercamiento y comprensión de las Letrasflamencas en personas que quieran conocer nuestro Arte Flamenco.

3.3.1. El caso de Demófilo

Antonio Machado y Álvarez, cuyo seudónimo fue "**Demófilo**", nació en Santiago de Compostela el 6 de abril de 1848, donde su padre ejercía como Catedrático de Física, aunque a los cuarenta días de su nacimiento la familia se fue a Sevilla por el traslado de su progenitor. Demófilo estudió Filosofía y Letras (fue Catedrático de Metafísica en Sevilla) también estudió Derecho, por lo que llegó a ejercer de abogado y de juez. A pesar de sus labores docentes y judiciales no dejó de cultivar su pasión por la literatura popular, pues él creía en el pueblo y le daba un gran valor:

“No es ya para mí el pueblo un ser impersonal y fantástico, una especie de entelequia de que son órganos ciertos hombres a quienes por esta razón decimos del pueblo, sino el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos, es decir, que no han tenido la energía orgánica necesaria para diferenciarse de los otros lo suficiente para tener una personalidad distinta y propia, razón que les obliga a aceptar y adoptar como suyo, completamente suyo, lo producido por otros”(Machado, 1883, p. 50)

Toda esta serie de ideas personales le hicieron ir publicando numerosos artículos como escritor, antropólogo y folclorista español de la Generación del 68, escribió cuentos, refranes, juegos infantiles, cantos, etcétera, un importante material que no pasó desapercibido para otros autores europeos de los que consiguió numerosas felicitaciones, como fue el caso del escritor Hugo Schuchardt.

Antonio Machado y Álvarez, al enterarse de la creación de la “Folk-lore Society” de Londres, rápidamente inició el contacto con ellos con el propósito de crear una sociedad así en España, pues la variedad y personalidad andaluza ya era en sí misma merecedora de tal reconocimiento. Así es como tuvo su origen en noviembre de 1881 la *Sociedad Flok-lore Andaluz*, permaneció vigente en Sevilla hasta el año 1893 coincidiendo con la muerte de “Demófilo” el día 4 de febrero, a los cuarenta y siete años de edad.

Una vez que hemos hablado del autor y su contexto es cuando podemos entrar en la creación de su obra *Colección de Cantes flamencos Recogidos y Anotados* por Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, aquí se incluyen tanto la colección de 1881, como la de 1887 en la que el número de coplas es ampliado, pues en el primero no llega a las 900 coplas, mientras que en el segundo libro *Colección de Cantes flamencos y Cantares* recopila 1086 *Letrasflamencas*, incluyendo más cantes andaluces que en el primero, donde aparecían más cantes gitanos, como afirma Enrique Baltanás en su comentario:

“Muchas de las letras del cancionero de 1887 provienen de la colección de 1881, pero la proporción ha cambiado. Así, frente a las 240 *Soleares* de la Colección, aparecen 399 en los Cantes....Considerable aumento experimentan las *Seguiriyas* clásicas, que pasan de sólo 8 (en el repertorio de Silverio, sin sección especial) a 187, así como las coplas de cuatro versos, de 71 a 399 (y aún serían más si les añadiésemos los 211 cantares, que en nada se diferencia de las coplas desde el punto de vista métrico) En suma podría decirse que, tanto en el Prólogo como en el corpus, el cancionero de 1887 ha experimentado un proceso de identificación de lo Flamenco con lo popular, que se ha *desgitanizado*, que se ha *agachonado*, por emplear la terminología de Demófilo. ¿Por qué? No basta, a nuestro juicio, con aducir que el libro carece de ‘propósito folclórico y mira científica’.” (1998, págs. 64-65)

Las letras que se recogen en la *Colección de Cantes flamencos* de Demófilo incluyen todas las temáticas presentes de la literatura culta, así como también se encuentran inmersas todas las cuestiones que atañen al ser humano y que les son comunes (vida, muerte, amor, dolor, pena, etcétera), como podremos ver en el siguiente capítulo de nuestra Tesis donde analizamos la temática de las *Letrasflamencas*.

Ejemplo de Copla Flamenca recogida por “Demófilo” en la que observamos el tema de la muerte, el dolor y la pena:

Por la puerta de Tierra
No quiero pasar
Porque me acuerdo de mi hermano Enrique
Y me echo a llorar.

(Machado y Álvarez, *Cantes..., seguriya n°46* del repertorio de Silverio)

Como dato a destacar, Paco Albadulí nos cuenta lo siguiente:

“Al recoger coplas, refranes y dichos populares, Demófilo tuvo la necesidad de reproducir gráficamente la pronunciación andaluza y después de lamentarse de que “carecemos de un sistema escrito que represente con exactitud las modificaciones fonéticas que se advierten en el lenguaje del pueblo andaluz” tuvo que elaborar, antes de conocer a Schuchardt, unas mínimas reglas ortográficas recogidas en un artículo “Apuntes para un artículo literario.” Así vemos como utiliza la “y” para expresar el yeísmo, la “b” para expresar el sonido “b” y “v”. Según el propio Demófilo, al andaluz “la pronunciación de la s como silbante le fastidia y enoja”. La “h” ante el diptongo “ue” suena como “gue”. Utiliza “er” tanto para la contracción de la preposición “de” y el artículo “el”, como para el artículo “el”. Elimina la “l”, la “r” y la “d” finales acentuando la última vocal si la palabra es aguda. Aspira la “h”, que él representa con la “j”, y es general la pérdida de “d” intervocálica, incluso en la preposición “de”. Aunque quiso seguir esas mínimas reglas lo hizo sin mucha coherencia”⁴⁰.

Ayá en Puerta e Tierra
En aquer rincón
Están los güesos de la maresita
Que a mí me parió.

(Machado y Álvarez, *Colección de Cantes Flamencos, Seguriya gitana, n°16*)

⁴⁰ Albadulí, P. Antonio Machado y Álvarez Demófilo, en <http://www.andalucia.cc/adarve/creacionliteraria/creacionliter-7.htm>. Recogido el 6 de abril de 2017.

Él mismo, al ser consciente de sus limitaciones en cuanto a conocimientos fonéticos, en el prólogo de su Colección de Cantes flamencos (1881) hace una queja a su amigo y prestigioso filólogo-profesor de la Universidad de Graz (Austria) Hugo Schuchardt:

“quien habiendo comenzado un artículo sobre fonética andaluza, nos dejó como decirse suele, con la miel en los labios, sin proveernos de aquellos conocimientos que tan indispensables nos hubieran sido en esta ocasión, para aceptar un sistema de ortografía adecuado al dialecto que habla la gente de esta bendita tierra.” (Machado y Álvarez, 1881: 21-22)

El profesor Hugo Schuchardt, fue el autor de la primera investigación científica que se realizó sobre el habla andaluza y el Flamenco, publicada en 1881 con el título *Die Cantes flamencos*, donde utilizó como fuente documental principal toda la obra de “Demófilo”. No obstante, y muy lejos del deseo de Antonio Machado y Álvarez, Schuchardt no elaboró un sistema ortográfico del dialecto andaluz que sirviera para los cantes.

Mediante la sabia observación de Antonio Machado y Álvarez se puede confirmar que la riqueza del habla andaluza y el especial lenguaje del Cante Flamenco es tan extraordinario y complejo que se hace muy difícil representar de manera fidedigna los aspectos fonéticos en unas breves normas ortográficas.

Destacaremos que, a pesar de las limitaciones que afirma encontrar “Demófilo”, de las soluciones gráficas que intentó plasmar en 1881, así como las propuestas por Francisco Rodríguez Marín en 1882, la *Colección de Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez han resultado ser de una gran importancia tanto para filólogos, lingüistas, antropólogos, críticos musicales, etcétera. Muestra de ello la podemos ver en autores como José Blas Vega y Eugenio Cobo, quienes afirman que con la obra de “Demófilo” se iniciaron los estudios del Flamenco de forma metódica. Félix Grande sitúa en esta obra los orígenes de la Flamencología. Para Juan Alberto Fernández

Bañuls y José María Pérez Orozco, la obra de Demófilo constituye el primer y más sólido pilar en el proceso de dignificación de nuestro folklore, y en el mismo sentido se manifiestan otros como Carrillo Alonso, Miguel Roperó, etc. (Gutiérrez Carbajo, 1990: 417- 418)

3.3.2. Otros repertorios y colecciones

Ya en el año 1799, la Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y *Polos* que se han compuesto para cantar a la guitarra, de Zamácola, daban a entender el interés que se comenzaba a tener por recopilar y estudiar el folclore. Fue esta obra quien marcó el primer acercamiento de la Copla Flamenca a la literatura. Seguidamente, otros autores como Emilio Lafuente y Alcántara, Antonio de Trueba, y Fernán Caballero (Cecilia Bohl del Faber) también mostraron su pretensión de servir a las letras del Flamenco. Como veíamos en el apartado anterior, fue con la *Colección de Cantes flamencos de “Demófilo”*, en 1881, cuando puede decirse que surgió el primer estudio detallado de las coplas. Al año siguiente, ya en 1882, Rodríguez Marín publicó *Cantos populares Españoles*.

Otros grandes poetas donde podemos acudir para obtener repertorios de Coplas flamencas, como nos dice Jerónimo Utrilla (2007), es en *La Soledad*, obra que publicó **Augusto Ferrán** en 1861 y que recogía tanto letras populares como otras compuestas por él. Más tarde, concretamente diez años después, publicó otra colección de coplas a la que denominó *La Pereza*.

Manuel Balmaseda publicó su *Primer cancionero de coplas flamenca populares según el estilo de Andalucía*, en el año 1881. Al igual que el poeta malagueño **Salvador Rueda** escribió coplas en su *Antología flamenca*, las que fueron calificadas de gran hondura y calado.

En 1907, uno de los poetas modernistas de primera línea, **Francisco Villaespesa** escribió una serie de coplas de gran belleza en *Carmen, cantares*.

Manuel Machado Ruiz, fue un importante poeta y dramaturgo español enmarcado en el Modernismo, era hermano del también poeta grande Antonio Machado Ruiz. Se le ha considerado a este escritor (Manuel) como el poeta de la copla, “el poeta de las *Soleares*”, el más Flamenco en sus sentimientos, por eso se le considera como el precedente fundamental de la lírica flamenca en los poetas de la Generación del 27. En 1912 realizó una creación magistral, de grandísima importancia, la denominó *Cante Hondo*, y es ahí, como su nombre indica, donde se puede encontrar la “jondura” del Cante Flamenco en manifestaciones musicales como *Siguiriyas*, *Soleares*, soleariyas, *Malagueñas*, *Alegrías*, etcétera. Muchos artistas Flamencos han grabado en disco sus Coplas flamencas, como es el caso de Antonio Mairena, Calixto Sánchez, María Vargas, Vicente Sordera, El Lebrijano, Los Romeros de la Puebla y Enrique Morente, entre otros.

A todos nos han cantado
En una noche de juerga
Coplas que nos han matado...

Corazón, calla tu pena;
A todos nos han cantado
En una noche de juerga.

Malagueñas, Soleares
Y *Seguiriyas* gitanas...
Historias de mis pesares
Y de tus horitas malas.

Malagueñas, Soleares
Y *Seguiriyas* gitanas...

Es el saber popular,
Que encierra todo el saber:
Que es saber sufrir, amar,
Morirse y aborrecer.

Es el saber popular,
Que encierra todo el saber.

(Machado, M., *Poema del Cante Hondo*, 1912)

También, el poeta y ganadero **Fernando Villalón** hizo coplas de inmenso valor, incluso, algunas de ellas fueron grabadas por Camarón de la Isla. Fue en el año 1928 cuando publicó *La Toriada*, donde aparece un capítulo dedicado exclusivamente al

cante, llevó por título “El Alma de las Canciones”. Más tarde, en 1963, **José Bergamín** creó bellas coplas en su libro *Duendecitos y coplas*.

Como afirma Utrilla Almagro (2007) , a diferencia del anti-flamenquismo beligerante de los autores de la Generación del 98 en la que se pretendió desterrar de lo “erudito y castellano” lo que ellos llamaban como “España de pandereta”, fueron los escritores de la Generación del 27 los que mayor interés y devoción mostraron por el Flamenco, muestra de ello es la gran cantidad de obras que crearon dentro de la poesía flamenca, algunos de los que podemos mencionar son Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Federico García Lorca, ya que fueron los que mayor compromiso adquirieron con nuestro Arte. Éstos dos último (Alberti y García Lorca, más centrados en la poesía flamenca) junto a la figura de Manuel Machado (escribió Coplas flamencas de gran belleza y lirismo) formaron la trilogía que con mayor distinción avala a la lírica flamenca en el siglo XX. Si fue en el siglo XIX cuando Gustavo Adolfo Bécquer quería hacer destacar la poesía popular, ahora sería la misión de ellos de poner en antesala un Arte tan popular como el Flamenco.

El poeta granadino, **Federico García Lorca**, fue un enamorado del duende moruno, de lo que él llamaba *soníos negros*, de los gitanos, del cante, Baile y Toque Flamenco, por eso vertió su sapiencia en la realización de repertorios de creación propia en pos de la literatura flamenca. Muestra de ello son sus colecciones, entre las que destacamos a las más representativas, como son *Poema del Cante Jondo*, escrito en 1921 y publicado en 1931, en el que Lorca expone la esencia andaluza del momento expresada mediante los gritos desgarradores que produce el amor, el dolor, la muerte y la pena, y el *Romancero Gitano*, publicado en 1928, en la que se establecen 18 romances donde la temática principal es desentrañar el mítico mundo gitano, por ello utiliza mucho la metáfora al hablar de la noche, el cielo, la luna y la muerte como elementos principales de la cultura gitana.

Tanta fue la pasión que García Lorca puso en la creación de su repertorio Flamenco, que con sus letrassupo captar las más puras emociones y sentimientos que transmite este arte, es por eso que numerosos artistas como Camarón, Carmen Linares,

Enrique Morente, Juanito Valderrama, Lole y Manuel, Pepe Marchena, entre otros, han escogido su obra para insertarla dentro de los *Palos flamencos*.

LA GUITARRA

Empieza el llanto
De la guitarra.
Se rompen las copas
De la madrugada.
Empieza el llanto
De la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
Callarla.
Llora monótona
Como llora el agua,
Como llora el viento
Sobre la nevada.
Es imposible callarla.
Llora por cosas lejanas.
Arena del Sur caliente
Que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
La tarde sin mañana,
Y el primer pájaro muerto
Sobre la rama.
¡Oh, guitarra!
Corazón malherido
Por cinco espadas.

(García Lorca, *Poema del Cante Jondo*, poema nº 2 de la Seguiriya Gitana)

Otro caso a destacar es el del poeta **Rafael Alberti**, pues muchas de sus creaciones han sido adaptadas por cantaores Flamencos y llevadas por todos los escenarios del mundo, como es el caso de *Entre el clavel y la espada*, *Marinero en tierra*, *Se equivocó la paloma*, etc. Algunos artistas renombrados que han cantado a Alberti, y gracias a los que podemos encontrar partes de su obra han sido, Alfredo Arrebola, Calixto Sánchez, Enrique Montoya, Enrique Morente, Miguel Poveda, Marina Heredia, José Menese, Lola Hisado y los Romeros de La Puebla, entre otros.⁴¹

⁴¹ ALFREDO ARREBOLA: *Cantes a los poemas de Marinero en Tierra de Rafael Alberti*, LP (Philips, 1973). / ALFREDO ARREBOLA: *La voz de los poetas andaluces en el cante de Alfredo Arrebola*, LP

También mencionaremos al levantino **Miguel Hernández**, quien en su idea primera al elaborar su poemario no pensó en crear un repertorio de poesía flamenca, pero al igual que ocurre con Rafael Alberti, muchos artista han rescatado su obra y la han llevado a los palos del Cante Flamenco por ser un poeta del pueblo y, por ende, sentir desde la raíz y lograr transmitir. Cantaores como Manuel Gerena, Enrique Morente, Arcángel, Carmen Linares, Miguel Poveda, etcétera, han puesto música a su poesía.

Andaluces de Jaén,
Aceituneros altivos,
Decidme en el alma: ¿quién
Amamantó los olivos?
Vuestra sangre, vuestra vida,
No la del explotador
Que se enriqueció en la herida
Generosa del sudor.
No la del terrateniente
Que os sepultó en la pobreza,
Que os pisoteó la frente,
Que os redujo la cabeza.
Árboles que vuestro afán
Consagró al centro del día
Eran principio de un pan
Que sólo el otro comía.

(Musimar ZUL I-8587, 1979); MC (Olé Records, C-018, 1979); LP Fods Records, 1990). / ALFREDO ARREBOLA: *Luna del 27. En cante jondo*, CD (ACM Records 036M, 1998). CALIXTO SÁNCHEZ: *Andando el camino*, CD (Selene, 2007). CALIXTO SÁNCHEZ: *Calle ancha*, LP (Senador, 1987); CD (1990). CALIXTO SÁNCHEZ: *De Los Alcores a Granada*, LP (Discos Aljarafe 1984); LP. CALIXTO SÁNCHEZ: *De la lírica al cante*, CD (Pasarela P2 666, 1997). ENRIQUE MONTTOYA: *Coplas de amor y tierra*, LP (Senador-Coliseum, D-0803, 1985). ENRIQUE MORENTE: *Casi malagueñas de la menina II*, SG (IARA, 1975). Edición no venal. ENRIQUE MORENTE: *Negra, si tú supieras*, LP (Nuevos Medios 13602, 1992); MC (Nuevos medios, 14602, 1992); CD (Nuevos medios 15602, 1992). MIGUEL POVEDA: *Poemas del exilio*, CD (Harmonia Mundi, 2004). MARINA HEREDIA: *La voz del agua*, CD (Promaher SAO 1286, 2007). JOSÉ MENESE: *Soleares del que nunca fue a Granada*, SG (RCA, 1975). LOLA HISADO: *Poetas hondos y cante jondo*, LP (CFE ES 34108, 1974). ROMEROS DE LA PUEBLA: *Con alma. Homenaje a poetas andaluces*, LP (Hispavox 190 105, 1983); MC (Hispavox 290 105, 1983); CD (EMI.). VV.AA: *Territorio Flamenco*, CD (2003).

¡Cuántos siglos de aceituna,
Los pies y las manos presos,
Sol a sol y luna a luna,
Pesán sobre vuestros huesos!

(Hernández, 1937. *Aceituneros*. Cantado por Enrique Morente)

Cabe destacar como repertorio de coplas muy importante, el libro de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* (2012) que realizaron los autores **Rafael Chaves Arcos** y **Norman Paul Kliman**, siete años tardó en gestarse esta magnífica obra en la que los dos coautores nos rescatan de antiguos soportes sonoros, 168 coplas, en las que de manera pedagógica el oyente podrá distinguir los diversos patrones del cante minero (*Mineras, Cartageneras, Tarantas, Tarantos, Levanticas, Media Granaína y Fandangos*). Es la número 73 un bello ejemplo de coplas por *Tarantas* y *Malagueña/Taranta* de El Nene de las Balsas y Fernando el de Triana, (respectivamente) cantada por Pastora Pavón “Niña de los Peines” y acompañada a la guitarra por Ramón Montoya, es:

QUE SE MANTIENE A FUEGO VIVO

Ay, que se mantiene el fuego vivo
Entre las cenizas muertas,
Entre el amor y los celos
Anda el demonio *metío*,
Que entre que las cenizas muertas.

ERES HERMOSA

Eres guapa y Dios te guarde;
En tu puerta da la luna;
Acaba de desengañarme;
Mira que va a dar la una
Ay, me precisa el retirarme.

Una importante escritora a destacar, es la sevillana **Cristina Cruces Roldán**, nacida en 1965, Doctora en Geografía e Historia (AntroPología Cultural) y Catedrática de AntroPología Social de la Universidad de Sevilla. Ha escrito más de 90 publicaciones nacionales e internacionales, así como capítulos, revistas y libros de temática flamenca (en la bibliografía de nuestra Tesis encontraremos citados todos sus libros). Por lo tanto su obra constituye uno de los mayores repertorios de Letrasflamencas que podemos encontrar, pues aunque su propósito no es recopilar coplas, a pesar de hablar de aspectos históricos, literarios, culturales, biográficos, de artistas Flamencos y del hecho musical en sí, en todos ellos se puede ver una cantidad muy grande de coplas, como por ejemplo es el caso de su libro *La Niña de los Peines. El mundo Flamenco de Pastora Pavón*, donde podemos ver escrito un gran número de letrascantadas por esta cantaora. Otro ejemplo de repertorio de letras, (en este caso de contenido propio del cante minero) aparece en su libro *Clamaba un Minero Así: Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros* (1993)

Otros poetas que han escrito coplas son Caballero Bonald, Antonio Murciano, José Luis Buendía, Félix Grande, José Luis Ortiz Nuevo, Rafael Montesinos, José Luis Tejada, Javier Salvago, entre otros.

A continuación citaremos trece grandes colecciones de Flamenco que se editaron en el siglo XX, y en la que podemos encontrar una gran infinidad de Coplas flamencas:

- *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, que abarca desde 1958-1988, contiene 3 discos (2 cds). Fue dirigida por el guitarrista Perico “El del lunar” y obtuvo el Gran Premio de la Academie Française du disque
- *Antología del Cante Flamenco y Cante Gitano*, editada por la discográfica Columbia en 1965, consta de 3 discos y fue dirigida por A. Mairena y comentada por Emilio Gonzalez Hervás. Está dividida en dos partes claramente diferenciadas, la flamenca y la gitana. En el año 2001 volvió a ser reeditada.
- *Nueva Gran Antología Flamenca* con el sello RCA, publicada en 1980. Consta de 8 discos, lo presenta Antonio Murciano, dándonos una estructura geográfica

- de los Cantes. Consiguió el Premio Nacional del Ministerio de Cultura en el año 1979.
- *Magna Antología del Cante Flamenco*, de Hispavox en el año 1982. Consta de 20 discos y fue dirigida y comentada por José Blas Vega. En el año 1992 se reeditó en 10 cd + 1 libro de contenido teórico-explicativo.
 - *El Cante Flamenco Antología Histórica*, de Philips, publicada en 1987. Está compuesta por 3 cds. Dirigida por José Blas Vega en la que se nos habla de Orígenes, Edad de Oro y Ópera Flamenca.
 - *Antología de Cantaores Flamencos*, con el sello EMI en 1987. Se compone de 15 cds. En el año 1996 fue nuevamente editada.
 - *Medio Siglo de Cante Flamenco*, editada por BMG en 1987. Tiene 4 cds y está dirigida por José M. Caballero Bonald. Recibió el Premio del Ministerio de Cultura en 1987.
 - *La mujer en el Cante Carmen Linares*, editado por Poligram en 1997, se compone de 2 discos. En 2007 fue reeditada, incluye un DVD con el Concierto en el Teatro Monumental de Madrid que tuvo lugar en 1997.
 - *100 años de Flamenco*, editado por Emi-Odeón en 1997, se compone de 2 cds. En esta obra se incluye a los grandes cantaores desde los inicios hasta los años 70.
 - *Camarón Integral*, con el sello Universal en 1999 (remasterizado). Incluye 20 cd + 1 libro
 - *Grandes Clásicos del Cante Flamenco*. Edita El Correo de Andalucía en el año 2001. Se compone de 28 cd + 1 libro y está dirigido por Manuel Bohórquez Casado.

- *Niña de los Peines (recopilación integral)* por el Centro Andaluz del Flamenco, en el año 2004. Posee 13 cd + 1 DVD interactivo
- *Enciclopedia de los Estilos Flamencos de la A a la Z*, editado por Universal, en el año 2007 12 cd + 1 libro, está dirigida por Faustino Núñez y José Manuel Gamboa.

4. LAS COPLAS FLAMENCAS Y SU EXPRESIÓN

4. Las Coplas flamencas y su expresión

Las Coplas flamencas (repartidas entre los distintos palos o estilos del arte Flamenco) constituyen un magnífico manantial de datos y alusiones - convivencia con moriscos, reyertas con la autoridad, muerte, cárcel, trabajo, fechas, lugares, etc. - a la historia social de Andalucía y Murcia, a partir de los siglos XVII, XVIII y XIX. Creo que nadie puede negar que las coplas sean uno de los mayores bienes culturales del Flamenco, y todavía no ha nacido ningún poeta que sea capaz de superar el contenido lírico y filosófico de la Copla Flamenca, como ya lo testimonió Federico García Lorca. Por ellas el mundo del Flamenco se nos presenta como un complejo sistema de vivencias universales.

Una de esas es exactamente el “Amor”, de manera que si pudiéramos volcar el costal de las Coplas flamencas para clasificarlas, encontraríamos que el AMOR y la MUERTE han originado la mayor parte de ellas. Por el amor liso y llano - como escribe Edgardo Romera (1961) en su *Cancionero Andaluz* - valiente y difícil, el amor en todas sus escalas y valores, prevalece sobre los restantes temas del cante andaluz.

El tema del amor ocupa el mayor número de coplas en el repertorio Flamenco, y se presenta como condicionante de los restantes aspectos temáticos. En el lenguaje erótico de esta poesía todo se expresa de forma directa, y en raras ocasiones se recurrirá al eufemismo si no es en las situaciones extremas de apetencia sexual.

La copla presenta una temática muy variada. Y así vemos cómo el amor hace la vida, y “por amor” el hombre canta, ríe, pena y llora.

Está demostrado que siempre que brota el amor esquivo, el cante adquiere las mismas características de la tristeza que está invocando con desgarrados gritos y sentidos quejíos, a la muerte. Amor y muerte tienen una cita permanente en el Flamenco. Es curioso observar que en estos trances de pureza flamenca es cuando precisamente nacen los celos, el odio, el resentimiento, el querer no correspondido, el engaño, las afrentas, etc. El cantaor pregona sus golpes, que son golpes de todos los humanos, de sus carnes y de su alma. Y surge que el odio es parecido a los celos, pero mucho más ciego y terrible.

A fuerza de repetirlo, se ha convertido en una especie de ley que hace del hombre un ser apasionado, viril y muy concreto. Y por tal circunstancia no es extraño encontrar en sus propósitos y razones la sombra de una bella y hermosa mujer que a cada instante esté pronunciando su nombre (Arrebola Sánchez, A., 1994).

El amor, en ese trance, se transforma en una verdadera obsesión punzante, es decir, ese “amor difícil” - que ya he señalado - es ciego, angustioso y doloroso.

En las coplas amorosas - según Alonso Carrillo (1978) - abundan más la insatisfacción y la pena que la idea de amor feliz. El cariño hacia la mujer aparecerá, en algunos ejemplos, teñido de una especie de fatalismo; el “fatum” andaluz que heredamos del estoicismo, lo que explica el hecho de que sólo en muy contadas ocasiones se refleje en las coplas la idea de matrimonio. No tiene, digámoslo aquí, buen tratamiento el matrimonio en la literatura flamenca.

Observamos, por otra parte, que el amor en las Letrasflamencas se nos presenta como síntesis de la existencia diaria, y que la mujer ocupa siempre un lugar superior. En este caso, el hombre Flamenco ha adoptado una actitud que revela claramente su contexto social.

Se nota, a menudo, la presencia de “amor correspondido”, que llevará al individuo a la continua exaltación de la belleza femenina, en repetidas comparaciones con la idea mental de la Virgen María; comparaciones que no son más que sencillas y populares hipérboles de unas gentes que han intentado “humanizar lo divino”, viendo en la Virgen María a la Madre Suprema, madre de los oprimidos.

El gran número de Coplas flamencas irán dirigidas al amor no correspondido. En ellas podemos comprobar hasta qué situaciones límites se llega en el desengaño amoroso: renuncia de la vida y apetencia de la muerte.

Otro aspecto importante a destacar es que la poesía amorosa del Flamenco reserva siempre su mayor expresividad y delicadeza para con la madre, quien es siempre un ser superior dentro de lo humano; sólo ella es capaz del mayor consuelo y comprensión. En los cantes flamencos, los cantaores suelen llamar a la madre “a gritos”, porque se piensa que es el único ser que consigue la salvación, precisamente “por el gran amor que nos da a los hijos”.

A continuación pasaremos a realizar una clasificación de las temáticas que se incluyen en las coplas del Flamenco y para ello, y a modo de ejemplo e ilustración, utilizaremos como muestra algunas de las que cantan los cantaores, porque aunque todo circule entorno al amor y a la muerte, hay muchísimas subdivisiones derivadas de esos temas, que además configuran la vida de la sociedad humana⁴² dándole su carácter de universalidad.

Para hacer más comprensible la estructuración hemos creído conveniente anticiparla mediante un índice para ir desarrollándolo, seguidamente, en la muestra de coplas que hemos ido recogiendo de diversos cantes flamencos. (Véase **ANEXO I: Las Coplas flamencas**).

❖ 1. AMOR

- CAUSAS DE FELICIDAD
 - Ternezas.
 - Piropos.
 - Ronda.
- CAUSA DE SUFRIMIENTO
 - Firmezas.
 - Celos.
 - Olvido.
 - Penas.
 - Tristezas.
 - Odio causado por el desamor.
- AMOR A LA MADRE
- AMOR A LA FAMILIA

❖ 2. MUERTE

- DESEOS DE MUERTE
- LA MUERTE DEL SER AMADO
- EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE
- LA MUERTE COMO DRAMA
- DESCONOCIMIENTO HUMANO ANTE EL HECHO DE LA MUERTE

❖ 3. RELIGIÓN

- RELIGIOSIDAD
 - General
 - Cristo-Cruz

⁴² La clasificación de las coplas que realizo en esta Tesis doctoral es fruto de la recopilación e investigación sobre escritos de varios autores que tratan este tema. Mi labor ha sido ir completándolas y añadir lo que he considerado conveniente hasta formar una nueva estructuración.

- Virgen
- Santos-Santas.
- Ánimas.
- Aguinaldos
- IRRELIGIOSIDAD

❖ 4. POBREZA Y DINERO

- AMOR EN LUCHA CONTRA EL PODER DEL DINERO
- LA POBREZA EXPRESADA MEDIANTE DETALLES
- EL PODER DEL DINERO EN LA SOCIEDAD

❖ 5. SENTENCIOSAS

❖ 6. HONOR

- HONRA
- DESHONRA

❖ 7. TRABAJO

- OFICIOS AMBULANTES
 - Florista.
 - Canastero/a.
 - Frutero.
 - Aguador.
 - Arriero.
 - Carreteros.
 - Pastor.
- LOS TRABAJOS DUROS Y MAL REMUNERADOS
 - Marinero.
 - Zapatero.
 - Pescador.
 - Carpintero.
 - Campesino.
 - Molinero.
 - Esquilador.
 - Contratista de mulas.
 - Muleros.
 - Labradores.
- QUEJA DE LA DUREZA DEL TRABAJO
 - Minero.
 - Enterrador
- DEFENSA Y SEGURIDAD
 - Milicia.
 - Guardia civil.
- OTROS TRABAJOS
 - Toreros.
 - Pintores.

❖ 8. GEOGRÁFICAS

- PAISAJES
- ASTROS
- FUERZAS NATURALES
 - Rayos
 - Terremotos
 - Tempestad.
 - Volcanes.
- CRIATURAS NATURALES
 - Animales
 - Vegetales

❖ 9. SATÍRICAS

- PUYAS O DE “PICAILLA”
- BURLESCAS
- MALDICIONES
- DENUESTOS
- AMENAZAS
- MALAS LENGUAS
- SUEGRAS

❖ 10. HUMORÍSTICAS

- JOCOSAS
- DISPARATES

❖ 11. AZAR

- DESTINO
- FATALISMO
- IMPOTENCIA
 - Impotencia ante la enfermedad.
 - Impotencia ante la muerte.
 - Impotencia ante el paso del tiempo.
 - Impotencia hacia la mentira.
- ESPERANZA

❖ 12. CÁRCEL

- DESACUERDO CON LA SENTENCIA
- DETALLES DE LA VIDA CARCELARIA
- RUPTURA DE LA VIDA FAMILIAR DE LOS PRESOS

❖ 13. ONOMÁSTICAS

❖ 14. SOCIEDAD

- INTENTO DE SEPARACION ENTRE EL GRUPO RACIAL GITANO Y LOS ANDALUCES.
 - OPOSICION DEL CANTAOR ANTE LA CLASE SOCIAL ANTAGÓNICA, AL AFIRMAR SU CONDICIÓN.
 - EXPRESIÓN DE LA CONCIENCIA PRIMITIVA DE LA INJUSTICIA SOCIAL Y ECONÓMICA.
- ❖ **15. GASTRONOMÍA**
 - COMIDAS
 - BEBIDAS
- ❖ **16. CELEBRACIONES**
 - BODAS
 - BAUTIZOS
 - COMUNIONES
 - BRINDIS
- ❖ **17. FORMAS DEL ARTE FLAMENCO**
 - CANTE
 - TOQUE
 - BAILE

Una vez visualizado el índice sobre la clasificación temática de las letras, podemos vislumbrar que en el Flamenco, conformadas por sus coplas, están todas las cuestiones de la vida del ser humano. Todo gira en torno a la vida, el ser humano lucha por sobrevivir y preservar la especie(Darwin 1872), además como ser racional sabe y siente que ésta es un bien que puede perder con la muerte, por ello siente y valora todos los aspectos vitales con fuerza(amor, celebraciones, cumplimiento de la Ley, etc.).

La clasificación la hemos dividido en 16 apartados, todos ellos incluirán letras de Flamenco que se han interpretado desde los albores del Flamenco, y que por tradición oral han ido pasando de generación en generación, por lo tanto afirmamos que las coplas que aparecerán son populares⁴³. (Siguiendo la misma división y estructuración,

⁴³ Aunque vayamos siguiendo los repertorios de letras flamencas recopilados por diversos autores (ejemplo: “Demófilo”) como ejemplo para nuestras argumentaciones, debo destacar que en ésta Tesis creamos un propio repertorio popular de coplas ya que, y a título personal, desde hace muchos años he ido recopilando letras populares para cantarlas en mis actuaciones, tanto las que iba encontrando en los cuadernos familiares (procedo de una familia en la que desde hace generaciones se viene interpretando el

en el **Anexo I: Las Coplas flamencas**, podemos ver muchos más ejemplos de los que citamos aquí).

1. AMOR

Desde los albores del tiempo, el amor ha sido un tema de especial relevancia para el ser humano, y también dentro de la Filosofía, donde se encuentra plasmado y argumentado, como podemos ver en los cuatro volúmenes del Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora (2009)⁴⁴, diversos filósofos entre los que destacamos a Empédocles, Platón, Plotino, San Clemente, San Agustín, Sigmund Freud, Sartre, Bertrand Russell y Ortega y Gasset, entre otros, señalan cómo el amor es el sentimiento más puro de afecto e inclinación hacia una persona o elemento al que se le desea lo mejor. Incluso, hoy día, podemos ver corrientes de pensamiento en las que se dota al amor como la fuerza principal en las Leyes de Atracción Universal (Byrne, R. 2009).

No obstante, aunque el amor sea un sentimiento bueno, puede dar lugar tanto a causa de felicidad, como a causa de sufrimiento:

1.1. CAUSAS DE FELICIDAD

Dentro de ellas podemos establecer una clasificación entre, ternezas, piropos y ronda, como formas en las que el amor se torna alegre, vivaz, complaciente, es motivo de belleza, ilusión y ánimo de seguir adelante en esa conquista amorosa.

1.1.1. Ternezas

En las Letrasflamencas populares de amor, la ternura es la máxima expresión de belleza y dulzura que se otorga al ser amado, todo ello da fuerza y sentido a la vida, pues la ternura es un sentimiento universal que todo humano puede sentir.

Flamenco,) como otras que se cantaban en las fiestas que tenían lugar en casa y las aprendidas de artistas Flamencos. El trabajo ahora ha sido insertarlas en una clasificación por temáticas. Aunque iremos explicando las temáticas con algunos ejemplos de Coplas flamencas, también podemos encontrar muchísimas más en el Anexo I del presente trabajo.

⁴⁴ Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de Filosofía* (4 Vols.) Madrid, Ariel.

En estas coplas que proponemos como ejemplo podemos ver la ternura que siente el enamorado/a al pensar en su pareja.

Por más hondo que sea un pozo
Más fresquita sale el agua,
Cuanto más hablo contigo
Más dulces son tus palabras.⁴⁵

Tengo una estampa en el pecho.
Cuando me acuerdo de ti
Saco la estampa y la beso.⁴⁶

Entre sábanas de Holanda
Y colchas de carmesí
Está mi amante durmiendo
Que parece un serafín.⁴⁷

Mira si te tengo amor:
Veneno que tú me dieras,
Veneno tomaba yo.⁴⁸
Es que en un túnel
Me encontraba yo
Muy oscuro,
Que ya ni veía
Pero tu sonrisa
Me llenó de luz
Y ahora son tus ojos

⁴⁵ *Soleares de Cádiz* cantadas por Pepe de la Matrona en 1947 y acompañadas a la guitarra por Manolo el Sevillano.

⁴⁶ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en la copla 339, página 90 de la *Colección de Cantes Flamencos*. “Demófilo” dice lo siguiente en alusión a esta copla: “Delicada manera de indicar que lleva la imagen de su amada como si fuese relicario, haciendo de ella un objeto verdaderamente religioso y sagrado” (p. 100)

⁴⁷ *Bamblera* grabada por La Niña de los Peines en el año 1950 y acompañada a la guitarra por Melchor de Marchena.

⁴⁸ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en la copla 187, página 62 de la *Colección de Cantes Flamencos*.

Los que me iluminan.

Al mirarte se me ocurren
tantas melodías
Infinitas cosas que te diría
Y tu cara guapa, niño, me inspira
Siento brisa fresca si tú me miras.

Sólo si arrancaran mi corazón
Y sin vía quedara mi cuerpo
Sólo así dejaría de quererte
Sólo niño mío si yo muero.

(Téllez, D., 2007. *Letras+ Flamenco: Si sales por esa puerta no vuelvas más*)

1.1.2. Piropos

Aquí podemos ver como el varón, con el fin de elogiar y halagar a la mujer, destaca con admiración aquellas características femeninas que la dotan de belleza, como pueden ser los ojos negros (entendidos como ojos misteriosos), los bonitos “ojitos” donde el diminutivo adquiere un tono de dulzura, la finura de la cintura (dando a entender la buena proporcionalidad del cuerpo de la mujer), entre otras cualidades.

Mírame a la cara,
Mírame por Dios,
Con la limosna
De tu miradita
Me conformo yo.⁴⁹
Ay, qué finura
Tienen los mimbres
De tu cintura.⁵⁰

⁴⁹ *Seguiriyas* tituladas *El día que en capilla*, cantadas por Antonio Mairena en *Actuaciones históricas. Cante y Toque (CD 1)*.

⁵⁰ *Mirabrás* interpretado por Rafael Romero “El Gallina” en *Rito y Geografía del Cante: Cádiz y los Puertos. Cante y Toque (1971-1973)*.

Los ojitos de tu cara
Tan bonitos son de noche
Como son por la mañana.⁵¹

También se le da a la mujer un valor íntegro (incluida su madre por ser su creadora), en el que es ella misma, en toda su totalidad, merecedora de los más grandes obsequios, tanto materiales (palacio, corona, etc.) como merecedora de la vida del hombre que la piropea.

La madre que te parió
Se merece una corona
Y tú te mereces dos.⁵²

Mira si yo a ti te quiero
Que por ti sería capaz
De clavarme en el madero.⁵³

Se merece tu persona
El palacio de una infanta,
De una reina una corona.⁵⁴

⁵¹ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Colección de Cantes Flamencos*, copla nº 166, página 57.

⁵² *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Colección de Cantes Flamencos*, copla nº 168, página 58.

⁵³ *Tangos flamencos* (Tangos de Jerez) titulados *Mira si yo a ti te quiero*, interpretados por el cantaor José Mercé y acompañados a la guitarra por Moraito Chico. *Álbum Cuerpo y alma*, vol.1. Año 2001.

⁵⁴ Blanco Garza, J.L., Rodríguez Ojeda, J.L. y Robles Rodríguez. (1999). *Las Letras del Cante Flamenco*. Sevilla, Signatura. P. 52

1.1.3. Ronda

En el ejemplo de las siguientes coplas, vemos el sentimiento que muestra el cantaor de dar a entender a la persona amada que tiene interés de conquistarla, con su poesía la “arrodea” haciendo un paralelismo con sus propios intereses de rondarla y “arrodear” a su amor.

Te quisiera camelar,
Pero estás tú como Cádiz
De murallas *rodeá*.⁵⁵

Te quiero sin que me quieras
Que es verdadero querer;
Que querer porque nos quieren
Es querer por interés.⁵⁶

Y a esta mujer que yo admiro
A mí el cielo me la ha mandado
Son tan grandes mis deseos
Que ya al espejo yo me miro
Y en vez de verme yo la veo.⁵⁷

También hablamos de “ronda” al referirnos a una forma de cantar en la puerta del ser amado con intención de hacer público su amor, es decir, el amante está tan seguro de sus sentimientos que se atreve a cantar a la mujer de sus sueños para que ella y sus familia lo acepten, cantándose coplas de carácter amoroso en el que se compara a la amada con elementos de gran belleza como las flores. Hoy día, sigue conservándose esta tradición de rondar, un ejemplo de ello, a nivel nacional, serían las agrupaciones estudiantiles (tunos) que quedan contratados por el novio o pretendiente para que canten canciones de amor a la figura femenina. Otro ejemplo más cercano al Flamenco lo

⁵⁵ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Colección de Cantes Flamencos*, copla nº 318, página 86.

⁵⁶ *Tangos Flamencos*, populares.

⁵⁷ *Verdiales*, populares.

vemos en “las pedidas gitanas” donde la familia del novio (como paralelismos a los tunos) se acerca a la casa de la pretendida para hablar con sus padres y cantarle como forma de pedirla para su hijo y ensalzarla y honrarla ante la sociedad.

Un manojito de rosas
No tiene comparación
Con la cara de mi niña
Cuando se asoma al balcón.⁵⁸

Tengo miedo a perder la maravilla
De tus ojos de estatua; y el acento,
Que de noche me pone en la mejilla
La solitaria rosa de tu aliento.⁵⁹

1.2. CAUSA DE SUFRIMIENTO

El amor no siempre es sinónimo de alegría y felicidad, ya que es un sentimiento tan profundo que puede llegar a desgarrar el alma de quien lo sufre. Según Loren Chuse, en su libro *La Mujer y el Flamenco* (2007)⁶⁰, la figura de la mujer personificada en la propia carne de madre, amante, amada, prima y amiga son frecuentemente la causa de los grandes delirios del amor y el desamor. En ocasiones el amor se encuentra ilícito con la consecuencia de crear en el ser la esencia del desgarramiento interno por ocultar un sentimiento. Por ejemplo, el cante por Livianas de Ginesa Ortega:

⁵⁸ Copla del poeta Manuel Machado, en su obra *Cante Hondo: Tonás y Livianas*. Interpretada en el *Palo de Alegrías* por el cantaor Juan Varea en *Grabaciones en París 1956-1959*.

⁵⁹ Soneto *La Dulce Queja* del poeta Federico García Lorca, interpretada por el cantaor Miguel Poveda en su disco *Sonetos y Poemas para la Libertad* (2015)

⁶⁰ Chuse, L. (2007). *La Mujer y el Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.

El querer que se oculta
Bajo el silencio
Hace mayor estrago
Dentro del cuerpo
Porque sus llamas
Como no hayan *salío*
Queman el alma⁶¹

El amor también hace alusión a la enfermedad, ya que el dolor interno a causa del desamor provoca un malestar físico-mental, dando lugar así al padecimiento.

Por otro lado, Platón y Aristóteles nos hablan del amor en términos de deseo sexual, sentimiento espontáneo, el amor a la familia (padre, madre, hermanos, etc.), el amor como un misterio, o el amor entre dos almas gemelas, entre otros. Todo ello, está en nuestro día a día y el Flamenco refleja en sus letras los sentimientos encontrados en el corazón del ser, expresando a viva voz lo que le atañe.

Hemos subdividido en seis apartados las causas que, dentro del amor, crean sufrimiento, destacamos las letras de firmezas, las de celos, las de olvido, las de penas, las de tristeza absoluta y las de odio causado por el desamor. A continuación veremos algunos ejemplos de ellas:

1.2.1. Firmezas

Aquí vemos cómo aunque el amor duela, el enamorado se muestra firme ante su propósito de seguir con la persona amada, incluso atreviéndose a pedir que “lo maten a *puñalás*”.

⁶¹ Letra Flamenca citada en: Del Mar López-Cabrales, M. (2013). Construcciones de género en el repertorio femenino de las letras del Flamenco: el amor y el desamor. *Interdisciplinar-Revista de Estudios em Língua e Literatura*, 15.

De tu vera no me aparto
Aunque a *puñalás* me maten
Y me lleven entre cuatro.⁶²

Hasta el alma me ha llegado
La raíz de tu querer
Si no es verdad lo que digo,
Mala *puñalá* me den.⁶³

También observamos cómo es habitual hacer comparaciones entre la firmeza del amor (como sentimiento) y la firmeza de grandes construcciones de piedra (material) que no se puede mover, para dar a entender la fortaleza de ese amor.

Es tu querer como el viento,
Y el mío como la piedra,
Que no tiene movimiento.⁶⁴

Tengo yo mi corazón
Firme como las columnas
Del templo de Salomón.⁶⁵

Otro ejemplo de firmeza lo veríamos al hablar del valor que toma el matrimonio ante Dios, donde se nos enseña a que se tratará de un amor para siempre, y ante el más mínimo problema en la relación se recuerda el juramento y firmeza de amor que se hizo ante el crucifijo:

Acuérdate de aquel día
Que delante de un crucifijo
Juraste que me querías.⁶⁶

⁶² *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 92, página 44.

⁶³ *Soleá por Bulerías*, popular.

⁶⁴ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 144, página 52.

⁶⁵ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 313, página 85.

⁶⁶ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 3, página 27.

También hablamos de firmeza en el amor cuando nos mantenemos al lado del ser amado aun sabiendo que la otra persona sufre por ausencia de sentimiento, es aquí cuando el individuo enamorado se presenta como un ser voluble y manejable en el que el querer por la otra persona no lo puede dominar él mismo, se le dota al amor de fuerza sobrenatural que lo maneja todo a su conveniencia.

Tú me besas la boca
Tú me muerdes los labios
Y me gritas y me lloras
Y tu vida es un agravio
Y qué culpa tengo yo
Si yo no puedo remediarlo
Que te quiera es imposible
Porque yo en mi corazón no mando.

(Téllez, D., Letras+ Flamenco, *Otra poesía de Manuel*)

1.2.2. Celos

En la Copla Flamenca la idea de celo es muy usada, ya que es un sentimiento fuerte y doloroso que cualquier ser humano puede experimentar cuando considera que el objeto de su propiedad (en este caso el ser amado) comienza a prestar más atención a otro objeto, ello causa tal sufrimiento que se es capaz de desear daño al amado. Aquí podemos ver algunos ejemplos de Letrasflamencas en las que se habla de los celos, e incluso se da explicación en ellas del propio significado de ésta temática:

Los celos son *puñalás*
Que se meten en el *sentío*
Porque ayer te vi con otro
Estoy loquito *perdío*.⁶⁷

Agujitas y alfileres
Le clavarán a mi novia
Cuando la llamo y no viene.⁶⁸

⁶⁷ Copla recogida por Justo Fernández López en *Las letrasdel Flamenco. El Universo espiritual de las letrasdel Flamenco*. Web Hispanoteca (1999)

⁶⁸ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 28, página 33

No quiero que vayas a misa
Ni que a la puerta te asomes
Ni que tomes agua bendita
Donde la toman los hombres.⁶⁹

Tengo una pena grande
Que yo no la puedo *aguantá*
Te veo en mano de otro
Y me tengo que *conformá*.⁷⁰

Ay por qué no me dices
Dónde está mi amor
Águila remonta el vuelo
Y dile que verlo quiero
Que me ahoga la pasión
Y me atormentan los celos.⁷¹

1.2.3. Olvido

En la Copla Flamenca observamos la dicotomía que se da en la vida entre querer olvidar (perder un recuerdo de amor) y el aferrarse a él y no querer olvidarlo, aunque se sufra. Muestra de ello son las tres coplas que mostramos a continuación:

⁶⁹ Copla recogida por Justo Fernández López (1999) en *Las letrasdel Flamenco. El Universo espiritual de las letrasdel Flamenco*. Web Hispanoteca.

⁷⁰ Copla recogida por Justo Fernández López (1999) en *Las letrasdel Flamenco. El Universo espiritual de las letrasdel Flamenco*. Web Hispanoteca.

⁷¹ Copla *Me ahoga la pasión*, recogida por Daniel Tellez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

No sé lo que le ha *daíto*
Esta serrana a mi cuerpo,
Que hago por olvidarla
Y más presente la tengo.⁷²

Si las estrellas del cielo
Se cayeran a millares,
Yo no olvido tu querer.
Por no darle gusto a nadie.⁷³

A un sabio le pregunté
Y me respondió al momento:
Yo también me enamoré;
Y aunque me sobra el talento
Lloro por una mujer.⁷⁴

El sentir Flamenco es tan profundo que se utilizan figuras retóricas de exageración haciendo comparaciones entre el olvido y causas sobrenaturales “imposibles”:

Para que yo te olvide a ti
Tengo que ver dos señales
O se han de hundir los cielos
O se han de secar los mares.⁷⁵

⁷² Soleá titulada *Como lo pierdas me muero*, interpretada en la recopilación de cantes de “El Cojo de Huelva” en *Cátedra del Cante*, vol.16 (1996).

⁷³ Copla nº 13, apartado *Polos y Cañas*, recogida por Manuel Ríos Ruiz (2002) en *El Gran Libro del Flamenco: Historia, estilos e intérpretes. Vol 1*, editorial Calambur. P. 375.

⁷⁴ Copla recogida por Justo Fernández López (1999) en *Las letras del Flamenco. El Universo espiritual de las letras del Flamenco*. Web Hispanoteca.

⁷⁵ Copla nº 43, apartado *Soleares de cuatro versos*, recogida por Manuel Ríos Ruiz (2002) en *El Gran Libro del Flamenco: Historia, estilos e intérpretes. Vol 1*, editorial Calambur. P. 347.

En otros casos vemos como el sufrimiento amoroso se da al ver que la persona a la que amamos nos olvida, dándose una situación de profundo dolor, ante ello sentimos gran impotencia:

Un amor tenía yo
Que me decía llorando
Que nunca me olvidaría
Y ya me estaba olvidando.⁷⁶

Tengo que mandar poner
Bandera negra de guerra
Si tu olvidas mi querer.⁷⁷

1.2.4. Penas

La pena dentro de la Copla Flamenca es un sentimiento de aflicción producido por el padecimiento de alguien a quien miramos con ternura, ella es causante de la ausencia de la alegría que puede llevar a la muerte. Es muy usual encontrar letras en las que el mismo vocablo “pena” es usado para describir la situación que vive el doliente:

La pena grande que se llora,
Con las lágrimas se va.
La pena grande es la pena
Que no se puede llorar.
Esa no se va; se queda.⁷⁸

⁷⁶ *Tangos flamencos* interpretados por la cantaora Marina Heredia, recogidas por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

⁷⁷ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 340, página 90.

⁷⁸ Fandango de Manuel Vega “El Carbonerillo”, recogida por Carmona, A. (2013). Sobre la poesía flamenca y su métrica. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La madrugá*. Universidad de Murcia. (8), p 152.

En mí no reina alegría;
Que, como te quiero tanto,
Siento tu pena y la mía.⁷⁹

Soñé que contigo hablaba,
Desperté y me hallé solita,
Las penas se me aumentaban.⁸⁰

De novios yo te serví
De edad de catorce años
No me hagas pasar más pena
Que yo me voy a morir.
No encontrarás tú quien te quiera.⁸¹

Cuando un hombre que es muy hombre
Las lágrimas deja caer
Es porque dentro de su alma
La pena ya puede con él.⁸²

1.2.5. Tristezas

Observamos en este ejemplo de Letrasflamencas cómo un suceso amoroso desfavorable (recuerdo de un amor, consecuencias de no declarar el amor a tiempo, no entender los cambios de actitud del amado, etc.) llega a producir un gran dolor en el estado de ánimo de la persona, tanto así que deja entrever en su lirismo un profundo sentimiento de pesimismo, insatisfacción y predisposición al llanto:

⁷⁹ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 143, página 52.

⁸⁰ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 281, página 80.

⁸¹ *Fandango* interpretado por el cantaor Juan Villar, acompañado a la guitarra por Paco Cepero. Recogido por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

⁸² *Rumba* titulada *Cuando un hombre*, interpretada por el cantaor Enrique Morente en su disco Sacromonte (1982), bajo el sello Zafiro. BMG España.

A la orilla de un río,
Yo me voy solo
Y aumento la corriente
Con lo que lloro.⁸³

Todavía tengo en mi cama
El hoyito que dejó,
Las horquillas de su pelo
Y el peine que la peinó.⁸⁴

A una mujer quería
Cuando yo era casi un niño
Y como yo no me atrevía
No le declaré el cariño
Que por ella yo sentía.⁸⁵

Lo más difícil del mundo
Se estudia y se aprende bien
Yo me estudié tu cariño
Y no lo pude comprender
Por eso sufro y lloro como un niño.⁸⁶

1.2.6. Odio causado por el desamor

El amor, como ya hemos podido ver, es un sentimiento universal tan fuerte que, al igual que puede producir la más intensa alegría, también puede llegar al extremo de convertirse en odio, y volverse un sentimiento violento con deseos destructivos hacia la persona que nos hirió dentro de la relación.

⁸³ Serrena interpretada por Rafael Romero “El Gallina” y acompañada a la guitarra por Antonio Arenas.

⁸⁴ *Bulería por Soleá*, interpretada por Fernanda y Bernarda de Utrera en Cantes Inéditos, CD 1 (1956-1970)

⁸⁵ *Fandango* interpretado por el cantaor Enrique Morente en su disco Sacromonte (1982), bajo el sello Zafiro. BMG España

⁸⁶ *Fandango Lo más difícil del mundo*, interpretado por el cantaor Enrique Morente en su disco *Morente-Sabicas, Nueva York-Granada* (1990).

Anda que te den un tiro;
Que no se hace con nadie
Lo que tú has hecho conmigo.⁸⁷

Has de venir a buscarme
Con el corazón partido
Llorando gotas de sangre.⁸⁸

Cuando más te quería,
Me precisó el odiarte
Porque si no me moría.⁸⁹

Mal hallada sea la persona
Que a mí me enseñó a querer,
Que estaba yo en mi sentido
Y ahora me encuentro sin él.⁹⁰

1.3. AMOR A LA MADRE

Como bien afirma el Profesor José Cenizo en *La Madre y la Compañera en las Letrasflamencas* (2005)⁹¹, el tema del amor en las coplas constituye el argumento fundamental del cante, dándole sentido a la vida, es uno de los aspectos espirituales más importantes en el Flamenco, y el amor a la madre, como figura creadora y protectora del individuo no podía ser menos.

⁸⁷ Soleá de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 12, página 30.

⁸⁸ Soleá de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 154, página 54.

⁸⁹ Soleá de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 58, página 38.

⁹⁰ Soleá recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 117, página 41.

⁹¹ Cenizo Jiménez, J. (2005). *La Madre y la Compañera en las Coplas flamencas*. Sevilla, Signatura.

Se lo pedí llorando
A la Virgen del Carmen
Que me quitara a mí la salud
Y se la diera a mi madre.⁹²

Madrecita mía,
Qué buena gitana,
De un pedacito de pan que tenía,
La mitad me daba.⁹³

Observamos también como el inmenso amor a la madre se torna en sufrimiento extremo al experimentar la muerte de ella, dotando a ese suceso como el más trágico y doloroso que puede sentir un ser humano al ser separado de la mujer que le dio la vida.

Una noche oscura,
Rezando el rosario,
Se había quedado la madre de mi alma
Dormida en mis brazos.⁹⁴

¡Se murió la madre mía!
¿A dónde volveré a encontrar
Madre como la perdía?⁹⁵

Toítas las noches a las dos
Mis ojitos lloraban canales
Porque a esa hora murió
La pobrecita de mi mare
Y por eso lloro yo.⁹⁶

⁹² *Seguiriya gitana* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla n° 147, página 160

⁹³ *Seguiriya gitana* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla n° 91, página 148

⁹⁴ *Seguiriya gitana* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla n° 161, página 162

⁹⁵ *Seguiriya gitana* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla n° 279, página 79

⁹⁶ *Malagueña* interpretada por el cantaor Juanito Valderrama. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

Que yo me puse a escribir mi Pena
En la cáscara de un árbol
Escribí el primer renglón
Y el árbol se vino a tierra
De la pena que le dio.⁹⁷

Yo vivo sin ilusión
Desde que murió mi madre
No tengo nada de cobarde
Pero está mi corazón
Que no lo conoce nadie.⁹⁸

Niño que en cueros y descalzo
Va llorando por las calles
Ven acá y llora conmigo
Mare de mi corazón
Yo tampoco tengo mare
Que yo la perdí desde niño.⁹⁹

En las siguientes coplas de Fandangos interpretados por el cantaor Juanito Valderrama (Téllez D., 2007) vemos como el amor protector que dá la madre al hijo se vuelve recíproco, haciéndo que éste la cuide y la ensalce por encima de todo, incluso delante de la figura paterna.

Lo deben de condenar
Aquel que no quiere a su patria
Que a la patria y a la madre
Se le debe venerar
Y que no la ofenda nadie.

Calla por Dios pare mío
Tú no me ofendas más a mi mare
Mira que si tú eres mi pare
Ella es la que a mí me ha parió
Y no consiento yo que me la maltrate nadie

⁹⁷ *Rondeña* interpretada por el cantaor Juanito Valderrama. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

⁹⁸ *Fandango*, popular.

⁹⁹ *Petenera* titulada *Crece el fuego con el viento*, interpretada por el cantaor Chano Lobato.

1.4. AMOR A LA FAMILIA

El hombre reconoce y valora la importancia que representa la familia como forma de cohesión y pertenencia al grupo. El amor a los hijos suele ser una temática fundamental dentro de las Letrasflamencas:

Por la mañana
Entre las florecillas
Mi hija y yo
Nos mojamos los zapatos,
Y me lleno de hierba y niña,
Me bebo el rocío fresco
Que de la mano de mi niña,
Que de la mano de mi Estrella.¹⁰⁰

Mi niño Manolillo ya se ha dormido.
Ya se ha dormido, mi niño Manolillo,
Al cante de mi nana quedó rendido.
Ea la ea, ea la ea, ea la ea,
Mi niño Manolillo dormido se queda.¹⁰¹

2. MUERTE

Lojondo (2012) escribe en su blog de “Las musas y el duende” que la muerte es una constante inquebrantable en el mundo del Flamenco, la cual alude a sentimientos de pena y tristeza.

“La muerte es poesía. Hablar de la muerte se convierte en un acto poético porque podemos imaginar la belleza y el horror de lo que hay en ese acto incierto a través de las palabras. La utilizamos para expresar el

¹⁰⁰ *Bulería* titulada *Pa mi Manuela*, interpretada por el cantaor Enrique Morente en su disco Sacromonte (1982), bajo el sello Zafiro. BMG España.

¹⁰¹ *Sevillana* de Manuel Orta, titulada *Mi niño Manolillo*.

dolor que nos causa ese momento o simplemente para hacer una oda a la finitud de la vivacidad innata del ser humano. Alrededor del mundo se convierte en un tabú y símbolo de respeto. Algunos la evitan, hacen todo por no cruzarse con ella, otros, más arriesgados, la retan constantemente y parece que pronto su vida los conducirá hacia ese camino de final inevitable. Todos la admiran y le temen. Se enfrentan a ella con valor pero no saben qué es, porque la muerte es el final de nuestra vida, al menos en esta realidad.” (Sanguino, J. 2015)¹⁰²

Multitud de Letrasflamencas aluden a este tema, señalando con gran consideración el palo Flamenco de las *Seguiriyas*, donde la tonalidad menor utilizada en su música recrea perfectamente el estado anímico de profunda tristeza y dolor ante la muerte.

Dentro de la subdivisión que hemos realizado en el apartado de la muerte, encontramos: Deseos de muerte, la muerte del ser amado, el amor más allá de la muerte, la muerte como drama y el desconocimiento humano ante el hecho de la muerte. Todo ello, argumentado con ejemplos de letras populares, nos dará una visión de cómo se vive esta temática dentro del Arte Flamenco.

2.1. DESEOS DE MUERTE

A veces el ser humano pasa por momentos de tal dureza que como medida de escape piensa en la muerte, ya que al desconocerla cree que esa ruptura con la vida le hará acabar con su sufrimiento, por ello en las Coplas flamencas se llama a la muerte, personificándola, para que venga a por el individuo que sufre.

¹⁰² Sanguino, J. (2015) *La Muerte en la Poesía*. www.culturacolectiva.com, octubre 6. En: <http://culturacolectiva.com/la-muerte-en-la-poesia/>

Toítos le piden a Dios
La salud y la libertad
Y yo le pido la muerte
Y no me la quiere mandar.¹⁰³

Paso por la acera de enfrente
Aborreciendo la vida
Y apeteciendo la muerte.¹⁰⁴

Yo no quiero vivir más,
Ábrase la sepultura
Vivo me quiero enterrar.¹⁰⁵

2.2.LA MUERTE DEL SER AMADO

Otro tema muy tratado dentro de las Coplas flamencas es el dolor que crea el hecho de experimentar la muerte de la persona amada:

Hasta el mismo enterrador,
Mira si sería bonita,
Que en cuanto le vio la cara,
Tiró el azadón y la besó,
Y dijo que no la enterraba.¹⁰⁶

Pañuelo le eché a la cara,
Para que no comiera la tierra,
La boquita que yo besara.¹⁰⁷
A la horita de la muerte

¹⁰³ *Polo* titulado *Carmona tiene una fuente*, interpretado por el cantaor Jacinto Almadén en la *Magna Antología del Cante Flamenco* (1982) de José Blas Vega. Madrid, Hispavox. P. 3.

¹⁰⁴ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 225, página 70.

¹⁰⁵ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 397, página 101.

¹⁰⁶ *Malagueña* titulada *Cuesta la reina*, interpretada por el cantaor Curro Piñana en su disco *De la Vigilia al alba* (2004).

¹⁰⁷ *Soleá* de tres versos interpretada por Enrique Morente, y recogida como copla nº 8 en el libro Enrique Morente. *La voz libre*, (2006) escrito por Balbino Gutiérrez. P.307.

No ponérmelo delante
Que como lo quiero tanto
El corazón se me parte.¹⁰⁸

Doblen las campanas
Doblen con dolor
Que se ha muerto mi compañero
De mi corazón.¹⁰⁹

2.3.EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Ante el inmenso dolor por la pérdida de la pareja, siempre se impone el amor como sentimiento universal que nada ni nadie podrá romper. Por ello, las Coplas flamencas se cargan de lirismo y la belleza como muestra de que el amor será inquebrantable:

Diez años después de muerto
Y de gusanos *comío*
Letreros tendrán mis huesos
Del tiempo que te he *querío*.¹¹⁰

Cuando me muera
Te pido un encargo
Que con las trenzas de tu pelo
Me amarres mis manos.¹¹¹

¹⁰⁸ *Soleá* de cuatro versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 1, página 107.

¹⁰⁹ *Seguiriya gitana* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 39, página 137.

¹¹⁰ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 25, página 113.

¹¹¹ *Siguiriya* titulada *Cuando yo me muera*. Interpretada por el cantaor Manolo Caracol. Recogida en la *Magna Antología del Cante Flamenco* (1982) en la página 27.

2.4. LA MUERTE COMO DRAMA

La muerte en la Copla Flamenca es vista como un suceso triste y conmovedor que crea un dolor intenso, pero a su vez, estas letrasson de tal importancia literaria que podrían ser representadas en espacios escénicos, tanto por el diálogo de sus personajes como por el escenario en que ocurre la tragedia, todo ello reflejado en solo cuatro versos:

Con aquellas fatigas
Se agarró a mí.
¡Cómo me dijo: compañero mío
Me voy a morir!¹¹²

En el carro de los muertos
Ayer pasó por aquí,
Llevaba la mano fuera,
Por ella la conocí.¹¹³

Al pie de tu sepultura
Llorando me arrodillé
Las lágrimas de mis ojos
Se quejaban al caer.¹¹⁴

Mal fin tenga la muerte
Que tanto ha podido;
Se ha llevado a mi compañera
Y a un hijito mío.¹¹⁵

¹¹² *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 29, página 135.

¹¹³ *Soleá* de cuatro versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 28, página 114.

¹¹⁴ Copla recogida por Blanco Garza, J.L., Rodríguez Ojeda, J.L. y Robles Rodríguez. (1999). *Las Letras del Cante Flamenco*. Sevilla, Signatura. P.70.

¹¹⁵ *Soleá* de cuatro versos, copla nº 4, recogida por Manuel Ríos Ruiz (2002) en *El gran libro del Flamenco. Historia, estilos e intérpretes, vol.1. P. 341*.

2.5. DESCONOCIMIENTO HUMANO ANTE EL HECHO DE LA MUERTE

La muerte es un tema desconocido, pero a su vez es algo totalmente seguro, el ser humano valora la vida porque sabe de cierto que finalmente morirá, y ello “causa gran curiosidad. Nos mantenemos cerca de ella pero nos alejamos con premura si vemos que está demasiado cerca. Es un gran tema romántico porque suicidarse es la expresión máxima de la crueldad del ser amado; es un tema heroico porque los más valientes caballeros pierden la vida para salvar a su pueblo y es un tema de horror porque lo desconocido detrás de ella hace que pensemos que los que ya están del otro lado puedan regresar” (Sanguino, J. 2015).

La vida es como una máquina
Que anda y hace ruido,
Y al final todo se apaga.¹¹⁶

3. RELIGIÓN

La religión es otra constante dentro del Flamenco, la cual alude términos con relación a Dios, al catolicismo y el cristianismo. La religión es un tema de vital importancia para el ser humano, pues es una necesidad para él (Arrebola Sánchez, A., 1988). El concilio Vaticano II, en la declaración *Nostra aetate*¹¹⁷, lo subrayó diciendo: «Los hombres esperan... una respuesta a los enigmas recónditos de la condición humana que, hoy como ayer, conmueven íntimamente sus corazones», hay muchas preguntas a las que el individuo no sabe contestar, y es de ahí de donde surge la

¹¹⁶ Copla popular flamenca, cantada por *Tientos*, precisa la repetición del primer verso para “cuadrar el cante”.

¹¹⁷ *Nostra Aetate*: Declaración sobre la relación de la Iglesia con las religiones no cristianas, escrita por Pablo, Obispo de la Iglesia Católica en San Pedro (Roma) el 28 de octubre de 1965. http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651028_nostra-aetate_sp.html

necesidad de la religión, “¿Qué es el hombre, cuál es el sentido y el fin de nuestra vida, el bien y el pecado, el origen y el fin del dolor, el camino para conseguir la verdadera felicidad, la muerte, el juicio, la sanción después de la muerte? ¿Cuál es, finalmente, aquel último e inefable misterio que envuelve nuestra existencia, del cual procedemos y hacia donde nos dirigimos?”

En el Flamenco, esta necesidad religiosa podemos verla reflejada en sus Coplas flamencas, por ejemplo en la Navidad, una festividad cristiana, religiosa, y popular, donde se cantan *Villancicos* y versiones de ellos en numerosos cantes a flamencados, como muestra encontramos “Los *Campanilleros*”. La versión flamenca de este cante fue realizada por el cantaor Jerezano Manuel Torre hacia principios del siglo XX, acompañado por la guitarra de Niño Ricardo. En 1929, la grabó junto al Toque de la guitarra flamenca de Miguel Borrul, titulada con la clásica letra *A la puerta de un rico avariento*.

A la puerta de un rico avariento
Entró Jesucristo y limosna pidió
Y el rico, en vez de dar limosna
Los perros que había
Se los achuchó,
Pero quiso Dios
Que al momento
Los perros murieran
Y el rico avariento pobre se quedó.

En 1959 este villancico fue interpretado por la voz de la Niña de la Puebla, con una versión más asequible al gran público, del que sin duda alguna tuvo un éxito rotundo.

La mayoría de los *Villancicos* Flamencos tienen un gran sabor popular, adaptando así la letra a los palos y ritmos propios del Flamenco, como por ejemplo: Cantar por *Tangos*, *Tanguillos* o *Bulerías*.

Dentro de la vertiente Flamenco y religión, señalamos la Semana Santa, donde prevalece el cante de *la Saeta*, la cual se canta “a palo seco” (a capela) y sin el

acompañamiento de la guitarra. Este cante popular expresa sentimientos de pasión y muerte por Jesucristo.

Dentro de nuestra clasificación de Coplas flamencas populares de temática religiosa hemos establecido dos apartados: la religiosidad (donde veremos ejemplos de letras referidas al hecho religioso en sí, letras en honor a Cristo y a la Cruz, a la Virgen, a los Santos y Santas, a las ánimas y a los aguinaldos) y la irreligiosidad.

3.1.RELIGIOSIDAD

3.1.1. General

El Flamenco hace alusión con sus coplas a cuestiones religiosas en las que se da un valor supremo a Dios, se mantiene un diálogo cercano con ÉL sabiendo que es ÉL el único que tiene la potestad de crear, hacer y cambiar las cosas, el hombre busca estar en consonancia con él en todo momento y es por medio de la confesión donde encuentra la manera de redimir sus pecados:

Hermana Malena
Dile a padre Bastián
Que me traiga un confesor
Que me quiero confesar.¹¹⁸

No hay otro remedio
Que conformarse con la voluntad
De *Undebel* del cielo.¹¹⁹

No hay más amigo que Dios
Y esto es claro y evidente;
El más amigo es traidor
Y el más verdadero miente.¹²⁰

¹¹⁸ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 75, página 145.

¹¹⁹ Copla flamenca de tres versos, recogida por Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (2003), en su libro *Poesía Flamenca, Lírica Flamenca* P.107.

¹²⁰ *Rondeña*, popular.

3.1.2. Cristo-Cruz

Encontramos Coplas flamencas que hacen referencia al hijo de Dios (Jesucristo) como figura central del Cristianismo y Salvador capaz de hacer milagros al ser humano. En este caso encontramos dos saetas populares:

Cristo de Gracia, te pido
Que vuelvas la cara atrás
Y a los ciegos le des vista
Y a los presos libertad.

Al pie de la Santa Cruz
Vengo yo a rezar
Cuida Padre a mi familia
Dales salud y felicidad.

3.1.3. Virgen

La Virgen María es considerada como la figura femenina más bella y pura dentro de la religión, engendró al Hijo de Dios siendo Virgen y, dentro del Flamenco adquiere la misma significación que todo cristiano le da a Ella como Madre de las Madres y Divina Protectora. También nos informas las coplas populares flamencas del sentimiento de los pueblos por hacer a la Virgen como su Patrona.

Virgen de la Setefilla
Patrona del pueblo mío
Y de Lora del Río
Lo mejor de mi Sevilla
Cuna donde yo he *nació*.¹²¹

¹²¹ Primer verso de la *Cantiña/Milonga* titulada *La Romería Loreña*, cantada por el “Niño de la Huerta”, recogida por Miguel Castillo Guerrero en su artículo *Flamenco y Geografía. El Niño de la Huerta y Lora del Río*. (2011), Universidad de Sevilla. P.40.

La Patrona de mi tierra
Que venera el pueblo entero
Su ermita tiene en la sierra
Entre tomillo y romero.¹²²

Hermosa Virgen de Gádor,
Que estás al pie de la sierra,
Ruega por los mineritos
Que están debajo de tierra.¹²³

Vengo a mi tierra natal
Antes de a América ir
Para ofrecerte un cantar
Y despedirme de ti,
¡Virgen de la Caridad!.¹²⁴

3.1.4. Santos-Santas

“Los santos mantuvieron siempre un decisivo ascendiente sobre el minero, que acudía a sus altares en demanda del conjuro que ahuyentase el peligro...” (Sáez, A. 1998: 144). Es habitual encontrar Coplas flamencas en las que se le canta a los Santos y Santas, tanto haciendo alusión a ellos como personas consagradas a la religión y capaces de otorgar milagros por intercesión de Dios, como refiriéndose a lugares que llevan sus nombres:

Pasé por Santa Marina
Y una salve le recé
A la Pastora Divina.¹²⁵

¹²² Segundo verso de *La Romería Loreña...*

¹²³ Copla de *Taranto* recogida por Emilio Lafuente Alcántara (1865) en la página 467 de su obra *Cancionero Popular. Colección escogida de Coplas y Seguidillas. Segundo tomo*. El autor fue el primero en nombrar el taranto como cante minero, como nos afirma el Catedrático José Gelardo Navarro.

¹²⁴ *Fandango*, popular.

¹²⁵ *Soleá* de tres versos recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 229, página 71.

Sale de San Agustín
Pasa por El Altozano
Y al llegar a San Francisco
Lo relevan los hermanos.¹²⁶

3.1.5. Ánimas

Al igual que se le canta a Dios, a Jesucristo, a la Virgen, a la Cruz, a los Santos y Santas, también se hace alusión a las Ánimas Benditas Del Purgatorio como almas que tienen pena y que hay que ayudar por medio de oraciones, cumpliéndose así uno de los actos más grandes de amor que nos propone el Cristianismo, tenerlas en cuenta y rezar por ellas para que alcancen la Gloria. Como podemos observar, el Cante Flamenco abarca toda las temáticas religiosas en profundidad.

En este ejemplo vemos como en la letra se reconoce el dolor y la pena de las ánimas benditas, tanto es así que a veces lo compara con la gran pena que puede causar el amor.

Ni las ánimas benditas
Pasan más penita que yo
Tú pasas por mi vera
Y no me decías ni adiós.¹²⁷

¹²⁶ *Saeta* de Arcos, titulada *Sale de San Agustín*, e interpretada por Manuel Zapata en el disco *Medio Siglo de Cante Flamenco (CD 4)*, realizado en 1988 por José Manuel Caballero Bonald, quien recorrió los rincones de Andalucía para recopilar grabaciones de las figuras del cante del momento.

¹²⁷ *Bulerías* de Utrera, titulada *Te pido un favor*, e interpretada por Fernánda de Utrera en el disco *Medio Siglo de Cante Flamenco (CD 4)*, realizado en 1988 por José Manuel Caballero Bonald.

3.1.6. Aguinaldos

Las propias coplas del Cante Flamenco nos hablan de tradiciones y costumbres que quedaron atrás en el tiempo pero que, gracias al poder de la música, siempre se recordarán a través de las letrascantadas, es el caso de lo que ocurre con los aguinaldos, entendida como una propina que se daba a los trabajadores en Navidad.

Estos cantes de aguinaldo
Se quedaron muy atrás,
Pero en el sentir Flamenco
Los queremos recordar,
Con *Levanticas, Murcianas*
Y cantes de madrugá.¹²⁸

3.2. IRRELIGIOSIDAD

Hablamos de irreligión al referirnos a una falta de práctica de la religión organizada, podemos mencionar una gran diversidad de doctrinas en las que se ramifica esta noción: ateísmo, deísmo, agnosticismo, librepensamiento, laicismo y teísmo filosófico, aunque el hecho de irreligiosidad no significa la ausencia de creencia en una deidad o varias.

Dentro del contexto Flamenco también se da la irreligiosidad, lo vemos en algunas de sus letras, en las que se reniega de Dios y además se atreven a blasfemar.

Muere el que se muere
Y queda en la tierra
No sube a la gloria
Como algunos piensan.¹²⁹

¹²⁸ Copla popular de aguinaldo, cantada en el compás de *Bulerías* dentro de los cantes de *Villancicos flamencos*.

¹²⁹ Copla popular flamenca cantada por *Tientos*.

Aquella mañana
Que me lo dijeron
Yo reniego de cuantos santos tiene
La tierra y el cielo.¹³⁰

Si yo supiera
Que no me querías
Yo renegara de Dios y me fuera
A la morería.¹³¹

Salgo de mi casa,
Salgo maldiciendo
Hasta los santos que están en los cuadros;
La tierra y el cielo.¹³²

4. POBREZA Y DINERO

A lo largo del transcurso de la historia, el Flamenco ha sido la voz y la palabra expresada de una minoría racial. El Flamenco ha sido un arte marcado por la penuria y el sufrimiento, la pobreza y el dolor. En la dictadura militar católica, fue un lema del atraso rural y de guetos urbanos de la procedencia de Andalucía pobre, pero actualmente, el Flamenco es una expresión de modernidad cultural. El Flamenco está asociado al canto de trabajos duros como la fragua. Además. Los primeros cantaores profesionales, estaban sujetos al poder de los señoritos, que después de noches de cantes flamencos juerga y alcohol les pagaban, que no siempre era así. En bastantes ocasiones los Flamencos vivían del arte sublime, y de los pocos reales que se ganaban a través de su arte. De este sistema nacieron en parte Paco de Lucía, Camarón de la Isla o Enrique Morente, que más tarde se convirtieron en artistas ortodoxos.

¹³⁰ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 4, página 129.

¹³¹ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 140, página 158.

¹³² *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 141, página 59.

4.1. AMOR EN LUCHA CONTRA EL PODER DEL DINERO

Dentro de la temática del Flamenco, es muy habitual encontrar el amor entre personas de distinta condición social y económica, el que canta la letra deja entrever que acepta totalmente el destino que a cada persona le ha tocado vivir, el pobre siempre será pobre y el rico siempre será rico:

La hija de la Paula
No es de mi rango,
Ella tiene un cortijo
Y yo voy descalzo.¹³³

Te quiero como si fueras
Hija de un corregidor,
Siendo pobre cigarrera.¹³⁴

4.2. LA POBREZA EXPRESADA MEDIANTE DETALLES

Tal es la pobreza y penuria que vivían los ejecutores del Flamenco en sus inicios que extrapolaban ese sentimiento en las letras que creaban, en sus coplas podemos ver el reflejo de esa sociedad mediante los detalles que expresan:

Por el mundo la alegría
El que no tiene no come
Y en la casa de los pobres
El hambre nunca se olvida
Porque el mundo no socorre.¹³⁵

¹³³ *Cantiña de Córdoba*, titulada *La hija de la Paula*, interpretada por el cantaor Curro de Utrera, y recogida en (1982) por José Blas Vega en la *Magna Antología del Cante Flamenco* de Hispavox.

¹³⁴ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 324, página 87.

¿Qué quieres que tenga
Si tengo frío
Y no tengo leña?¹³⁶

Cuando me siento en mi mesa,
Le rezo a San Cayetano,
Padre de la pobreza.¹³⁷

Ya te he dicho, María,
Que en la casa de los pobres
Dura poco la alegría.¹³⁸

4.3. EL PODER DEL DINERO EN LA SOCIEDAD

El Flamenco ha podido experimentar como el dinero es equivalente al poder, tanto así que en sus coplas deja entrever como con el dinero todo se puede comprar, incluso la belleza y la verdad en los pleitos:

El dinero es un mareo:
Aquel que tiene parné
Es bonito aunque sea feo.¹³⁹

¹³⁵ *Rondeña* titulada *En la casa de los pobres*, interpretada por el cantaor Manuel Gerena (1976) en su disco *Cantando a la libertad*. Editado en España bajo el sello de Movieplay-serie gong.

¹³⁶ Copla de *Bulería*, popular.

¹³⁷ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 54, página 38.

¹³⁸ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 374, página 96.

¹³⁹ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 116, página 47.

El dinero es muy bonito:
A todo el que tiene dinero
Le llaman el señorito.¹⁴⁰

A la audiencia van dos pleitos,
Uno verdad y otro no;
La verdad salió perdiendo
Porque el dinero ganó.¹⁴¹

Otra cuestión a destacar es la soledad en la que se encuentra el que no tiene dinero, tanto durante su vida como a la hora de la muerte, en la que por su falta económica nadie se acuerda de proporcionarle un entierro digno ni rezar por él, es como si la pobreza te persiguiera más allá de la muerte, como podemos mediante dos ejemplos de coplas flamencas populares cantadas por Sevillanas:

Yo he visto un hombre morir
Sin nadie junto a su cuerpo
Nadie quien poder rezarle
Ni siquiera un Padrenuestro.

Cuando se muere algún pobre,
¡Qué solito va al entierro!,
Y cuando se muere un rico
Va la música y el clero

¹⁴⁰ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 117, página 47.

¹⁴¹ Copla perteneciente a *Polos y Cañas*, recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 1, página 167.

También vemos en las Letrasflamencas cómo el dinero puede volver a su dueño un ser maligno, prepotente y humillador, solo se acercarán a él por sus bienes materiales, pero a la hora de la muerte le darán de lado, siendo solamente el corazón de una buena persona quien logrará perdonarlo y apiadarse de él.

Tan rico a mí me humillaba
Su entierro yo vi pasar
Uno tan solo le rezaba
Porque tenía que heredar
Yo en cambio lo perdonaba.¹⁴²

5. SENTENCIAS

José Mercé, cantaor profesional de Flamenco y actualmente reconocido como artista y más querido en lo humano, expresa en el Diario de León que “el Flamenco es toda una forma de vida”, “es música eterna”, y que “las letrasdel Flamenco siempre han sido sentencia” porque son “una manera de expresar lo que uno siente ante esta sociedad”.¹⁴³

Estas Coplas flamencas populares dan muestra del carácter sentencioso que se quiere expresar en ellas, debido a las duras condiciones sociales en las que vivieron algunos sectores marginales de la población:

No duermas mi niño
Óyeme despierto
No vivas de engaño
Quiero que lo sepas.¹⁴⁴

¹⁴² *Fandango* interpretado por el cantaor Juan Valderrama. Recogido por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

¹⁴³ José Mercé: “Las letrasdel Flamenco siempre han sido sentencia”. Diario de León (2015) en su versión digital. Recuperado en http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/jose-merce-las-letras-Flamenco-siempre-han-sido-sentencia_946770.html

¹⁴⁴ *Nana* titulada *Nana del despertar*, interpretada por el cantaor Manuel Gerena (1976) en su disco *Cantando a la libertad*. Editado en España bajo el sello de Movieplay-serie gong.

Mide bien antes de hablar
Palabras con sentimiento
Que unas se las lleva el viento
Y otras se quedan *clavás*
Y en lo hondo y para los restos¹⁴⁵

Vergüenza debe de darte
Si eres patrón de esta tierra,
Que esté tan alta la hierba
Y el pueblo muerto de hambre.¹⁴⁶

Como afirma César Real Ramos (1992) en la Universidad de Salamanca en *Dijo el Sabio Salomón (Reflexiones sobre poesía popular de carácter sentencioso y moral)*¹⁴⁷: “Lo característico de la copla popular de carácter sentencioso no es meramente su carácter moral, sino la confrontación entre lo general, que representa el refranero, y el caso particular al que patéticamente se alude en ella”

Buena será el agua
Si libre es el veneno
Si tiene patrón no bebas
Aunque te mueras como yo muero.¹⁴⁸

Pero mi pueblo que es carne
Nacido de noble vientre
Enterrarán a los perros
Que muerden con malos dientes¹⁴⁹

¹⁴⁵ Copla flamenca recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

¹⁴⁶ *Taranto*, interpretada por el cantaor Manuel Gerena (1976) en su disco *Cantando a la libertad*. Editado en España bajo el sello de Movieplay-serie gong.

¹⁴⁷ AIH Actas XI (1992) recuperado en: <http://docplayer.es/30265008-Cesar-real-ramos-universidad-de-salamanca.html>

¹⁴⁸ *Nana* titulada *Nana del despertar*, interpretada por el cantaor Manuel Gerena (1976) en su disco *Cantando a la libertad*. Editado en España bajo el sello de Movieplay-serie gong.

6. .HONOR

El honor suele entenderse en el Flamenco como un concepto que atiende a una obligación moral ante las leyes de una sociedad, si se cumple esas normas se dirá que el comportamiento es honorable y celebrado por el entorno, mientras que si no se cumple será castigado con sanciones e incluso exclusiones por parte de la comunidad.

Un tema muy frecuente en el Flamenco es la honra de la mujer que se mantiene virgen hasta el día de la boda, por ello aparecen muchas coplas haciendo alusión a “las rosas del pañuelo” como la sangre derramada por la rotura del himen de la mujer pura. La deshonra es muy castigada dentro del Flamenco, en las coplas podemos ver la denuncia pública y dureza con la que se trata a la mujer que ha estado con otros hombres antes de casarse.

6.1.HONRA

En un verde prado
Tendí mi pañuelo,
Salieron tres rosas
Como tres luceros.¹⁵⁰

Ama el hierro candente
De las fraguas al compás del martillo
Que lo convierte en reja,
Al pañuelo blanco de rosas Encarnadas
Y al trino del canto
Que en la noche queja.¹⁵¹

¹⁴⁹ Copla de *Tientos* titulada *Hijos de la dura mano*, interpretada por el cantaor Manuel Gerena (1976) en su disco *Cantando a la libertad*. Editado en España bajo el sello de Movieplay-serie gong.

¹⁵⁰ Alboreá interpretada por el cantaor Rafael Romero “El Gallina” en la Magna Antología del Cante Flamenco, vol.3 (1982).

¹⁵¹ Copla flamenca interpretada por el cantaor Diego Carrasco. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

6.2. DESHONRA

Chiquilla, tú eres muy loca:
Eres como las campanas
Que todito el mundo las toca.¹⁵²

Agüita que se derrama
Nadie la pué recoger,
Ni humo que va por el aire
Ni el honor de una mujer.¹⁵³

El pañuelo que tú llevas
En el cuello tan florido
Sabén todos los serranos
Que primero había sido mío.¹⁵⁴

Esa mujer que allí viene
Déjala pasar de largo,
Que es una liebre *corría*
Mordía de mucho galgo.¹⁵⁵

7. TRABAJO

El trabajo es entendido como “la ejecución de tareas que implican un esfuerzo físico o mental y que tienen como objetivo la producción de bienes y servicios para atender las necesidades humanas. El trabajo es por tanto la

¹⁵² *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 81, página 42.

¹⁵³ Copla recogida por Justo Fernández López en *Las letrasdel Flamenco. El Universo espiritual de las letrasdel Flamenco*. Web Hispanoteca (1999)

¹⁵⁴ Copla flamenca de tres versos, recogida por Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (2003), en su libro *Poesía Flamenca, Lírica Flamenca* P.106.

¹⁵⁵ Copla recogida por Justo Fernández López en *Las letrasdel Flamenco. El Universo espiritual de las letrasdel Flamenco*. Web Hispanoteca (1999)

actividad a través de la cual el hombre obtiene sus medios de subsistencia por lo que tiene que trabajar para vivir o vive del trabajo de los demás” (Sanchís, 2001:17).

El trabajo es una necesidad del ser humano, ya que el instinto del hombre es sobrevivir y perpetuar la especie como nos dice Darwin, y para ello se deben utilizar todas las potencialidades para proveerse a sí mismo como a la familia y sociedad, de ahí que afirmemos que el trabajo es primordial. En el arte Flamenco vemos esa importancia dentro de las coplas del Flamenco, ya que en ellas están reflejados la gran mayoría de trabajos que puede realizar el humano, sobre todos aquellos oficios de carácter ambulante, duros, peligrosos y mal remunerados, pues no debemos olvidar que el Flamenco nació en un entorno hostigado y pobre en el que los individuos se encontraban marginados y debían trabajar en oficios que otros no querían, para poder ganarse la vida. Todo eso queda plasmado en el cante, como veremos a continuación en los ejemplos que proponemos.

7.1.OFICIOS AMBULANTES

Aquí vemos como había trabajos que no se establecían en un lugar determinado, si no que se iban ejecutando en distintas ubicaciones. Hay casos como por ejemplo el oficio de florista y el frutero, que aunque pudieran tener un espacio físico estable, por la expresión de sus coplas a modo de pregón, denotan que se hacían en la calle:

7.1.1. Florista

Yo vengo vendiendo flores,
Tú vienes vendiendo flores,
Las tuyas son amarillas
Y las mías de *tos* colores.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Copla de *Tangos flamencos* interpretada por Enrique Morente en su álbum *Despegando*, y recogida como copla nº 16 en el libro *Enrique Morente. La voz libre*, (2006) escrito por Balbino Gutiérrez. P.307.

7.1.2. Canastero/a

Me gusta la alegría de este pueblo,
Yo soy gitano, soy canastero.
Mi pueblo hace las mejores canastas
Y son las mejores del mundo entero.¹⁵⁷

7.1.3. Frutero

Vengo de mi melonar
Vendo melones maduros
Y sandías *colorás*.¹⁵⁸

7.1.4. Aguador

Yo la traigo muy fresquita
De la fuente de los caños
Y a la que la solicita
No le falta en todo el año.
¡Viva Ronda,
Reina de los cielos!.¹⁵⁹

7.1.5. Arriero

Los pícaros tartaneros
Un lunes por la mañana,
Les robaron las manzanas
A los pobres arrieros
Que venían de Totana.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Copla de *Tangos flamencos*, titulados *La sori de mi gao*, del cantaor Vicente Castro “Parrita”, interpretados en su disco *Amor de rosa y miel* (1998)

¹⁵⁸ *Soleá de tres versos recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 357, página 93.

¹⁵⁹ *Polo* creado e interpretado por el cantaor Cristóbal Palmero Tobalo, nacido en Ronda en 1770 y fallecido en 1830. “Muchos eruditos del Arte Flamenco creen que fue este mismo cantaor el creador del *Polo*” (Ruiz Domínguez, A., 2011)

¹⁶⁰ Cartagenera clásica, titulada *los pícaros tartaneros*, interpretada por Enrique Morente. Recogida por José Blas Vega en la página 64 de la *Magna Antología del Cante Flamenco* (1982) de Hispavox.

7.1.6. Carretero

Carretero, carretero,
Carretero tú no llores
Que la Virgen del Rocío
Aliviará tus dolores.¹⁶¹

7.1.7. Pastor

El gañán y el aceitunero
El herrero y el pastor
Luchan en la gran ciudad
Vendiendo sangre y sudor.¹⁶²

7.2. LOS TRABAJOS DUROS Y MAL REMUNERADOS

En las Coplas flamencas vemos como aparecen oficios de gran dureza y mal pagados, no obstante el Flamenco que las ejecuta parece, a veces estar acostumbrado a lo que le ha tocado vivir e intenta ejecutar su trabajo con alegría, reflejando en su expresión cuestiones cotidianas del día a día.

7.2.1. Marinero

Ya se van los marineros,
Madrugaíta con pan de telera,
Madrugaíta se van para la mar,
Ya se van los marineros.
Y el motor rompe el silencio.¹⁶³

¹⁶¹ *Fandango de Huelva* del cantaor Antonio Cortés Pantoja “Chiquetete”.

¹⁶² Copla popular de *Bulerías*.

¹⁶³ Copla de las *Sevillanas* interpretada por Camarón de la Isla, tituladas *Pa' que me llamas*. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

7.2.2. Zapatero

Me voy a hacer unos zapatitos
Del ala de mi sombrero,
Muy finos y muy flamenquitos,
¡Que es muy flamenco mi zapatero!¹⁶⁴

7.2.3. Pescador

Pescador de coplas soy,
El que me quiera encontrar
No pregunte dónde estoy,
Que me busque por la mar,
Por la mar de Andalucía,
La de el agua siempre azul,
Donde he de volver un día
A pescar coplas de luz,
Porque yo soy pescador,
Soy pescador y andaluz.¹⁶⁵

7.2.4. Carpintero

Este niño chiquito
No tiene cuna.
Su padre es carpintero
Y le hará una.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Copla de las *Sevillanas* interpretada por Camarón de la Isla, tituladas *Pa' que me llamas*. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

¹⁶⁵ *Cantiña* de Antonio Molina, recogida en la *Antología de Antonio Molina. 80 aniversario* (2008).

¹⁶⁶ *Nana* interpretada por el cantaor “Bernardo el de los Lobitos”, recogida en 1958 en la *Antología del Cante Flamenco. Cantes de Trilla y Nanas, vol. 4*.

7.2.5. Campesino

Yo me voy a volver loco
Porque una viña que tengo
La está vendimiando otro.¹⁶⁷

7.2.6. Molinero

La molinera, tiene una llave,
Con la que cierra,
Con la que abre,
Y a eso de la media noche, mamita mía,
Me voy con ella.¹⁶⁸

7.2.7. Esquilador

Pero el día ha de llegar
De esquilar nuestras ovejas
Y aquella esperanza vieja
Hemos de ver madurar.¹⁶⁹

7.2.8. Contratista de mulas

De Gibraltar a Ronda
Soy el mejor guía,
Tengo una mula torda
Que es mi alegría.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Soleá de tres versos recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 366, página 94. Esta copla, aunque la clasificamos dentro de la temática del trabajo, por su alusión a la viña, también podemos notar un matiz que podría hacer referencia a la temática de la infidelidad, comparando a la viña con la figura femenina de un conyugue que se siente traicionado.

¹⁶⁸ Copla popular de *Bulerías*.

¹⁶⁹ Soleá por *Bulerías*, popular.

¹⁷⁰ Serrana titulada de Gibraltar a Ronda, escrita por el malagueño Francis Prieto “El Lince de Gaucín”, en su libro *El Fandango y la Serrana de Gaucín* (2007).

7.2.9. Muleros

Yo soy mulero y campanillero,
Al son de las campanillas
De mi mula castellana
Voy cantando una coplilla
Al despuntar la mañana.¹⁷¹

7.2.10. Labradores.

Contar sus años no sabe,
Y ya sabe que el sudor
Es una corona grave
De sal para el labrador.¹⁷²

7.3. QUEJA DE LA DUREZA DEL TRABAJO

En este apartado sí vemos oficios en los que el propio cantaor de Flamenco expone en sus coplas la dureza de su trabajo, la peligrosidad a la que se ve enfrentado mientras lo ejecuta y la desgracia de tener que vivir situaciones de muerte por culpa de él.

7.3.1. Minero

Pobrecitos los mineros,
¡Qué desgraciaditos son!
Pasan la vida en la mina
Y les mata una explosión.¹⁷³

¹⁷¹ Copla de Molina- Navarro, interpretada en su forma original por Manolo Escobar como Pasodoble (1961). No obstante ha sufrido algunas transformaciones en sus versos y se ha llegado a cantar de manera popular como *Fandango de Huelva*.

¹⁷² Copla del poema *El niño yuntero* de Miguel Hernández, interpretada dentro del estilo de *Malagueñas* por el cantaor Enrique Morente en 1996 en el álbum *Homenaje a Miguel Hernández*.

¹⁷³ *Petenera* recogida por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002)

7.3.2. Enterrador

La enterraron por la tarde
A la hija de Juan Simón,
Y era Simón en el pueblo
El único enterrador.
El mismo a su propia hija
Al cementerio llevó,
El mismo cavó la fosa
Murmurando una oración.¹⁷⁴

7.4. DEFENSA Y SEGURIDAD

Dentro de las Coplas flamencas vemos oficios en los que la persona trabajadora ha sido sometida a él sin voluntad propia, pues en aquellas épocas pasadas era habitual que obligaran a los pobres a trabajar como soldados, así como a ejecutar otros oficios que tenían peligro de muerte:

7.4.1. Milicia

A la Virgen del Carmen
Yo se lo he rogado,
De que libre a mi compañero
De salir de soldado.¹⁷⁵

En las Coplas flamencas, la guardia civil y las autoridades siempre han sido vistas como individuos muy temibles porque prendían y castigaban a los ladrones. Los individuos pobres y marginados a veces no tenían otra manera de buscarse la vida que robando algo para poder comer, era una cuestión habitual por el entorno en el que se

¹⁷⁴ Milonga titulada La hija de Juan Simón, ha sido interpretada por diversos cantaores, aunque han sido muy populares en las voces de “Angelillo” (1935), Antonio Molina (1957) y Juanito Valderrama (1973).

¹⁷⁵ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 5, página 129.

hallaban. Ellos en sí no se creían merecedores de la condena y se exculpaban haciéndose víctimas de la situación en la que estaban, incluso pedían protección a las figuras de su entorno cercano (por ejemplo: a la madre) así lo reflejaban en su sentir:

7.4.2. Guardia civil

Yo vengo huyendo
¿A dónde me iré?
Que me persiguen
Madre los civiles;
Me quieren prender.¹⁷⁶

7.5. OTROS TRABAJOS

Como ejemplo, vemos reflejados en las Coplas flamencas otros oficios muy ligados al arte Flamenco, como ha sido el toreo y la pintura, pues todas estas disciplinas están unidas por el arte, el temple, el pellizco, el compás y el sentimiento, como bien afirmaron el torero Curro Díaz y el cantaor Nano de Jerez.¹⁷⁷

7.5.1. Toreros¹⁷⁸

Son los toreros
Los que se amarran
Cinta en el pelo.¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 170, página 164.

¹⁷⁷ *Mano a Mano* celebrado en octubre de 2016, en la Fundación Cajasol de Sevilla, que llevó por título *Toreo y Flamenco*.

¹⁷⁸ El Profesor-Cantaor y Doctor Alfredo Arrebola, argumenta sabiamente la unión de estas artes, en su Libro *Cante y Toros* (1990)

¹⁷⁹ *Bulería* flamenca, cantada como *coletilla* de manera popular.

7.5.2. Pintores

El arte de la pintura
Revuelto con nuestro cante
es cintura de guitarra
Y como pincel tiene al baile.¹⁸⁰

8. GEOGRÁFICAS

El comportamiento de las personas sería imposible de comprender sin hablar del entorno en el que se encuentran y con el que interactúan constantemente. En las Coplas flamencas vemos como el individuo le da importancia al paisaje en el que vive, a los astros del cielo a los que mira desde la tierra, a las fuerzas naturales que no puede controlar (rayos, terremotos, tempestades, volcanes), así como también se ve esa influencia y unión que tiene con la fauna y la flora que le rodea. A continuación veremos ejemplos de Coplas flamencas con las diversas temáticas que acabamos de exponer:

8.1. PAISAJES

Yo te juro, mi Cádiz,
¡Ay que no te miento!
Aunque no esté contigo
Te llevo siempre en el pensamiento.¹⁸¹

¹⁸⁰ *Bulería*, popular.

¹⁸¹ *Tanguillos flamencos carnavalescos*, interpretados por el cantaor Chano Lobato, a la guitarra de Pascual de Lorca.

8.2. ASTROS

Las estrellas del cielo
No están *Cabales*
Porque dicen que faltan
Dos principales.¹⁸²

8.3. FUERZAS NATURALES

8.3.1. Rayos

Dos pastores corrían *para* un árbol
Huyendo a una nube que se levantó;
Cayó un rayo y a nosotros nos libre
Y a uno de ellos lo carbonizó
Pero al otro no,
Que llevaba la estampa y reliquia
De la Virgen pura de la Concepción.¹⁸³

8.3.2. Terremotos

El día del terremoto
Llegó el agua hasta arriba,
Pero nunca llegará
Donde llegaron mis fatigas.¹⁸⁴

¹⁸² Copla interpretada en el Flamenco como *Tanguillos*, y también como inicio libre de *Alegrías*. Esta canción fue cantada por Marisol en el año 1960 para la película *Un rayo de luz*.

¹⁸³ *Campanilleros* interpretados por Enrique Morente, y recogidos como copla nº 3 en el libro Enrique Morente. La voz libre, (2006) escrito por Balbino Gutiérrez. P.272.

¹⁸⁴ Soleá interpretada por la cantaora Carmen Linares. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

8.3.3. Tempestad

Que la mar está bravía
Y no se puede “botar”.
La redes *viá* remendar
Mientras espero en la orilla
A que pase el temporal.¹⁸⁵

8.3.4. Volcanes

Eres como el fuego de un volcán
Que me acaba de quemar
Para toda la vida.
Yo soy como el aire, como el mar,
Y no me dejo alcanzar,
No vida mía.¹⁸⁶

8.4. CRATURAS NATURALES

8.4.1. Animales

Por una montaña espesa
Vuela una paloma triste;
Va en busca del bien que adora;
No hay rincón que no registre;
¡Con qué sentimiento llora!¹⁸⁷

¹⁸⁵ Copla de *Alegrías*, popular.

¹⁸⁶ Copla popular de Bulerías,

¹⁸⁷ Copla flamenca de tres versos, recogida por Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (2003), en su libro *Poesía Flamenca, Lírica Flamenca* P.107.

8.4.2. Vegetales

Debajo de un almendro
Me paré cantando
Las almendritas
Que arriba había
Vinieron abajo.¹⁸⁸

9. SATÍRICAS

La sátira es “una obra literaria de género especial, en la que los vicios, la tontería, las estupideces y las injusticias se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos” (Hotgard, 1969:7). No obstante, aunque “está escrita para entretener contiene agudos y reveladores comentarios sobre los problemas del mundo en que vivimos” (Hotgard, 1969: 11) por lo tanto afirmamos que las Coplas flamencas, al nacer en el entorno social, también expresan sátiras como forma de transmitir sus realidades.

En nuestro trabajo, las sátiras las hemos subdividido en: puyas, burlescas, maldiciones, denuestos, amenazas, malas lenguas y suegras, como veremos a continuación mediante ejemplos de letras populares flamencas. Un aspecto a destacar dentro del Flamenco es que la propia musicalidad y los palos alegres y rítmicos en los que se suelen cantar estas coplas (*Bulerías, Tangos, Rumbas*, etc.) ayudan a suavizar el tono de las sátiras.

9.1. PUYAS O DE “PICAILLA”

Tú tienes muy poca sal;
Corre, vete a las salinas
Que te acaben de echar.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Copla recogida por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002)

¹⁸⁹ *Soleá de tres versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 323, página 87.

9.2. BURLESCAS

En tu puerta me cagué,
Porque allí me dió la gana,
Ahí te dejo ese clavel
Pa que lo huelas mañana
Cuando salgar a barrer.¹⁹⁰

9.3. MALDICCIONES

Mala *puñalá* te peguen
Que te den los sacramentos
Porque no le tienes ley
Ni a la camisa de tu cuerpo.¹⁹¹

9.4. DENUESTOS

Las gitanas y los gitanos
Cuando estrenan un *vestío*
No se lo quitan del cuerpo
Hasta que no está *rompío*.¹⁹²

9.5. AMENAZAS

Las pagas con un desaire
Toditas mis atenciones
Pero tendrás ocasiones
De llorar gotas de sangre
Recordando mis acciones.¹⁹³

¹⁹⁰ *Rumba*, popular.

¹⁹¹ *Soleá de cuatro versos* recogida por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 38, página 116.

¹⁹² *Soleá de cuatro versos* recogida por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002), p. 345.

¹⁹³ Copla flamenca de tres versos, recogida por Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (2003), en su libro *Poesía Flamenca, Lírica Flamenca* P.296.

9.6. MALAS LENGUAS

¡Válgame los cielos!
¡Válgame la tierra!
¡Lo que acarrea un falso testigo
Y una mala lengua!¹⁹⁴

9.7. SUEGRAS

Tu *mare* no dice nada,
Tu *mare* es de las que muerden
Con la boquita cerrada.¹⁹⁵

10. HUMORÍSTICAS

Dentro de la amplia gama de cuestiones que les tocó vivir a los Flamencos de la época, en las letras vemos cómo también dejaron lugar para el humor, entendido como una manera de quitar poder o carga negativa a ciertos acontecimientos para así dar ligereza y positividad a sus vidas. Muestra de ello las vemos en estas letrascalficadas como jocosas y disparatadas:

10.1. JOCOSAS

Tiene un pendiente,
En la cara tiene un pendiente
Lo lleva en la oreja izquierda
En la oreja izquierda lo tiene.¹⁹⁶

¹⁹⁴ *Seguiriya gitana recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 164, página 163.

¹⁹⁵ *Soleá por Bulerías*, popular.

¹⁹⁶ Letra popular de *Tangos flamencos*.

10.2. DISPARATES

Tú me tienes consumida:
Como las salamanquesas,
Por los rincones metida.¹⁹⁷

El cigarro que tiraste
Como un loco lo besé,
Mira tú que disparate.

(Fernández Bañuls, J.A.; Pérez Orozco, J.M., *Poesía Flamenca, Lírica en Andalucía*, p.102)

11. AZAR

En las Coplas flamencas vemos claramente que se habla del azar como un término humano utilizado con la idea de describir aquellas cuestiones que se escapan de su dominio y que no se pueden predecir, como ejemplo a la hora de hablar del destino:

11.1 DESTINO

Sentaíto en la escalera
Esperando el porvenir
Y el porvenir nunca llega.

(Alvar, M., & Ramírez, P. M. P. De la canción de amor medieval a las *Soleares*...P.583)

¹⁹⁷ *Soleá de tres versos recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 321, página 87.

El que nace con mal fario,
Si come naranjas chinas,
Le *sabe'* a limones agrios.

(Fernández Bañuls, J.A.; Pérez Orozco, J.M., Poesía Flamenca, Lirica en Andaluz, p.102)

Cada pasito que doy
Mi cuerpo da con el suelo.
¡Qué desgraciadito soy!

(Fernández Bañuls, J.A.; Pérez Orozco, J.M., Poesía Flamenca, Lirica en Andaluz, p.9.)

Al igual que el azar puede traer cuestiones buenas y positivas, como por ejemplo un golpe de suerte que nos colma de felicidad:

Qué suerte más grande la mía
Que al pasar por esa calle
Encontré lo que yo más quería.¹⁹⁸

También un hecho azaroso puede dar lugar a la fatalidad, como vemos reflejado en la siguiente copla popular flamenca:

11.2. FATALISMO

Me asomé a la muralla,
Me respondió el viento;
¿A qué vienen tantos suspiros
Si ya no hay remedio?¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Soleá por Bulerías*, popular.

¹⁹⁹ *Siguiriya gitana* recogida por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002), p. 362.

Otro aspecto importante que dejan entrever las Coplas flamencas dentro de la temática del azar, es la impotencia que puede llegar a sentir el ser humano por aquello que no puede dominar, como por ejemplo la enfermedad, la muerte, el paso del tiempo y la impotencia ante la mentira y el engaño.

11.3. IMPOTENCIA

11.3.1. Impotencia ante la enfermedad

Los médicos de Cádiz
A mí me dijeron:
La enfermedad que tiene tu hermana
No tiene remedio.²⁰⁰

11.3.2. Impotencia ante la muerte

Cada vez que considero
Que me tengo que morir,
Tiro una manta en el suelo
Y me jarto de dormir.²⁰¹

11.3.3. Impotencia ante el paso del tiempo

En la puerta de un molino
Me puse a considerar
Las vueltas *qu'a dao* er mundo
Y las que le *quean* que dar.²⁰²

²⁰⁰ *Siguiriya gitana* recogida por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002), p. 361.

²⁰¹ *Soleá de Triana*, popular.

²⁰² Copla recogida por Justo Fernández López en *Las letras del Flamenco. El Universo espiritual de las letras del Flamenco*. Web Hispanoteca (1999).

11.3.4. Impotencia hacia la mentira

Loco busco con mi alma
Quién me diga la verdad,
Por qué se matan los hombres
Y tienen tanta maldad,
Y a mí nadie me responde.²⁰³

No debemos olvidar que en las Coplas flamencas también encontramos la temática de la esperanza de que el azar en un futuro nos sea propicio, como podemos ver en la siguiente letra en la que el pueblo andaluz (por alusión al blanca y verde de su bandera), al crear este cante, tuvo la esperanza de que algún día dejarían de ser oprimidos.

11.4. ESPERANZA

La bandera blanca y verde
Volverá tras tiempos de guerra
A decir paz y esperanza
Bajo el sol de nuestra tierra.

12. CÁRCEL

En el Flamenco, la temática carcelaria está muy presente, ello queda reflejado tanto en sus coplas (que veremos a continuación) como en uno de los palos propios del Flamenco llamado *Carceleras*, donde sin acompañamiento de guitarra y con sonoridad triste y melancólica, se cantan coplas que hacen alusión a la vida en la cárcel.

²⁰³ Copla flamenca recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

Como bien afirma José Sanchez Conesa²⁰⁴ , muchos han sido los autores y “flamencólogos que han escrito que los grupos sociales que generaron este arte pertenecían a los estratos marginales de la sociedad como jornaleros del campo, gitanos, bandoleros, mendigos y más tarde mineros. Este variado subproletariado se encontraba reunido muchas veces en la cárcel, lo que se refleja en sus letras.” (Sánchez Conesa, 2014)²⁰⁵

José Gelardo y Francine Belade en su libro *Sociedad y Cante Flamenco. El cante de las Minas* (1985) nos dicen que es en las coplas donde el cantaor afirma su condición racial o social, oponiéndose a la clase social antagónica que detenta la riqueza, la autoridad y la justicia, por ello en los cantos de temática carcelaria vemos reflejada la situación vivida por muchos de ellos.

A continuación, y como muestra de coplas, presentamos tres divisiones en este apartado sobre la cárcel:

12.1. DESACUERDO CON LA SENTENCIA

La razón,
Si el tribunal me sentencia
Por qué le pido la razón
Si es que cumplo mi condena
Yo llevaré en mi corazón
Los ojos de mi morena.²⁰⁶

²⁰⁴ Con motivo de los actos festivos y culturales de Nuestra Señora de la Merced, celebrados en Campos del Río (Murcia), José Sánchez Conesa colaboró organizando una sesión de Flamenco en el Centro penitenciario de Campos del Río, donde habló de la relación del Flamenco y la cárcel.

²⁰⁵ Sánchez Conesa, J. (2014) Los vínculos del Flamenco y la Cárcel. Periódico La Verdad Digital. <http://www.laverdad.es/murcia/cartagena/201407/02/vinculos-Flamenco-carcel-20140702020539-v.html>

²⁰⁶ *Fandango natural*, popular.

En ésta letra vemos también reflejada la temática del amor dentro de la cárcel, pues siempre estará presente, ya que aunque se pueda separar al preso de la amada de forma física, vemos como el sentimiento permanece inalterable.

12.2. DETALLES DE LA VIDA CARCELARIA

La cárcel tengo yo por cama,
Ladrillos por cabecera,
Por comida tengo grillos.
Por escándalo, una cadena.²⁰⁷

Aquí vemos como el preso nos da detalles muy claros de la dureza en la que vive su condena.

12.3. RUPTURA DE LA VIDA FAMILIAR DE LOS PRESOS

Llorando mi mare estaba
A la puerta de mi prisión
¡Por Dios no dejarla sola
Que la va a matar el dolor
Cuando llegue mi última hora!²⁰⁸

Esta Copla Flamenca nos muestra como la cárcel a veces no era el último paso en la sentencia, sino que era un lugar en el que el condenado pasaba sus últimos días hasta ser ejecutado

²⁰⁷ *Martinete* recogido por Manuel Ríos Ruiz en *El Gran Libro del Flamenco*, vol.1 (2002), p. 380.

²⁰⁸ Fandango interpretado por el cantaor Manolo Caracol. Recogida por Daniel Téllez (2007) en su página web *Letras+ Flamenco*.

13. ONOMÁSTICAS

Según nos dice Javier Ordovás (2015) “la fiesta onomástica (la de celebración anual del propio nombre) es común a casi todas las culturas por una razón muy simple, y es que el nombre era la materia prima de la celebración del cumpleaños; es decir que si el cumpleaños aportaba la fecha, el nombre aportaba el contenido de la celebración”.

Más adelante, con el paso del tiempo, “esta costumbre se cristianizó, celebrando la onomástica en el día de la fiesta del santo con el mismo nombre, aunque no coincidiera con la fecha de nacimiento”. En las Letrasflamencas vemos que también se le da importancia al santoral como forma de hacer visible a una persona dentro de la sociedad y del entorno en que vive.

En la siguiente letra popular flamenca, observaremos como el gran dolor causado por el desamor puede hacer que el individuo haga saber al amado que lo anulará como persona, si ocurre algún desagravio. Dicho de manera poética: se olvidaría de su santo (nombre).

Yo soy loquito queriendo
Y llegando a aborrecer
De tu santo no me acuerdo.²⁰⁹

14. SOCIEDAD

Las Coplas flamencas en sí, nos dan testimonio del momento histórico en el que tuvieron lugar, por lo que podemos decir que son una fuente de información muy precisa y veraz para hablar de las diversas sociedades.

²⁰⁹ *Soleá por Bulerías, Popular*

Es cierto que el Flamenco se originó en un entorno marginal y pobre, pero también vemos como en ese lugar también había una división de estratos sociales, es decir, aunque el andaluz viviera oprimido por su pobreza y el gitano también, el primero se consideraba superior por ser oriundo de la tierra en la que habitaban. La siguiente copla nos muestra el intento de los gitanos de acercarse a los payos y considerarse iguales a ellos, argumentando que lo único que los separa es el color de la piel:

14.1. INTENTO DE SEPARACIÓN ENTRE EL GRUPO RACIAL GITANO Y LOS ANDALUCES.

Sólo el color de la piel
Nos distingue de los payos
Pero somos tan humanos
Como el que más pueda ser
A nadie negamos la mano.²¹⁰

Dentro de la historia del Flamenco se ha visto una lucha por intentar enmarcar a este arte como propio de los gitanos, como bien afirmaba el cantaor Antonio Mairena al decir que para cantar Flamenco había que ser de esa etnia. Es cierto que los gitanos han sido de vital importancia en la salvaguarda y difusión del Flamenco, puesto que su propia cultura les enseña a conservar sus costumbres, pero no han sido los creadores únicos del Flamenco. En la siguiente letra vemos un ejemplo de cómo el cantaor payo afirma que se puede cantar Flamenco sin ser gitano:

14.2. OPOSICIÓN DEL CANTAOR ANTE LA CLASE SOCIAL ANTAGÓNICA, AL AFIRMAR SU CONDICIÓN.

Aunque canto a lo gitano,
No soy gitanito, no,
Me he criado entre ellos,
Me tira la inclinación.²¹¹

²¹⁰ *Fandango natural*, popular.

²¹¹ *Soleá de cuatro versos recogida* por “Demófilo” en *Cantes Flamencos*, copla nº 11, página 110.

También, en este apartado observamos como las Coplas flamencas nos dan testimonio de la conciencia primitiva que quedó marcada en la sociedad, pues fue tal la humillación con la que fueron tratados ciertos individuos que pensaban que aunque actuaran con la verdad, siempre la injusticia se interpondría en el destino para hacerles daño.

14.3. EXPRESIÓN DE LA CONCIENCIA PRIMITIVA DE LA INJUSTICIA SOCIAL Y ECONÓMICA.

Forjando una justa verdad
Diez hombres por un buen camino,
Pero llegó la fiera injusticia
A morderle su destino.²¹²

15. GASTRONOMÍA

Teniendo en cuenta que comer es una de las necesidades fisiológicas más importantes del hombre, podemos decir que la gastronomía es quien nos hablará de la cultura, costumbres y estilo de vida de cada uno de los pueblos. Gracias a los alimentos utilizados en la elaboración de comidas y bebidas podemos adivinar el clima presente en el momento en que se creó la copla, también el nivel económico y social por las elaboraciones más o menos complejas de los platos, incluso se podría determinar la presencia de enfermedades por la carencia vitamínica al faltar ciertos alimentos, etc.

15.1.COMIDAS

Un puchero con garbanzos
Yo te voy a preparar
Para que aguantes sin fatigas
Las horitas de trabajar.²¹³

²¹² *Soleá por Bulerías*, popular.

²¹³ *Tango flamenco*, popular.

En la Copla Flamenca, la bebida de alcohol tiene especial importancia, ya que a veces sirve como forma de evadirse de la dura realidad para ahogar las penas. “-¿Por qué bebes?- le preguntaron a un minero, una de esas noches de juerga desangeladas, en las que las maderas de la guitarra tienen algo de maderas de ataúd. El minero contestó sencillamente: -Para alimentar mis entrañas-” (Sáez, 1998: 85).

15.2.BEBIDAS

En el cristal de mi copa
Tu cara se reflejó,
Aquel sorbo de licor
Que yo me llevé a la boca
De veneno me sirvió.²¹⁴

16. CELEBRACIONES

Festejar momentos importantes es una cuestión primordial para el ser humano como medida de refuerzo positivo, que a su vez estimulará comportamientos de gratitud y colaboración. Dentro del Flamenco veremos como a las festividades se les da un papel importante:

16.1.BODAS

Ya suenan las campanas
En Santa María,
Pa una boda gitana
Que engalanará el día.²¹⁵

²¹⁴ Copla de *Tangos flamencos*, popular.

²¹⁵ Copla popular de *Alboreá*.

Las bodas gitanas siempre se han considerado muy importantes, y ello queda testificado en el Flamenco, no solo en sus letras, sino también en uno de los palos de este arte denominado “*Alboreá*” en la que se ensalzan diversos elementos de las bodas, y también la pureza y virginidad de la novia que se va a casar.

Los gitanos consideran a la *Alboreá* como un cante exclusivo de su cultura y sus rituales, no debiéndose realizar fuera del contexto de la ceremonia. Aunque la temática podría insertarse dentro de otros palos rítmicos (rumba, *Tangos*, etc.) es en la *Alboreá* donde alcanza su máxima expresión.

Miguel Ortiz, en *Palos flamencos: la Alboreá* (2010) cita un fragmento del libro Juan de Padilla (1855), escrito por Vicente Barrantes en el que se vislumbra la importancia, belleza y características de la *Alboreá* como forma de celebración: “Solo oyendo a los gitanos cantar la *Alboreá* en sus aduares, cuando la luz empieza a llamear en los picos de las montañas, se puede comprender lo que dice la voz de los judíos, tan triste y tan dulce al par, tan estridente y tan sonora”.

16.2.BAUTIZOS

El día que tú naciste
Nacieron todas las flores
Y en la pila del bautismo
Cantaban los ruseñores.²¹⁶

El bautizo es una forma de celebración importante para dar la bienvenida al mundo al recién nacido, de esa alegría y ternura nacen Coplas flamencas cargadas de belleza y poesía en las que, como acabamos de ver en el ejemplo anterior, hacen

²¹⁶ Copla flamenca recogida en Gelardo Navarro, J., (2003) *El Flamenco: Otra cultura, Otra Estética*, p.309.

coincidir el nacimiento del bebé con el de todas las flores, pintando un paisaje con agua y ruiseñores en solo cuatro versos.

16.3.COMUNIONES

Es una rosa encendía
Una explosión de alegría
Que le da gracias a Dios
Al ver a toda su familia
En su Primera Comunión.²¹⁷

La comunión de los niños también es vista como motivo de celebración, pues es un ritual de cristianización como ocurre con el bautizo; las Coplas flamencas dan testimonio de ello, pues vemos como la familia se reúne para festejar, en un acto religioso católico, el recibimiento del cuerpo y sangre de Jesucristo (comunión) en el infante.

Otro momento de celebración es el brindis, en el que los invitados a una celebración se ponen en pie, dedican unas palabras y levantan y chocan sus copas para manifestar buenos deseos:

16.4.BRINDIS

Te di mi copa,
Pa' que brindaras,
Por nuestro amor bendito
Que no se acabara.²¹⁸

Como podemos vislumbrar en este apartado, las celebraciones tienen un marcado carácter religioso, todo ello nos da a entender que el Flamenco fue originado en el seno de una población con fuertes creencias cristianas y católicas

²¹⁷ Copla de *Sevillanas*, interpretada por "Ecos del Rocío".

²¹⁸ Copla popular de *Alboreás*,

17. FORMAS DEL ARTE FLAMENCO

Dentro del Flamenco, también se procura servirse a sí mismo dando testimonio de él, es decir, las letrashablan del propio cante, Toque y Baile como formas en las que se manifiesta, y a su vez en unos pocos versos se logra explicar cómo debe ejecutarse de manera correcta.

17.1. CANTE

En el campo nada importa
Cantar bien o cantar mal,
Pero delante de la gente:
Cantar bien o no cantar.

(Ruíz Ríos, M., Ayer y Hoy del Cante Flamenco, p.27)

El cante no es alegría,
El cante es decir las penas
Que se llevan escondías.

(Fernández Bañuls, J.A.; Pérez Orozco, J.M., Poesía Flamenca, Lirica en Andalucía, p.102)

17.2. TOQUE

La guitarra contenta se encuentra,
De tener a buenos artistas de ella,
La pasean y recrean por el mundo
Con toda la admiración y orgullo,
De ser el instrumento más bello
Que Dios creó para el buen músico.

(Ruíz Fuentes, J.M., El Arte de Vivir el Flamenco, *A Antonio Rey*)

17.3. **BAILE**

Bailaor de mucho arte,
Cuando se pone a bailar
Gana al público al instante,
Mucho genio y compás
Sabe expresar en su Baile,
Para toda la buena afición
Es el mejor de los baluartes.

(Ruíz Fuentes, J.M., El Arte de Vivir el Flamenco, *A Cristobal Reyes*)

Como podemos observar, mediante estos ejemplos, “las Coplas flamencas contienen en sí mismas las instrucciones del Flamenco”.

***5. TRABAJO DE CAMPO:
EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO
COMO ESTRATEGIA MUSICAL
COMUNICATIVA PARA EL DESARROLLO
PERSONAL, LA NORMALIZACIÓN DE
CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPÉUTICA
EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON
NECESIDADES EDUCATIVAS
ESPECIALES***

5. TRABAJO DE CAMPO: EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPEÚTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.

Una vez desarrollado el estudio de las Coplas flamencas (en su sentido literario y expresivo), así como el marco en el que se insertan (El Arte Flamenco en su totalidad), es cuando nos vemos en la necesidad de dar un paso más y orientar nuestra investigación hacia la consecución de beneficios para la sociedad en la que han tenido lugar. De esta premisa partió la idea de realizar un trabajo de campo para llevar el Flamenco a las Aulas de Educación Especial y comprobar si éste (como vehículo de comunicación dotado de música y de letras que abarcan toda la temática universal) era capaz de servir como medio educativo y terapéutico para este tipo de alumnado.

La experiencia musical la he realizado aprovechando mi trabajo como Maestra de Música en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia- España). Lo he titulado: **“EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPEÚTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES”**.

Debo destacar que, en nuestra investigación, la dimensión más utilizada de este Arte ha sido el cante con sus coplas, pero también nos hemos visto en la necesidad de utilizar el Flamenco en sus demás concepciones (toque, baile y percusión) para dotar a nuestro trabajo de mayor alcance y poder vislumbrar sus resultados con una mayor percepción, al igual que, en la presente Tesis doctoral, un apartado fundamental ha sido capítulo 1 en el que hablamos de manera global del Flamenco como marco argumental en el que tendrán lugar las Letrasflamencas.

5.1. PASOS PARA NUESTRO TRABAJO DE CAMPO:

Para dotar a nuestro trabajo de campo de la rigurosidad académica que requiere una investigación científica, seguiremos las pautas establecidas en la página web del profesor Manuel Luis Rodríguez U²¹⁹, donde se nos dice que el trabajo de campo dentro de una Tesis es “el conjunto ordenado de pasos metodológicos y procedimentales destinados a recolectar, procesar y analizar la información de campo necesaria para producir nuevos conocimientos”. Los tres pasos que realizaremos serán “fase preparatoria de la investigación, fase de pre-encuesta o pre-test y fase de levantamiento y procesamiento de la información”.

5.1.1. Fase preparatoria de la investigación

En este momento, la idea fundamental es elaborar un marco formal y teórico para nuestro trabajo, aunque no implica todavía un contacto real con el terreno en el que se dará nuestra investigación (Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca- Murcia)

Las tareas en esta fase serán:

a) *Análisis bibliográfico y estudio documental*: Primeramente nos disponemos a realizar una búsqueda bibliográfica sobre estudios que traten el Flamenco en unión con la Educación Especial, con el fin de poder abordar nuestra idea desde publicaciones científicas existentes, aunque debemos decir que, a pesar de que muchos son los teóricos que han escrito sobre la temática de la Educación Especial y sobre el Flamenco, no se han abordado estudios que unan estas dos disciplinas en sinergia.

²¹⁹ Manuel Luis Rodríguez U. Profesor, Sociólogo y cientista político de la Universidad Católica de Lyon y Sorbonne de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Rodríguez U, M. L. (2012) El Proyecto de Investigación - Esquema para el Diseño Metodológico. *Guía de Tesis*. Recuperado en <https://guiadetesis.wordpress.com/tag/trabajo-de-campo/>

b) **marco conceptual y teórico**: A través de la búsqueda bibliográfica hemos encontrado obras en las que se apoya e inserta el Flamenco dentro del ámbito educativo (aunque como comentábamos anteriormente, no hay ninguna aplicación directa a la Educación Especial), como es el caso de José Andrés Anguita (1999), que con su libro *El Flamenco. Una alternativa musical*, nos ofrece claves para que el alumnado y profesor disfruten con el Flamenco. Fernando de Barros (2011) con su obra *El Flamenco en las Aulas* nos enseña las cuestiones esenciales de esta música aplicadas en el aula. *El Flamenco se aprende. Teoría y Didáctica de la Enseñanza del Flamenco* (2007) y *El Flamenco en la E.S.O. Cuadernillo I Y II* (2007), de Jerónimo Utrilla también ofrece aportaciones muy importantes para la aplicación escolar del Flamenco.

Destacamos también otros libros interesantes, ya que diversos autores han escrito sobre el Flamenco de un modo ameno para los más pequeños, como ejemplo de obras lúdicas que se tendrán en cuenta para la aplicación del Flamenco en el aula de música del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier”, destacamos: *El Duende y el reloj*, (2008) del docente Philippe Donnier, donde se va explicando el Flamenco de manera lúdica mediante personajes atrayentes para los niños. *¡Ole sardina!* (2009) de Javier Fonseca, en el que existe un barrio llamado *quejío* en el que la música es una vecina y donde el gato Teo canta Flamenco y logra emocionar hasta a la mismísima Estrella. Un argumento muy llamativo para los niños. *El Flamenco mola* (2014) de Francisco Molina Delgado, donde de manera didáctica Pepe Tonás y sus amigos explican a los niños de todo el mundo las claves para entender y apreciar el Arte Flamenco. *El Flamenco contado a los niños* (2012) de Francisco del Cid, en el que con ilustraciones a todo color se presenta el Flamenco como una expresión única basada en sus tres pilares (cante, guitarra y Baile). *¿De qué están hechas las niñas flamencas?* (2011) de Montse Ganges, donde las niñas viven en un mundo de alegría, color, lunares, flores, corazones y ¡oles!, poco a poco descubrirán el duende Flamenco de mano de personajes singulares, adornado todo ello con un tablao Flamenco y muñecas de las niñas flamencas. *Gerundino, un viaje a través del*

Flamenco (2011), de Fernando González-Caballos, en el que *Gerundino* es un duende que vive dentro de una guitarra y será el encargado de acompañar a tres niños por la Historia del Flamenco, con el propósito de que ellos busquen su verdadera vocación en torno a esta música. *Quiero bailar Flamenco* (2014), de Azucena Huidobro, donde la niña Sara, la protagonista, lleva un año bailando Flamenco y cuenta a sus amigas y amigos sus experiencias, pidiéndoles que la acompañen a sus clases, a comprar vestidos, castañuelas, a dar palmas, a zapatear y a preparar su fiesta de fin de curso.

5.1.2. Fase de pre-encuesta o pre-test

Los pasos procedimentales en esta fase serán los siguientes:

a) la selección de los **métodos de observación**. Los métodos usados para observar a nuestros alumnos de E.E. será un registro de pequeños vídeos caseros de aula, grabados en clase mediante teléfono móvil y *tablet*. También será imprescindible la utilización de anecdotarios en los que apuntaremos de manera individualizada los logros de los alumnos para su posterior evaluación.

b) Formulación de la o las **preguntas de investigación**

¿Se podría utilizar el Flamenco y el Cante (mediante sus coplas) en alumnos con necesidades educativas especiales? ¿Podría servir su aplicación como estrategia terapéutica? ¿Serviría a los alumnos que encuentran dificultades comunicativas como medio para comunicarse? ¿Puede ser el Flamenco un recurso didáctico dentro de la Enseñanza Educativa Especial? ¿Podrá ser el Flamenco y el cante un recurso lúdico y motivador para los ACNEE?

c) Formulación de la **hipótesis de investigación**:

El Flamenco y el Cante Flamenco en el aula puede aplicarse como estrategia musical para el desarrollo personal, para la normalización de conductas disruptivas y como técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales.

d) **Diseño muestral:** Nuestro trabajo de campo se realizará durante un periodo de tiempo limitado, tres meses, con la inclusión de todo²²⁰ el alumnado del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), ello comprenderá las diferentes etapas que se imparten en el Centro (Infantil, Primaria, ESO, Transición a la Vida Adulta y Programas Formativos Profesionales)²²¹, a través de la docencia en grupo (cada grupo tiene una hora de clase de música a la semana), a través de los grupos sociales y en la actividad de coro que se realiza por las tardes, dos días a la semana, con hora y media de duración.

El perfil de los alumnos se caracteriza por presentar autismo, discapacidad psíquica severa, discapacidades físicas asociadas a otros graves trastornos cognitivos y sensoriales, déficit en la comunicación e interacción social, alumnos con trastornos muy graves de conducta (psicóticos, esquizofrénicos, discentes con rasgos psicopáticos, etc.) así como otras necesidades educativas especiales.

Debemos destacar como nota importante, que a pesar de reunir los permisos necesarios por las familias y el Centro para exponer los casos de los alumnos, salvo excepciones en las que los vídeos son muy evidentes, no se hablará de manera individual del nombre médico del trastorno específico del alumnado, solo se comentarán cuestiones relacionadas con las dificultades motrices y verbales, ya que, a título personal y habiendo sido su maestra, no me encuentro moralmente en disposición de hacerlo, pues ellos me han demostrado su confianza, cariño, respeto y amor. Mis alumnos solamente servirán como muestra de ejemplo y ayuda para otras personas y estudios.

²²⁰ Arnaiz nos comenta al respecto: “La inclusión surge con el objetivo de eliminar las diversas formas de opresión existentes a este respecto, y de luchar por conseguir un sistema de educación para todos, fundamentado en la igualdad, la participación y la no discriminación en el marco de una sociedad verdaderamente democrática” Arnaiz Sánchez, P. (2003). *Educación inclusiva: Una escuela para todo*. Málaga: Ed. Aljibe.

²²¹ Atendiendo a las diversas etapas educativas en las que tendrá lugar la aplicación de nuestro trabajo de investigación, se hace necesario acudir primeramente al Proyecto Educativo de Centro para estudiar los objetivos generales de cada etapa (Infantil, Primaria, Eso, Transición a la Vida Adulta y Programas Formativos Profesionales)

Otro punto a destacar es que nunca se completa la hora de clase, ya que los alumnos van y viene al aula acompañados de cuidadores (debido a sus limitaciones) y en ese transcurso se pierde algo de tiempo, incluidas las ocasiones en las que hay que llamar para que vengan a recoger a los niños para ir al aseo. Otra cuestión importante es que los discentes llevan un horario de almuerzos fijo, establecido por el Colegio, por lo que hay que dedicar una media de tiempo de casi treinta minutos de clase en darles los almuerzos, otros grupos tienen horarios de solo media hora, pues se encuentran partidos por el recreo (está contemplado que los alumnos dediquen el descanso para jugar y sociabilizar, por ello los almuerzos se hacen en clase) después del patio se completa con otra media hora, en la que hay que hacer actividades de vuelta a la calma y descanso.

En cuanto a la selección de alumnos elegidos como muestra, al tratarse de un trabajo piloto de investigación *in situ*, en la que cada momento era único, no se han determinado criterios selectivos derivados de otros estudios académicos, sino que se ha intentado elegir aquellas situaciones y alumnos que sirvan de manera general para informar de la experiencia, donde se inserta el Flamenco en el Aula de música de Educación Especial

e) **Instrumentos de recolección de datos (IRD) y diseño de la estrategia de campo.** Utilizaremos el teléfono móvil y la *tablet* (los alumnos están asociados con estas herramientas tecnológicas usadas de manera cotidiana en sus entornos cercanos) como instrumentos principales para la recogida de datos de nuestros alumnos. La principal idea dentro de nuestro diseño es lograr crear en el aula un clima totalmente natural, donde nuestros discentes no se sientan alterados por la utilización de grandes y complejas cámaras de vídeo, pues no pretendemos en ningún momento hacer del aula un estudio de grabación, sino poder contribuir a la emisión de resultados dentro de nuestra Tesis, logrando un equilibrio entre el rigor científico y el clima tranquilo, feliz y sereno que deben tener nuestros alumnos en el aula de música y en el Colegio. Mediante la estrategia de campo que proponemos, se podrá observar cómo el material recogido en los videos es totalmente novedoso, pues al no ser una experiencia preparada los alumnos actúan libremente, dando lugar a que la mayoría de veces ocurran sucesos sorprendentes *in situ* gracias a la aplicación de nuestro estudio. Hay algunos vídeos en

los que los propios alumnos se encargan de grabar, a pesar de que la calidad de los mismos es casera y se vislumbran movimientos de cámara, este hecho les hace sentir motivados, ya que después se les muestran sus grabaciones a todos los alumnos.

f) **Aplicación de un pre-test:** Destacaremos que la experiencia que desarrollamos en el C.P.E.E. “Pilar Soubrier” con el Flamenco y la Educación Especial, al no haber sido abordada con anterioridad por otros autores que asienten unas bases o metodología para seguir o comprobar, adquirirá desde su principio un carácter de pilotaje, donde iremos realizando constantemente pruebas de corrección objetiva para analizar los ítems propuestos, y pruebas de corrección subjetiva para comprobar la fiabilidad de las tareas y criterios utilizados. Este trabajo se asentará como pre-test para otras investigaciones futuras, sirviendo como base de aplicación metodológica.

5.1.3. Fase de Levantamiento y Proceso de Investigación.

a) **aplicación del IRD** en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca. Teniendo en cuenta la utilización de registros visuales, el primer paso consiste en mantener una conversación con el Director del Colegio, D. José Lax Martínez, para informarle de la realización del trabajo de campo dentro de la presente Tesis doctoral. Una vez obtenidos los permisos necesarios y el consentimiento por parte de las familias para realizar grabaciones, estudios y fotos, es el Equipo Directivo quien nos marca el “visto bueno” para proceder al inicio de nuestra experiencia con el alumnado, habiendo informado también a todo el personal del centro durante reuniones de Tramo y constanding en Actas durante la Comisión de Coordinación Pedagógica. Personalmente adquiero el compromiso de ir mandando el material audiovisual al Director, a Jefatura de Estudios, al Servicio de Orientación del Centro y a la Trabajadora Social, así como a los tutores y demás maestros para hacerles partícipes de la investigación e ir comprobando resultados.

Un aspecto a destacar es que en el Colegio había otro docente de Música, D. Elías Valero Zafra, tal y como estaba estipulado ya en nuestro Centro a nuestra llegada, Él se encargaba de alumnos de nivel medio-alto de ESO, Programas Formativos

Profesionales (Talleres) y Transición a la Vida Adulta, y yo de Infantil, Primaria, aulas de nivel bajo de ESO²²², Aula Adaptativa de Primaria y discentes agrupados en la Asignatura de Coro, impartida por la tarde, a la que acudían niños seleccionados de varias etapas educativas (Primaria, ESO, Talleres y TVA). Destacaremos que, con la idea de tratar el Flamenco como arte que no discrimina, nosotros, como docentes, debíamos dar ejemplo de ello, es por ese motivo que tras diversas reuniones, establecimos la creación de grupos flexibles en los que el maestro y yo uniríamos a nuestros alumnos (siempre y cuando fuera posible) para que todos los niños pudiesen vivir la experiencia del Flamenco (mediante este trabajo de investigación), y así contribuir también a la socialización entre todo el alumnado sin perjuicio de edad, características, limitaciones, etc.)

b) **tabulación y procesamiento** de la información: Todos los vídeos recogidos en el aula se van subiendo al programa Drive, con idea de poder clasificarlos y prepararlos antes de proceder a elaborar los dos DVD's que mostrarán la experiencia personal con la aplicación del Flamenco en niños con necesidades educativas especiales. Una vez ahí se irán insertando dentro de la clasificación que hemos preparado, atendiendo a los objetivos propuestos, ello servirá como epígrafes y nexo de unión de todo nuestro trabajo de campo. Paralelamente, mediante reuniones con el personal del centro se irán comentando los resultados que se van vislumbrando en los alumnos al exponerse al Flamenco, día a día.

Una vez que tenemos la recopilación de todos los vídeos es cuando se envían a diferentes personas entendidas en el campo del Flamenco, la Comunicación, Educación, Bellas Artes, Musicoterapia, Logopedia, Fisioterapia, Enfermería, Psicología, Trabajo Social, etc., tanto del propio Centro Educativo como del exterior, con el objetivo de que emitan sus opiniones sobre si nuestra hipótesis puede quedar confirmada: *El Flamenco y el Cante Flamenco en el aula puede aplicarse como estrategia musical para el desarrollo personal, para la normalización de conductas*

²²² En el Colegio Público de Educación Especial "Pilar Soubrier", cada etapa educativa está subdividida en aulas de nivel bajo, medio y alto.

disruptivas y como técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales.

En el apartado 5.3 se podrán encontrar los informes de valoración realizados y aportados por profesionales tras la visualización de todos los vídeos, además, dentro de la propia investigación iremos citando a otros que, aunque no emiten informes escritos, nos ofrecen sus argumentos y opiniones mediante entrevistas personales y/o telefónicas.

c) análisis de la información: Es en este paso cuando recopilamos y ordenamos toda la información obtenida (vídeos, informes, anecdotarios de clase y entrevistas) para elaborar una conclusión que confirme nuestra hipótesis. Destacaremos que mediante nuestra investigación, se han dado algunos casos en los que los alumnos, gracias a la exposición al Flamenco, han logrado por primera vez emitir sonidos modulados con entonación, confirmado éste suceso por maestros, logopedas, orientadora, fisioterapeutas, Director, Jefa de Estudios, etc. (que nunca antes los habían escuchado), por lo que el último paso antes de plasmar por escrito los resultados ha sido hablar con los progenitores de estos niños. Mediante algunos vídeos de los padres, ese hecho sorprendente²²³ ha quedado totalmente confirmado.

5.2. EXPLICACIÓN DE CASOS REALES:

En este apartado expondremos cada uno de los casos seleccionados (el formato de vídeo se encuentra digitalizado en dos DVD's en el Anexo VI de nuestra Tesis doctoral)²²⁴ como muestra de todas las actividades que hemos llevado a cabo en la investigación sobre *El Flamenco Y El Cante Flamenco Como Estrategia Musical Para*

²²³ Estos felices descubrimientos dan aún más sentido al título de nuestra Tesis en la que hablamos de nuestro trabajo de campo como “caso sorprendente”, *Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente.*

²²⁴ También hemos creado una plataforma digital utilizando Google Drive para poder visualizar los vídeos de manera online, la dirección es la siguiente: https://drive.google.com/drive/folders/0B27SDsQwE_DAA20yZDQxejhDUM8?usp=sharing

El Desarrollo Personal, Normalización De Conductas y Técnica Terapéutica En Alumnos Y Alumnas Con Necesidades Educativas Especiales. Debemos destacar que aunque nuestra Tesis doctoral trata de *Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso sorprendente*, consideramos que, al situarse el Cante Flamenco y sus coplas dentro del Flamenco, no podemos obviar a éste último, pues es el marco fundamental que ha dado lugar a la creación de letras de diversa índole y se influyen mutuamente, por lo tanto integraremos todo este Arte (cante, baile, guitarra y percusión) en el Aula de música y en nuestro trabajo de campo.

Los vídeos que muestran la experiencia vivida, en el Aula de música de Educación Especial, los insertaremos dentro de varios objetivos de creación propia que hemos propuesto (siguiendo las indicaciones del Profesor-Preparador de Maestros Opositores, Licenciado en Pedagogía y Docente de Música, D. Raúl Puche Martínez), con el fin de crear un eje conductor que aúne toda la investigación, dotándola de sentido académico, educativo y, a su vez, explicativo.

A continuación exponemos todos los objetivos generales que seguidamente utilizaremos para nuestro alumnado de Educación Especial:

1. Comprender el Flamenco como manifestación artística con entidad propia, resultado de la unión, aceptación e interacción de diversas culturas, y utilizar el Cante Flamenco como generador de experiencias de desarrollo social dentro y fuera del contexto escolar.
2. Iniciar y favorecer, a través del Cante Flamenco y sus coplas, la rehabilitación fisiológica de la voz, como puede ser la ejecución vocal a través de dinámicas que aúnan estructuras rítmicas y melódicas elementales que estimulen la exploración del aparato fonador e influyan en la corrección de dificultades de proyección sonora, emisión, vocalización, entonación y respiración.
3. Utilizar Coplas flamencas como método motivador, incentivador y de estimulación para que otros compañeros de aula se inicien en la ejecución del Cante.

4. Estudiar y comprender el significado de las coplas del Flamenco, clasificándolas en temáticas y estableciendo comparaciones y paralelismos entre el reflejo de ellas y los aspectos cotidianos sociales de la actualidad.
5. Ofrecer un espacio de expresión musical que permita al alumno disfrutar del hecho sonoro del Cante Flamenco, y del Flamenco en general, de manera relajada y a través de experiencias basadas en la ludicidad.
6. Promover ejes relacionados con la creatividad, motivación, expresión y afectividad basadas en la exteriorización de emociones por medio de la ejecución vocal de diferentes manifestaciones del Cante Flamenco, a través de la imitación y/ o improvisación de éstas.
7. Potenciar el desarrollo de habilidades de cooperación junto a otros compañeros a través de la ejecución musical e interpretación de obras flamencas.
8. Favorecer la escucha, entre participantes, ante las diferentes propuestas interpretativas flamencas individuales del alumnado, mostrando actitudes de respeto.
9. Brindar un espacio de expresión corporal, mediante el Baile Flamenco y la gesticulación del Cante, que permita al alumno canalizar y disminuir índices de estrés, a la vez que posibilita la motivación, elevación de autoestima y ayuda para la superación de barreras limitantes (físicas y psíquicas).
10. Acompañar al alumno, a través del cajón Flamenco y los tambores, a desarrollar un equilibrio armónico interno por medio de la interpretación de patrones rítmicos básicos y elementales de compases Flamencos.
11. Favorecer la integración social del alumnado por medio de la participación musical activa en eventos, dentro y fuera del centro escolar, utilizando el Flamenco en todas sus vertientes (cante, Baile y Toque).
12. Iniciarse en el conocimiento de la guitarra flamenca como instrumento principal que sirve de acompañamiento para el Cante y sus Coplas, posibilitando al alumnado a desarrollar el sentido musical y armónico del Flamenco.

13. Fomentar la creación de Coplas flamencas para después cantarlas, entendiendo que la invención poética da como resultado la innovación del repertorio artístico del Flamenco.
14. Ampliar y mejorar vías de expresión artística personal mediante la sinergia entre la audición de obras flamencas y la creación pictórica, ofreciendo un espacio personal para el desarrollo emocional del alumno.
15. Favorecer momentos de relajación por medio de la escucha de Letrasflamencas cantadas por la maestra e insertadas dentro de Palos flamencos de ritmo lento (*Nanas, Zambras, Bulerías lentas, etc.*)

5.2.1. Descripción del trabajo de campo: *El Flamenco Y El Cante Flamenco Como Estrategia Musical Para El Desarrollo Personal, Normalización De Conductas Y Técnica Terapéutica En Alumnos Y Alumnas Con Necesidades Educativas Especiales*, mediante la utilización de los objetivos generales propuestos:

- 1. Comprender el Flamenco como manifestación artística con entidad propia, resultado de la unión, aceptación e interacción de diversas culturas, y utilizar el Cante Flamenco como generador de experiencias de desarrollo social dentro y fuera del contexto escolar.***

Desde el primer momento se intentó inculcar en los niños la idea de que el Flamenco es un Arte que ha resultado de la unión, aceptación, interacción y mezcla de diversas culturas, estableciendo un paralelismo entre él y los valores fundamentales de cooperación e igualdad que deben darse en la escuela y en la sociedad. El Flamenco es un Arte en el que pueden cooperar todas las personas, sin importar sus características, sexo, etnia, raza, religión, ni limitaciones, ello ayuda a corregir y evitar actitudes racistas y/discriminatorias. Para ello, de manera didáctica, mediante un dibujo, se les dijo que la escuela era una partitura,

la clave de sol era el Director y los dos puntitos de la clave las Jefas de Estudios, cada línea divisoria era un maestro diferente, los silencios de negra, blanca, corchea, etc., serían los padres, mientras que el alumnado estaba representado por una nota musical (negras, blancas, corcheas, etc.), todas ellas distintas, unas eran más pequeñas, otras más grandes, más finas, más gruesas, blancas, negras, etc., pero todas ellas eran necesarias para formar “la partitura flamenca del Colegio”, al igual que el Flamenco se creó por personas de diferentes culturas que se unieron, como “nuestra partitura flamenca” para crear un Arte lleno de belleza, amistad, amor, cooperación, igualdad, respeto y libertad.

Seguidamente, tras explicar la historia del Flamenco de manera amena y sencilla, cantamos a los niños y les enseñamos ejemplos que muestran la mezcla de diversidad cultural que tiene el Flamenco en su interior, pues su ritmo y melodías nos recuerdan a otras músicas, como por ejemplo la música árabe, los compases de la población africana, las danzas de Oriente, etc.



Caso 1. Un alumno marroquí de 9 años, al explicarle que el Flamenco guarda en su raíz aquellas melodías moriscas que entonaban sus antepasados, en Andalucía, durante la época de creación de este Arte, pidió que le hiciera un ejemplo, en ese instante me dispuse a cantar una letra por *Tangos* Flamencos en idioma árabe, el niño, motivado y feliz al sentirse protagonista por sus raíces, venció la timidez y se puso a crear Flamenco, utilizando el idioma que se habla en su casa (árabe) a la vez que yo le iba acompañando a

la guitarra sin salirnos del ritmo y entonación flamenca. En el vídeo se puede observar cómo se establece un diálogo comunicativo entre el cante del alumno, la guitarra, el Flamenco, mi cante, las palmas de sus compañeros y los coros improvisados de los demás alumnos que atendían a la imitación. Al final del

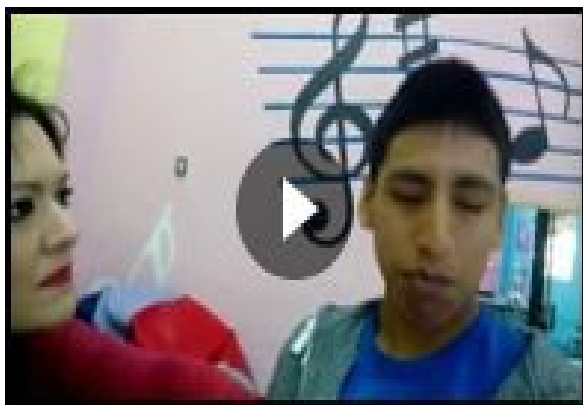
vídeo se puede observar como todos los discentes aplauden como muestra de que se sienten satisfechos con su trabajo y con el del compañero. (Ver vídeo 1 del DVD 1, en el Anexo VI)



muestra feliz y participativo, intentando imitar sonidos cantados y movimientos corporales. (Ver vídeo 2 del DVD 1, en el Anexo VI)

Caso 2. Un alumno del grupo de Infantil, con dificultades en el lenguaje y en la adquisición y comprensión de nuestro idioma, muestra atención e interacción comunicativa al cantarle Flamenco en idioma árabe. El niño se

- 2. Iniciar y favorecer, a través del Cante Flamenco y sus coplas, la rehabilitación fisiológica de la voz, como puede ser la ejecución vocal a través de dinámicas que aúnan estructuras rítmicas y melódicas elementales que estimulen la exploración del aparato fonador e influyan en la corrección de dificultades de proyección sonora, emisión, vocalización, entonación y respiración.*



Caso 3. Adolescente del Programa Formativo Profesional, a pesar de presentar mutismo, mediante la utilización de Letrasflamencas cantadas en el aula (sobre todo *Nanas* en las que se hace mucho hincapié en la vocal “a”).

A la nanita nana,
Nanita, haremos
Una chocita en el campo
Y en ella nos meteremos.

(Popular, *Nana Flamenca*)

Se observa que el alumno intenta proyectar la voz, ejecutando a nivel gestual la posición de la boca como prerrequisito básico en el lenguaje. El alumno se ve motivado y participativo, llega a echar un poco de aire junto al golpe silábico, lo que nos muestra, según entrevista con Francisco Cascales²²⁵ (Logopeda del Centro), que el alumno podría llegar a emitir sonido si se sigue trabajando con él, pues ya se ha conseguido un paso importante mediante la “utilización del Cante Flamenco como método y técnica para tratar los problemas del aparato fonador en alumnos con necesidades educativas especiales”. **(Ver vídeo 3 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 4. Alumno del Aula Adaptativa con dificultad en el lenguaje se muestra motivado ante la escucha del Cante Flamenco, se vislumbra una gran intencionalidad comunicativa, tanto por su actitud como por el intento de emisión y

entonación vocal al emular el cante. **(Ver vídeo 4 del DVD 1, en el Anexo VI)**

²²⁵ Francisco José Cascales Muñoz, Maestro Especialista en Logopedia en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), Coordinador del Segundo tramo de Primaria del Gabinete de Logopedia, Diplomado y Graduado en Educación Primaria con mención en Audición y Lenguaje por la Universidad de Murcia.



Caso 5. Alumno del Grupo Bajo de ESO, que no habla, se aísla y no interacciona, muestra intencionalidad comunicativa al exponerse al Cante Flamenco. El alumno, al llegar a clase se va a un rincón directamente, al acercarme a

él e invadir su espacio, a la vez que voy cantando Flamenco con un micrófono, empieza a romperse la barrera que impide la comunicación. Primeramente el alumno se muestra tímido, pero después es él mismo quien coge mi mano y dirige el micrófono para que cante de nuevo, así en repetidas ocasiones, incluso al preguntarle “¿qué quieres?”. En los vídeos se puede observar como al dejar el micrófono en el suelo, o al apoyarlo en mis piernas, el alumno lo coge y me lo da. Mediante expresiones faciales y emisiones vocales onomatopéyicos el discente hace evidente su emoción y querencia hacia el Flamenco, observándose diversos grados en la efusividad al cantar una u otra Copla Flamenca. Después le enseño los vídeos y los mira atentamente.



Tras la observación de los vídeos, su tutora Isabel López Rubio confirma que nota un gran cambio positivo en él al exponerse al Flamenco, “está más receptivo, en ningún momento lanza el

micrófono ni agrede; en el vídeo se le ve disfrutando e interactuando, cuando normalmente tiende a aislarse, con pocas personas es receptivo, ya que es muy selectivo”.

Días después, estando en mi aula me visita la Fisioterapeuta Juana Mínguez Salas para tratar un tema de los alumnos, el discente, al acudir al aula coge el móvil de las grabaciones, seguidamente me agarra del brazo y me lleva a un rincón del aula para darme el dispositivo e incitarme a cantar mientras lo grabo. Me vuelvo a la mesa del profesor con Juana, el alumno espera unos segundos y nuevamente va a por mí, repitiendo la acción durante todo el tiempo. La Fisioterapeuta me comenta que ha quedado sorprendida por este suceso, pues el alumno de 16 años “demuestra mucho interés con los ritmos y cantes flamencos que ha descubierto en el aula”. A su vez podemos vislumbrar que el adolescente recuerda lo sucedido en clases anteriores. **(Ver vídeo 5 y 6 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 6. Esta alumna de 7 años, con Trastorno Generalizado del Desarrollo (TGD) del grupo de Primaria, muestra muchas dificultades para centrar la atención, no habla, tiende al aislamiento y no coopera junto a los compañeros.

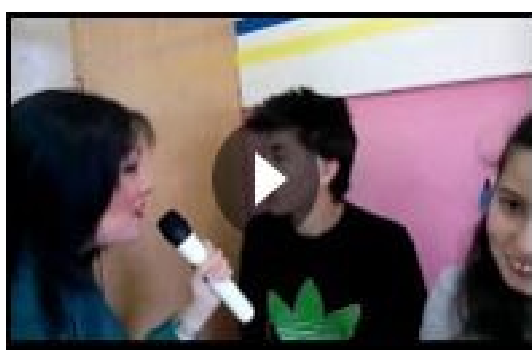
Además presenta desviación postural, lo que la hace andar de forma inestable y en desequilibrio.

Con esta alumna he trabajado mucho la utilización del cajón, tocando ritmos Flamencos. Pude observar que la niña, al escuchar los compases Flamencos acudía rápidamente a la fuente sonora, se tiraba al suelo (boca-abajo) y extendía las manos hasta “conectarse al cajón”. Como nos dice el Dr. Fernando Guerrero²²⁶, “la escucha de patrones rítmicos ordenados ayuda a los

²²⁶ Entrevista telefónica mantenida el día 26 de febrero de 2017, con el Dr. Fernando Guerrero Bermúdez. Médico Cirujano por la Universidad Central de Ecuador, Estudios en Psiquiatría y Mastología en la Ciudad Sanitaria provincial “Francisco Franco”, de Madrid (España) con aval de la Universidad

niños autistas a acompañar su ritmo biológico interno mediante las frecuencias vibratorias, lo cual se traduce en un estado de relajación”.

La niña, al exponerse al Flamenco fue interaccionando poco a poco en clase de Música, hasta lograr, como se observa en el vídeo, centrar su atención al escuchar el canto y mirar a los ojos, sonreír, emitir sonido y trabajar la afectividad. **(Ver vídeo 7 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 7. Este alumno del Grupo Bajo de ESO presenta autismo, no habla y tiene problemas para centrar su atención. Mediante el Cante Flamenco se ha intentado

trabajar con él la iniciación en la emisión del lenguaje. Para ello hemos utilizado Letrasflamencas en las que casi todas las palabras contengan letras que terminen en la misma vocal, por ejemplo:

Ole, ole, ole, ole, olé,
Con los ojos de mi niño
Yo me alumbraré.

(Popular, *Tangos Flamencos*)

En el vídeo observamos la intencionalidad comunicativa del alumno al intentar colocar la boca en la posición “e”. Tras continuar incentivando al discente logra emitir claramente la vocal “e”. Además vemos que al cantarle la copla y decir “ojos”, el alumno fija dirige su atención a los ojos, como señal de

Complutense de Madrid. Creador de la Disciplina Holosérgica (Filosofía, Ciencia y Arte de Vivir Armónico) mediante la que trata los TOC (Trastornos Obsesivos Compulsivos), dificultades de aprendizaje, trastornos motrices y cognitivos, así como la enfermedad del Parkinson. Director de Ciencias del Ateneo Ecuatoriano y Director de Comunicación en Salud del Círculo de la Prensa de Ecuador.

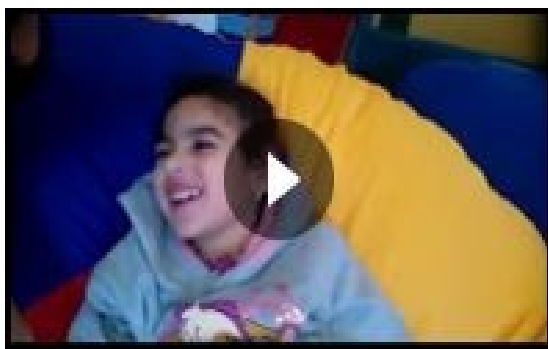
que nos entiende y se está estableciendo la comunicación. **(Ver vídeo 8 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 8. Esta niña de 4 años, del Tramo de Infantil, presenta dificultades de movilidad, no anda ni emite sonido. Mediante el trabajo con el Flamenco, intentamos desarrollar su psicomotricidad gruesa ayudándole a

mover los brazos y las manos para bailar Flamenco, también colocamos la boca de la guitarra muy cerca de ella para incitarla a tocar las cuerdas y ayudarle con la psicomotricidad fina. Con respecto al Cante Flamenco, mediante Letrasflamencas sencillas y llamativas, tanto por su melodía como ritmo, intentamos hacer hincapié en los prerrequisitos del lenguaje. La niña, con rostro feliz, comienza a mostrar atención ante el estímulo visual y auditivo. Otro dato llamativo, confirmado por las enfermeras del Colegio²²⁷ es que durante las clases de Música, la discente no vomita al mantenerse relajada (posee una sonda gástrica y arroja constantemente), cuestión que se aprecia al ver a la niña sin rigidez en las extremidades. Hay intencionalidad comunicativa en ella. Incluso vemos en el vídeo que llega a mover la mano imitando el movimiento. **(Ver vídeo 9 del DVD 1, en el Anexo VI)**

²²⁷ María Dolores Montiel Jiménez, Elvira Parra Arcas, María Pérez Segovia y Ana Belén Díaz Provencio: Enfermeras que forman el Colectivo Sanitario del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca, Murcia.



Caso 9. Esta alumna de 4 años, ubicada en Infantil, presenta una Tetraplejía Espástica, que le crea problemas de movilidad, además, la niña no habla ni emite sonido y tiene problemas de

deglución, como nos confirman las enfermeras del Colegio y la Fisioterapeuta Juana Mínguez²²⁸. Mediante la exposición de la discente al Flamenco, venimos observando cómo sus músculos están más relajados, habiéndose eliminado la rigidez que presentaba anteriormente, pues en clases de Música (debido a que el peso y el tamaño lo permite) tomo a la niña y bailo con ella, de esa manera ha ido perdiendo la timidez, se presenta más relajada y receptiva. En el Vídeo se puede observar que la niña comienza a exponer una gran intencionalidad comunicativa (no observada anteriormente), como nos afirma el Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria del Colegio, Salvador Méndez²²⁹, pues presta atención, sonrío, intenta imitar el cante, trabaja su memoria auditiva, produce emisiones vocálicas preparando así su aparato fonador (llega a emitir un “¡ay, ay!” coincidiendo con los *ayeos* de la *salida* de *Siguiriyas* que escucha en ese momento). Su patrón respiratorio mejora, ya que vemos como la alumna vence los problemas de deglución y respiración al querer imitar el cante. **(Ver vídeo 10 del DVD 1, en el Anexo VI)**

²²⁸ Juana Mínguez Salas: Diplomada en Fisioterapia y Fisioterapeuta del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia) desde hace 30 años.

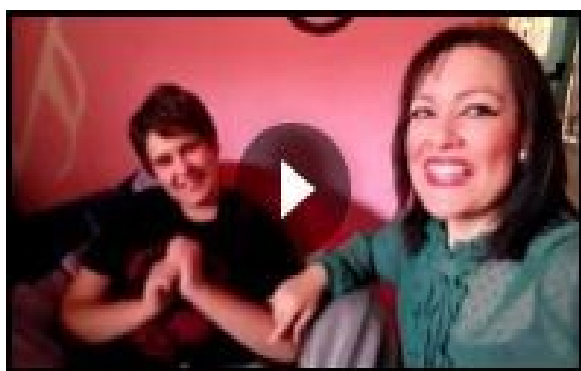
²²⁹ Salvador Méndez Pérez: Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria del C.P.E.E. “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia). Diplomado en Magisterio de Educación Primaria, Especialidad Educación Física (Universidad de Murcia). Licenciado en Pedagogía por la UNED y Graduado en Educación Primaria, Mención en Audición y Lenguaje por la UCAM.



Caso 10. Este alumno autista de Primaria, presenta dificultad para la interacción personal, emite algunas palabras sueltas que no atienden al contexto, además no construye frases ni centra la atención. A

través de la exposición al Cante Flamenco el niño ha mostrado una predisposición a este tipo de Música, observándose en él una progresión muy positiva, tanto en su atención, afectividad y en la emisión vocal. Mediante el Flamenco el alumno mostró el desarrollo de la memoria auditiva, ya que, después de varias sesiones en la que se aislaba y no cooperaba, se acercó a mí y cantó el primer verso de la Copla Popular Flamenca “alialió” de manera entonada. (Muestra de que había escuchado y retenido la letra que habían aprendido sus compañeros anteriormente)

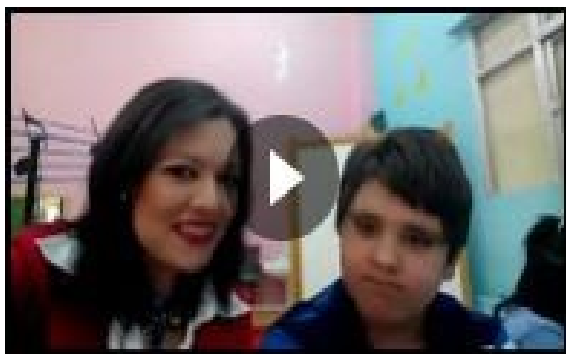
Ali, ali, ó
Ali, ali, ó
Ali, ali, ali, se la llevó
Ali, ali, ali, se la llevó
Ali, ali, ali, se la llevó.



A partir de ahí utilicé Letrasflamencas de composición propia (en compás de Bulería) para trabajar, de manera lúdica, su aparato fonador mediante sinfones (por ejemplo el sinfón “br”, como vemos en el vídeo).

Yo tengo una moto
Que hace *brrrrrr*,
Me la compró mi *papa*
Por portarme bien.

El alumno se muestra contento y participativo, incluso podemos observar que modula melódicamente, y con una correcta entonación, el sínfon “br”, respetando el tiempo y compás del cante.



En sesiones sucesivas, aprovechando la querencia que venía mostrando el alumno hacia el Flamenco, y teniendo en cuenta de que ahora era capaz de entonar, se hizo hincapié en conseguir que entonara una canción. Se le enseñó por *Rumbas* la letra *Hola Don Pepito, Hola Don José*²³⁰, del compositor Ramón del Rivero (1971).

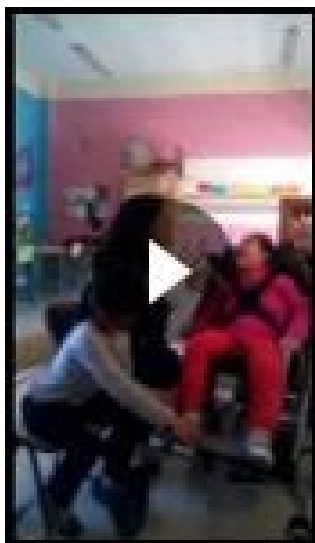
Hola Don Pepito,
Hola Don José,
¿Pasó usted por mi casa?
Por su casa yo pasé,
¿Vio usted a mi abuela?
A su abuela yo la vi.
Adiós, Don Pepito,
Adiós, Don José.



Debido a que el niño se muestra muy afectuoso y alegre al llegar a la clase de música, pensamos que esta motivadora copla podría ayudar, y así fue, el discente logró entonar la canción por *Rumbas*, explorando varios registros vocales (como se puede observar en el vídeo cuando cambia la expresión y coloratura de su voz), esta

²³⁰ *Hola Don Pepito, Hola Don José* es una canción infantil creada por el compositor Ramón del Rivero en 1971, conocida por haber sido interpretada por el mítico y famoso payaso Miliki. No obstante, en reuniones familiares la escuchamos *aflamencarse*, a título personal diré que se trata de una canción que ha formado parte de mi entorno, pues nos la cantaban (en tono jocoso y alegre), insertada en el *palo* Flamenco de *Rumbas*.

letra la une con el *Alialió*, y viceversa. (Ver vídeos 11, 12, 13 y 14 del DVD 1, en el Anexo VI)



Caso 11. Esta alumna de Infantil presenta encefalopatía, (entre otras deficiencias) tal y como afirma Juana Mínguez (Fisioterapeuta del Colegio), la niña no habla ni emite sonidos modulados, “casi siempre está desconectada del mundo exterior” y es característico verla casi siempre dormida en su silla, debido a las fuertes crisis que sufre. Con esta alumna hemos trabajado “la conexión con el mundo exterior”, de manera que agrupábamos a los alumnos cerca de ella para incitarla en el intento de participación cuando despertase. A pesar de estar siempre dormida, en todos los ejercicios de clase se incluía a la discente, incluso le acercaba el micrófono por si quería cantar. A base de repetir este patrón, la niña ha mostrado que aunque las crisis la dejarán bloqueada, sí se daba cuenta de lo que acontecía fuera, pues uno de los días en los que despertó, (ante la sorpresa incluso de los alumnos) al acercarle el micrófono y decirle “canta” se puso a emitir sonido, estableciendo una interacción comunicativa que se hace patente al observar como la niña respeta su turno y canta justamente en los momentos de silencio. Ante el asombro llamé a la Fisioterapeuta Celina Giménez²³¹, que pasaba por allí, y vió en directo, que la niña intentaba comunicar cuando le cantaba la nana flamenca, confirmando que la discente era la primera vez que hacía algo así en el Colegio. “me he quedado atónita tengo el vello de punta, jamás la había visto hacer algo así en todo este tiempo”.

Seguidamente se enseñó el vídeo a las demás fisioterapeutas, Juana Mínguez y Mauhe Abellán²³², quienes volvieron a confirmar el suceso.

²³¹ Celina Giménez González: Fisioterapeuta Licenciada del C.P.E.E. “Pilar Soubrier de Lorca” (Murcia) y Máster en Neurología Infantil y del Adulto, por la Universidad de Murcia.

²³² (Mahue) María de las Huertas Abellán Elvira. Fisioterapeuta Licenciada del C.P.E.E. “Pilar Soubrier de Lorca” (Murcia) y Máster en Neurología Infantil y del Adulto, por la Universidad de Murcia.

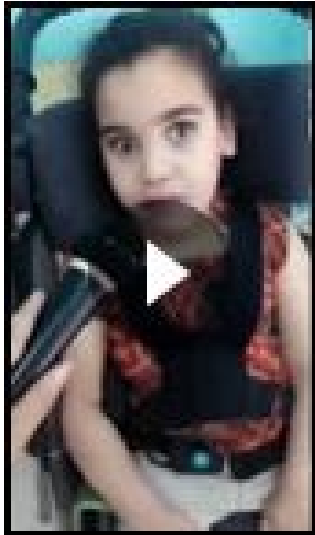


Se hizo una reunión con los padres de la menor para enseñarle los vídeos e indagar si realmente el Flamenco había influido en la intencionalidad comunicativa de la niña. Efectivamente, sus padres (emocionados) nos confirmaron que nunca habían visto a la niña así, en casa jamás la habían escuchado, se mostraron tan felices que incluso nos dedicaron un vídeo de agradecimiento. Mohamed, el padre comentó en la reunión que para ellos “es muy importante que nuestra hija sirva para ayudar a otros niños”, “el Flamenco es importante para nosotros porque es hermano de nuestra música, y mi hija, aunque tenga sus problemas, tiene un corazón igual que el nuestro, y ella lo sabe”. Los progenitores dieron muchos abrazos y besos a la pequeña, la cual se mantenía dormida por las crisis. Ese mismo día, a última hora de la mañana tuve Música con la pequeña. Un rato antes de entrar al aula sufrió una crisis, los demás niños del grupo, y la ATE (Auxiliar Técnico Educativo) lo comentaron. Una vez establecidos en la clase, con la niña dormida, le dijimos (como si nos escuchara) que le íbamos a dedicar una Copla Flamenca entre todos:

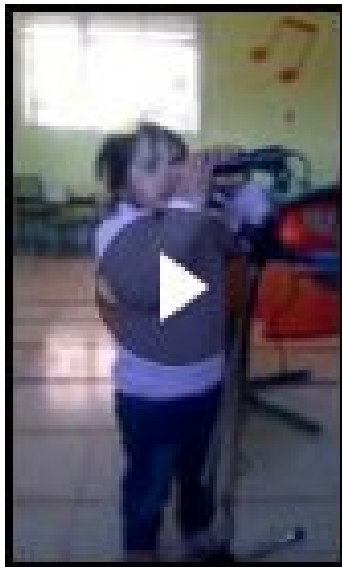
El día que tú naciste
Nacieron todas las flores
Y en la pila del bautismo
Cantaron los ruiseñores.²³³

(Gelardo Navarro, J., 2003, El Flamenco: Otra cultura, Otra Estética, p.309).

²³³ Debido a que la letra de esta Copla Flamenca popular es de gran belleza, y suelo cantársela a los alumnos, durante la reunión, pedí a los padres de la pequeña si podía cantársela, a pesar de hablar del “Bautismo” y pertenecer ellos a la Religión Musulmana. El padre contestó que ellos aceptaban todos los ritos religiosos católicos “pues lo más importante es el amor que se pone en la purificación y eso es igual para todos”.



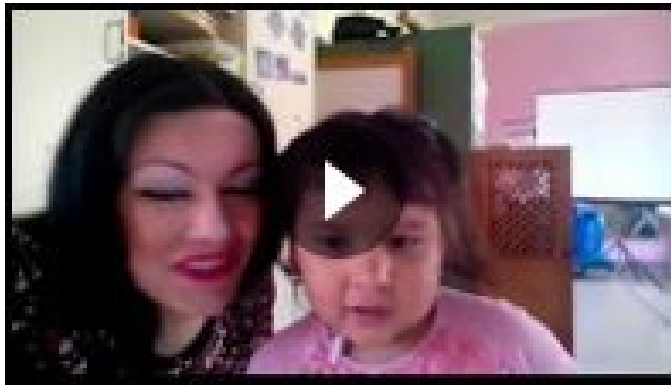
La niña se despertó y al acercarle el micrófono y pedirle que cantara comenzó a emitir sonido entonado, incluso imitaba, de manera voluntaria, movimientos y gesticulación, como puede observarse en el vídeo. La Fisioterapeuta Juana Mínguez, con una experiencia de 30 años al servicio de los niños, visualizando el vídeo de la discente nos comenta que se trata de “un logro espectacular el hecho de que ella, por medio del Cante Flamenco, logre emitir sonido y movimientos voluntarios con tanta expresividad, a pesar de su gran afectación”. **(Ver vídeos 15, 16 y 17 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 12. Esta alumna de Infantil nació sorda de los dos oídos, la operaron de uno de ellos para colocarle un implante coclear, pero en la operación sufrió varios infartos que le produjeron daños a nivel cerebral. La niña emite sonidos, y un número limitadísimo de palabras sueltas. También presenta problemas de atención y visión.

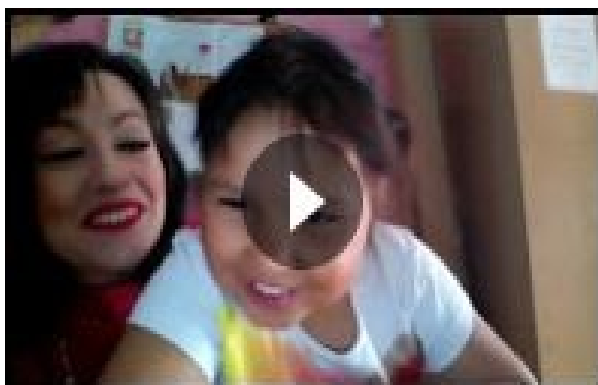


Implante coclear. Foto cedida por los padres de la niña.



Mediante la exposición de la niña al trabajo con el Cante Flamenco (y el Flamenco de forma general en todas sus disciplinas) ha ocurrido un suceso sorprendente, la discente

ha comenzado a cantar de manera entonada y afinada, mejorando su atención, vocalización y pronunciación.



Los docentes del Colegio, así como el Logopeda Salvador Méndez y Francisco José Cascales nos confirman que no habían escuchado entonar nunca a la pequeña.

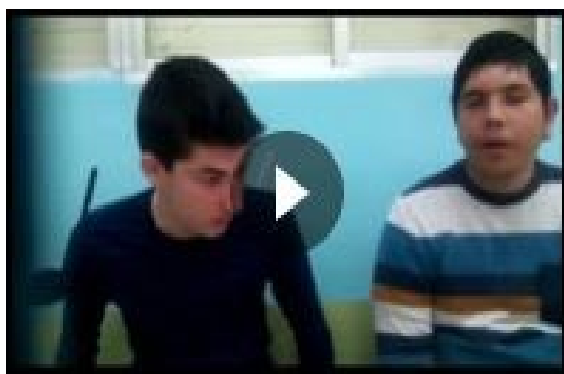


Los padres de la discente se muestran emocionados y nos confirman, mediante vídeos y entrevistas que es la primera vez que escuchan a su hija cantar y que ven una gran evolución en la niña durante los tres meses en los que se le está aplicando el Flamenco como terapia educativa.

En los vídeos se puede observar el avance de la pequeña, desde que intenta cantar la Letra Flamenca “Alialió”, hasta que consigue hacerlo de manera totalmente afinada, también se observan otras imágenes donde la niña intenta imitar otros fragmentos de Cante. Su nivel de atención y participación ha mejorado mucho. (Ver vídeos 18, 19 y 20, 21 y 22 del DVD 1, en el Anexo VI)



3. *Utilizar Coplas flamencas como método motivador, incentivador y de estimulación para que otros compañeros de aula se inicien en la ejecución del Cante.*

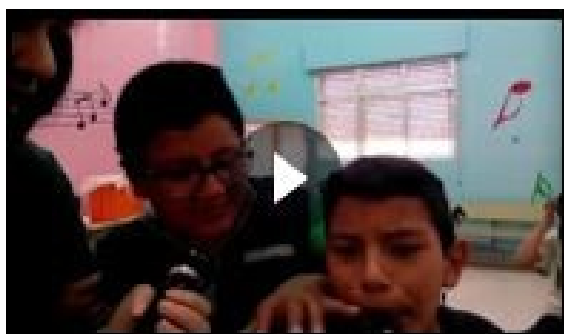


Caso 13. En este vídeo podemos observar que el alumno de la camiseta de rayas (Grupo Alto de ESO con TGD), a la vez que trabaja el Cante y Baile Flamenco como medio para el desarrollo del autoestima y

corrección de conductas disruptivas, incentiva y motiva a los otros dos compañeros que se encuentran cerca de él (Grupo Bajo de ESO). El hecho de escucharlo participar y, a su vez, considerarlo como un invitado a clase (ya que no pertenece al grupo-aula), estimula al joven de la camiseta negra (autista, no habla) a comunicarse e intentar emitir el sonido modulado mediante la imitación. La Copla Flamenca utilizada es la letra que interpreta el cantaor Camarón de la Isla, *Yo soy gitano*, ya que, el alumno de la camiseta de rayas es gitano y ésta es una forma de aumentar su propia motivación.

Yo soy gitano
Y vengo a tu casamiento,
A partirme la camisa.
La camisita que tengo.

El niño de la camiseta azul clara no habla ni emite sonido, pero se muestra feliz e integrado con sus compañeros (tiende a aislarse en las esquinas), incluso llega a chasquear los dedos (*pitos* en el Flamenco) como ha visto hacer en clase en otras ocasiones al enseñarles este Arte. Como medida de integración desplazé a todos los compañeros a esa parte del aula para dar la clase y posibilitar la interacción. **(Ver vídeo 23 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 14. Teniendo en cuenta que el alumno de gafas presenta problemas de interacción y participación con los compañeros, además de presentar dificultad en el habla (solo emite de manera continuada las palabra “*puchi*”). El trabajo con él se centra en ayudarlo a integrarse en las actividades que se hacen en clase y en trabajar el aparato fonador y el lenguaje, para ello, utilizamos la letra de Flamenco-Árabe “*amma, amma, amma/ immi, immi, immi*” cantada en el compás de *Tangos Flamencos* como estribillo. El alumno comienza a participar, motivado al escuchar cantar a sus compañeros, sobre todo al niño que hay a su lado, quien consigue incitarlo. En el vídeo se puede observar que el niño está feliz y contento, incluso me da un abrazo y beso espontáneo como exteriorización del sentimiento de alegría, pues en general tendía a aislarse y de esta manera es como conseguimos integrarlo con su grupo. **(Ver vídeo 24 del DVD 1, en el Anexo VI)**

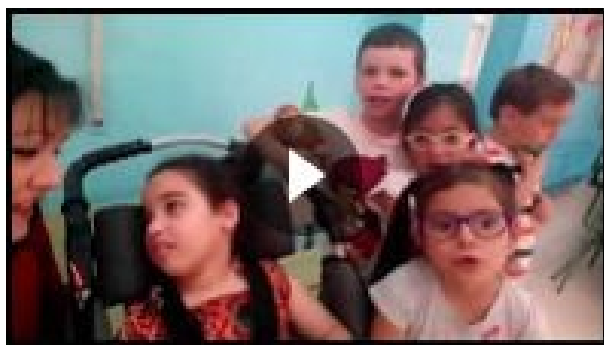


Caso 15. Como hemos podido observar anteriormente en el caso 3, el adolescente vestido de azul y gris, perteneciente al Programa Formativo Profesional del Colegio, presenta mutismo. En el vídeo observamos como el

alumno que se encuentra a su lado (asiste al Grupo de ESO) intenta incitarlo cantando la popular letra utilizada en *Tangos y Rumbas*, “Alialió”:

Ali, ali, ó
Ali, alí, ó
Ali, ali, ali, se la llevó
Ali, ali, ali, se la llevó
Ali, ali, ali, se la llevó.

El joven de negro intenta que el adolescente llegue a emitir sonido y pueda cantar, incluso le dice al oído, de manera espontánea, que jugará con él a la pelota si canta. El adolescente de azul y gris muestra intencionalidad comunicativa abriendo la boca con la posición vocálica que escucha. **(Ver vídeo 25 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 16. Aquí agrupamos a todos los niños del aula en torno a la alumna de la silla (anteriormente comentada en el caso 11), ya que pretendemos trabajar en los alumnos la afectividad ante

situaciones negativas ocurridas a sus compañeros (la niña de la silla había sufrido otra de sus crisis) a la vez que intentamos que los propios compañeros estimulen a la pequeña a emitir sonido modulado. En esta actividad se propone a los niños cantarle a su compañera la Copla Flamenca popular (citada anteriormente):

El día que tú naciste
Nacieron todas las flores
Y en la pila del bautismo
Cantaron los ruiseñores

La discente de la silla logra despertar y llega a comunicarse, motivada por sus iguales (ver el caso 11). (Ver vídeo 26 del DVD 1, en el Anexo VI)

4. *Estudiar y comprender el significado expresivo y literario de las letras que se insertan en los Palos flamencos, clasificándolas en temáticas y estableciendo comparaciones y paralelismos entre el reflejo de ellas y los aspectos cotidianos sociales de la actualidad.*



Caso 17. Mediante esta actividad se pretendía que, por medio de una ficha (creada por mí), los alumnos expresaran las emociones que sentían al escuchar letras insertadas en Palos flamencos. Cada estilo propuesto (*Carcelera, Soleá, Alegrías, Bulerías, Tangos, etc.*) llevaba anejos cinco iconos que reflejaban llanto,



tristeza, alegría, amor y sueño (utilizamos emoticonos amarillos por ser imágenes cercanas a la realidad tecnológica actual en la que ellos viven), los alumnos debían tachar el dibujo que exteriorizara lo que les hacía sentir cada cante.

Esta actividad se hizo con varios grupos de diferentes edades, niveles y características.



Tanguillos y *Colombianas* con el emoticono contento, mientras que las *Nanas* y la *Farruca* las solían asociar con el icono que reflejaba sueño. (Ver vídeo 27 y 28 del DVD 1, en el Anexo VI)

Como resultado general pudimos observar que los *Palos flamencos*, en su concepción musical sirven como reforzadores expresivos de la significación de las coplas, es decir, y como ejemplo, los niños distinguían emociones de tristeza, amor, alegría y sueño. La mayoría de ellos asoció las *Zambras* a la emoción del amor, las *Carceleras*, *Soleá*, *Mineras*, *Saetas* y *Siguiriyas* al llanto y a la tristeza (hubo alumnos que señalaban los dos iconos o uno de ellos), las *Alegrías*, *Rumbas*, *Bulerías*, *Tangos*, *Caracoles*, *Sevillanas*,



Caso 18. Mediante esta actividad, recito a los alumnos (grupo heterogéneo de distintas edades, niveles y características) algunas letras del repertorio Flamenco, utilizadas y clasificadas por temáticas, en el Capítulo 4 de

la presente Tesis. La idea fundamental es comprobar si los discentes son capaces de entender el asunto al que hacen referencia (amor, pena, olvido, humor, muerte, etc.). Se pudo observar, tanto en el vídeo que mostramos, como en la sesión entera, que son capaces, no solo de entenderlas, también establecían paralelismos entre su significado y cuestiones que ellos habían vivido y se parecían a las coplas. Por ejemplo, ante la siguiriya popular:

¡Válgame los cielos!
¡Válgame la tierra!
Lo que acarrea un falso testigo
Y una mala lengua.

Los discentes, además de darle explicación a esta letra, lo adaptaron a un acontecimiento ocurrido en el Colegio, en el que la causa de ello había sido precisamente el problema que se acarreó entre varios compañeros al hablar falsamente uno de los otros.

A su vez se les enseñó la importancia de la poesía dentro del Arte, así como también se trabajó el fomento a la lectura en los alumnos de Educación Especial. (Ver vídeo 29 del DVD 1, en el Anexo VI)



Caso 19. En este vídeo se visualiza que los alumnos ensayan la *Saeta* del Cristo de los Gitanos del Poeta Antonio Machado (Campos de Castilla. Poesías Completas, 1912:63)

Dijo una voz popular:
¿Quién me presta una escalera
Para subir al madero
Para quitarle los clavos
A Jesús el Nazareno?

(*Saeta* Popular)

Oh, la *Saeta*, el cantar
Al Cristo de los gitanos
Siempre con sangre en las manos,
Siempre por desenclavar.

Cantar del pueblo andaluz
Que todas las primaveras
Anda pidiendo escaleras
Para subir a la cruz.

Cantar de la tierra mía
Que echa flores
Al Jesús de la agonía
Y es la fe de mis mayores.

¡Oh, no eres tú mi cantar
No puedo cantar, ni quiero
A este Jesús del madero
Sino al que anduvo en la mar!

Los discentes, antes de aprender e interpretar la *Saeta*, copiaron toda la letra mediante un dictado, se les habló del origen y significado de las *Saetas*, así como también, en este caso, se hizo un breve estudio del poeta Antonio Machado (autor del poema). De esta manera relacionamos la Literatura, la Poesía, la Música y el Flamenco. **(Ver vídeo 30 del DVD 1, en el Anexo VI)**

5. *Ofrecer un espacio de expresión musical que permita al alumno disfrutar del hecho sonoro del Cante Flamenco, y del Flamenco en general, de manera relajada y a través de experiencias basadas en la ludicidad.*



Caso 20. En este vídeo podemos observar como una joven se divierte mediante la interpretación de una Copla Flamenca, incluso llega a memorizarla y entonarla, pues el significado de la misma no

ha servido para acercarnos a ella e intentar vencer su negativismo y conductas disruptivas, pues al observarla hemos visto que se recreaba en la idea de ser pequeña y no crecer, mostrando un comportamiento infantil, a pesar de su edad real. Se le pide que, según sus gustos vaya cambiando palabras dentro de la letra por *Rumbas*. La adolescente se muestra feliz, al considerar el aprendizaje del Flamenco como un juego.

A mí me gustaría ser niña,
Y después parar el tiempo,
Que el juego de los mayores
No me gusta, ni lo entiendo.

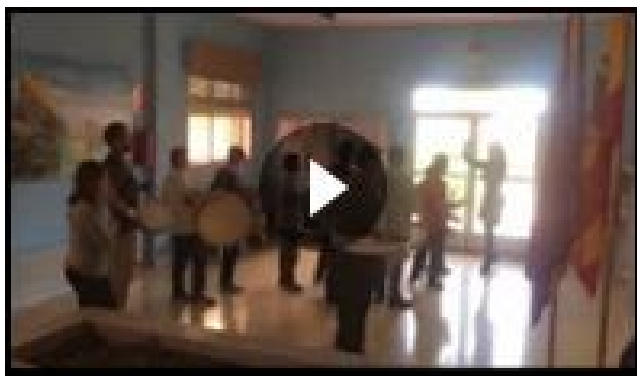
(Flores, C., Mira qué guapa me pongo, *Rumbas*)²³⁴

La discente va cambiando el sujeto “niña” por otras palabras que siguen manteniendo el significado íntegro del mensaje de la letra (ser bebé, llevar pañales, cría, llamarme Lila, etc.) y a su vez las canta de manera afinada y marcando el compás con sus palmas, trabajando también la creatividad de manera lúdica y amena. Notamos que disfruta, tanto por su apariencia alegre y

²³⁴ Flores, C. (2006). *Celia Flores. Mira qué guapa me pongo* (CD, pista 8). Spain, EMI Group.

relajada como al verla que pide, una y otra vez que se le vuelva a interpretar el Cante.

En el vídeo vemos que ella dilucida entre el mundo real y su propio mundo interno, logrando establecerse un equilibrio en ella que posteriormente resultó en la aceptación de “cuestiones de mayores” (como dice la chica), permitiendo que en clase se le maquillara “como una mujer flamenca” en varias ocasiones y aprovechando este suceso para explicarle las diferencias entre comportarse como una niña pequeña (actualmente) y como una señorita de su edad. **(Ver vídeo 31 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 21. Para motivar a los alumnos en el aprendizaje y Toque Flamenco de los tambores de Semana Santa, que acompañan a las *Saetas* (*Palo Flamenco*), decidimos

sacar a los niños por el pasillo del Colegio a tocar, de esa manera los alumnos, de forma lúdica, se implicaban más, dando como resultado un mayor nivel de compromiso con el resultado final satisfactorio.

En la siguiente clase ellos mismos visualizaron la grabación y opinaron sobre aquellas cuestiones a mejorar. **(Ver vídeo 32 del DVD 1, en el Anexo VI)**

6. *Promover ejes relacionados con la creatividad, motivación, expresión y afectividad basadas en la exteriorización de emociones por medio de la ejecución vocal de diferentes manifestaciones del Cante Flamenco, a través de la imitación y/o improvisación de éstas.*



Caso 22. El alumno de 9 años que vemos en el vídeo, siguiendo la sonoridad armónica de la guitarra flamenca, por el Toque de *Tangos*, comienza a crear letras,

movido por la motivación. En ellas exterioriza sus emociones y afectividad, cantando sobre cuestiones que a él le hace feliz, (el niño es marroquí, pero se siente muy identificado con sus amigos gitanos de Lorca, por ello crea una letra en la que habla de ello), posibilitando la disminución de sus conductas disruptivas, las cuales son nulas si observamos el vídeo. **(Ver vídeo 33 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 23. El alumno de infantil expresa sus emociones cantando la Copla Flamenca de su preferencia. Está totalmente centrado en su ejecución.

Como podemos ver, el niño quiere cantar la copla “Alialió”, y aunque intentamos desviarlo a otro Cante (Nana), el discente se afirma en sus gustos y continúa cantando la letra que le hace sentir satisfecho y motivado, ya que la ha aprendido bien y poco a poco la va pronunciando mejor. **(Ver vídeo 34 del DVD 1, en el Anexo VI)**



Caso 24. A la niña del siguiente vídeo podemos escucharla como intenta cantar en todo momento (presenta grandes dificultades de movimiento y del lenguaje), se encuentra motivada por el Cante de dos fragmentos del poema *Los cuatro muleros*²³⁵ (interpretado por *Bulerías*), al cual reforzamos mediante la utilización del cuenco tibetano²³⁶ para ayudar a relajarla y que sus músculos pierdan rigidez mediante las vibraciones del instrumento. La

disciente va imitando la voz y el movimiento.

Está lloviendo en el campo,
Está lloviendo en el campo,
Está lloviendo en el campo,
¡Mamita mía!, mi amor se moja,
Mi amor se moja.

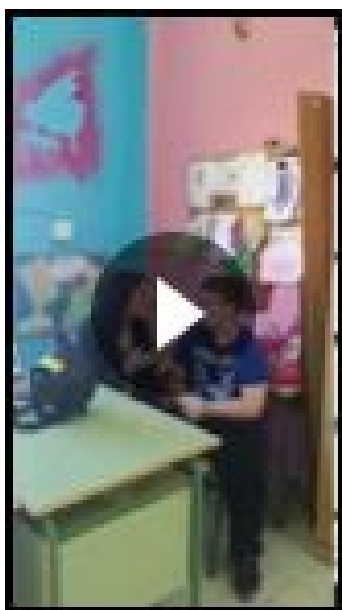
¡Quién fuera un arbolito!
¡Quién fuera un arbolito!
¡Quién fuera un arbolito!
¡Mamita mía! lleno de hojas,
Lleno no de hojas.

El vídeo es grabado por un pequeño alumno del grupo-aula que quería hacerlo, y como éste presenta problemas de autoestima, negatividad y

²³⁵ Los cuatro muleros: canción popular recogida por Federico García Lorca que popularizó en España Pepe Marchena. Estrella Morente canta en una nueva adaptación en su disco *La calle del aire*, producido en 2001 por Enrique Morente (Padre de Estrella) y bajo el sello de Peter Gabriel, Real World.

²³⁶ Cuenco tibetano: instrumento musical del Himalaya, creado hace siglos por los monjes del Tíbet, es de metal y al golpearlo emite un sonido parecido a una campana, con la peculiaridad de que emite una gran vibración, tanto al tocarlo como al ser frotado por el mazo, en forma de recorrido. Tiene la peculiaridad de hacer vibrar armónicamente los cuerpos, equilibrando la energía, relajando, proporcionando bienestar y sirviendo como ayudante en la musicoterapia.

frustración, fue el momento idóneo para permitírselo, pues él mismo venció la timidez y lo pidió. No obstante, no llega a grabar a su compañera (solo podemos ver la mano de ella). Además, al final del vídeo otro alumno le mueve la cámara y se pone muy nervioso y dice “no, eso no”, de manera agitada, pero considero importante incluir esta grabación porque también fue un logro que el alumno exteriorizara sus sentimientos y fuese capaz de querer participar junto a sus compañeros en la actividad de Flamenco. **(Ver vídeo 35 del DVD 1, en el Anexo VI)**



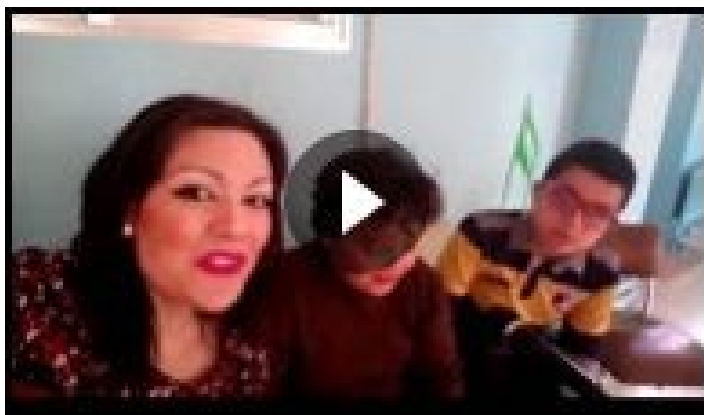
Caso 25. Este alumno del Aula Educativa del Colegio E.E. “Pilar Soubrier”, interpreta, (con ayuda) el Cante Flamenco como método de exteriorización de sentimientos y emociones, pues es un discente con problemas graves de conducta, además de presentar una gran falta de autoestima que le hace tener actitudes negativas. El joven ha mostrado sentirse feliz e integrado al exponerse al Cante Flamenco. La letra utilizada (además de la del “Alilió” que les motiva mucho y los pone en predisposición al Cante) fueron los populares

Tangos Extremeños, interpretados por el Gitanillo de Vélez (Málaga, 1951) en el Disco Plaza Alta vol. 2:

En el fondo de una mina
Se ha apagado el candil,
Y me han dicho los mineros
Que ya no puedo salir.

En clase habíamos hablado de los cantes que tienen como temática algunos oficios y trabajos, como por ejemplo la minería y sus consecuencias. Aprovechamos también para hablarles a los alumnos del Festival Internacional del Cante de las Minas de la Unión (Murcia), ya que pertenece a nuestras tierras

y es importante que los niños conozcan Festivales importantes de la Región.
(Ver vídeo 36 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 26. En el presente vídeo observamos que los dos alumnos interpretan una Copla Flamenca (*Sueño de Amor*) incluida en la canción

Al Alba, que canta David Barrull en su disco *Sueños cumplidos* (2014):

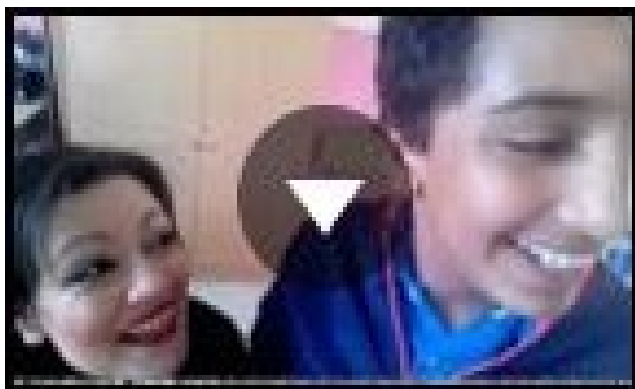
Sueño de amor, de amor y sangre.
¡No sé! ¿Por qué me buscas la muerte?
Amor amigo, amor amante.

Esta letra se canta dentro del *Palo de Tangos*, y fueron los propios alumnos quienes, tras una selección de Letrasflamencas que ellos habían escuchado en su entorno, eligieron para cantar. En clase copiaron las letras y la aprendieron de manera afinada. En la grabación observamos que los discentes cantan motivados, e incluso, uno de ellos enriquece la interpretación silbando mientras que el otro niño canta. Se les nota felices, creativos y participativos.
(Ver vídeo 37 del DVD 2, en el Anexo VI)



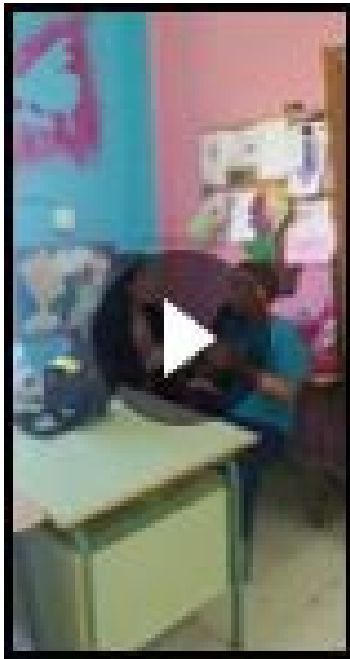
Caso 27. El vídeo que mostramos a continuación, fue grabado por la tutora del alumno, ya que los niños acababan de

terminar su primera clase de Flamenco en el aula de música. El alumno se mantuvo todo el tiempo muy contento, pero su timidez no le dejó participar el el Cante que les enseñé. Al llegar a su aula, comenzó a cantarle a su maestra, María González, las letras que se habían estudiado en Música. Su maestra, ante la sorpresa grabó al niño para mandárnoslo a los demás docentes. El joven creaba su Cante Flamenco utilizando retazos de coplas como el “Alialió” y Yo soy gitano, de Camarón. De esta manera exteriorizaba sus sentimientos a través del Cante. El compañero que se encuentra a su lado lo motiva aún más al decirle *¡ole!* después de su interpretación. (Ver vídeo 38 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 28. Este alumno del Aula Adaptativa presenta problemas graves cognitivos y de conducta, dice algunas palabras sueltas pero no crea frases. El Cante Flamenco ha ayudado a este alumno a mantenerse más tranquilo

durante las horas de Música, llegando a centrar su atención y mantenerse sentado durante algunos minutos seguidos, además, por medio de la imitación empiezan a cumplirse los prerrequisitos del lenguaje, de manera que el alumno ha llegado a entonar y a memorizar Coplas flamencas sencillas, como se puede observar en los dos vídeos.



En el primer audiovisual el alumno mantiene la atención estando de pie, en el segundo (dos clases después), el discente logra permanecer sentado, a su vez, el Flamenco le hace exteriorizar sus sentimientos y afectos, regalándome un beso en la frente al escuchar el Cante.

Como ocurre con el caso 25, las letras utilizadas son “Alialió” y *En el fondo de una mina*, pues se encontraban en la misma clase. (Ver vídeo 39 y 40 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 29. Con la niña del Grupo de ESO, trabajamos la autoestima y la memoria, a través de la predisposición a la música que observamos en ella, mediante su evaluación inicial.

La discente, debido a sus grandes problemas de salud se ve en la obligación de faltar mucho a clase, pero en coordinación con sus padres, he intentado que se exponga al Cante en casa para ayudar a fomentar su memoria, y después enseñarla a entonar en clase para que pueda lucirse ante sus compañeros, motivándose cada vez más y ayudando a que exteriorice sus sentimientos y emociones.

El ritmo interno de la niña es lento, es decir, hace las cosas muy despacio, es una alumna muy tranquila, por ello utilizamos Cantes y Palos flamencos lentos que la ayuden a no alterarse y que su memoria, pueda procesar mejor la información. En el vídeo vemos a la discente (con ayuda) interpretar por *Tientos-Tangos* la canción *Quiero vivir la vida amándote* de Marc Anthony.

Toma mi corazón,
Regresó la pasión
Que pensé que no sentiría,
Eres tú quien llenó el vacío que dejó otro adiós
Quebrando mi alma.

Quiero vivir la vida amándote
Sólo tu amor me ha hecho renacer

La alumna, en clase, al preguntarle si conocía cantes flamencos, comentó que esa canción le gustaba y que se parecía al Flamenco cuando la veía en la película *El Zorro*, cuestión que aprovechamos para adaptarla al Flamenco y enseñársela de manera motivadora y lúdica. (Ver vídeo 41 del DVD 2, en el Anexo VI)



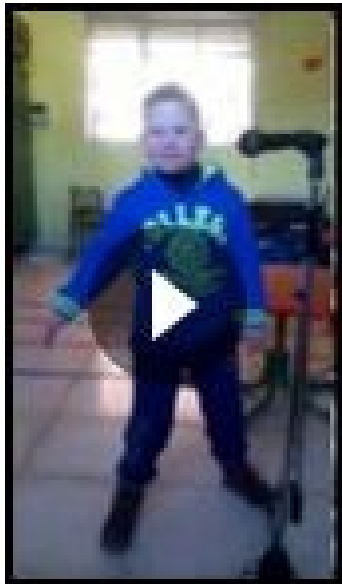
Caso 30. En este vídeo observamos que al cantarle y estimular a una niña del grupo ESO que se mantiene casi inmóvil, debido a los problemas que presenta, además de

mostrarnos con su risa que se siente feliz y animada al escuchar la Letra Flamenca dirigida a ella:

¿A quién le cantaré yo?
¿A quién le cantaré yo?
Yo le canto a mi Laurita,
Me sale del corazón.

(Popular, Bulería, letra adaptada utilizando el nombre de la persona a que se dirige, en este caso es a Laurita)

En el vídeo, vemos a otro alumno que no habla, se acerca y comienza a expresarse mediante sonidos modulados y Baile corporal, creando así su propia obra en torno al Flamenco. Los demás niños también se van integrando con ayuda de la estimulación. **(Ver vídeo 42 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 31. El pequeño alumno de Infantil, quien presenta dificultades en el lenguaje, en la atención y en el comportamiento, es capaz de presentarse motivado ante el Cante Flamenco. Antes de proceder a la grabación le enseñamos a los discentes algunos vídeos en los que aparecían artistas



cantando, tocando y bailando Flamenco, poco después se le colocó el micrófono, y por medio de la imitación el niño se dispuso a cantar como medida de exteriorización y expresión de sentimientos y emociones.

Seguidamente, otro alumno del mismo grupo-aula se animó a participar, incluso se pone a bailar. **(Ver vídeo 43 y 44 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 32. Con estos tres niños del grupo de Infantil, observamos que por medio del Flamenco los pequeños comienzan a expresarse. Antes de comenzar la clase

explicamos a los niños que en el Flamenco los artistas manifiestan lo que sienten en su interior, y es por medio del Cante la forma de lograr transmitirlo y darlo a entender a los demás.

Una vez que sentamos a los tres pequeños juntos, logramos captar su atención cantando una popular letra de *Bulerías* que nos permite ir insertando el nombre de cada niño al que se la dedicamos:

¿A quién le cantaré yo?
¿A quién le cantaré yo?
Yo le canto a mí (Antonio, Bryan, Yeray),
Me sale del corazón.

En el vídeo podemos ver como éste hecho anima a los discentes, quienes incluso aguardan su turno para que les cante a ellos de manera individual (diciendo “yo” a la vez que se señalan). Una vez realizado esto, pedimos a los pequeños que canten en el micrófono, y es ahí cuando vemos la creación de sus obras flamencas improvisadas a compás del cajón. Es curioso ver la invención de letras que realizan, uno de ellos canta “me duele este corazón, quiero a mi padre, quiero a mi madre...”, con ello podemos afirmar que está expresando sus sentimientos y afectos, en ese momento canta lo que siente. Todos los niños desarrollan su creatividad mediante esta actividad, a la vez que trabajamos en ellos la cooperación y la participación entre iguales. **(Ver vídeo 45 del DVD 2, en el Anexo VI)**

7. *Potenciar el desarrollo de habilidades de cooperación junto a otros compañeros a través de la ejecución musical e interpretación de obras flamencas.*



Caso 33. Los alumnos de Infantil que aparecen el caso anterior, esta vez los encontramos incluidos en dos vídeos, uno en el que ellos tres forman un *cuadro*

Flamenco (cantaor, guitarrista y percusionista) como método de aprendizaje de que la unión entre compañeros crea obras de arte en las que todos los miembros tienen la misma importancia, trabajando así temas transversales como la igualdad, el respeto y la paz.



En el segundo audiovisual, los pequeños, al estar tan motivados piden tocar ante los compañeros que acaban de llegar a clase para impartir su hora de Música. Cedemos a la petición y

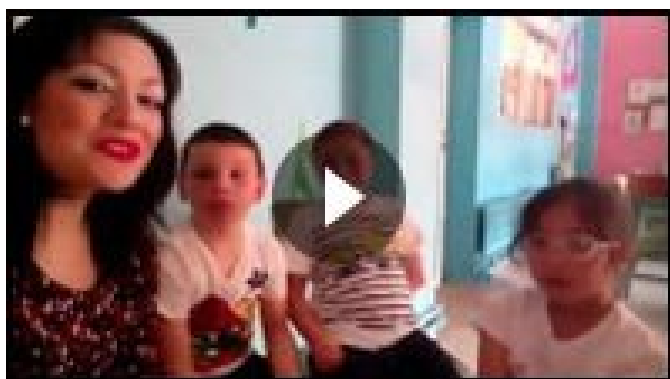
dejamos que los discentes actúen, causando una gran motivación para los alumnos que actúan de público, así como una gran autoestima para los artistas que interpretan su creación.

A partir de ahí los problemas de timidez y negatividad en el aula de música cesaron, pues hasta en el patio los demás compañeros les hacían sentir y les llamaban “artistas flamencos de verdad”. **(Ver vídeo 46 y 47 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 34. Aquí vemos a un alumno de Infantil con autismo que logra expresarse musicalmente mediante el Flamenco, como apoyo le dejamos explorar con la ejecución del xilófono con el fin de que mantenga centrada

su atención. Los demás alumnos escuchan la obra del pequeño alumno. Sin embargo, vemos como una compañera se muestra dispuesta a colaborar ayudando al niño, y contribuyendo así a la motivación y socialización del discente, el cual suele aislarse del grupo-clase. Mediante esta actividad podemos observar como el pequeño, memoriza, participa, se muestra feliz y entusiasmado, trabaja en la mejora de su pronunciación, canta y entona. **(Ver vídeo 48 del DVD 2, en el Anexo VI)**

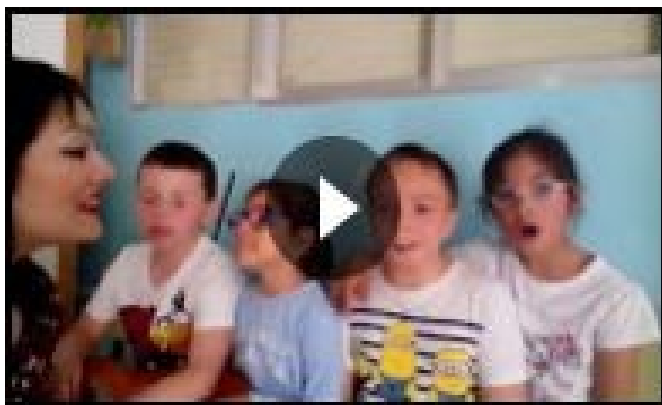


Caso 35. En estos dos vídeos vemos que esta clase de Infantil (a la que asisten los dos alumnos de los que hablábamos en el caso anterior, caso 34), pasadas varias sesiones,

comienzan a cantar y a entonar muchísimo mejor. El avance en todos ellos ha sido muy positivo, incluso, el alumno autista que tendía a aislarse ha demostrado ser un gran artista y se pone muy contento al participar en las actividades de

Flamenco. En estos casos vemos al grupo aula como, además de cantar por *Tangos* el “Alialió” (copla que les encanta, no solo a ellos, sino a todos los alumnos del centro) aprenden a cantar una copla popular de *Soleares*:

Porque te llamara Aurora
Me acuesto al rayar el día,
Si te llamaras Custodia
De la Iglesia no saldría.



Mediante esta actividad enseñamos a los pequeños la importancia del amor y de la afectividad (mediante el significado de la Letra Flamenca), a su vez

trabajamos el gran valor que tenemos todos a la hora de crear una obra artística, pues unidos somos piezas fundamentales en su elaboración. (Ver vídeo 49 y 50 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 36. En el vídeo que mostramos a continuación, con los alumnos de coro, vemos como trabajamos el valor que tiene ensayar todos juntos por la consecución

de un fin común, en este caso, lograr cantar de manera entonada la Copla Flamenca *Sueño de amor* (citada en el caso 26). Los alumnos, al ver que cantando todos juntos cada vez les sale mejor, aprenden a escucharse los unos a los otros para igualar sus voces (trabajando a su vez la audición, y los parámetros del sonido como intensidad, duración, altura y timbre). Además de la cooperación, trabajamos el respeto, la paz, la amistad y la afectividad (los

discentes, al encontrarse felices y entusiasmados llegan a mostrar cariño en el propio vídeo). (Ver vídeo 51 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 37. En estos dos vídeos podemos ver la evolución del grupo de pequeños de Infantil. Además de obrar de forma individual (para

estimularlos musicalmente, como hemos visto en casos anteriores), hemos trabajado el gran grupo de manera que se lograra crear lazos afectivos entre ellos, es por eso que tendemos a juntarlos dentro del mismo espacio (todos los carritos juntos, y/o todos en la misma colchoneta, sujetando a los discentes que no se mantienen sentados), posibilitando que entre ellos mismos se animen a cantar y a bailar (moverse y trabajar la psicomotricidad).

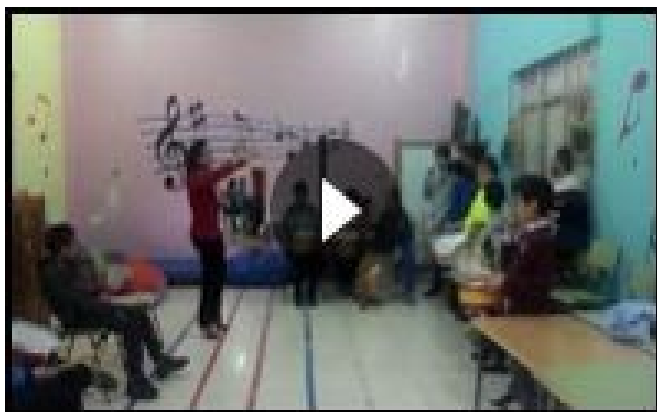


Desde el vídeo de las sillitas hasta el de la colchoneta han pasado 5 sesiones, y se puede observar cómo están más motivados, hábiles, participativos e integrados. (Ver vídeo 52 y 53 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 38. En este caso trabajamos con uno de los grupos de ESO. La actividad flamenca se basa en expresarse por medio de Cante, el Toque y el Baile, formando un *Cuadro*

Flamenco en el que todos los sujetos se vean incluidos y participen. Se logró que aquellos alumnos que tienden a aislarse también contribuyeran en el ejercicio de clase. Los mismos alumnos, al entender el hecho, pidieron que tanto el Maestro de Música, Elías, como yo, bailásemos con ellos como manera de cooperación en la obra musical que estaban creando. **(Ver vídeo 54 y 55 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 39. En el siguiente vídeo preparamos a los alumnos a constituirse en una banda de tambores, se les enseña a llevar el ritmo, a cortar cuando se les marca y a iniciar cuando procede. Debido a

sus características, fue difícil en un principio que siguieran el compás de Toque por *Saetas*, también captar la atención en niños autistas, ya que no paraban en el mismo momento que sus compañeros, para eso se trabajó mucho la atención (incluidos gestos muy exagerados al dirigir la orquesta y dos oportunidades de cierre seguidas, para dar oportunidad en un tiempo a cortar si no se había hecho en el anterior), también era importante el trabajo de la escucha. Con motivo de que se escucharan unos a otros e integrarse en un mismo ritmo y volumen, se tapó los ojos de todos los alumnos con pañoletas, así, al anular el sentido de la

vista debían agudizar el oído y dejarse llevar por la música y por las indicaciones. Una vez que esto se consiguió los alumnos fueron capaces, no solo de seguir el compás de acompañamiento de *Saeta*, sino también de ejecutar redobles y grupos de figuras rítmicas que encajaban perfectamente en el compás (como se puede observar en este ensayo que mostramos en vídeo). **(Ver vídeo 56 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 40. En estas dos sesiones observamos alumnos de un mismo grupo-aula de ESO que participan de manera conjunta en el hecho musical del

Flamenco. En el segundo y tercer vídeo, una alumna del Grupo de Cerámica vino a visitarnos y a cantar con nosotros, incluso pidió grabar ella parte de la sesión con la *tablet* (se mostró tan participativa que así se hizo). El alumnado de esta clase presenta diversas características, encontramos autismos, problemas graves de conducta, así como discapacidades motrices y psíquicas, no obstante, en los vídeos se ven tan integrados que podríamos casi afirmar que no se advierte el abordaje de ninguna necesidad especial.



El alumnado, por medio del Cante Flamenco, la percusión y la guitarra han entendido la importancia de participar de manera conjunta en la creación de obras de carácter Flamenco.



En el vídeo se puede observar como destaca un alumno autista, pues al adivinar su capacidad rítmica en la evaluación inicial, logramos que participe, que no se aisle y que se mantenga sentado y unido al cuadro

Flamenco durante bastante tiempo. (Ver vídeo 57, 58 y 59 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 41. Aquí trabajamos el Flamenco con el Aula Adaptativa. Se trata de un grupo-aula de diversa problemática, ya que se encuentran alumnos con graves trastornos de conducta, incluidos autismos profundos.

Algunos discentes no hablan. Como nos confirman diversos profesionales del Centro, es muy difícil ver a este grupo unido en torno a una actividad, por ello se intenta trabajar con ellos la cooperación e integración, haciendo crecer su autoestima al darle roles que ellos sean capaces de ejecutar.

Por ejemplo, tras una primera evaluación inicial vimos que un alumno era muy sensible al compás, por lo que trabajamos con él el cajón, otra alumna solo permitía coger los vasos de plástico que siempre lleva, entonces la pusimos en la mesa del profesor y le dimos unas campanas sonoras de colores. Otro de los discentes es incapaz de mantenerse sentado y centrar su atención, la idea fue colocarlo entre dos alumnos para dificultarle la salida y que así se centrara en el ejercicio (también le dijimos que se encargara de que su compañera tocara las

campanitas). El alumno de la sillita es sensible al movimiento, por eso me mantuve a su lado para que observara bien el movimiento de la mano al tocar la guitarra. De esta forma se consiguió que todos colaboraran y se centraran, así como también se logró atraerlos hacia el Flamenco y seguir trabajando con ellos, a pesar de la gran dificultad y peligrosidad que presenta este grupo en numerosas ocasiones. Un hecho a destacar es que la afectividad ha mejorado en estos niños, así como las agresiones y conductas disruptivas graves en el aula de música. **(Ver vídeo 60 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 42. El alumnado de la Asignatura de Coro aprende la popular “Salve Flamenca”, por *Tangos*, a la vez que trabajan los elementos

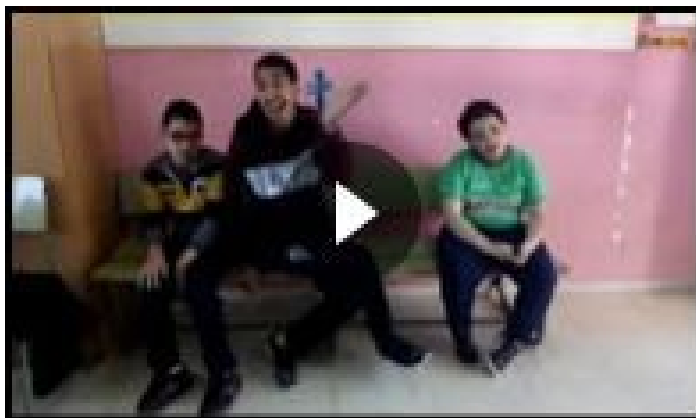
del canto coral (entonación, dicción, respiración, relajación, emisión, vocalización, etc.). A su vez asimilan la importancia de la unión, participación, respeto y cooperación en las actividades grupales, llegando a valorar y animar a los compañeros que ejecutan partes solistas dentro de la canción. **(Ver vídeo 61 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 43. En este vídeo les canto a mis alumnos una *Saeta* Flamenca, el niño, una vez que ha aprendido bien a acompañar, respetando el compás, es el encargado de arropar al Cante, mientras que las demás alumnas ejercen el papel de coro. Mediante esta

actividad, además de trabajar el *Palo* Flamenco de *Saeta*, se trabaja en la unión y cooperación del alumnado y docente. (Ver vídeo 62 del DVD 2, en el Anexo VI)

8. *Favorecer la escucha, entre participantes, ante las diferentes propuestas interpretativas flamencas individuales del alumnado, mostrando actitudes de respeto.*



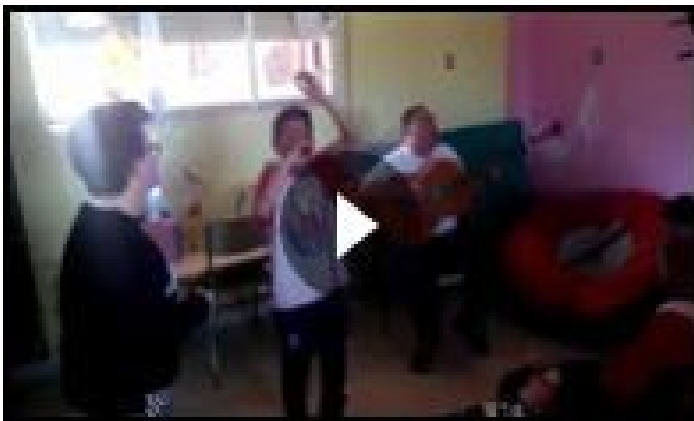
Caso 44. Este alumno del Grupo ESO pidió ese día venir a la clase de Música junto al grupo de Primaria. Tras obtener el permiso de su tutora, el joven comenzó a integrarse

muy bien con los demás compañeros, incluso sirvió de estímulo para los demás al escucharlo cantar y bailar, tanto así que motivó a un alumno a salir a bailar Flamenco con él. El objetivo principal de la actividad era lograr que los alumnos valoraran, atendieran en silencio, respetaran y aceptaran las creaciones flamencas individuales. (Ver vídeo 63 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 45. La niña de éste vídeo, pertenece a uno de los grupos de Infantil, es una alumna muy creativa y participativa. Con ella intentamos trabajar la disminución

de la hiperactividad, la correcta vocalización y la atención, pues le es difícil mantenerse centrada en una misma actividad varios minutos. Mediante el trabajo del Cante Flamenco, apoyado por el xilófono (ayuda a descargar energía y focalizar el interés) logramos que la alumna cante delante de sus compañeros, mejorando su autoestima y esmero en el ejercicio, a la vez que sus compañeros trabajan la escucha y el respeto hacia la obra flamenca que está creando la discente en ese momento. **(Ver vídeo 64 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 46. En este vídeo observamos a tres alumnos que conforman el *Cuadro Flamenco*, mientras que los demás compañeros escuchan de manera respetuosa la obra flamenca que se

está creando en ese instante. Destacaremos que se trata de un grupo flexible creado por el maestro de música y yo, en el que hemos unido a un grupo de Primaria con un grupo de alumnos de Talleres. La idea principal fue la de trabajar el respeto y la aceptación entre discentes, utilizando la “terapia de choque”. El niño que canta y el chico que toca la guitarra presentaban conductas

disruptivas de gran complejidad, era imposible que permanecieran juntos sin agredirse. Por ello decidimos unirlos mediante los valores que transmite la enseñanza del Flamenco. Como se puede ver en el vídeo, no solamente lograron aceptarse, sino que han sido capaces de crear Flamenco juntos, inventando letras que insertan dentro de los compases Flamencos, haciendo además que el grupo entero se muestre motivado y feliz en un clima de paz y serenidad. **(Ver vídeo 65 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 47. El alumno que se muestra en el vídeo ha mejorado mucho su comportamiento y autoestima en clase de Música. Es muy sensible a ella y le gusta mucho el Flamenco, pero al no hablar bien emite sonidos desafinados con volumen muy alto, aprovechando canciones flamencas que él mismo pide, se trabaja con la dicción, vocalización, entonación y proyección de voz. Mientras trabajamos con él de manera más individualizada delante de sus compañeros, estos aprenden a escuchar y respetar las manifestaciones artísticas del compañero, mientras que el joven corrige sus comportamientos disruptivos al mejorar su autoestima y ver como sus iguales lo valoran. **(Ver vídeo 66 del DVD 2, en el Anexo VI)**

gusta mucho el Flamenco, pero al no hablar bien emite sonidos desafinados con volumen muy alto, aprovechando canciones flamencas que él mismo pide, se trabaja con la dicción, vocalización, entonación y proyección de voz. Mientras trabajamos con él de manera más individualizada delante de sus compañeros, estos aprenden a escuchar y respetar las manifestaciones artísticas del compañero, mientras que el joven corrige sus comportamientos disruptivos al mejorar su autoestima y ver como sus iguales lo valoran. **(Ver vídeo 66 del DVD 2, en el Anexo VI)**

9. *Brindar un espacio de expresión corporal, mediante el Baile Flamenco y la gesticulación del Cante, que permita al alumno canalizar y disminuir índices de estrés, a la vez que posibilita la motivación, elevación de autoestima y ayuda para la superación de barreras limitantes (físicas y psíquicas).*



Caso 48. El alumno del Grupo ESO presenta un Trastorno General del Desarrollo (TGD) con problemas conductuales de mucha gravedad. No obstante,

con el trabajo del Flamenco, tanto en la dimensión del Cante, como en este caso, en su dimensión del movimiento (Baile) el alumno mejora su autoestima, canaliza el estrés y en consecuencia se anulan los comportamientos agresivos (como afirma la Fisioterapeuta del Colegio, Juana Mínguez). En el vídeo se puede ver el “duende” y arte que presenta este motivado alumno, incluso logra incentivar a sus compañeros a que Bailen con él.



En el segundo vídeo se ve como una de las compañeras (que tiende a aislarse) se anima después de verlo y comienza a bailar a compás, a la vez que toca las castañuelas. **(Ver vídeo 67 y 68 del DVD 2, en el Anexo VI)**



Caso 49. En este vídeo, teniendo en cuenta que la pequeña alumna con encefalopatía ha comenzado por primera vez a emitir sonidos modulados

con intencionalidad comunicativa, por medio de la imitación del Cante Flamenco (comentado en los casos 11 y 16), es ahora cuando intentamos estimular a la niña para que realice movimientos voluntarios en torno al Baile Flamenco, ello posibilitará que vaya tomando conciencia de su cuerpo y lo utilice de manera armonizada como vehículo comunicativo de expresión, a la vez que se trabaja la superación de barreras personales limitantes (físicas y psíquicas) junto a la rehabilitación fisioterapéutica. **(Ver vídeo 69 del DVD 2, en el Anexo VI)**

10. *Acompañar al alumno, a través del cajón Flamenco y los tambores, a desarrollar un equilibrio armónico interno por medio de la interpretación de patrones rítmicos básicos y elementales de compases Flamencos.*



Caso 50. Este niño de Primaria presenta autismo y problemas de conducta. A través de la evaluación inicial pude observar la gran

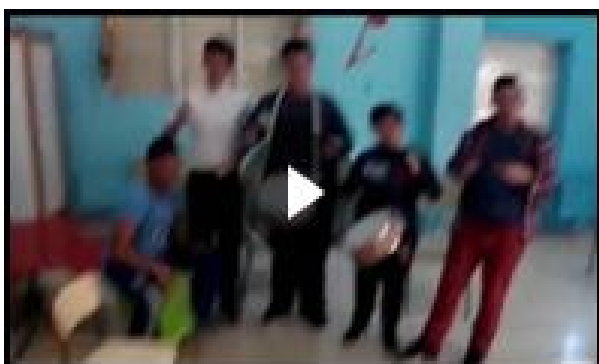
predisposición para la música y su gran sentido del ritmo, es por ello que me reuní con su tutora y con el equipo directivo para pedir que incluyeran al discente en la Asignatura de Coro que imparto, con intención de trabajar con el pequeño las cualidades innatas que ya presentaba y que no había mostrado anteriormente. Este hecho animó tanto al discente que su comportamiento se corrigió, así como se consiguió que venciera la timidez y cantara de manera afinada y tocara el tambor correctamente. En el vídeo se puede corroborar como, después de trabajar con él, el niño toca el compás de acompañamiento de *Saetas*. (Ver vídeo 70 del DVD 2, en el Anexo VI)



Caso 51. El niño de Infantil presenta autismo y crisis. Tiene tendencia a excluirse del grupo y aislarse en un rincón de clase, además no habla. Tras la evaluación inicial pudimos ver como el niño se motivaba al tocar el Cajón Flamenco, por lo que comenzamos a trabajar con él los ritmos como medida de inclusión y motivación. En el vídeo se muestra este hecho, incluso llega a tocar las palmas flamencas. Se observa también como el alumno llega a decir la palabra “allí” al referirse al Cajón.



En el segundo vídeo los alumnos están en su hora del almuerzo, pero el discente nos sorprende pidiendo seguir tocando este instrumento, ahí se establece la comunicación gracias al Flamenco. El ritmo le ayuda a encontrar equilibrio interno gracias a la vibración. Desde entonces el alumno se muestra participativo en clase y no ha vuelto a aislarse. (Ver vídeo 71 y 72 del DVD 3, en el Anexo VI)

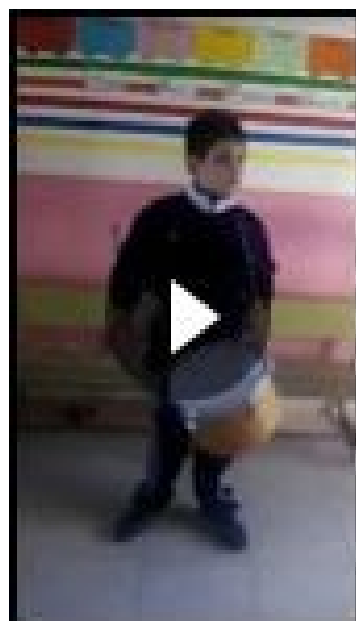


Caso 52. En esta actividad unimos a los alumnos que tocan el tambor junto al alumno del cajón. Además de trabajar aspectos musicales propios como el ritmo, el tiempo, la velocidad, la

intensidad, los inicios y cierres, etc., trabajamos de manera transversal el fomento de valores como la cooperación y la integración, por ello explicamos a los niños que si el Flamenco es capaz de unir instrumentos de percusión diferente, todos los niños, sean de donde sean, pueden unirse por un bien común como es la creación de obras musicales flamencas innovadoras (cajón y tambor). Los alumnos se mostraron muy motivados en todo momento, felices y participativos. A pesar de caracterizarse por presentar problemas graves de comportamiento, aislamiento y autoestima, en clase de Música, puede observarse como el clima es idóneo. (Ver vídeo 73 del DVD 3, en el Anexo VI)

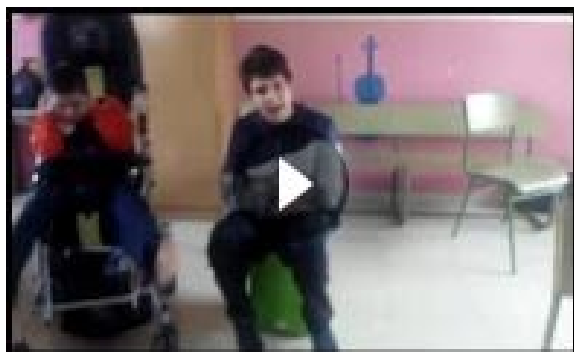


Caso 53. Este alumno autista de Primaria tendía al aislamiento, además de pronunciar solamente algunas palabras sueltas sin sentido. Como en el caso de niños anteriores, al realizarle la evaluación inicial se pudo observar que era



sensible a la música y al ritmo. El trabajo con éste discente se concentraría en trabajar la percusión para

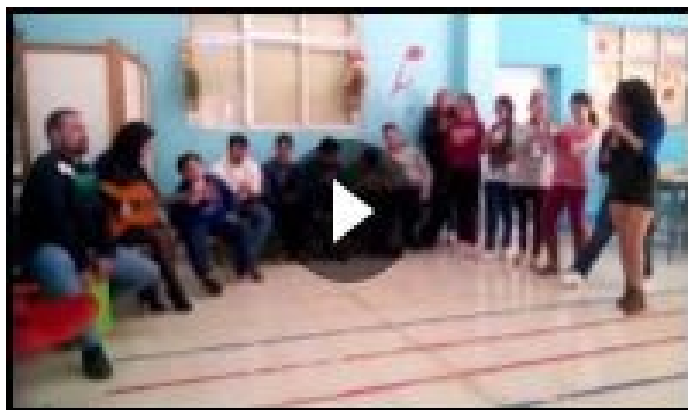
equilibrar su ritmo interno y hacerlo salir de la exclusión que su autismo le creaba.



Poco a poco, el discente fue focalizando la atención y memorizando fragmentos rítmicos que luego traducía en los instrumentos. Como vimos en el caso 10, el estudiante avanzó

mucho en tres meses, no solo rítmicamente, sino que a través del Cante Flamenco consiguió también cantar de manera afinada mejorando su proyección vocal y dicción. (Ver vídeo 74, 75 y 76 del DVD 3, en el Anexo VI)

11. *Favorecer la integración social del alumnado por medio de la participación musical activa en eventos, dentro y fuera del centro escolar, utilizando el Flamenco en todas sus vertientes (cante, Baile y Toque).*



Caso 54. Con motivo del “Miércoles de Ceniza”, el C.P.E.E. “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), organiza todos los años la celebración de una Misa, a las 9 de la mañana,

dentro del centro, allí acude un Párroco y participa toda la comunidad escolar (incluidos alumnos de otras religiones, siempre y cuando los padres acepten),

con el objetivo de que el alumnado entienda el hecho religioso en la sociedad y aprenda a respetarlo. El Flamenco es un buen ejemplo a la hora de integrar la religión y la música, Ya que muchas de las Coplas van dirigidas a Dios, a la Virgen, Jesucristo, Santos, etc., incluso encontramos un Palo Flamenco de temática totalmente religiosa, denominado *Saeta*, y que también se ha trabajado, como veremos en los casos posteriores.

Con motivo de la celebración del “Miércoles de Ceniza”, en la Asignatura de Coro enseñamos a los alumnos los populares *Tangos de Granada del Camino del Sacromonte*²³⁷, con la idea de incluirlos como *Salve a la Virgen* dentro de la Misa.

Dios te Salve Divina María
Candela encendida,
Lucero y jazmín.

Dios te Salve
Divino lucero,
Rosal tempranero
De pitiminí.

Por la mar vendiendo flores,
Las tuyas son amarillas
Las mías de mil colores.

Eres mi prima y no me pesa,
Que yo te voy a ti a coronar
De claveles la cabeza.

Dios te salve Divina María
Candela encendida
De mayo y abril.

(Morente, E., 1991, CD Misa Flamenca, *Salve*, pista 7)

²³⁷ Los *Tangos de Granada del Camino del Sacromonte*, conocidos popularmente como “Dios te Salve” han sido conservados y transmitidos por los gitanos de Granada y por los cantaores que los han ido interpretando y dando a conocer, muestra de ello ha sido el Cantaores Enrique Morente, quien los grabó, en 1991 para la discográfica BMG Ariola, con el título *Salve* en la séptima pista de su disco *Misa Flamenca*.



Este vídeo fue grabado en el Aula de música y proyectado en una pantalla durante la celebración de la Eucaristía (debí acudir al hospital y no pude asistir al centro, por lo

que se utilizó el audiovisual que habíamos preparado), ahí podemos ver como uno de los alumnos de Primaria hace de solista junto a mí, y los demás alumnos cantan y bailan.

Los discentes se mostraron entusiasmados al poder participar mediante el Flamenco en una celebración católica popular que ese día se hacía en miles de Iglesias, tanto españolas como extranjeras. El Párroco, después de ver el vídeo, pidió a los alumnos del coro que salieran a saludar al finalizar la Misa, y ellos pudieron sentirse valorados y protagonistas, lo cual hizo que su interés y motivación se incrementara y que más alumnos quisieran pertenecer a la asignatura. **(Ver vídeo 77 y 78 del DVD 3, en el Anexo VI)**



Caso 55. En este audiovisual podemos ver cómo, tras el mensaje de felicitación de Lola Parra (Secretaria del Equipo Directivo) los alumnos cantan por

Rumbas (acompañados por el saxofón del Maestro de Música y por mí) la canción popular del *Cumpleaños Feliz* y *Feliz en tu Día*, para homenajear a Maite, una maestra del Colegio que estaba de baja maternal por encontrarse a punto de Dar a Luz. Su marido pidió la colaboración flamenca de los alumnos para proyectar el vídeo en la Fiesta de Cumpleaños que le realizarían. Los ensayos y la grabación motivó mucho a los alumnos, tanto es así que José Alberto, uno de los alumnos del Centro iba comentando con sus compañeros: “ya somos unos cantaores tan famosos que nos piden actuaciones y tó”. **(Ver vídeo 79 del DVD 3, en el Anexo VI)**



Caso 56. A través de los siguientes vídeos se puede ver cómo se celebró en el Colegio la Festividad de Semana Santa, en una actividad programada por el Departamento de Música.

Los alumnos, después de aprender el Palo Flamenco de *Saetas*, se iniciaron tanto en el Cante como en el Toque de acompañamiento que se ejecuta en las Procesiones.

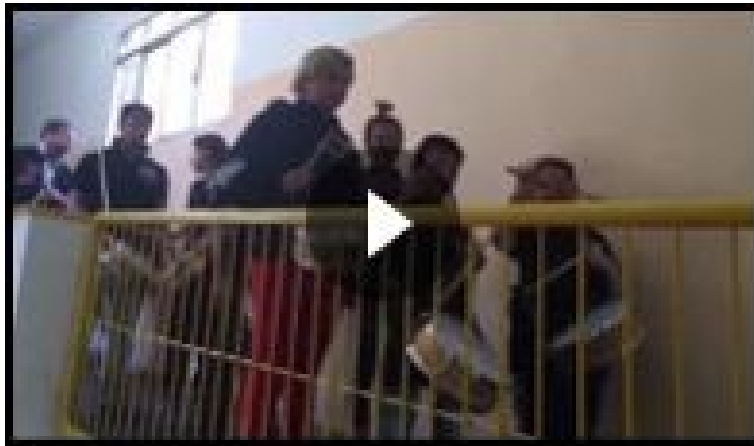


Fue un trabajo complejo, ya que los discentes presentaban diversos problemas que añadían dificultad (déficit de atención debido al autismo, también problemas graves de conducta, entre otros), era complejo lograr que todos iniciaran y cortaran la obra al mismo tiempo, pero finalmente se consiguió, los estudiantes hicieron un trabajo fantástico con una buena ejecución.



La forma de trabajar con ellos el ritmo y la atención se hizo de manera secuencial y estructurada, al principio en pequeños grupos hasta pasar a la unión

del gran grupo. Primero se trabajó el compás, atendiendo al “ritmo interno del corazón” para que así interiorizaran el tempo. Una vez que lo habían conseguido se trabajó la escucha, tapándoles los ojos con pañoletas para anularles el sentido de la vista y hacer que prestaran atención para que se produjera un toque homogéneo. Por último, nos centramos en la atención visual, dirigiendo a los jóvenes con gestos llamativos.



Debido a que había niños (autistas) que dejaban la mirada perdida hacia algunos puntos en particular, se hizo coincidir la posición corporal

habitual de ellos con el lugar que debían ocupar para captar su atención en todo momentos, es decir, si uno de ellos (tras observarlo varias veces) mostraba tendencia a girar la cabeza hacia la derecha y “perder la mirada”, lo colocábamos en el grupo en el grupo de manera que sus ojos siempre quedaran a nuestro alcance para evitar la desconexión, y en caso de haberla, con movimientos más marcados, volveríamos a vincularlos a la banda nuevamente,

hasta que ello se volviera un hábito y consiguiesen lograr estar atentos en todo momento, sin importar ya el lugar en el que estuviesen ubicados.



A partir del trabajo individualizado, teniendo en cuenta sus características, se logró encauzarlos y que pudiesen tocar todos juntos.

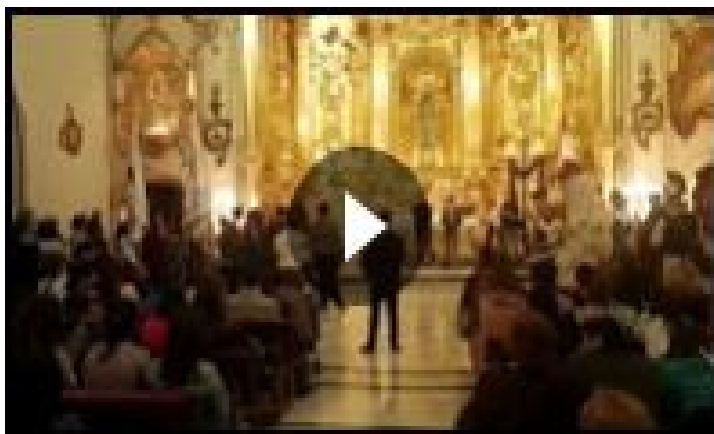


Como puede observarse en los vídeos, los jóvenes muestran una gran motivación mientras tocan, pues se sentían protagonistas, fueron procesionando por los pasillos del Centro (pasando por la puerta de todas las aulas), los demás niños del centro se iban uniendo a la procesión hasta llegar al patio. Entonces la banda y el coro iríamos al punto central de la pista para realizar una exhibición de Toques y cantar las *Saetas* preparadas (*Saeta del Cristo de los Gitanos*, que veíamos en el caso 19, y la *Saeta al Cristo Yacente*).

Las rosas lloran al verte,
El lirio se ha estremecido.
Y el clavel, ante su muerte,
Para siempre se ha dormido,
Al ver a mi Cristo yacente²³⁸.

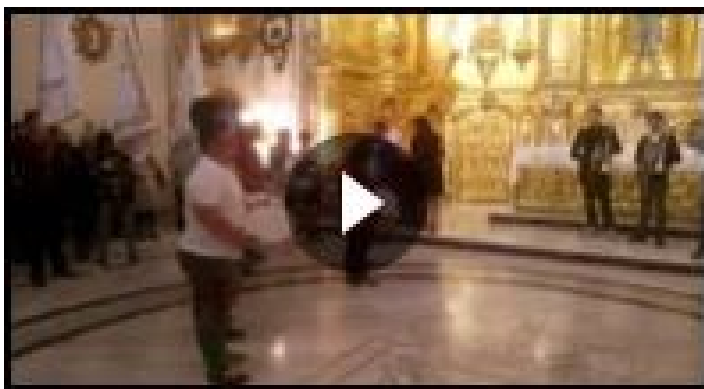
²³⁸ *Saeta Yacente* aprendida del cantaor Curro Piñana en su disco *Saetas* (2009) con el sello Karonte.

Debemos destacar que dentro de la banda también tocaba Elías (el otro docente de Música), así como también el logopeda Fran, que iba de apoyo. **(Ver vídeo 80, 81, 82, 83, 84 y 85 del DVD 3, en el Anexo VI)**



Caso 57. Con motivo de la Semana Santa, y teniendo en cuenta la gran transcendencia internacional que tienen las Procesiones en Lorca (Murcia), se

hizo una visita al Paso Azul, al Paso Morado y al Paso Blanco. Debido a que los niños ya habían aprendido el Toque de tambores que precedía y/o acompañaba al Cante por *Saetas* (siguiendo las pautas marcadas en el Aula de música) los discentes fueron capaces de unirse (por primera vez, y sin ningún ensayo previo) al Toque de una parte de la Banda de Tambores del Paso Blanco, tanto en la nave en la que se guardan las cuadrigas y los pasos que procesionan durante la Semana Santa, como en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario (que forma parte de la sede del Paso).

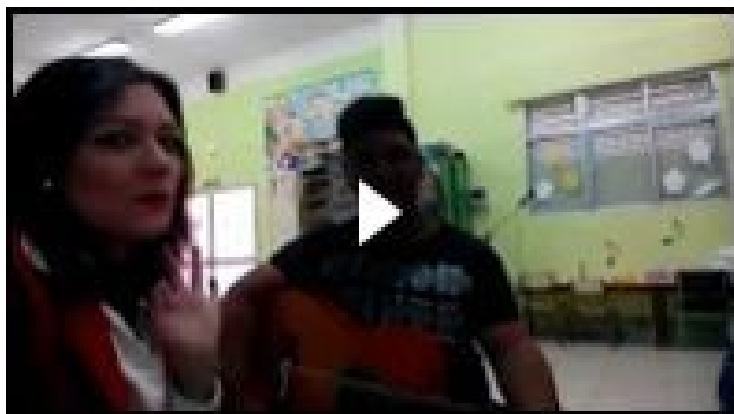


En los vídeos (grabados en la Capilla), los discentes realizan su intervención delante de todo el alumnado del Colegio y de las autoridades del

Paso Blanco. Me acompañan una *Saeta*, tocan y cantan. Además se puede ver como se unen a la Banda de Tambores Profesional, dirigida por el Director y Maestro de Bandas D. Francisco Javier García Zafra.

Fue una experiencia motivadora para los estudiantes, ya que pudieron sentirse parte importante dentro de un acto social de gran calado y relevancia en la población. A su vez, pudieron comprobar que existía un lenguaje común entre los ritmos musicales (utilizados en las *Saetas* flamencas) que ellos habían estudiado y los que se ejecutaban (de manera profesional) durante las populares Procesiones de Semana Santa. **(Ver vídeo 86 y 87 del DVD 3, en el Anexo VI)**

12. *Iniciarse en el conocimiento de la guitarra flamenca como instrumento principal que sirve de acompañamiento para el Cante y sus coplas, posibilitando al alumnado a desarrollar el sentido musical y armónico del Flamenco.*



Caso 58. En este vídeo podemos ver como este alumno del Grupo ESO, se muestra feliz, ilusionado y motivado en el Aula de música,

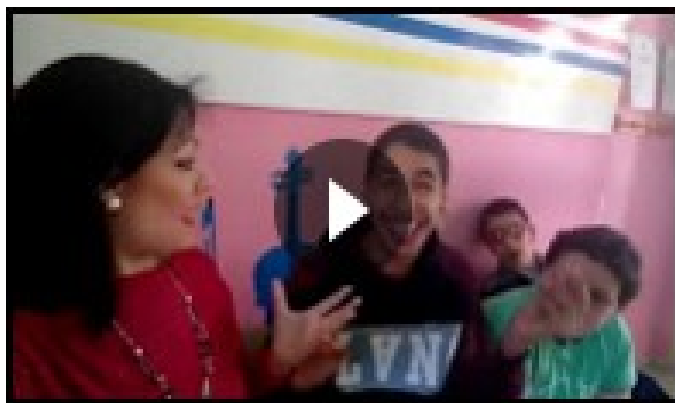
primeramente por estudiar en clase el Flamenco, pues como gitano siente este Arte como parte de él (ello ayuda a corregir problemas conductuales), y en segundo lugar al comenzar a aprender dos acordes básicos de la guitarra flamenca (LA M y Si b M). El joven, tras haber trabajado el ritmo con el cajón y las palmas (además de tener un buen sentido rítmico innato), observa que le resulta fácil seguir el compás con la mano derecha al ejecutar el Toque, ello hace

que comience a cantar de forma espontánea intentando acompañarse a la guitarra:

¡Qué guapa está la novia
Olé, olé, olé!
¡Qué guapa está la novia
Olé, olé, olé!
¡Qué guapa está la novia
Olé, olé, olé!

Que se pide,
Que se casa,
La más guapa
De mi casa.

Estas Letrasflamencas populares se cantan en forma de *coletilla* (estribillo) en las bodas gitanas. (Ver vídeo 88 del DVD 3, en el Anexo VI)



13. *Fomentar la creación de Coplas flamencas para después cantarlas, entendiendo que la invención poética da como resultado la innovación del repertorio artístico del Flamenco.*

Caso 59. Debido al estudio y aprendizaje de Letrasflamencas en el aula, varios fueron los alumnos que intentaron crear coplas, quitando y añadiendo (de forma lúdica) diversas palabras. En el vídeo observamos el caso de un alumno del Grupo ESO, quien creó una Copla Flamenca, de manera espontánea, al integrarse durante el recreo en una conversación entre maestros y yo sobre el

trabajo que estaba llevando a cabo en las clases, hablábamos también de mi tesis, de Letrasflamencas y de poetas como Federico García Lorca, quien compuso varios poemas Flamencos. El joven alumno me miró y dijo:

“Maestra,
Tienes labios de sangre
Y ojos negros,
Como la noche”.

Nos quedamos atónitos con su creación llena de metáforas, en las que hacía alusión al color rojo del pintalabios y al delineado negro que llevaba en los ojos, “parecía como si el poeta granadino hubiese inspirado al discente en un momento mágico”. Acababa de crear una bella copla, a la que, inmediatamente después, pusimos música en clase, por compás de *Bulerías*. Quedó así:

Estando hoy en el patio,
Me ha dicho mi Moussa
Una linda cosa:

“Maestra,
Tienes labios de sangre
Y ojos negros,
Como la noche”.

El discente se mostró muy motivado por su creación y por constituirse entre sus compañeros como “el Poeta Flamenco del Colegio”, ya que este suceso creó expectación en el Centro Educativo al ser comentado entre maestros y alumnos. **(Ver vídeo 89 del DVD 3, en el Anexo VI)**

14. *Ampliar y mejorar vías de expresión artística personal mediante la sinergia entre la audición de obras flamencas y la creación pictórica, ofreciendo un espacio personal para el desarrollo emocional del alumno.*



Caso 60. En el siguiente video globalizamos la asignatura de Música con la Educación Plástica, pidiendo a los alumnos de Infantil que dibujen

una guitarra flamenca después de haber estudiado y manipulado en clase este instrumento. Los niños la dibujaron y pintaron libremente mientras escuchaban el Toque. (Ver vídeo 90 del DVD 3, en el Anexo VI)



Caso 61. Con los alumnos de Infantil se realizó una actividad que consistía en “pintar el Flamenco”. Se eligieron los *Tientos* del Limón, interpretados por el

Cantaor Diego el Cigala (2002)²³⁹ en su álbum grabado junto al Guitarrista Niño Josele en el Teatro Real de Madrid. Las letras eran las siguientes:

²³⁹ *Tientos del Limón*, aparecen grabados en el disco *Diego el Cigala con Niño Josele. Teatro Real* (2002), Madrid, sello Ariola BMG Spain.

Cuando me meto en mi cuarto
Hablo con mi Dios y le digo:
Que me parece mentira
Lo que tú has hecho conmigo.

El limonero, madre,
No tiene espinas,
De sus hojas brota
El agua cristalina.

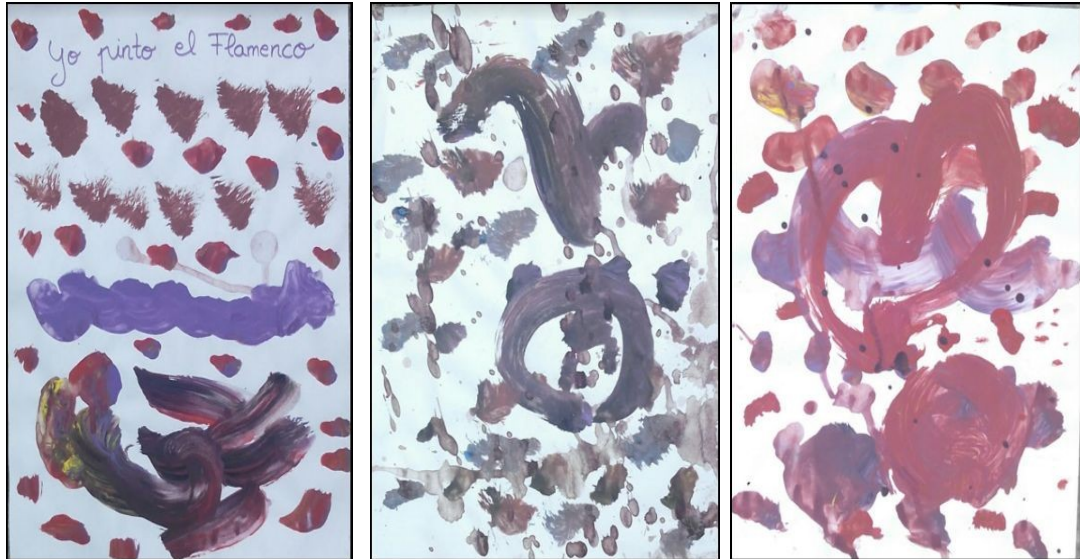
Primeramente se explicó a los pequeños el significado de la letra, llevándola al contexto escolar como herramienta de aprendizaje para eliminar conductas disruptivas y tratar la educación en valores, como es el caso de la amistad, el respeto, la paz, el perdón y la resolución de conflictos. Para ello se dijo a los alumnos (de manera lúdica y didáctica) que la primera copla habla de lo que llega a sufrir una persona cuando otra se mete con ella, y que hasta en la noche, el sufridor, pena y no puede ni dormir. Cuando finalmente se hacen las paces todo rebosa de alegría, pues la felicidad es contagiosa, tanto así que los limoneros llegan a tener sentimientos y pierden sus espinas de dolor, sus hojitas quedan lisas y las gotas de rocío corren limpias y puras como si fuesen fuentes, de tanto entusiasmo.



Posteriormente, mientras escuchaban los *Tientos* debían pintar lo que sentían. Los pequeños bailaban con sus pinceles a la vez que se expresaban mediante el color y el

movimiento. Estas fueron las obras pictóricas que realizaron y que posteriormente mandamos a las pintoras Silvia Viñao y Santi García para su análisis²⁴⁰:

Alumno 1 con problemas graves de conducta:



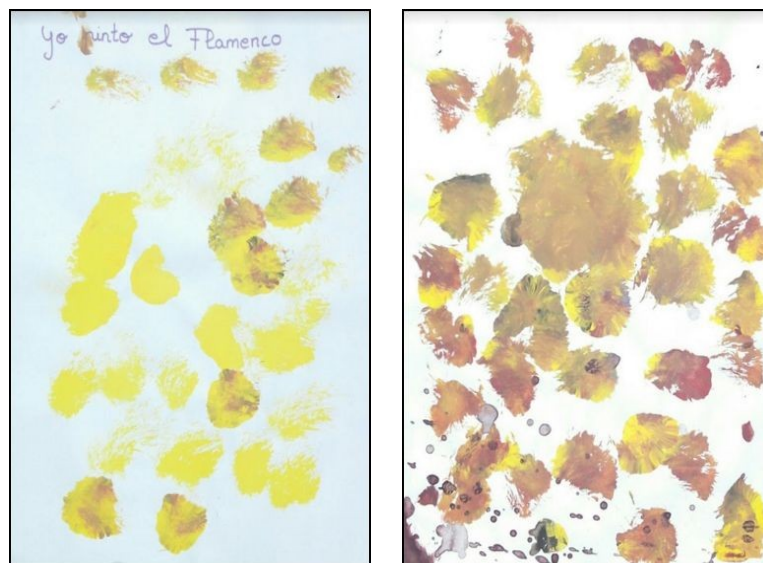
Podemos observar como al encontrarse en un entorno relajado, el niño, además de pintar motivos que expresan el carácter marcado del compás de los *Tientos*, dibuja un corazón rojizo, demostrando que en su interior alberga afectividad y que entiende el significado del cariño y el amor. El hecho de utilizar colores distintos para cada obra muestra que es un alumno que necesita tener un entorno ordenado y estructurado.

Efectivamente, conociendo al alumno cómo se desarrolla en el aula, se puede observar que realmente es un niño al que hay que marcarle las pautas a

²⁴⁰ Silvia Viñao Manzanera: Pintora profesional, Licenciada en Bellas Artes y Doctora por la Universidad de Granada. Santi García Cánovas: Pintora Profesional desde 1997, autodidacta y Titulada en Administración.

seguir en todo momento, incluso antes de comenzar la clase requiere la explicación de un guion sobre las actividades que se harán, pues es muy sistemático y se siente bien dentro de patrones ordenados.

Alumno 2, autista con problemas de comunicación y aislamiento:



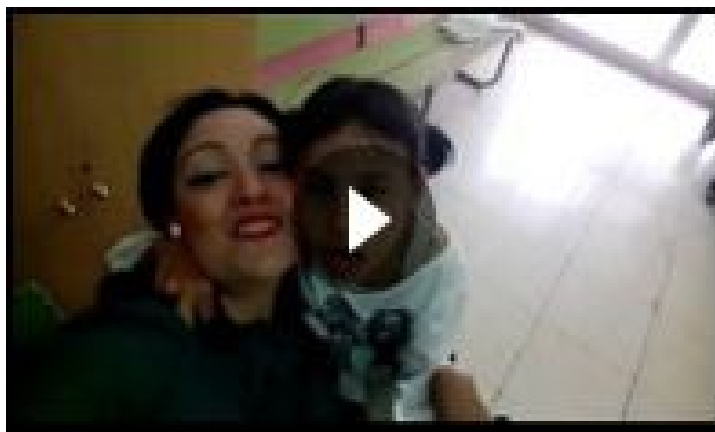
La utilización del color amarillo, predominante en su obra, nos informa de que el pequeño parece querer salir de su aislamiento, ya que, utiliza un color de luz, alegría y positividad. En su segunda composición sigue utilizando el amarillo, pero mezcla con el rojo, lo cual simboliza pasión e ímpetu.

Alumno 3, problemas de conducta y atención, hiperactividad y dificultad en el lenguaje:



La elección de colores, así como la técnica utilizada (pincel y pintura con el dedo) muestran un gran sentido artístico, pues la disparidad y mezcla cromática, así como la distribución de trazos en el papel dotan a su obra de belleza y expresividad. Se ve el predominio de colores típicos del Flamenco, como el rojo y el negro, además la composición tiene mucho movimiento, ya que se intuyen dos diagonales inconscientes que se cruzan. Teniendo en cuenta la obra emitida y los problemas que presenta el alumno, nos da señal de que sí se ha concentrado y ha llegado a focalizar bien su atención ante la actividad. **(Ver vídeo 91 y 92 del DVD 3, en el Anexo VI)**

15. Favorecer momentos de relajación, afectividad y vuelta a la calma, por medio de la escucha de Letrasflamencas cantadas por la maestra e insertadas dentro de Palos flamencos de ritmo lento (Nanas, Zambras, Bulerías lentas, etc.)



Caso 62. La pequeña alumna de Primaria presenta grandes problemas motrices y dificultades en el habla. Tras venir del recreo, realizamos esta actividad como

ejercicio de relajación y vuelta a la calma. En el vídeo podemos ver que la niña se muestra feliz, afectiva y relajada al escuchar el primer verso de la copla por *Tientos* de Enrique Morente (1977)²⁴¹, incluso intenta cantar:

²⁴¹ Letra perteneciente a la canción *Estrella* (pista 1) del disco *Despegando* del cantaor granadino Enrique Morente. Se editó en el año 1977 bajo el sello CBN/SONY.

Si yo encontrara
La estrella que me guiara,
Yo la metería
Muy dentro de mi pecho
Y la venerara.
Si encontrara la estrella
Que en el camino me alumbrara.

Antes de cantar ya habíamos explicado a la discente que la letra Estrella habla de las esperanzas de conseguir un mundo mejor, sin odios ni guerras, lleno de amor y de luz. Para ello le leemos la letra entera y le ponemos la audición antes de proceder a cantarla.

Al lograr este estado de relajación se posibilita que la niña tome percepción de su cuerpo y voz, y logre efectuar movimientos y emisión sonora de manera coordinada, ayudando así en la mejora de sus problemas limitantes.
(Ver vídeo 93 del DVD 3, en el Anexo VI)



Caso 63. En este caso vemos como por medio del Cante Flamenco, un alumno de ESO que presenta problemas de conducta, gran dificultad en el lenguaje (no habla casi nada) y problemas de comunicación, logra tranquilizarse hasta llegar a quedar dormido mediante la sonoridad y un espacio en penumbra que le sirve como refuerzo para la relajación. Para ello utilizamos coplas insertadas dentro de *Bulerías* y *Rumbas* lentas (cantadas a capela) como las siguientes:

Yo tiré un limón por Alto
Y en tu puerta se cayó.
Hasta los limones saben
Que nos queremos tú y yo.

Anda jaleo, jaleo,
Ya se acabó el alboroto
Y vamos al tiroteo.

(Niña de los Peines, Antología de la época dorada del Flamenco,
Esquilones de Plata. Lorquianas)

Está lloviendo en el campo,
Está lloviendo en el campo,
Está lloviendo en el campo,
¡Mamita mía!, mi amor se moja,
Mi amor se moja.

¡Quién fuera un arbolito!
¡Quién fuera un arbolito!
¡Quién fuera un arbolito!
¡Mamita mía! lleno de hojas,
Lleno no de hojas.

(Morente, E., 2001, CD La calle del aire, *Los cuatro muleros. Bulerías*)

La primavera ya llegó,
La primavera a mi balcón,
Para decirme que estaba soñando yo.

(Mercé, J., (1998), CD Del Amanecer, *La Primavera. Rumbas*)

En el vídeo se puede observar que el alumno se comunica por medio de la interacción de sus manos con las mías, pues cada vez que escucha una copla las busca, hasta quedar dormido, finalmente. **(Ver vídeo 94 del DVD 3, en el Anexo VI)**

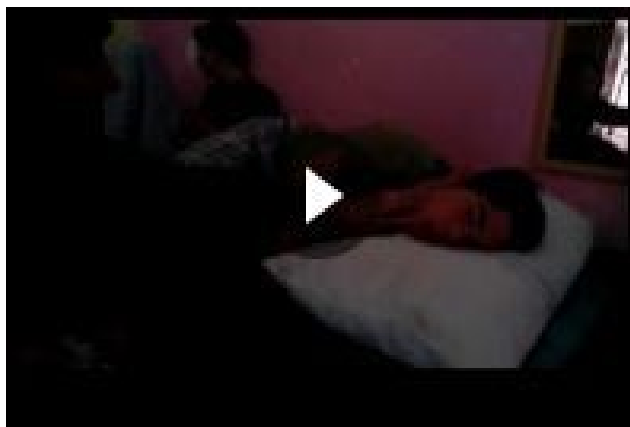


Caso 64. Aquí aparecen los alumnos de Infantil en una actividad de vuelta a la calma tras haber realizado actividades de movimiento (Baile Flamenco). Para ello los

agrupamos a todos (con la idea de recrear un espacio más íntimo y propicio para la relajación) y les cantamos y enseñamos la popular letra de *Nana* flamenca:

A la nanita nana,
Nanita, haremos
Una chocita en el campo,
Y en ella nos meteremos²⁴²

En el audiovisual observamos a los alumnos centrados y participativos, a la vez que relajados. (Ver vídeo 95 del DVD 3, en el Anexo VI)



Caso 65. Los dos videos siguientes pertenecen al mismo grupo de alumnos de ESO. En el primer vídeo vemos a uno de los alumnos (no habla nada) que pide mediante el gesto de sus manos que se le acaricie la

cara y se le empiece a cantar. Es un alumno muy selectivo con las personas (estudiado en el caso 5), con tendencia a la agresión, pero mediante las clases de música se ha logrado reconducir su comportamiento, sacarlo del aislamiento y

²⁴² Esta letra de popular de *Nana* flamenca fue recogida y citada por el poeta Federico García Lorca en la *conferencia sobre las nanas infantiles* que dio el día 13 de diciembre, de 1928, en la Residencia de estudiantes de Madrid. Publicada por Christopher Maurer en 1984 con el título “*Añada, arrollo, nana, vou veri vou*”.

lograr que se comunique. El niño, y su compañero (sentado a sus pies) se encuentran relajados. Las Coplas flamencas de *Nana* que voy cantándoles son populares:

Es tan grande el cariño
Que yo te tengo
Que las penitas tuyas
Son mis tormentos

A la nanita nana,
Nanita, haremos
Una chocita en el campo
Y en ella nos meteremos.



En el segundo vídeo aparecen todos los alumnos del grupo. La luz está encendida, pero mediante la escucha del Cante ya han logrado la relajación. Es llamativo

ver a todos los alumnos unidos, pues tienden a aislarse y no participar, pero finalmente se ha conseguido la interacción grupal. Las coplas utilizadas, en el Palo Flamenco de *Zambra*, han sido:

Quítate de la ventana
Porque voy a suspirar,
Mis suspiros son de fuego
Y te pueden abrasar.

¿Qué quieres de mí,
Si hasta el agua que yo bebo
Te la tengo que pedir?

(Morente, E., 2006, CD Sabor Flamenco, *Quítate de la ventana. Zambra*)

Tanto Juana Mínguez (Fisioterapeuta del Centro) que entró en al aula mientras se realizaba la sesión, así como Octavio (ATE de los alumnos que

graba el vídeo) y su tutora, Isabel López Rubio, han afirmado: “no es nada habitual verlos tan relajados y unidos como lo están al exponerse al Flamenco”.
(Ver vídeo 96 y 97 del DVD 3, en el Anexo VI)

5.3. ANÁLISIS, DEBATE Y RESULTADOS DE NUESTRO TRABAJO DE CAMPO: “EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPÉUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES”.

5.3.1. Análisis

Tras lo comentado en los anteriores puntos, nuestra investigación tendrá lugar en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), bajo la Dirección de D. José Lax Martínez.

La maestra de música Victoria Cava, tras las reuniones llevadas a cabo en el CEE “Pilar Soubrier” con el equipo directivo y demás personal del centro, presentó un proyecto piloto llamado: “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”. Dicho estudio fue aprobado, y tras reunir todos los permisos necesarios por parte del equipo directivo (grabaciones, fotos, informes, etc.) Victoria ha recopilado a lo largo de este período de investigación, un conjunto de videos donde muestra la experiencia laboral llevada a cabo en el CEE “Pilar Soubrier”. Esta experiencia se enmarca dentro de su Tesis doctoral, la cual lleva por título: “Las Coplas flamencas como transmisoras universales de

sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente”. (Martínez, P., Orientadora del CPEE “Pilar Soubrier”, ver Anexo IV.3)

La experiencia entre el Flamenco y la Educación Especial “se está realizando con alumnado de las diferentes etapas que se imparten en el centro (Infantil, Primaria, ESO, Transición a la Vida adulta y Programas Formativos Profesionales), bien a través de la docencia en grupo, a través de los grupos sociales o en la actividad de coro”, “Ésta se realiza tanto en el contexto escolar ordinario, en la dinámica en la que se imparte clase, como aprovechando cualquier actividad complementaria y extraescolar que se realiza en el centro” (Lax Martínez, J., Director del CPEE “Pilar Soubrier”, ver Anexo IV.1)

“La edad de los alumnos va comprendida entre los 3 y los 22 años” (Colectivo Sanitario del CPEE “Pilar Soubrier”, ver Anexo 5.12), y perfil del alumnado de Colegio se caracteriza por “presentar, autismo, discapacidad psíquica severa, déficit en la comunicación e interacción social, así como alumnos con trastornos muy graves de conducta y otras necesidades educativas especiales”. (Martínez, P. Orientadora del CPEE “Pilar Soubrier”, ver Anexo IV.3)

Antes de proceder al análisis de nuestro trabajo de campo, nos vemos en la necesidad de justificar la importancia de nuestro trabajo pionero en el que utilizamos el Flamenco y el Cante Flamenco (con sus Coplas) como estrategia musical educativa para el desarrollo personal, normalización de conductas y técnica terapéutica en el alumnado con necesidades educativas especiales, ya que la sinergia entre Flamenco, Cante y Educación Especial, interrelacionados de manera sinérgica lograrán en el alumno unos aprendizajes y educación de calidad, que les ayudará a construir su personalidad, desarrollar sus capacidades y constituir su propia identidad personal, a la vez que lograrán comprender la sociedad y el entorno en el que viven, integrando así la dimensión emocional, cognitiva, afectiva y sociocultural.

“Para la sociedad, la educación es el medio de transmitir y, al mismo tiempo, de renovar la cultura y el acervo de conocimientos y valores que la sustentan, de extraer las máximas posibilidades de sus fuentes de riqueza, de fomentar la convivencia democrática y el respeto a las diferencias individuales, de promover la solidaridad y evitar la discriminación, con el objetivo fundamental de lograr la necesaria cohesión social.” (LEY ORGÁNICA, LOE 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Preámbulo)

“La finalidad de la educación es promover el desarrollo de los alumnos en sus diferentes vertientes afectiva cognitiva y social.” (LOE, 2006).

La idea de realizar este trabajo de investigación ha sido la de conferir a la Educación Especial un nuevo enfoque educativo, desarrollando nuevas metodologías de aplicación con una acción planificada en la que, con el Gabinete de Orientación del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), se pudiese planificar una identificación previa de necesidades en el alumnado. El modelo de intervención seguido (González, 2003) lo hemos dividido en los tres principios por los que se rige: prevención, desarrollo e intervención social.

-Prevención: Este principio está basado en la necesidad de preparar al alumnado para que sean capaces de responder positivamente y con superación, cualquier crisis devenida durante el desarrollo, con el objetivo primordial de proporcionar conductas saludables y competencias personales, relacionadas con la inteligencia intrapersonal e interpersonal, propiciando además la iniciativa y la anticipación. (Hervás Avilés, R. M^a, 2006). Para este apartado ha sido necesario conocer las características del alumnado para poder prevenir determinadas situaciones que pudiesen darse en el aula, y así anticiparlas.

-Desarrollo: Según Rodríguez Espinar (2001), éste principio supone un proceso que deberá acompañar a la persona durante toda su etapa evolutiva, la finalidad es lograr el máximo crecimiento en sus potencialidades gracias a las experiencias vivida, lo que le servirá para su crecimiento personal.

-Intervención social: Se tendrán en cuenta las condiciones contextuales y ambientales en las que vive el individuo, ya que ello es fundamental para el posterior desarrollo personal y la toma de decisiones en el contexto educativo escolar. Ahí es cuando podemos afirmar la necesidad del abordaje de la intervención orientadora (Grañeras, M., y Parras, A., 2008), así como también el trabajo en coordinación con la Trabajadora Social del Centro.

Como podremos observar a lo largo del trabajo de campo, la investigación tendrá un sentido educativo emocional, pues atendiendo a la definición de educación emocional que nos da Bisquerra:

“Un proceso educativo, continuo y permanente, que pretende potenciar el desarrollo emocional como complemento indispensable desarrollo cognitivo, constituyendo ambos los elementos esenciales del desarrollo de la personalidad integral. Para ello se propone el desarrollo de conocimientos y habilidades sobre las emociones con el objeto de capacitar al individuo para afrontar mejor los retos que se plantean en la vida cotidiana. Todo ello tiene como finalidad aumentar el bienestar personal y social.” (Bisquerra, 2000:243)

El trabajo de las emociones en el contexto educativo escolar, y mucho más en la Educación Especial, se hace muy importante, ya que un gran porcentaje de la juventud se encuentra en situaciones de riesgo por un transfundo de desequilibrio emocional, lo que hace necesario el abordaje de la adquisición de competencias básicas que les hagan sentirse competentes y con un mayor bienestar social, lo que hará que sus

comportamientos de riesgo disminuyas, así como también los problemas conductuales, logrando un mayor rendimiento académico y una mejor salud general (Núñez, Bisquerra, González y Gutiérrez, 2006). Es por ello que el Flamenco, y las emociones expresadas mediante el rico repertorio de Letrasflamencas será un recurso didáctico y terapéutico de gran importancia para el abordaje educativo en alumnado de Educación Especial.

El trabajo de campo ha sido estructurado mediante quince objetivos generales:

1. Comprender el Flamenco como manifestación artística con entidad propia, resultado de la unión, aceptación e interacción de diversas culturas, y utilizar el Cante Flamenco como generador de experiencias de desarrollo social dentro y fuera del contexto escolar.
2. Iniciar y favorecer, a través del Cante Flamenco y sus coplas, la rehabilitación fisiológica de la voz, como puede ser la ejecución vocal a través de dinámicas que aúnan estructuras rítmicas y melódicas elementales que estimulen la exploración del aparato fonador e influyan en la corrección de dificultades de proyección sonora, emisión, vocalización, entonación y respiración.
3. Utilizar Coplas flamencas como método motivador, incentivador y de estimulación para que otros compañeros de aula se inicien en la ejecución del Cante.
4. Estudiar y comprender el significado de las coplas del Flamenco, clasificándolas en temáticas y estableciendo comparaciones y paralelismos entre el reflejo de ellas y los aspectos cotidianos sociales de la actualidad.
5. Ofrecer un espacio de expresión musical que permita al alumno disfrutar del hecho sonoro del Cante Flamenco, y del Flamenco en general, de manera relajada y a través de experiencias basadas en la ludicidad.
6. Promover ejes relacionados con la creatividad, motivación, expresión y afectividad basadas en la exteriorización de mociones por medio de la ejecución

vocal de diferentes manifestaciones del Cante Flamenco, a través de la imitación y/ o improvisación de éstas.

7. Potenciar el desarrollo de habilidades de cooperación junto a otros compañeros a través de la ejecución musical e interpretación de obras flamencas.
8. Favorecer la escucha, entre participantes, ante las diferentes propuestas interpretativas flamencas individuales del alumnado, mostrando actitudes de respeto.
9. Brindar un espacio de expresión corporal, mediante el Baile Flamenco y la gesticulación del Cante, que permita al alumno canalizar y disminuir índices de estrés, a la vez que posibilita la motivación, elevación de autoestima y ayuda para la superación de barreras limitantes (físicas y psíquicas).
10. Acompañar al alumno, a través del cajón Flamenco y los tambores, a desarrollar un equilibrio armónico interno por medio de la interpretación de patrones rítmicos básicos y elementales de compases Flamencos.
11. Favorecer la integración social del alumnado por medio de la participación musical activa en eventos, dentro y fuera del centro escolar, utilizando el Flamenco en todas sus vertientes (cante, Baile y Toque).
12. Iniciarse en el conocimiento de la guitarra flamenca como instrumento principal que sirve de acompañamiento para el Cante y sus coplas, posibilitando al alumnado a desarrollar el sentido musical y armónico del Flamenco.
13. Fomentar la creación de Coplas flamencas para después cantarlas, entendiendo que la invención poética da como resultado la innovación del repertorio artístico del Flamenco.
14. Ampliar y mejorar vías de expresión artística personal mediante la sinergia entre la audición de obras flamencas y la creación pictórica, ofreciendo un espacio personal para el desarrollo emocional del alumno.
15. Favorecer momentos de relajación por medio de la escucha de Letrasflamencas cantadas por la maestra e insertadas dentro de Palos flamencos de ritmo lento (*Nanas, Zambras, Bulerías lentas, etc.*)

Dentro de ellos encontraremos un compendio de 97 vídeos (recogidos durante 3 meses), estarán agrupados en 65 casos, insertados ellos, a su vez, en los 15 objetivos de los que acabamos de hablar, con la idea de establecer un nexo común entre ellos que aborde todo los objetivos tanto de Educación Infantil, como Educación Primaria, Educación Secundaria Obligatoria, Programas de Transición para la Vida Adulta, y Programas Formativos Profesionales (Modalidad Especial).

5.3.2. Debate y resultados

Para la realización del debate y emisión de resultados, al tratarse de un trabajo de campo pionero e *in situ*, una vez grabados los vídeos que hemos expuesto en el apartado 5.2 *Casos Reales*, fuimos dándolos a conocer a diferentes personas de la comunidad educativa (Equipo Directivo del Centro, Tutores y Maestros de Audición y Lenguaje, Educación Especial, y Música , Logopedas, Fisioterapeutas, Colectivo Sanitario de Enfermeras, Educadoras, Psicopedagogos y ATE's), fuera del contexto escolar del propio CPEE “Pilar Soubrier”, hemos obtenido respuestas mediante entrevistas y algunos informes de otros docentes, de profesionales de la Comunicación y la Información, de la Medicina, Psiquiatría, Psicología, Musicoterapia Holosergética, Poesía, Historia, Literatura, Bellas Artes, Música y Flamenco.

Debo destacar a la Profesora de Musicoterapia en Educación Especial, Josefa Lacárcel Moreno, pues a título personal diré que fue ella quien me enseñó, en Magisterio Musical, todas las bases y enseñanzas que a día de hoy he podido aplicar en mi trabajo de campo entre el Flamenco y la Educación Especial, a su vez, mediante entrevistas personales con ella (quien ha corroborado y afirmado que “se trata de un trabajo pionero de excelente calidad e importancia para la Musicoterapia y para las investigaciones académicas de la Música en general, del Arte Flamenco y la Educación Especial”) he ido

elaborando unos apartados generales que, a continuación veremos, con el objetivo de realizar un análisis exhaustivo de los vídeos de aula. Todo ello lo iremos argumentando con los informes ofrecidos por diversos profesionales tras la visualización del trabajo de campo, para crear un resumen que nos lleve a la obtención de resultados, y de ahí a la emisión posterior de conclusiones.

5.3.2.1. Principios Básicos del Musicoterapeuta que aplicará el Docente de Flamenco con el Alumnado de Educación Especial:

Teniendo en cuenta lo que nos dice Josefa Lacárcel, en su libro *Musicoterapia en Educación Especial* (1995), el Docente que actuará como Musicoterapeuta aplicando la Música como terapia en alumnado de Educación Especial, (en este caso el Flamenco y el Cante) deberá reunir “unas cualidades especiales para que pueda cautivar, seducir, captar a los niños para lograr su atención e interés, y hacerlos participar activamente en las diferentes tareas propuestas” (Lacárcel, J, 1995: 24)

Es por ello que partiremos de los once apartados que Josefa Lacárcel (1995) establece a la hora de ponerse frente al alumnado:

-ACTITUD ALEGRE: El docente deberá mostrar una buena actitud y predisposición a la alegría, ya que ello influirá notablemente en la actitud de los niños.

-ACTITUD CORPORAL: Se debe mostrar una actitud corporal relajada, con hombros relajados, una “expresión corporal abierta, sin inhibiciones” con un rostro amable que haga al alumnado sentir seguridad y confianza. También es importante cuidar la higiene, la imagen corporal, y el vestuario, ya que ello será una muestra de respeto hacia el alumnado. Dentro del Flamenco, siempre se ha visto como los artistas que salen al escenario llevan “sus mejores galas”, cuidan

mucho su imagen, incluido el color de los trajes y la combinación y selección de abalorios, pues ello les hace estar en consonancia con los que sienten, son y quieren transmitir. A nivel personal, como cantaora, siempre me dijo mi Profesor Antonio Parra, que una máxima en el Flamenco era lo que comentó la artista Concha Piquer a Juanito Valderrama cuando lo contrató en su Compañía, “un artista siempre debe salir al escenario bien vestido, bien arreglado, con los zapatos limpios, como si se tratase de asistir al mayor de los eventos, pues eso es el Flamenco y la Copla, y así es como el artista muestra respeto al público”.

-NO UTILIZAR FRASES RETÓRICAS NI DE DIFÍCIL COMPRENSIÓN: Las consignas deben ser claras y precisas para que no haya equívocos ni malentendidos, ya que podríamos estar provocando en el alumnado fobias, angustias y frustraciones. Por ello, en la explicación de las Coplas del Flamenco, atenderemos a la utilización de explicaciones sencillas adaptándonos al nivel y comprensión de los discentes. A la hora de abordar los cantes, lo haremos por medio de frases musicales cortas y sencillas para ir pasando poco a poco a niveles más complejos, de manera que su seguridad y autoestima se mantengan altas.

-CONOCER LA MÚSICA: El docente debe conocer un amplio repertorio musical, ya que la amplitud de éste le permitirá poder abordar un mayor número de aplicaciones terapéuticas. La habilidad en la selección del material tendrá que estar en consonancia tanto con la edad del niño, su capacidad de realización y su deficiencia o limitaciones. Por eso es imprescindible dominar la materia y ser competente.

“Se advierte, en esta labor académica, que la doctoranda es periodista, y que es, igualmente, flamencóloga. Se percibe en el uso de determinados tonos, cantes, palos y experiencias que tienen que ver con este mundo, que ella atrae hacia la pedagogía, donde se siente cómoda por vocación y por formación. Ejerce como maestra en el sentido didáctico, en el comunicacional y, asimismo, actúa

de profesora de Flamenco, sin olvidar que es cantaora. Es un poliedro –nos referimos a Victoria Cava- casi perfecto.” (Tomás Frutos, J., Anexo IV.4)²⁴³

-ANAMNESIS: Es imprescindible conocer toda la información y datos del alumnado, ya que de ello dependerá el cimiento en el que se construirá la metodología y el programa que usaremos dentro del Colegio. Es importante determinar el grado de deficiencia, la edad mental y cronológica, las condiciones del lenguaje, así como si las limitaciones se deben a una deficiencia o, si por el contrario, se trata de plurideficiencias. No obstante, en este trabajo de campo, debido a su carácter pionero (piloto) hemos tenido en cuenta las características más relevantes que mostraba el alumnado, sin centrarnos en otras discapacidades, ya que pretendimos no tener prejuicios que nos limitaran a la hora de trabajar con ellos el Flamenco.

-MOSTRAR CORDIALIDAD A LA VEZ QUE AUTORIDAD: Para la realización de las sesiones de Flamenco, será necesario que el docente muestre autoridad ante el alumnado, pero siempre con un trato afable, amable y cordial, ya que ello creará el clima idóneo y propicio para que los discentes se sientan motivados y relajados, y a su vez observen una figura de autoridad que les conduzca hacia la disciplina y el orden.

-MOSTRARSE AFECTIVO: “Con los niños de Educación Especial es imprescindible que el musicoterapeuta tenga en cuenta la importancia que tiene la afectividad. Ya sea unas veces por carencia y otras porque el niño se encuentra en pleno período de desarrollo de las afectividades sensoriales y emotivas” (Lacárcel, J. 1995:25) . La personalidad afectiva del docente será

²⁴³ Juan Tomás Frutos, Jefe de Informativos y Programas de RTVE en Murcia, Profesor de la Universidad de Murcia, Presidente del Círculo de Historia y Cultura de la Región de Murcia, Delegado en Murcia de la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC), Doctor en Comunicación y Doctor en Pedagogía, poseedor de 6 másteres en el ámbito de la Publicidad, la Pedagogía, la Literatura y la Comunicación.

primordial y decisiva para lograr la comunicación con el alumnado, logrando que ellos se integren con confianza y alegría en las actividades de Flamenco en el aula. No obstante, como nos dice Lacárcel, “no hay que olvidar el aspecto intelectual que el musicoterapeuta debe dominar para poder plantear las actividades, a la vez que con una carga lúdica y afectiva, con el rigor concreto y científico que le impedirá caer en la chabacanería y vulgaridad”.

-NO CASTIGAR, DIALOGAR: Los métodos coercitivos y violentos jamás deben utilizarse con el alumnado. Aunque ciertas prohibiciones son indispensables, en muchas ocasiones por la seguridad del niño, nunca debemos imponer castigos, ya que podríamos dar lugar a crear situaciones conflictivas y de estrés que son las que, precisamente, queremos evitar en el alumnado. Si en algún momento un alumno muestra una conducta disruptiva debemos dialogar con él de manera serena y pacífica, intentando reconducir su comportamiento.

-NO REALIZAR JUICIOS DE VALOR: Ante los alumnos no debemos realizar nunca juicios de valor, aunque las actuaciones de ellos fuesen lamentables debemos valorar el esfuerzo que hacen, por encima de todo, pues nuestro objetivo primordial no se trata de crear músicos, si no de formar y educar a niños felices proporcionándoles placer y bienestar. Las gratificaciones apropiadas son las de carácter verbal, pues es una gran medida que reforzará su satisfacción y autoestima. Como podemos observar en los vídeos, un refuerzo positivo que utilizamos en los niños es al decirles “muy bien”, “¡qué niños más listos!”

-ACEPTAR EL DERECHO DEL NIÑO A EXPRESARSE: Los docentes debemos respetar y aceptar las expresiones de los alumnos, tanto a nivel verbal como corporal, pues se trata de un alumnado especial que, en muchas ocasiones, se ve en la necesidad de expresar sus miedos, tensiones, fobias y angustias. Esas mismas expresiones nos dan muestra de cómo se siente el discente en ese momento, por lo tanto, lejos de verlo como algo fuera de

contexto, debemos considerarlo como una pista para abordar el problema y proponer una solución.

-ACEPTAR SUGERENCIAS DEL NIÑO: El discente, al observar que sus sugerencias se aceptan y se tienen en cuenta, es cuando comienza a mostrar que se siente parte importante del contexto en el que se encuentra, a su vez se reforzará su autoestima y su motivación irá en aumento. El Cante Flamenco y sus Coplas permite a los alumnos que éstos creen letras nuevas, las modifiquen, adapten, etc., como ocurre con el *Caso 20* (ver vídeo 31 del DVD 1, Anexo VI).

5.3.2.2. Objetivos más importantes que persigue la aplicación terapéutica de la música flamenca con el alumnado de educación especial: Generales, Psicofisiológicos, Afectivos. Emocionales, De Personalidad. Cognitivos, y Sociales:

Como venimos observando, nuestro trabajo de campo no trata solamente de enseñar el Flamenco y el Cante Flamenco (y sus Coplas) en sí, a modo de docentes de música, sino que también intentamos utilizar este Arte como medida terapéutica, por lo que ejercemos como “docentes-musicoterapeutas-Flamencos” en la Educación Especial. A continuación, y a modo ilustrativo veremos cómo Echeverri, Barbosa & Guevara (2014: 277) realizaron un cuadro que muestra las similitudes y diferencias entre el musicoterapeuta y el educador musical:

MUSICOTERAPEUTA	EDUCADOR MUSICAL
El musicoterapeuta (<i>mt</i>) busca lograr una relación empática con los participantes con miras a conocer la vida socio-emocional de los mismos y, de esta manera, poder brindarles apoyo cuando lo requieran.	El educador musical, si bien reconoce las potencialidades y limitaciones de los estudiantes con los que trabaja, no busca construir una relación que le lleve a conocer la vida socio-emocional de los mismos.
La invitación terapéutica que sustenta el trabajo con los participantes los llama a expresarse desde lo sonoro musical para abrir canales de comunicación y de participación.	La invitación docente que sustenta el trabajo con los estudiantes los llama para aprender desde la lúdica, llevándolos a adquirir nuevos conocimientos y habilidades.
El <i>mt</i> debe contar con la metodología y el conocimiento para privilegiar lo que acontece en la sesión mientras un contenido de aprendizaje se pone en juego.	El educador musical debe priorizar la transmisión de contenidos de aprendizaje y el desarrollo de habilidades musicales.
Medio terapéutico: el <i>mt</i> hace uso del recurso específico, la música, para sostener una acción terapéutica.	Fin educativo: Para el educador musical el fin en sí es la enseñanza de la música.
El <i>mt</i> contempla la observación y la valoración de los participantes en todas sus dimensiones del desarrollo.	El educador musical se centra en la evaluación del desarrollo musical de los estudiantes.
El <i>mt</i> diseña un plan de tratamiento que persigue objetivos terapéuticos, el cual generalmente obtiene resultados particulares para el proceso de cada participante.	El docente de música se acoge a un plan de estudios con objetivos de enseñanza y aprendizaje, siempre en busca de resultados de acuerdo al nivel en el que se encuentre el grupo de estudiantes.

Comentado por estos autores en la anterior tabla, Echeverri, Barbosa & Guevara, mencionan también una reflexión académica en torno a la musicoterapia aplicada en el medio escolar, diciéndonos que “la musicoterapia tiene el potencial para perfilarse como un abordaje terapéutico efectivo dentro del contexto educativo, en función de favorecer el equilibrio psicosocial ... pues les posibilita a los jóvenes crear y expresarse en un ambiente seguro” (Barbosa, Echeverri & Guevara, 2014, pg. 272). Es por ello que nuestro trabajo se asienta sobre las bases de la musicoterapia, utilizando el Flamenco como terapia educativa, pero también, como docentes de música, tenemos en cuenta el acogernos a un plan de estudios reglados con objetivos de enseñanza-aprendizaje, como nos determina la Legislación Educativa, pues no debemos olvidar que nos encontramos en un Colegio Público de Educación Especial.

En cuanto a los objetivos de la musicoterapia para el trabajo con personas con discapacidad, según Lacárcel Moreno J. (1995: 16, 17 Y 18), existen los siguientes: “GENERALES, PSICOFISIOLÓGICOS, AFECTIVOS. EMOCIONALES, DE PERSONALIDAD. COGNITIVOS, y SOCIALES”.

A continuación iremos realizando un paralelismo entre los objetivos de Lacárcel Moreno, los resultados de nuestros vídeos de aula y los comentarios de los profesionales que los han evaluado:

-GENERALES:

- “Nuestro objetivo general no es formar músicos, sino mejorar la afectividad, la conducta, la perceptivo-motricidad, la personalidad y la comunicación” (Lacárcel Moreno, J., 1995: 16)

“La Maestra del Centro de la especialidad de Música, está realizando durante el presente curso unas experiencias musicales con los alumnos utilizando el Cante Flamenco como eje sobre el que se organizan las

actividades. Estas resultan muy beneficiosas para el alumnado, ya que desarrollan el ámbito musical, comunicación, expresión corporal y otros ámbitos de los alumnos” (Párraga Conesa, A. M^a, ver Anexo IV.15)²⁴⁴

- “Mejorar las funciones psicofisiológicas, tales como el ritmo respiratorio y cardíaco, ya que la música actúa sobre el sistema neuromuscular. Restablecimiento de los ritmos biológicos a través de la Música. Adquisición de un mejor control tónico-emocional por la adquisición del equilibrio psicofisiológico”. (Lacárcel Moreno, J., 1995: 16).

-PSICOFISIOLÓGICOS:

Mediante la aplicación del Flamenco y el Cante Flamenco se puede observar mediante el material audiovisual recogido, cómo esta Música, aplicada de manera didáctica y terapéutica ayuda al desarrollo del esquema corporal y psicomotor, así como a las facultades perceptivomotrices, gracias a la aplicación del Baile Flamenco, el gesto del Cante Flamenco y el Toque de Guitarra y Cajón. Todo ello ayuda al alumnado a regular su respuesta motora, a mejorar y trabajar la coordinación motriz y óculo-motriz, la lateralidad, la tonicidad, las organizaciones espaciales, temporales y corporales.

Según la Fisioterapeuta del Colegio, D^a Juana Mínguez, nos comenta en entrevista que le parece de suma importancia la aplicación del Flamenco en el Colegio de Educación Especial, pues lo considera de gran ayuda y utilidad para que los niños trabajen la movilidad, en coordinación con las sesiones de Fisioterapia. En un informe nos plantea lo siguiente:

“Habiendo asistido a algunas sesiones(...), sobre ritmo y Flamenco he observado que: aumenta la atención de

²⁴⁴ Ana María Párraga Conesa, Educadora Técnica del Centro de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca.

los niños, hacen repeticiones tocando las palmas a un determinado ritmo, realizan imitaciones, cuestión importante si tenemos en cuenta que se trata de niños con graves alteraciones motrices, se fomenta la memoria al reconocer ritmos y sonidos, intentan repetir partes de las canciones flamencas, ya sea al principio como al final de las mismas y realizan movimientos voluntarios para llevar el ritmo” (ver Anexo IV.13)

Otro apartado importante que se puede observar mediante el Flamenco y el Cante es el desarrollo de la discriminación auditiva, pues este Arte logra despertar el interés por los sonidos, haciendo que el alumnado lo aprenda lo conozca, lo recuerde, lo reproduzca, lo cree y, sobre todo, que llegue a tener sentido para el alumnado disminuido, particularmente para las deficiencias auditivas. Si tenemos en cuenta el Caso 12 (**Ver vídeos 18, 19 y 20, 21 y 22 del DVD 1, en el Anexo VI**) veremos como la alumna, a pesar de tener problemas auditivos, ha sido capaz de entonar por primera vez, como afirma su madre en otro de los vídeos.

De gran importancia es también la adquisición de destrezas y medios de expresión, muestra de ello ha sido la sinergia del Cante Flamenco y la Pintura, donde nuestros alumnos “pintaban el Flamenco” después de haber analizado las letras. Esta actividad dio como resultado la creación de obras pictóricas que emitieron grandes resultados al ser analizadas por expertos en Pintura y Bellas Artes (ver *Caso 61*).

“El Flamenco, espíritu musical del alma=creatividad=Arte. Observando y analizando los vídeos tutoriales de Victoria Cava, vuelvo a refutar esa frase en la que creo firmemente *El Arte nos salva*, y aquí en este caso *El Flamenco nos salva*. La didáctica que Victoria Cava ha desarrollado en su programa ejecutado con los niños, y puesto en práctica en el contexto educativa, vuelve a confirmar que la música flamenca es un sentimiento universal que abre el alma. El Flamenco estimula los sentidos más profundos del ser humano, sus letras nos llenan de emociones y sensaciones, reinterpretando conceptos de nuestro yo interior. El Flamenco y la Plástica (el dibujo y la

pintura) nos abre esa fuente innata que se encuentra en cada uno, ahí radica la verdadera creatividad espiritual.(...) En los vídeos vemos como el Flamenco entra en lo más profundo de los niños, pues les habla de las verdades del ser humano. (...) El Flamenco y la Plástica nos aporta soluciones e ideas, mejorando, descubriendo y haciéndonos preguntas dentro de nuestro ser. (...) quiero reiterar que me ha fascinado este proyecto llevado al campo de la formación educativa (...) el Flamenco es vida, y la vida es música y color” (De Maya Sánchez, N., Artista Plástico: pintor y escultor. Ver Anexo IV.8)²⁴⁵

Otro de los aspectos importantes es el “desarrollo de la locución y de la expresión oral mediante la articulación, vocalización, acentuación, control de la voz, expresión” también la coordinación del pensamiento y la palabra, así como el control respiratorio. “Ejercitación y dominio de los músculos que intervienen en la fonación y en el canto. Reeduación de la locución mediante una correcta acentuación, ritmo de la palabra y fraseo. Desarrollo de la expresión oral por medio de ejercicios vocales, prosódicos, de entonación y canciones” (Lacárcel Moreno, J., 1995: 16-17).

“Ha aumentado el tiempo de atención ante estímulos auditivos y visuales que se le han presentado a los alumnos, estos se dejan llevar por la música y siguen ritmos y Bailes, incluso emiten sonidos que antes no habían realizado” (Ruiz Mula, M., Maestra de Pedagogía Terapéutica del CEE “Pilar Soubrier”, ver anexo IV.9)²⁴⁶

A tenor del desarrollo de la locución y expresión oral que se ha dado en los alumnos expuestos al Cante Flamenco y sus coplas, el Logopeda Francisco José Cascales nos comenta:

²⁴⁵ Nicolás de Maya Sánchez, Artista Plástico: pintor y escultor con 25 años de dedicación completa. Graduado en Artes y Oficios, Especialidad en Forja Artística (Murcia), Técnico Superior en Diseño Industrial (Madrid). Ha Presentado más de cuarenta exposiciones individuales y cientos de colectivas.

²⁴⁶ Manuela Ruiz Mula, Maestra de Pedagogía Terapéutica y Licenciada en Pedagogía por la Universidad de Murcia.

“Es bien sabido por todos los maestros y maestras especialistas en Audición y Lenguaje que la música es un potente recurso para trabajar con los alumnos que presentan problemas de habla y de comunicación. En este sentido, he podido constatar cómo el Flamenco ha ayudado a los niños y niñas del centro a articular mejor los fonemas, consiguiendo al mismo tiempo mejorar el ritmo, la entonación y la escucha, ya que son vitales para conseguir una buena proyección de la voz.” (Cascales Muñoz, Fr., Logopeda del CPEE “Pilar Soubrier” de Lorca. Ver Anexo IV.6)²⁴⁷

El trabajo del Cante Flamenco en el Aula de música también ha servido para el desarrollo de los prerrequisitos del lenguaje, cuestión que nos confirma Ana Marina Carrión Martínez²⁴⁸, Maestra de Audición y Lenguaje de E.S.O, así como Salvador Méndez, Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria del CPEE “Pilar Soubrier”:

“El trabajo que desde el área de música realiza la maestra Victoria Cava Guirao en el C.P.E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia) mediante la utilización del Flamenco, tiene una clara implicación en el desarrollo de los llamados prerrequisitos del lenguaje. Los aspectos que se ven de forma más estrecha vinculados son los siguientes: - Atención: aumenta el tiempo de atención ante los estímulos auditivos y visuales que se le presentan al alumnado, mejorando de este modo la concentración y la percepción sobre los elementos que forman el entorno que le rodea. - Repetición e imitación: el alumnado repite las emisiones de la maestra, desarrollando esta cualidad vital para la mejora de la comunicación. - Memoria auditiva, que se trabaja y se desarrolla al imitar las producciones flamencas de la docente. - Órganos articulatorios: al producir emisiones vocálicas, el alumnado estimula, prepara y trabaja los diferentes órganos articulatorios. -

²⁴⁷ Francisco José Cascales Muñoz, Maestro Especialista en Logopedia en el Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia), Coordinador del Segundo tramo de Primaria del Gabinete de Logopedia, Diplomado y Graduado en Educación Primaria con mención en Audición y Lenguaje por la Universidad de Murcia.

²⁴⁸ Ana Marina Carrión Martínez, Maestra de Audición y Lenguaje de E.S.O. en el C.P.E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia).Curso 2016/17. Diplomada en Magisterio de Educación Primaria. Especialidad Educación Musical. UMU. Graduada en educación Primaria. UII. Clarinetista de la AJAM (Asociación Jumillana Amigos de la Música, Jumilla).

Respiración, que es otro de los elementos claves implicados en las producciones orales. A través del trabajo musical expuesto, se ha mejorado la conciencia y el correcto patrón respiratorio, influyendo de manera positiva en aspectos comunicativos posteriores.” (Méndez Pérez, S., Logopeda. Ver Anexo IV.10)²⁴⁹

Un apartado fundamental, dentro de los objetivos fisiológicos, sería el concerniente a la salud general e integral, “dotando al niño de unas vivencias musicales enriquecedoras que estimulen su actividad psíquica, física y emocional” (Lacárcel Moreno, J., 1995:17). Mediante la utilización del Flamenco y el Cante se ha logrado ayudar al niño en términos de salud, como afirman las cuatro enfermeras del Colegio²⁵⁰:

“Como colectivo sanitario de este colegio público de E. E " Pilar Soubrier" y habiendo presenciado las clases de Victoria Cava (...), consideramos que es una experiencia única puesto que estos alumnos con edades comprendidas entre los 3 y 22 años han dado señales de emociones positivas reflejándose en sus caras e incluso llegando a olvidarse en ese horario lectivo de ansiedades, crisis epilépticas, agresividades, etc. Como ejemplo tenemos el caso de niñas/os con problemas de deglución que al participar en clase con el Cante Flamenco han mejorado favorablemente. También hemos observado como alumnos portadores de sondas gástricas, con vómitos recurrentes, no han llegado a sufrir esta consecuencia durante las clases de Flamenco, debido a la total relajación, motivación y ausencia de estrés. Como enfermeras, en estas sesiones hemos observado también que mejoran de forma muy positiva su estado general de salud. Por lo que el Flamenco sin duda ayuda a estos niños y podría ser una terapia útil

²⁴⁹ Salvador Méndez Pérez: Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria del C.P.E.E. “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia). Diplomado en Magisterio de Educación Primaria, Especialidad Educación Física (Universidad de Murcia). Licenciado en Pedagogía por la UNED y Graduado en Educación Primaria, Mención en Audición y Lenguaje por la UCAM.

²⁵⁰ María Dolores Montiel Jiménez, Elvira Parra Arcas, María Pérez Segovia y Ana Belén Díaz Provencio: Enfermeras que forman el Colectivo Sanitario del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca, Murcia.

usada frecuentemente en estos tipos de centros; como se ha demostrado con el trabajo de Victoria en estos tres meses.” (Enfermeras del CPEE “Pilar Soubrier”, de Lorca. Ver Anexo IV.12).

En el campo de la música y la salud encontramos al Doctor Fernando Guerrero²⁵¹, Médico y Cirujano, creador de la Disciplina Holosérgica, quien tras visualizar todos los vídeos de aula realizados en torno al Flamenco y al Cante Flamenco en la Educación Especial, emitió los siguientes resultados:

“La experiencia que realiza la maestra Victoria Cava, logra que la expresión artística y vital flamenca se convierta en herramienta válida para lograr el desarrollo personal y la salud; me parece que es concordante con los principios de las terapias energéticas vibratorias, que dicen que se debe armonizar los procesos cerebrales y la memoria autogénica, por intermedio de frecuencias que incrementen su potencialidad atractora armonizante vital.” (Guerrero Bermúdez, F. Médico Cirujano, Creador de la Musicoterapia Holosérgica. Ver Anexo IV.2)

En materia de salud, el Dr. Guerrero también nos hace referencia a la gran importancia que tiene la marcha realizada con los alumnos a la vez que ejecutan el Toque de tambores por *Saetas* (Ver Caso 56), pues:

“El realizar el ejercicio de marcha intencional siguiendo un ritmo sónico, es un método que produce estimulación del proceso de coordinación entre la intencionalidad mental, el ritmo y el movimiento autónomo consciente; se

²⁵¹ Dr. Fernando Guerrero Bermúdez. Médico Cirujano por la Universidad Central de Ecuador, Estudios en Psiquiatría y Mastología en la Ciudad Sanitaria provincial “Francisco Franco”, de Madrid (España) con aval de la Universidad Complutense de Madrid. Creador de la Disciplina Holosérgica (Filosofía, Ciencia y Arte de Vivir Armónico) mediante la que trata los TOC (Trastornos Obsesivos Compulsivos), dificultades de aprendizaje, trastornos motrices y cognitivos, así como la enfermedad del Parkinson. Director de Ciencias del Ateneo Ecuatoriano y Director de Comunicación en Salud del Círculo de la Prensa de Ecuador.

debe tomar en cuenta que la intencionalidad mental, de por sí, es una energía con frecuencia armónica y coherente, que por abstracción simbólica personal, toma el ritmo para comandar el movimiento autónomo consciente. Al practicar este ejercicio, se crean y se potencializan frecuencias armónicas modulantes, que efectivizan la capacidad atractora coherente vital y que también pueden corregir y eliminar frecuencias distorsionantes.” (Guerrero Bermúdez, F. Médico Cirujano, Creador de la Musicoterapia Holosérgica. Ver Anexo IV.2)

El movimiento que impone el Arte Flamenco al crear estructuras rítmicas equilibradas, hacen resonar y vibrar a la persona, por ello pueden corregir y eliminar frecuencias distorsionantes, y más aún si los discentes no solo se limitan a escucharlas, sino también las sienten al ejecutarlas.

Según el Doctor Guerrero “podemos considerar que la voz humana se ajusta con precisión a los rangos de frecuencia innatos del cuerpo, lo que nos permite la autocuración y el desarrollo a través de la práctica de los vocálicos armónicos y el Cante Flamenco.”

Para poder hacer más entendible la aportación que el Doctor Guerrero hace al visualizar nuestro trabajo de campo, mostraremos el cuadro con las claves de Musicoterapia Holosérgica que nos cede en su informe:

Nº	Localización	Comando funcional resonante cuántico	Color	Sonido Armónico Vocal
7	CORONAL	UNION RESONANTE CON LA ARMONÍA SUPREMA DE CONCIENCIA PURA	Lila	I agudo
6	ENTRE OJOS	BIOCIBERNÉTICO	Azul Índigo	I
5	CUELLO	EXPRESIÓN Y LENGUAJE	Turquesa	E
4	MITAD DEL PECHO	FACTORES EMOCIONALES	Verde	A (am)
3	OMBLIGO	TODAS LAS FUNCIONES ORGÁNICAS E INMUNIDAD	Amarillo	O (om)
2	PUBIS	GENÉTICA Y GENERACIÓN	Naranja	U (dup)
1	COXIS	SUPERVIVENCIA	Rojo	U (dup)

Claves de Musicoterapia Holosérgica de Bioresonancia (MUHOBI)
 Para lograr Armonización Vital Holística (ARVIHO)
 Simbolización de frecuencias vibratoriales resonantes armónicas: sónicas, lumínicas y cuánticas

Sistemización para
música
 para terapia holosérgica
ferapia
 HOLOSÉRGICA

Con respecto al Cante Flamenco, y en particular a la popular Copla Flamenca “Alialió”, que aparece en nuestros vídeos en varias ocasiones y que ha sido muy llamativa para todo el alumnado del Centro, el Dr. nos comenta lo siguiente:

“Puedo apreciar que el Cante Flamenco tiene expresiones sónicas conscientes armonizantes, que concuerdan con los vocálicos armónicos holosérgicos, que producen el desenvolvimiento vital armónico para lograr un desarrollo con salud; así tenemos que la expresión del Cante Flamenco **alialio** contiene los vocálicos armónicos **a i o** que se corresponden con frecuencias que estimulan funciones vitales. Como podemos apreciar en el cuadro de claves de Musicoterapia Holosérgica, la **a** tiene una frecuencia sónica que tiene influencia y armoniza factores emocionales que incluyen la fisiología de las emociones y los mecanismos con los cuales las emociones influyen en los procesos cognitivos, la conducta y la salud determinando una coherencia psicofisiológica; los efectos de esta coherencia incluyen un incremento en la sincronización entre los sistemas nerviosos autónomos, un incremento en la sincronización entre el corazón y el cerebro y el funcionamiento vital armónico. La **i** tiene una influencia sobre el sistema biocibernético que es el que

coordina y comanda todas las funciones del organismo de la persona; la **o** tiene una influencia frecuencial sobre el funcionamiento de todas las funciones orgánicas y la inmunidad. Puedo manifestar que los alumnos y alumnas que han aprendido y realizado este cante, están demostrando que han desarrollado su capacidad de aprendizaje y han incrementado su habilidad social, que es el conjunto de conocimientos adquiridos, que permiten a la persona desenvolverse de una manera asertiva en un medio determinado. Las Coplas flamencas, al crear ondas modulantes armónicas coherentes, que influyen en la onda portadora de atractor armónico coherente vital, modifican de manera positiva en el sentir, el pensar y el actuar de la persona. El Flamenco no solo influye con la expresión sonora sino también con su expresión mental, gestual y emocional, por lo que se enmarcan en una influencia vivencial total. Pienso que la maestra, con esta experiencia, demuestra con evidencia vital, que se puede utilizar la rica expresión artística flamenca, para lograr la armonización vital holística que redunde en el desarrollo personal con salud.” (Guerrero Bermúdez, F. Médico Cirujano, Creador de la Musicoterapia Holosérgica. Ver Anexo IV.2)

Otro punto importante que destaca la Profesora Josefa Lacárcel Moreno dentro de los objetivos Psicofisiológicos, en su libro Musicoterapia en la Educación Especial (1995: 17) es la “vivencia del fenómeno musical en sus manifestaciones rítmicas, melódicas, armónicas e instrumentales”. Dentro de nuestro trabajo, por medio del Flamenco, en todas sus disciplinas (Cante, Baile, Toque y Percusión) podemos observar en las grabaciones de aula como el alumnado ha podido vivenciar la música desde todas sus concepciones. El Maestro de Música Elías Valero²⁵², nos hace un informe en el que, tras la observación directa en el aula, nos emite los resultados que él visualiza:

²⁵² Elías Valero Zafra. Grado Profesional especialidad de saxofón. Conservatorio Profesional de Música "Francisco Casanovas", Torreveja (Alicante). Maestro especialista en Educación Musical. Universidad de Murcia. Profesor de lenguaje musical en Escuela de Música Irmgard Beck (2008 - 2017), San Miguel de Salinas (Alicante). Profesor de saxofón en Escuela de Música Irmgard Beck (2008 - 2017), San Miguel de Salinas (Alicante). Maestro de Educación Musical y Educación Primaria en la Región de Murcia. Actualmente: Maestro de Educación Musical en el CPEE Pilar Soubrier, Lorca (Murcia).

“En cuanto a la respuesta del alumnado al estímulo rítmico, puedo decir que es muy positiva, en los casos en los que la movilidad lo permite, ya que los ritmos que ha propuesto Victoria se han adaptado a las posibilidades del discente y han supuesto una puerta introductoria al Flamenco, mediante la cual se han desarrollado otros aspectos significativos de este. En concreto, el uso del cajón peruano (o cajón Flamenco) y el palmeo han sido significativos en la adquisición de una actitud por parte de los alumnos de concentración y de esfuerzo hacia una actividad que, en principio, puede resultar engorrosa de transmitir para un maestro de música. En esos casos, el uso de prosodias y consignas verbales ha sido imprescindible ya que el uso del lenguaje musical es una opción inalcanzable. A pesar de este relativo inconveniente, he podido observar cómo alumnos, en principio arrítmicos, han sido capaces de aprender ritmos Flamencos básicos y ejecutarlos siguiendo los patrones de una melodía y un acompañamiento propuestos.” (Valero Zafra, E., Maestro de Música del CPEE “Pilar Soubrier”, de Lorca. Ver Anexo IV.5)

Con respecto al aspecto armónico observado en el aula durante las sesiones de Flamenco, la valoración también es positiva:

“En el aspecto armónico es muy difícil obtener resultados conscientes y comprobables en el alumnado de primaria, si tenemos en cuenta que la armonía como conocimiento y reglas del movimiento de las voces en una composición está fuera del alcance de cualquier alumno que no curse estudios específicos. No obstante, el hecho de que no se pueda transmitir en esta etapa este conocimiento específico no es significativo si su uso está ligado a otros fines: En el caso que nos atañe, el uso de la guitarra española por parte de Victoria para acompañar diversas actividades rítmicas y melódicas es fundamental para dotar a la sesión de contenido, no curricular, sino contextual: La armonía (más o menos reconocible en nuestro bagaje cultural) del Flamenco sitúa al alumno en un marco familiar en el cual se siente cómodo para llevar a cabo "incursiones" rítmicas y melódicas de manera espontánea, liberando la sesión de música de rigidez y dogmatismo. En otras palabras, la armonía propia del Flamenco, bien ejecutada y estructurada, predispone a los niños y niñas a sentir "la hora de música" como un

ejercicio de libertad creativa bidireccional, donde la maestra les otorga una base armónica para expresarse, susceptible a cambios dados por los mismos alumnos” (Valero Zafra, E., Maestro de Música del CPEE “Pilar Soubrier”, de Lorca. Ver Anexo IV.5)

Si nos centramos en los aspectos melódicos trabajados en clase, mediante el Cante Flamenco, el Maestro Elías hace la siguiente valoración:

“El aspecto melódico del trabajo de Victoria es el que me ha parecido más interesante, yendo la melodía ligada a la letra. Es en el uso de retahílas melódicas basadas en intervalos de tercera mayor y/o menor (propias de *Nanas* y canciones de cuna) y el uso de escalas mixtas (mayores, menores principales y secundarias) donde he observado una respuesta afectiva profunda: No sólo los alumnos y alumnas han retenido estribillos y parte de coplas, sino que las solicitan en cada sesión como parte de su rutina, dando a entender que esas melodías les resultan familiares y agradables, manifestándolo de manera efusiva. De esta forma, he podido comprobar en el caso de varios alumnos y alumnas una respuesta fónica a las letras y melodías flamencas en casos en los que, en principio, se suponía a los discentes una incapacidad comunicativa verbal total.” (Valero Zafra, E., Maestro de Música del CPEE “Pilar Soubrier”, de Lorca. Ver Anexo IV.5)

-AFECTIVOS. EMOCIONALES. DE PERSONALIDAD. COGNITIVOS:

Como se ha podido observar a lo largo de la visualización de los archivos de vídeo, el Flamenco y el Cante Flamenco, mediante sus coplas, ha dado lugar al desarrollo de aspectos afectivos, emocionales, de personalidad y cognitivos, pues los discentes han podido descubrir la belleza y posibilidades musicales del Flamenco, han visto reforzada su autoestima y su satisfacción emocional “los alumnos están emocionados. Emocionados de escuchar y de participar, ya sea cantando o llevando el ritmo” (Fenor Martínez, P. Maestra de Música. Ver Anexo IV.7)

También vemos cómo se desarrollan las capacidades intelectuales, pues los vídeos así lo demuestran, los alumnos exponen su inteligencia creativa y fantasía al inventar Coplas flamencas, al intentar explicarlas, al expresar pintando aquello que el Flamenco les hace sentir. Podemos visualizar como el alumnado presta atención, logra memorizar y comprender conceptos explicados sobre el Flamenco, se vislumbran con agilidad mental al exponerse a este Arte, y sobre todo se muestran felices, participativos y vivaces. “Las actividades musicales desarrolladas son todas ellas variadas y muy adaptadas a las características de cada alumno. La maestra se implica mucho (...) y la relación con el alumnado es muy adecuada, ya que a los niños se les ve muy alegres y predispuestos” (Párraga Conesa, A. M^a, Educadora Técnica de CPEE “Pilar Soubrier”. Ver Anexo IV.14)

Teniendo en cuenta el perfil del alumnado, la mayoría de profesionales hace hincapié en la mejora conductual y en el desarrollo del autoestima y motivación como apartados importantes que se han conseguido al aplicar el Flamenco y el Cante como terapia en niños de Educación Especial. “Las actividades que ha realizado la maestra de música con la utilización del Flamenco ha generado una gran motivación e implicación del alumnado” (Ruiz Mula, M., Maestra de PT en CEE “Pilar Soubrier”. Ver Anexo IV.9)

“Esta experiencia, al tener un alto componente motivador para el alumnado hace que se impliquen en la misma, lo que permite evitar conductas desajustadas y normalización de las mismas, fortalece la cohesión e integración grupal, las relaciones entre alumnos, así como el autoestima, pues se sienten capaces de realizar unas actividades musicales en las que algunos/as manifiestan sus cualidades para el Flamenco, y que cuentan con el reconocimiento del personal que les escucha” (Lax Martínez, J., Director del Centro de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca, Murcia. Ver Anexo IV.1)

El Servicio de Orientación del CEE “Pilar Soubrier”, a través de la Orientadora Purificación Martínez Piquer, nos emite la siguiente valoración con

respecto a la mejora conductual mostrada en las grabaciones y en el propio trabajo en el aula:

“Como psicóloga del centro y una vez hecho el análisis de las observaciones llevadas a cabo por medio de los videos que se nos muestran, y de la observación directa de su trabajo en el aula, tengo que decir que considero altamente positiva dicha experiencia a nivel educativo. La razón de esta conclusión se remite a la reacción y posterior estado emocional que he observado presentan los alumnos, al interactuar con la música y en concreto con este estilo musical. En la totalidad de los casos se muestran más serenos, más relajados y con una mayor disponibilidad al aprendizaje y conocimiento del área musical. Quiero destacar el proceso de cambio actitudinal y evolutivo que se ha observado en algunos alumnos de una manera significativa después de interactuar con el Cante Flamenco, por ejemplo casos concretos de alumnos con discapacidad, retraso severo del lenguaje y autismo que llegan a emitir sonidos mostrando una intencionalidad comunicativa que es inexistente por otros medios. También es reseñable la modificación de conducta observada en alumnos con trastornos muy graves de la misma. Mostrándose éstos durante las sesiones lectivas con un alto grado de relajación, motivación e interacción hacia la actividad musical. Disminuyendo e incluso extinguiéndose las conductas disruptivas observadas con anterioridad.” (Martínez Piquer, P., Orientadora del CEE “Pilar Soubrier”. Ver Anexo IV.3)

El Doctor en Pedagogía y en Comunicación, D. Juan Tomás Frutos, nos comenta que, tras la observación de los vídeos “se palpa un progreso notable en los seres humanos analizados, sobre todo si tenemos en cuenta su historia clínica, en muchas ocasiones de un vacío existencial y/o comunicativo.” También afirma que “el estímulo-respuesta ilusionante se da con la presencia del Flamenco”. A su vez, la mediación de este Arte “se interpreta como crucial para la transformación positiva en sus comportamientos, a veces regresivos o peligrosos, y ahora loables gracias a las interpretaciones musicales” dentro del Aula de música del Colegio.

“Siempre ha estado claro que la música amansa: nos aleja del espanto, y nos concibe como personas. Nos demuestra,

en paralelo, que triunfa el amor. Es el caso en los vídeos expuestos, y así lo testimoniamos. Las melodías nos transforman: se registra, se capta, se dibuja en las caras, en los gestos, en los comportamientos, que comunican un 80 por ciento lo que somos. Está claro que, por las respuestas obtenidas, las personas estudiadas muestran intención comunicativa hacia el cante. En los vídeos hay psicóticos, esquizofrénicos y niños con rasgos psicopáticos, en teoría, y probablemente en la práctica, con grados complejos en su comportamiento. Eso hace especialmente viables las consecuencias reflejadas y constatadas.” (Tomás Frutos, J., Anexo IV.4)

Una consecución importante mediante la utilización del Flamenco y el Cante en el aula, además de la disminución y eliminación de conductas disruptivas, ha sido el fomento de la afectividad en el alumnado y la interacción entre discentes de manera armónica y pacífica, muestra de ello es el caso que comenta el Maestro de Música:

“He constatado que la utilización del Flamenco como experiencia didáctica comunicativa y de normalización de conductas resulta grata y ampliamente productiva en la mayoría de los casos, dando lugar al restablecimiento de relaciones afectivas deterioradas entre alumnos con conductas disruptivas. Tal es el caso, por ejemplo, de dos alumnos enemistados que no podían compartir el mismo espacio ya que se producían disputas verbales y físicas entre ellos. Gracias a la utilización del mismo espacio y un ambiente relajado propiciado por el uso del Flamenco y la guitarra española, se consiguió que dichos alumnos fuesen capaces de compartir no sólo el mismo aula, sino también el uso de la guitarra al cantar y tocar, de manera intuitiva, dichas canciones.” (Valero Zafra, E., Maestro de Música del CPEE “Pilar Soubrier”, de Lorca. Ver Anexo IV.5)

Como nos comenta Josefa Lacárcel, la aplicación de la Música, y en este caso, el Flamenco como terapia, también ayudará al alumno con necesidades educativas especiales a “liberar la energía reprimida” sirviendo como método de canalización, a través de los ritmos –Flamencos-, todo ello logrará el equilibrio de

la persona y la activación de potencialidades que hasta entonces se mostraban “latentes”.

-SOCIALES:

Mediante la experiencia pionera *El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical para el desarrollo personal, normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales*, también se contribuye a la consecución de objetivos para el desarrollo social, pues “El Flamenco es un Arte nacido por y para el pueblo” en el que todos pueden contribuir de una u otra manera, ya sea cantando, tocando, bailando, palmeando, jaleando, etc., y todos son importantes en igual manera.

Según la profesora Josefa Lacárcel (1995), se pretende que los niños abran canales y vías de comunicación que les permitan relacionarse con los demás para “establecer o restablecer las relaciones personales”, haciendo que todos se sientan integrados y aceptados. “Se ha notado, como corroboran los vídeos grabados, un avance espectacular y una mejoría en las relaciones interpersonales y en las habilidades de comunicación. Hasta tal punto es así que algunas personas estudiadas han tenido respuestas comunicativas que hasta el momento no se habían producido con otros menesteres” (Tomás Frutos, J. Ver Anexo 5.4). Es por ello que durante los tres meses de aplicación de nuestra investigación, propusimos la realización de grupos flexibles en los que juntábamos a alumnos de diversas edades, cursos y características, para que cohesionaran y se integraran a todos los grupos. Además se realizaron actividades en las que el alumnado contribuiría socialmente, tanto a nivel de Centro como en actividades fuera del Colegio (ver *Caso 54, 55, 56 y 57*), con el objetivo de integrarse y fomentar las relaciones sociales.

“..., en numerosas ocasiones, he compartido experiencias cerca de los alumnos y alumnas con Victoria y, además, he

estado presente en varias sesiones y clases de música impartidas por ella, en las que he podido comprobar cómo utiliza el Flamenco como vía de expresión de las emociones y los sentimientos, a la vez que fomenta la socialización y el sentimiento de pertenencia al grupo.” (Cascales Muñoz, Fr. Logopeda. Ver Anexo IV.6)

La maestra de Música, Paloma Fenor Martínez²⁵³, también hace hincapié en el aspecto social de las grabaciones, pues nos comenta: “sin duda me reafirmo en mi creencia de que el Flamenco es un medio de expresar y compartir emociones y además es contagioso, pues los alumnos se van uniendo a la canción, ayudan a los compañeros con las partes que no les salen y aplauden todos al terminar” (Ver Anexo V.7).

Desde el punto de vista de Juana María Sánchez Sola, Trabajadora Social del CPEE “Pilar Soubrier”, tras la visualización del material audiovisual nos comenta que el Flamenco “se puede utilizar como técnica terapéutica y estrategia para favorecer el desarrollo personal y social de nuestros alumnos”, pues las actividades propuestas entorno a este Arte son idóneas, pues:

“...favorecen las relaciones interpersonales, previenen conductas disruptivas que pueden llegar a ser lesivas para ellos o para otros miembros de la comunidad educativa, potencian la cohesión de los/as alumnos/as sin tener en cuenta sus diferencias (edad, sexo, raza, etnia, lengua, limitaciones físicas psíquicas y sensoriales, nivel sociocultural y económico de sus unidades familiares y por tanto de ellos como integrantes de las mismas). Podemos afirmar que el Flamenco es una estrategia que les motiva y estimula, que capta su atención, normaliza conductas, aumenta la felicidad de los alumnos y el grado de satisfacción de los padres en relación a la calidad del servicio prestado por el centro escolar y, en última instancia por el Sistema Educativo.” (Ver Anexo IV.11).

²⁵³ Paloma Fenor Martínez. Diplomada en Magisterio Musical y Educación Primaria por la Universidad de Murcia. Maestra de Música en Toronto, Canadá.

**6. *RESULTADOS, DISCUSIÓN E
INTERPRETACIÓN***

6. RESULTADOS, DISCUSIÓN E INTERPRETACIÓN

6.1. RELACIÓN ENTRE COMUNICACIÓN, FLAMENCO Y COPLAS FLAMENCAS COMO LENGUAJE DE EXPRESIÓN, SENTIMIENTOS Y EMOCIONES HUMANAS UNIVERSALES

El Flamenco es una manifestación artística y cultural de diversa estirpe étnica y procedencia. Tiene como base la música y, a pesar de encontrarse hoy día diversas controversias en cuando a su origen exacto, se afirma mediante diversas teorías e investigaciones que las primeras manifestaciones conocidas surgieron en Andalucía a finales del siglo XVIII. El seno en el que tuvo lugar su nacimiento fue una comunidad marginal, hostigada e intercultural, en la que convivían gitanos, moriscos, judíos y cristianos, además de personas de raza negra que hacían escala en Andalucía antes de partir a las plantaciones americanas. Este crisol de culturas, así como las músicas, escalas, modos y ritmos de cada grupo de la población, sumado a la gran interpretación, conservación y difusión del pueblo gitano, y a las posteriores intervenciones y creaciones de los cantaores (tanto payos como gitanos) hizo que se fuera forjando lo que hoy día conocemos como Flamenco. Del carácter acosado y marginal que les tocó vivir a esos habitantes es de donde procede el elemento de extremo dolor y sufrimiento que comunica el Flamenco, mientras que de la riqueza y variedad de ritmos y culturas musicales es de donde emana la trascendencia de sus cantes, Bailes, y Toques, los cuales, además de pena, tristeza, dolor y sufrimiento también hablan y transmiten la alegría, la risa, la fuerza y la jovialidad de esas personas que buscaban la felicidad mediante la expresión de sus cantes a modo de reivindicación.

Los grandes artífices del cante y Baile Flamenco iniciaron el desarrollo de su arte en las últimas décadas del siglo XVIII, periodo en el que coinciden en su normalización con otras artes de procedencia popular, como, por ejemplo, las corridas

de toros, de ahí que sean dos artes tan unidas socialmente. En ese siglo, el pueblo andaluz tenía un comportamiento privado muy particular; a través de sus reuniones en mesones y tabernas, donde el Baile, el cante y la guitarra eran el principal motivo, se fue desarrollando un género musical, literario y coreográfico que hoy responde universalmente al nombre de Flamenco. Esta célula embrionaria tuvo sus asentamientos en los barrios más pobres y artesanos, coincidiendo con el nacimiento y exaltación del majismo, es decir, el gusto por lo plebeyo, con una personalidad y unos comportamientos propios.

La Comunicación, como bien queda definida en el Diccionario de la Real Academia Española, es la transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor y tiene su origen desde el mismo momento en que se formó el universo debido a que, tanto la materia como los seres vivos están en continuo movimiento y relación, que viene a traducirse en continua comunicación. Muestra de ello son las investigaciones de diversos estudiosos que han venido a demostrarlo y a asentar las bases de la comunicación como por ejemplo el filósofo Aristóteles, quien formuló el modelo de emisor-mensaje-receptor que todos conocemos hoy día y que ha venido completándose gracias a nuevas aportaciones. En el Flamenco también se establece esa fórmula comunicativa, donde el intérprete será el emisor; el mensaje lo entenderemos como el cante, la música de la guitarra o las formas de movimiento del Baile Flamenco, mientras que el receptor lo conformará el público al que llegue el Flamenco.

Charles Darwin (1872) ya plasmó en sus estudios que el hombre, al igual que los animales, está en continuo contacto e interacción comunicativa con todo lo que le rodea para así asegurar su supervivencia al comunicar y transmitir sus pensamientos y/o sus acciones y por ello surgió la necesidad del nacimiento de la música.

Dentro de la comunicación se establecen dos formas, que si bien han ido evolucionando y centrando su estudio tras el paso de los años, tanto la comunicación verbal como la comunicación no verbal, han existido siempre y han ido ligadas desde su

origen (Aladro Vico, E., 2004). Quizás podríamos pensar que no es cierta nuestra afirmación si pensamos en la lengua y en la escritura, ya que esta precisó que los humanos la inventaran, pero no debemos confundir comunicación verbal con esos dos términos porque desde el inicio de la especie humana, muchísimo antes que el lenguaje tal y como lo conocemos hoy día, existieron otras formas verbales como llantos, gritos, silbidos fundamentales y risas que expresaban los estados anímicos de las personas y que fueron los que dieron lugar a un lenguaje y a una escritura. También forma parte de la naturaleza humana y primaria la comunicación no verbal que hacía a los seres vivos comunicarse y expresarse mediante gestos, mímicas, miradas, apariencia y conductas inconscientes.

Por lo que estamos observando, la comunicación verbal y la no verbal son formas que quedan recogidas en el Flamenco, pues es un arte que tiene como vehículo conductor a la música y comunica tanto de manera verbal como no verbal (Arrebola Sánchez, A., 1979). Los arqueólogos musicales nos informan de que la música ha jugado un papel muy importante en la vida de los pueblos, basta con echar un vistazo a la gran cantidad de manifestaciones musicales que ha habido a lo largo de la historia y que han conseguido individualizar a los grupos, a los pueblos y a las naciones.

Numerosos autores consideran que la música es un aspecto fundamental de la condición de ser humano. Según nos confirma Hodges (1999), la música forma parte del ser humano y se establece como un rasgo fundamental de la humanidad. La materialidad en sus sonidos y acciones estará condicionada por nuestra biología y nuestra neurofisiología (Cross, 1999).

Al hablar de una raíz biológica se podría pensar que también los animales pudiesen tener presente el hecho musical, y así lo sabemos gracias a Weinberger (1998) cuando nos comenta que las vocalizaciones de los animales a las que llamamos cantos tienen la suficiente complejidad para considerarse, al menos, como proto-música. Muestra de ello es que los cetólogos han analizado los sonidos repetidos y de distintas frecuencias que emiten las ballenas y han concluido que se asemejan al canto de los humanos. Además, dichos cantos tienen una estructura que evoluciona a través del

tiempo. Otro dato curioso e importante es que dichos mamíferos marinos que ocupan áreas geográficas similares tienden a cantar de manera similar mostrando solamente pequeñas variaciones. Así mismo, los primatólogos han estudiado la complejidad de las vocalizaciones de los primates *gobbons*, a las que se les puede considerar como auténticas canciones organizadas dentro de patrones regulares de notas.

La naturaleza biológica del comportamiento musical humano requerido del criterio de universalidad queda asegurado por el patrón común de comportamiento musical de los niños pequeños, ya que se ha demostrado que estos muestran comportamientos musicales espontáneos y responden de igual forma a estímulos musicales que los adultos. Como expresa Vilar (2004:8) *el ser humano posee una predisposición innata para la manifestación de conductas musicales que le permiten usar y comprender unas determinadas formas de emisión sonora –diferentes del habla a las que puede otorgar un sentido expresivo y comunicativo*. Siguiendo esta aportación, Musumeci (2005:47) nos comenta que *la psicología de la música ha democratizado la aptitud musical y que todos poseemos una pericia receptiva que luego podrá convertirse en pericia productiva si aprendemos a cantar o a tocar un instrumento*.

A través de estas argumentaciones podemos observar que el hecho musical es algo que va con nuestra biología, por lo tanto todo ser humano puede entender el Flamenco debido a que se asienta dentro de la música.

Hoy día, y tras numerosas investigaciones, se ha determinado científicamente que el estímulo musical activa determinadas áreas del cerebro asociadas a comportamientos emocionales como el hipocampo, el hipotálamo, la amígdala, el córtex, etc., Los estudios neuroquímicos han sugerido que varios mediadores bioquímicos entre las que se encuentra la dopamina o endorfinas, pueden jugar un importante papel en la experiencia musical (Boso y colaboradores, 2006), ayudando además a contribuir en el bienestar físico reduciendo la ansiedad y mejorando el estado

de ánimo al actuar sobre el sistema nervioso autónomo, tal y como lo demuestra Kemper y Danhauer (2005).

En estas afirmaciones encontramos la respuesta al resultado tan placentero que produce el Flamenco en los participantes interesados en él, tanto en el público que lo percibe como en el artista que lo ejecuta, ya que no solo es cuestión de un gusto musical, sino que la propia condición y predisposición biológica del ser humano hacia la música le va a hacer sentirse mejor cada vez que la *vivencie* (Hodges, D. A., 1999). Este hecho nos permite afirmar que el Flamenco también ayudará y ofrecerá beneficios saludables a personas con necesidades educativas especiales.

Pues bien, tal y como venimos observando en nuestro trabajo, el Flamenco contiene unos elementos que lo hacen merecedor de un ámbito propio, es decir, en sus coplas y en los Palos flamencos que las contienen queda reflejado el paso de los siglos a través de la cultura, también la totalidad de los aspectos de la vida, así como los sentimientos y emociones del género humano, pues hablan de amor, celos, muerte, odio, trabajo, religión, sentencias morales, dolor, injusticia, etc. A su vez, todo ello viene a resumirse en dos conceptos que los engloban a todos y que son el AMOR y la MUERTE²⁵⁴, junto con dos sentimientos que, aunque puedan presentar matices, también los engloban a todos y son la FELICIDAD y el DOLOR.

Recientemente se ha descubierto que los patrones de actividad eléctrica cerebral cambian con respecto a la emoción musical que transmita la música: si se procesa un efecto positivo (felicidad) la actividad frontal izquierda será mayor, mientras que si el procesamiento viene determinado por un afecto negativo (Dolor) aparecerá mayor actividad frontal derecha. Todo esto demuestra que los aspectos estructurales de la

²⁵⁴ El Filósofo griego (siglo V a.C.) Empédocles de Agrigento, fue quien habló de estos dos principios fundamentales AMOR y MUERTE, entendidos como EROS y TANATOS. Más tarde, Freud los tomó. Eros (Amor) y Tánatos (Discordia). Eros tiende a la unión mientras que Tánatos tiende a deshacer y separar. Freud, creador del Psicoanálisis, utilizó esta “fantasía cósmica” como método de explicar la naturaleza de lo humano.

composición musical referidos al modo y al tempo (principales determinantes de la emoción musical) afectan al proceso cognitivo emocional del cerebro (Tsang y colaboradores, 2001:44), por lo tanto, desde un punto de vista neurológico el Flamenco, sus formas, letras, palos, expresiones y demás aspectos cubre la totalidad de emociones que afectan al cerebro humano.

El tema del amor ocupa el mayor número de coplas en el repertorio Flamenco, y se presenta como condicionante de los restantes aspectos temáticos. En el lenguaje erótico de esta poesía todo se expresa de forma directa, y en raras ocasiones se recurrirá al eufemismo si no es en las situaciones extremas de apetencia sexual.

La copla presenta una temática muy variada. Y así vemos cómo el amor hace la vida, y “por amor” el hombre canta, ríe, pena y llora.

Está demostrado que siempre que brota el amor esquivo, el cante adquiere las mismas características de la tristeza que está invocando con desgarrados gritos y sentidos quejíos, a la muerte. Amor y muerte tienen una cita permanente en el Flamenco (Arrebola Sánchez, A., 1979). Es curioso observar que en estos trances de pureza flamenca es cuando precisamente nacen los celos, el odio, el resentimiento, el querer no correspondido, el engaño, las afrentas, etc. El cantaor pregoná sus golpes, que son golpes de todos los humanos, de sus carnes y de su alma. Y surge que el odio es parecido a los celos, pero mucho más ciego y terrible.

A fuerza de repetirlo, se ha convertido en una especie de ley que hace del hombre andaluz un hombre apasionado, viril y muy concreto. Y por tal circunstancia no es extraño encontrar en sus propósitos y razones la sombra de una bella y hermosa mujer que a cada instante esté pronunciando su nombre (Arrebola Sánchez, A., 1994).

El amor, en ese trance, se transforma en una verdadera obsesión punzante, es decir, ese “amor difícil” - que ya he señalado - es ciego, angustioso y doloroso.

En las coplas amorosas - según Alonso Carrillo (1978) - abundan más la insatisfacción y la pena que la idea de amor feliz. El cariño hacia la mujer aparecerá, en algunos ejemplos, teñido de una especie de fatalismo; el “fatum” andaluz que heredamos del estoicismo, lo que explica el hecho de que sólo en muy contadas ocasiones se refleje en las coplas la idea de matrimonio. No tiene, digámoslo aquí, buen tratamiento el matrimonio en la literatura flamenca.

Observamos, por otra parte, que el amor en las Letrasflamencas se nos presenta como síntesis de la existencia diaria, y que la mujer ocupa siempre un lugar superior. En este caso, el hombre flamenco ha adoptado una actitud que revela claramente su contexto social.

Se nota, a menudo, la presencia de “amor correspondido”, que llevará al individuo a la continua exaltación de la belleza femenina, en repetidas comparaciones con la idea mental de la Virgen María; comparaciones que no son más que sencillas y populares hipérboles de unas gentes que han intentado “humanizar lo divino”, viendo en la Virgen María a la Madre Suprema, madre de los oprimidos.

Un gran número de Coplas flamencas irán dirigidas al amor no correspondido. En ellas podemos comprobar hasta qué situaciones límites se llega en el desengaño amoroso: renuncia de la vida y apetencia de la muerte (Gutiérrez, F., 1989).

Otro aspecto importante a destacar es que la poesía amorosa del Flamenco reserva siempre su mayor expresividad y delicadeza para con la madre (Aladro Vico, E., 2009), quien es siempre un ser superior dentro de lo humano; sólo ella es capaz del mayor consuelo y comprensión. En los cantos flamencos, los cantaores suelen llamar a la madre “a gritos”, porque se piensa que es el único ser que consigue la salvación,

precisamente “por el gran amor que nos da a los hijos” por ello grita llamando y expresando el amor a la madre.

El elemento fundamental del Flamenco es el cante, que desde un principio fue grito, emoción pura, semilla de las palabras y de los conceptos que dieron lugar al lenguaje. Por lo tanto, siempre que la música sea fiel a su origen estará evocando al grito y de esta manera se acercará más a él. El grito nació del hombre y le ha acompañado a lo largo de su historia, tanto en el dolor, como en la muerte, el amor, el trabajo, la alegría, la emoción, la risa, la fiesta, el terror, el sufrimiento, etc. De esta manera es como el grito se convirtió en canto y en voz común de la humanidad con la que los humanos se manifiestan y se identifican, por ello podríamos decir que “el canto es un grito que une el lenguaje del alma y del corazón de todos los seres humanos”. El Flamenco, de todas las músicas que tenemos en Europa, es sin lugar a duda el que más nos acerca al primer grito, a las primeras risas y lágrimas que hicieron que los seres humanos fuéramos interactuando, comunicándonos y civilizándonos. Por ello decimos que el hombre es un ser social por naturaleza, ya que para asegurar su supervivencia biológica necesita estar en continuo movimiento e interacción comunicativa con el medio que le rodea.

En el Cante Flamenco podemos encontrar cantos intensos y profundos en tonos trágicos e infundidos por el duende (encanto misterioso) y la emoción, a veces cargados de giros melódicos orientales, otras veces encontramos cantes más ligeros, llenos de exuberancia al amor y la naturaleza.

Tanto el texto como la melodía de estos cantes se improvisan sobre unas estructuras tradicionales de acordes y ritmos característicos y que han sido fruto de las aportaciones e influencias del gran crisol cultural y musical que se dio en Andalucía gracias a los influjos helénicos, orientales, semitas, autóctonos, religiosos, sinagogales, procedentes de las liturgias griegas y visigóticas, canciones cultas de Ziryab, melodías persas e hindúes, melopeas bereberes, jarchas mozárabes, etc.

La importancia del Baile Flamenco radica en que es una danza y este medio de expresión y comunicación, al igual que ocurre con el canto, también surgió de una necesidad para asegurar la supervivencia mediante el movimiento.

El Baile Flamenco presenta aquellos influjos recibidos desde el movimiento primario humano, pasando también por danzas árabes, hindúes, judías y andaluzas. Esta danza es una de las más hermosas y difíciles que existen, con una técnica compuesta por un dinamismo peculiar de brazos, manos y pies que precisarán de una gran técnica y dedicación, ya que se deben coordinar muchos grupos musculares para realizar movimientos distintos con cada parte del cuerpo y, a su vez, dándose de manera simultánea y aplicando una gran dosis de fuerza, pasión y sentimiento.

La guitarra, a pesar de las controversias surgidas sobre su origen, es cierto que fue entre finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando apareció en España la primera, muy similar a la guitarra clásica de la que ha derivado la flamenca. A pesar de tener una técnica propia para el Toque Flamenco, si es verdad que conserva formas y métodos de ejecución llegados de la guitarra popular del siglo XVI.

Debido a que el Flamenco surgió en un contexto económico y cultural muy pobre, no estaba bien vista su música dentro de la sociedad clasista de la época, y por ello nunca tuvo acceso a insertarse dentro de academias de música reglada, por ello hasta hace muy poco tiempo era imposible ver una partitura de Flamenco y este arte se aprendía a base de escuchar y repetir. Hoy día es habitual encontrar libros de partituras flamencas en las tiendas especializadas de música e incluso existen academias y conservatorios donde se imparte el Flamenco de forma oficial, aunque también es verdad que lo que son partituras de cante no se suelen encontrar, debido a que el Flamenco contiene muchos giros, melismas, cromatismos y microtonos de las escalas árabes que nuestro sistema musical europeo no refleja. Además, al tratarse de una música tan expresiva y de donde los sentimientos más puros de cada cantaor van a emerger, es imposible reflejar cada sentimiento o estado en la partitura.

La guitarra es imprescindible para el Baile a la hora de marcarle el ritmo y el compás, mientras que al cante le servirá de cuna para llevarlo arropado mediante bellos acordes y armonías que lo engrandecerán.

Dentro de cada una de las formas del Flamenco, entendidas desde el cante, el Baile y el Toque, hemos analizado el gesto de cada una de ellas para averiguar qué es lo que comunica el Flamenco.

Tras las diversas aportaciones que nos han ofrecido diversos estudiosos de la comunicación, nos hemos podido percatar de que el Flamenco comunica y que además tiene una intencionalidad comunicativa en su gesto, entendido esto como objetos que se encuentran en el interior del intérprete del Flamenco y también del público que se haya presente durante la ejecución-recepción de la actuación. Por lo tanto podemos decir que la intencionalidad comunicativa está formada por simulaciones internas que se originan en el músico al contacto empático con la obra que vaya a ejecutar en ese momento, lo cual se traducirá en actos sensorio-motrices que intervendrán durante su exposición, haciendo que el público receptor resuene con la motricidad del artista al decodificar las simulaciones en su propio cuerpo y mente para otorgarle, posteriormente, un significado que tendrá mucho que ver con el entorno y las condiciones que se den en el momento de la actuación.

. “La música flamenca nos enseña a canalizar y conciliar los sentimientos, en cualquiera de sus manifestaciones, a través de la misma, y concretamente, desarrollando la inteligencia emocional y conductual, dotando de recursos al público, incluso a la educación y a todo tipo de alumnado.” (Merchán Gabaldón, F., 2017)²⁵⁵

²⁵⁵ El Profesor, Escritor y Doctor Ingeniero Aeronáutico y Aeroespacial, Faustino Merchán Gabaldón, nos concedió una entrevista (2 de mayo de 2017) a modo de diálogo en el que nos hablaba desde su perspectiva y conocimientos sobre la Música en general, el Flamenco y la Pedagogía.

A nivel del gesto del Flamenco diremos que es universal porque la forma en la que las emociones se expresan en el cuerpo y en la cara también son universales. Solo existe una raza humana en la tierra y en cualquier lugar en el que hombres y mujeres se encuentren podrán comunicarse aunque no hablen la misma lengua, porque el ser humano y la música va más allá de los obstáculos y barreras. Si pensamos que una persona de un país extranjero no entenderá a un cantaor Flamenco por el lenguaje que este utilice en su cante nos estaríamos equivocando pues el Flamenco es tan rico en gestos, expresiones y vínculos subliminales²⁵⁶ que hará que cualquier persona del mundo pueda entenderlo y vibrar con él, convirtiéndose además en un arte perfecto que ayuda a la globalización y destrucción de fronteras.

Otro aspecto fundamental para afirmar que el Flamenco es una forma de comunicación humana universal radica en su origen, ya que en su interior se encuentra la mezcla de un grandísimo número de culturas musicales, como la influencia de los moriscos, los hindúes, judíos, africanos, gitanos, cristianos, etc., además de todas aquellas culturas que fueron pasando también por Andalucía y que a su vez se habían ido formando en otros lugares donde habían recibido influencias varias.

Teniendo en cuenta todo lo que hemos argumentado, vemos que realmente este arte español comunica de manera universal, muestra de ello es que el Flamenco²⁵⁷ fue declarado oficialmente como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco el 16 de noviembre de 2010. Pero el Flamenco va más allá de ese merecido reconocimiento. Teniendo en cuenta la clasificación del Patrimonio Integral, podemos observar que dentro del apartado “Cultural”, dividido a su vez en Intangible y tangible,

²⁵⁶ Los vínculos subliminales son una serie de mecanismos inconscientes que nos permiten percibir los estados anímicos de nuestros interlocutores. Fue descubierto por el sueco Ulf Dimberg, quien tras diversos estudios, experimentos e investigaciones constató que en todas las personas había “neuronas espejo” que hacían simular muy inconscientemente y subrepticamente, con ayuda de una operación mental, los movimientos de nuestros interlocutores con el fin de captar su estado de ánimo. (Turchet, 2005).

²⁵⁷ Inscrito en 2010 (5.COM) sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

el Flamenco se ha reconocido a nivel inmaterial, pero ¿solamente posee bienes inmateriales? Como siempre nos ha comentado nuestro profesor Antonio Parra, “ahí falta algo, la grandeza patrimonial del Flamenco es más grande que ese título que se le ha otorgado, pues el Flamenco tiene una riqueza material muy grande que también debe tenerse en cuenta, ya que a partir de ella se nos permite estudiar la evolución de este arte, así como también la propia evolución de la historia a través de los siglos”.

Según la clasificación del Patrimonio tangible, encontramos dos subdivisiones internas, “mueble” e “inmueble”, pues sí, el Flamenco tiene una serie de bienes muebles que son susceptibles de movilidad y que pueden exponerse en distintos lugares, por ejemplo vestidos, enseres propios como castañuelas, abanicos, zarcillos, peinetas, instrumentos, cancioneros, libros, documentos, pliegos de cordel en los que se da testimonio de cuestiones sobre el Flamenco, discos, fotografías, cartas, contratos de actuaciones flamencas, etc. (Clemente Gavilán, L., 2010).

También podemos afirmar (Cava, 2015) que nuestro arte presenta bienes inmuebles creados por los humanos, con alto valor, tanto arqueológico como científico, técnico, histórico y/o artístico que no pueden moverse del lugar en el que están colocados desde su creación pero que forman parte del Patrimonio y que han sido lugares clave tanto para la creación del Flamenco, como para su evolución y salvaguarda del mismo, con ello nos referimos por ejemplo a diversos tablaos Flamencos que quedan hoy día, como El Tablao de Los Gallos (Sevilla), el de Torres Bermejas, el Corral de la Morería, El Villa Rosa, Casa Patas (todos ellos en Madrid), entre muchos otros distribuidos por España. Otros bienes Tangibles inmuebles podrían ser los patios y corrales en los que tenía lugar el Flamenco desde un modo más familiar, también las plazas y calles que llevan el nombre del Flamenco como por ejemplo el pueblo murciano de La Unión, donde cerca de La Catedral del Cante de las Minas se encuentran calles con los nombres de los cantes propios de Levante, “Calle de la Taranta”, “Calle de la Minera”, “Calle de la Cartagenera, etc., ya que esos emplazamientos han sido lugares de paso de personas que han ido creando y forjando parte de nuestro Flamenco. También podrían formar parte de éste último grupo las casas

en las que han nacido personas ilustres y académicas que han tenido que ver con el Flamenco gracias a sus aportes literarios y musicales, pues muchas de ellas guardan como museos los enseres y objetos que ayudaron a esas personas a contribuir de manera especial con el Flamenco como por ejemplo “La Casa-Museo de Federico García Lorca” donde se encuentran partituras, instrumentos, documentos sonoros, vestuario, poemas y escritos que forman parte de los bienes del Flamenco. (Clemente Gavilán, L., 2010).

Especial mención merecen las Peñas Flamencas situadas en los lugares claves de nacimiento del Flamenco (Peñas Flamencas de Andalucía, Murcia, Madrid, Barcelona, Asturias, etc.), así como también las Peñas que se encuentran distribuidas de manera internacional y que ayudan a enseñar nuestra cultura y a su vez, nos dan testimonio de la gran acogida que en esos lugares tiene el Flamenco.

Por todo ello nos atrevemos a confirmar que el Flamenco presenta un gran patrimonio cultural tanto tangible como intangible que ayuda en la transmisión eficaz de comunicación e información, sentimientos y emociones, tanto de manera individual, nacional como internacional.

No debemos olvidar que el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación ha influido y ha hecho posible que el Flamenco se haya difundido y extendido rápidamente por todo el mundo gracias a la prensa, a los programas televisivos y a los programas radiofónicos de Flamenco, tanto así que ya hoy día encontramos auténticas empresas de Flamenco que, además de darse de manera física, también lo hacen utilizando la red de internet, lo que se traduce también en asegurar una gran comunicación humana universal entre las personas receptoras del arte Flamenco que disfrutan de él y de sus bienes intangibles y tangibles. (Cava, 2015).

6.2. RELACIÓN ENTRE EL FLAMENCO, SUS COPLAS Y LA EDUCACIÓN ESPECIAL

En LOMCE, en el capítulo I, Principios y Fines de la Educación, (artículo 2), nos dice: “b) La educación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales, en la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres y en la igualdad de trato y no discriminación de las personas con discapacidad”.

La LOE, en su TÍTULO PRELIMINAR pone de manifiesto lo siguiente:

“El sistema educativo tiene como principios la calidad de educación para todo el alumnado y la equidad, que garantice la igualdad de oportunidades, la inclusión educativa, la no discriminación y que actúe como elemento compensador de las desigualdades personales, culturales, económicas y sociales. Se garantizará una educación común para los alumnos y se adoptará la atención a la diversidad como principio fundamental.”

En el TÍTULO II de la LOE se habla de la Equidad en la educación y de los ALUMNOS CON NECESIDAD ESPECÍFICA DE APOYO EDUCATIVO, definiéndolos como aquellos alumnos que requieren una atención educativa diferente por presentar dificultades específicas de aprendizaje, por haberse incorporado tarde al sistema educativo, por condiciones personales o de historia escolar, a su vez nos habla de que la escolarización de los alumnos con necesidades educativas especiales se regirá por los principios pedagógicos de normalización e inclusión.

El Flamenco y sus Coplas poseen material suficiente para utilizar como recursos en la Educación Especial, tanto para enseñar cuestiones sobre él mismo como para mediar cultural e interculturalmente. Como afirma Azeredo Ríos (2003), la enseñanza

debe mostrarse de una forma lúdica y motivadora, por la tanto, si lo extrapolamos al Flamenco, gracias a su diversidad de bienes que abarcan todos los campos, podemos enseñar a la población de manera divertida, “haciéndoles partícipes del mundo Flamenco y permitiendo a los niños disfrutar de la belleza y riqueza de nuestro arte español” (Tato, C., 2017)²⁵⁸.

6.2.1. El Flamenco y sus Coplas como agentes importantes en la enseñanza para el cumplimiento de los Fines y Principios de la Educación

Antes de proceder a definir el término “enseñanza” debemos ir hacia su origen situándonos en la palabra Educación, ya que es de ella de quien parte el concepto que nosotros hemos querido estudiar. Como afirma el segundo apartado del artículo 27 de la Constitución Española de 1978, “La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana en el respeto a los principios democráticos de convivencia y a los derechos y libertades fundamentales”. Ese ha sido el objetivo fundamental que hemos marcado para la aplicación del Flamenco y el Cante en el Aula de música de Educación Especial.

Dentro de la Educación se hayan dos conceptos que aunque son paralelos y complementarios precisan de ser distinguidos: la enseñanza y el aprendizaje. Mientras que enseñar es mostrar algo a los demás, el aprendizaje sería el efecto que esto produce en el individuo al que se le ha mostrado la cuestión, en nuestro caso el Flamenco, el Cante y sus Coplas.

²⁵⁸ El conocido guitarrista, compositor, letrista , desarrollador del Calimbero (música hecha con un desconocido instrumento llamado Calimba) y músico Carlos Tato Moreno, nos ofreció una entrevista personal en la que nos habló de su opinión en cuanto al Flamenco y la Educación, pues ha participado en el Programa Flamenco en Vena que se hizo en el Hospital Gregorio Marañón (Madrid), donde pudo observar como “los jóvenes salían entusiasmados”, “el Flamenco hacía fluir todo tipo de emociones y sensaciones entre los presentes”.

Según la Real Academia de la Lengua Española, la enseñanza es entendida como *el sistema y método de dar instrucción de un conjunto de conocimientos, principios o ideas*.

La enseñanza actúa como el transporte que comunica al docente y al discente, recorriendo desde la mente de uno hasta la mente del otro, eso sí, para que se produzca una buena enseñanza los agentes participantes deben considerarse como actores de máxima importancia sin primar uno por encima del otro (Azeredo Rios, 2003).

Es preciso que en cada acto de transmisión de contenidos didácticos se utilice una gran diversidad de formas de enseñanza para lograr llegar al alumno. No obstante, si nos centramos en los fines conceptuales, podemos establecer dos formas de transmisión: objetivas y verbales.

Las formas Objetivas: Son las que utilizan objetos o imágenes sensibles para la enseñanza. En la actualidad se le conoce dentro de la educación como método intuitivo y está comprendido por la utilización de recursos audiovisuales que además de motivar y fomentar un espacio de interacción y ludicidad ayuda al docente con el proceso de enseñanza-aprendizaje, en nuestro caso, todos los elementos tangibles del Flamenco (vestimenta, enseres, instrumentos, libros, fotografías, etc.) nos darían la posibilidad como formas objetivas.

Las formas Verbales: Es la forma tradicional por excelencia, la más utilizada. Puede subdividirse en:

- Forma expositiva: Dependerá del arte expositivo del maestro y de su manera de explicar los contenidos. No obstante debemos saber que la forma expositiva no puede ser una mera transmisión de información magistral, como se entendía

antiguamente, sino que debe estar siempre enfocada a los intereses del alumno y a sus capacidades y necesidades, por ello, se pretenderá siempre que nuestros alumnos vivencien el Flamenco de manera lúdica y motivadora, ayudándoles en todo momento a sentir que sus limitaciones físicas y/o psíquicas no suponen ninguna barrera para sentir y participar este Arte.

- Forma interrogativa: Obliga al alumno a prestar más atención, ya que el diálogo se establecerá creando un feedback entre alumno y profesor. Actualmente a esta forma también se le conoce como dialógico-socrática o “método mayéutico” y la “catequística”. En todo momento, y como se puede observar en los vídeos grabados en el Aula de música del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” se mantiene siempre un dialogo personal con el alumnado, para que los discentes aprendan de sus propias respuestas y diálogos.

El proceso de enseñanza, será eficaz y se desarrollará en plenitud cuando el discente muestre un total interés por aprender todos aquellos conocimientos que le enseña y transmite el docente, para ello, además de las formas debemos tener en cuenta los siguientes principios categóricos de la Enseñanza que nos propone Javier Augusto Nicoletti (2006):

- *Principio de autonomía:* El docente debe propiciar en el alumno la capacidad reflexiva y crítica de éste ayudándolo e incentivándole para que construya su propio aprendizaje. En nuestro caso, se ha intentado en todo momento animar y motivar al alumnado, para que mediante pequeños pasos vaya adquiriendo autonomía mediante el Flamenco.
- *Principio de contemporaneidad:* El docente tiene que subrayar el carácter histórico y temporal del conocimiento y debe propiciar una revisión permanente de esos contenidos. La Coplas flamencas utilizadas en el aula, se adaptarán a los discentes y a sus situaciones. Por ejemplo, para lograr que los alumnos mejoren

su capacidad afectiva, expondremos Letrasflamencas en las que se hable de amor, amistad y compañerismo.

- *Principio de realidad:* A pesar de que el docente debe adaptarse a los objetivos que se persiguen en el Currículum durante cada etapa educativa, hay que propiciar la enseñanza de contenidos verdaderos y actuales para así poder ayudar al alumno a entender todas las cuestiones desde su propio contexto, es decir, partiendo desde lo conocido a lo desconocido. Por ello, en todo momento tendremos en cuenta el nivel de los alumnos, así como su entorno y características personales. Por ejemplo, si tenemos un alumno con problemas comunicativos y retraso cognitivo, la mejor manera de aplicar el Flamenco sería adaptándonos a la edad mental del discente, de manera que, aunque estuviese en la adolescencia, si presenta un nivel de infantil, las mejores Coplas flamencas a utilizar serán aquellas que hablan del mundo del niño, contenidas en *Nanas flamencas*. De esa manera conseguiremos entrar en el mundo íntimo del alumno para ayudarlo a salir de él.
- *Principio de creatividad:* El maestro tiene la obligación de fomentar la creatividad en sus alumnos, por lo tanto, mediante el Flamenco y el Cante propiciamos la creación de Coplas flamencas, motivos rítmicos dentro de los patrones flamencos, nuevas danzas, Letrasflamencas en distintos idiomas (aprovechando la lengua de origen de los discentes), etc.
- *Principio de cordialidad:* La relación entre maestro y discente debe ser totalmente fraternal y respetuosa para que el clima producido sea el idóneo a la hora de enseñar. El Flamenco, al ser un arte nacido por y para el pueblo, tiene la capacidad de acoger a todos los participantes de manera fraternal y respetuosa, incluso en los Bailes Flamencos y en el cante y el Toque se ve la cercanía que tienen los artistas en el escenario, pero siempre manteniendo una postura correcta y respetuosa con los demás agentes, ello enseña a los niños a entender ese clima equilibrado en el trato. No obstante, el profesor siempre será el que

dirigirá el proceso, pero para ello tomará al alumno como público fundamental de la adquisición de su enseñanza.

- *Principio de actualización permanente*: El profesor debe seguir aprendiendo y formándose de por vida para que sus enseñanzas adquieran la evolución que con el tiempo también presentan los contenidos.

Como bien afirma el Director de Pedagogía Universitaria, Javier Augusto Nicoletti (2006):

“Con la mirada puesta en este horizonte, el quehacer educativo logrará superar aquella enseñanza magistral basada en rígidos esquemas didácticos – la cual sólo inculca una información alejada de la realidad cotidiana del estudiante - y se acercará a su verdadera misión: contribuir realmente a la difusión generalizada del conocimiento y de la formación. Éste, precisamente, es el objeto de estudio de la Teoría del Aprendizaje: aportar para la mejora de la práctica de la enseñanza y predecir su efectividad a partir de la generación de innovaciones didácticas”.

(p.12)

6.2.2. El Flamenco y sus Coplas como medio de aplicación terapéutico en el alumnado con necesidades educativas especiales

Para la comprensión del presente apartado, creemos necesario tomar la definición que realiza Julián Pérez Porto y María Merino (2014) sobre el significado de “terapéutico” como concepto procedente de la lengua griega y que “alude a aquello

vinculado a la rama de la medicina que se encarga de la difusión de los pautas y del suministro de remedios para tratar problemas de salud.”

La palabra “se genera a partir de la suma de dos componentes griegos” como son el verbo “*therapeuein*”, traducido como “cuidar” y el sufijo “-tico”, con significado “relativo a”.

Por lo tanto, podemos decir que se denomina terapéutica a la especialidad médica encargada de aquellos medios que sirven para el “tratamiento de dolencias y afecciones con la finalidad de lograr la curación o minimizar los síntomas.” Decimos que el objetivo máximo de un tratamiento terapéutico es la curación total del paciente”

Como afirma Pérez y Merino (2014) la música también se utiliza con un claro fin terapéutico, pues, a través de la interpretación y audición, se considera que trae consigo beneficios tales como:

- Regula el ritmo, la respiración y la coordinación
- Ayuda a expresar las emociones.
- Mejora la expresión individual de la persona.
- Actúa sobre lo que es el sistema nervioso.
- Reduce los niveles de estrés.

El Flamenco y el Cante Flamenco está insertado dentro de la Música, y también se puede escuchar, interpretar y vivenciar, por lo tanto también trae beneficios como los citados anteriormente:

- *Regula el ritmo y la coordinación*, ya que es una música muy expresiva con un gran componente rítmico, lo que hará que el alumno pueda sentir el Flamenco y

al tratar de imitar logre la coordinación motriz, traducido en la adquisición y/o mejora del potencial rítmico. Además servirá como ayuda para la fisioterapia, pues mediante el Baile Flamenco se trabajarán los grandes grupos musculares, con el gesto del Cante, y Toque de guitarra y percusión se ahondará en el desarrollo de la psicomotricidad y también de la tonicidad de la musculatura facial

- *Mejora la vocalización, entonación, dicción y respiración*, pues el Cante Flamenco puede abordar perfectamente la disciplina de la Logopedia al incitar en la consecución de los prerrequisitos del lenguaje y en la mejora de todo el aparato fonador.

- *Ayuda a expresar las emociones*. Las Coplas flamencas, al tener una amplia representación de todos los aspectos del ser humano (vida, muerte, alegría, celebraciones, etc.) puede utilizarse en cualquier momento según los resultados que se deseen obtener. Un aspecto importante dentro del Flamenco es el marcado carácter profundo y trágico que expresan muchos de sus cantes. Partamos de la concepción de que la tristeza es una emoción básica del ser humano, estudios de musicología y filosofía (García Morillo 2013) inciden en la tendencia y gusto del ser humano por escuchar música triste y evocar o atraer tristeza, ya que al producirse esta emoción intensa podría darse un placer agradable a quien lo escucha y aunque es totalmente contradictorio ya Aristóteles menciona esta especie de purificación mental y emocional al ser espectador de las tragedias griegas. Otros exponentes como Breuer y Freud lo denominaron método catártico que se basa en la repetición, evocación de un recuerdo desagradable para ayudar a desbloquear a una persona. En el caso que nos ocupa, el Flamenco, con sus ejemplos que evocan tristeza y emociones negativas, pueden transformar a quienes lo escuchan y hacer surgir emociones positivas y es por ello que este género traspasa nacionalidad, culturas e idiomas

pues las emociones son inherentes a cualquier ser humano (Guerrero León, A, 2017)²⁵⁹.

- *Mejora la expresión individual de la persona* al posibilitar la autonomía y mejora de la autoestima. A su vez se produce un efecto de retroalimentación, ya que a mayor autoestima mejor será la ejecución musical y expresiva, y así sucesivamente. Todo ello se traducirá en una mejora de las capacidades afectivas, sociales, motrices y cognitivas.

- *Actúa sobre lo que es el sistema nervioso*, debido a que produce frecuencias sonoras armónicas que logran equilibrar a nivel personal, reduciendo el estrés y mejorando todas las patologías derivadas de éste.

6.2.3. Principales logros de la aplicación del Flamenco y sus Coplas en los alumnos de Educación Especial

Los principales logros ha sido la consecución de todos los objetivos propuestos en nuestro trabajo de campo. Los alumnos han sido capaces de:

1. Comprender el Flamenco como manifestación artística con entidad propia, resultado de la unión, aceptación e interacción de diversas culturas, y utilizar el Cante Flamenco como generador de experiencias de desarrollo social dentro y fuera del contexto escolar.

²⁵⁹ Adriana Guerrero León, Licenciada en Restauración de Obras de Arte y Museología por la Universidad Tecnológica Equinoccial de Quito (Ecuador), en 1998. . nos ofreció un diálogo personal (15 de marzo de 2017) sobre el Flamenco y sus emociones, desde su perspectiva como profesional del Arte.

2. Iniciar y favorecer, a través del Cante Flamenco y sus coplas, la rehabilitación fisiológica de la voz, como puede ser la ejecución vocal a través de dinámicas que aúnan estructuras rítmicas y melódicas elementales que estimulen la exploración del aparato fonador e influyan en la corrección de dificultades de proyección sonora, emisión, vocalización, entonación y respiración.
3. Utilizar Coplas flamencas como método motivador, incentivador y de estimulación para que otros compañeros de aula se inicien en la ejecución del Cante.
4. Estudiar y comprender el significado de las coplas del Flamenco, clasificándolas en temáticas y estableciendo comparaciones y paralelismos entre el reflejo de ellas y los aspectos cotidianos sociales de la actualidad.
5. Ofrecer un espacio de expresión musical que permita al alumno disfrutar del hecho sonoro del Cante Flamenco, y del Flamenco en general, de manera relajada y a través de experiencias basadas en la ludicidad.
6. Promover ejes relacionados con la creatividad, motivación, expresión y afectividad basadas en la exteriorización de emociones por medio de la ejecución vocal de diferentes manifestaciones del Cante Flamenco, a través de la imitación y/ o improvisación de éstas.
7. Potenciar el desarrollo de habilidades de cooperación junto a otros compañeros a través de la ejecución musical e interpretación de obras flamencas.
8. Favorecer la escucha, entre participantes, ante las diferentes propuestas interpretativas flamencas individuales del alumnado, mostrando actitudes de respeto.
9. Brindar un espacio de expresión corporal, mediante el Baile Flamenco y la gesticulación del Cante, que permita al alumno canalizar y disminuir índices de estrés, a la vez que posibilita la motivación, elevación de autoestima y ayuda para la superación de barreras limitantes (físicas y psíquicas).

10. Acompañar al alumno, a través del cajón Flamenco y los tambores, a desarrollar un equilibrio armónico interno por medio de la interpretación de patrones rítmicos básicos y elementales de compases Flamencos.
11. Favorecer la integración social del alumnado por medio de la participación musical activa en eventos, dentro y fuera del centro escolar, utilizando el Flamenco en todas sus vertientes (cante, Baile y Toque).
12. Iniciarse en el conocimiento de la guitarra flamenca como instrumento principal que sirve de acompañamiento para el Cante y sus coplas, posibilitando al alumnado a desarrollar el sentido musical y armónico del Flamenco.
13. Fomentar la creación de Coplas flamencas para después cantarlas, entendiendo que la invención poética da como resultado la innovación del repertorio artístico del Flamenco.
14. Ampliar y mejorar vías de expresión artística personal mediante la sinergia entre la audición de obras flamencas y la creación pictórica, ofreciendo un espacio personal para el desarrollo emocional del alumno.
15. Favorecer momentos de relajación por medio de la escucha de Letrasflamencas cantadas por la maestra e insertadas dentro de Palos flamencos de ritmo lento (*Nanas, Zambras, Bulerías lentas, etc.*)

Mediante el cumplimiento de ellos se ha conseguido evaluar a los alumnos del Centro, teniendo en cuenta los estándares de aprendizaje pautados para cada tramo educativo, ahí se ha podido observar que la aplicación del Flamenco y el Cante Flamenco ha permitido la adquisición de un mayor grado de conocimientos, ya que, por ejemplo, si se pretendía que el alumno fuese capaz de seguir el tempo, gracias al Flamenco, no solo se ha logrado marcar el compás, sino también la creación de motivos rítmicos que encajan perfectamente dentro de los compases Flamencos.

A su vez, con el trabajo de campo en el Aula de música de Educación Especial se ha conseguido cumplir con todos los Fines de la Educación, propuestos en el artículo 2 del Título Preliminar del Capítulo I (Fines y Principios) que aparece en la LOMCE:

“a) El pleno desarrollo de la personalidad y de las capacidades de los alumnos. b) La educación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales, en la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres y en la igualdad de trato y no discriminación de las personas con discapacidad. c) La educación en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad dentro de los principios democráticos de convivencia, así como en la prevención de conflictos y la resolución pacífica de los mismos. d) La educación en la responsabilidad individual y en el mérito y esfuerzo personal. e) La formación para la paz, el respeto a los derechos humanos, la vida en común, la cohesión social, la cooperación y solidaridad entre los pueblos así como la adquisición de valores que propicien el respeto hacia los seres vivos y el medio ambiente, en particular al valor de los espacios forestales y el desarrollo sostenible. f) El desarrollo de la capacidad de los alumnos para regular su propio aprendizaje, confiar en sus aptitudes y conocimientos, así como para desarrollar la creatividad, la iniciativa personal y el espíritu emprendedor. g) La formación en el respeto y reconocimiento de la pluralidad lingüística y cultural de España y de la interculturalidad como un elemento enriquecedor de la sociedad. h) La adquisición de hábitos intelectuales y técnicas de trabajo, de conocimientos científicos, técnicos, humanísticos, históricos y artísticos, así como el desarrollo de hábitos saludables, el ejercicio físico y el deporte. i) La capacitación para el ejercicio de actividades profesionales. j) La capacitación para la comunicación en la lengua oficial y cooficial, si la hubiere, y en una o más lenguas extranjeras. Uno. Se añade un nuevo artículo 2.bis con la siguiente redacción: 2 k) La preparación para el ejercicio de la ciudadanía y para la participación activa en la vida económica, social y cultural, con actitud crítica y responsable y con capacidad de adaptación a las situaciones cambiantes de la sociedad del conocimiento. 2. Los poderes públicos prestarán una atención prioritaria al conjunto de factores que favorecen la calidad de la enseñanza y, en especial, la cualificación y formación del

profesorado, su trabajo en equipo, la dotación de recursos educativos, la investigación, la experimentación y la renovación educativa, el fomento de la lectura y el uso de bibliotecas, la autonomía pedagógica, organizativa y de gestión, la función directiva, la orientación educativa y profesional, la inspección educativa y la evaluación. k) La preparación para el ejercicio de la ciudadanía y para la participación activa en la vida económica, social y cultural, con actitud crítica y responsable y con capacidad de adaptación a las situaciones cambiantes de la sociedad del conocimiento.”

A nivel más individualizado, y como han afirmado diversos profesionales del Centro, se ha conseguido que alumnos que no habían llegado a emitir sonidos con intención comunicativa lo lograsen al exponerse al Cante (ver caso 11, página), incluso encontramos casos en los que los discentes han mejorado su capacidad de deglución debido a la estimulación del aparato fonador (ver caso 9). También se han corregido problemas de conducta muy graves en el alumnado, al lograr la relajación y motivación mediante el Flamenco.

“La Música Flamenca, el cante y los instrumentos se convierten en elementos muy significativos para ellos, y se constituyen como base de una eficiente modificación, y en su caso, extinción de determinadas conductas disruptivas de gravedad.” (Rodríguez Guijarro, O., ver anexo IV.16)

Los estudiantes han logrado una mayor socialización con sus compañeros, así como con el entorno. Cabe destacar el caso de una alumna con implante coclear, nacida sorda, y con problemas de habla, pues tras la aplicación del Cante Flamenco la discente ha conseguido mejorar su comunicación, adquirir nuevo vocabulario y sorprendentemente ha podido cantar de manera afinada, siendo la primera vez que esto se observa en la niña, tal y como han afirmado sus padres y diversos profesionales del Centro tras ver los vídeos de aula (ver caso 12, página 297).

“He podido observar, y en varios casos me he sentido muy emocionada, como alumnos con graves discapacidades han sido capaces de: mostrar máxima atención, interés, emitir sonidos de Cante Flamenco, participar con movimientos, bailar Flamenco, palmas, tocar instrumentos, mostrar emociones, permanecer

sentados, ejecutar ordenes...en muchos casos es admirable y muy sorprendente porque nunca habían mostrado esas expresiones o tenido esas reacciones.” (Cánovas López, C., ver anexo IV.17)

A través de la sinergia entre las Coplas flamencas y la Plástica, se ha podido establecer una forma novedosa y terapéutica de conocer las emociones internas y sentimientos de los alumnos con necesidades educativas especiales. Se pidió a los niños que “como pintores Flamencos” realizaran obras pictóricas libres al escuchar el Flamenco (habiéndoles explicado previamente las Coplas flamencas que sonarían), el resultado no solo demostró que los pequeños habían estado atentos y comprendían las letras y atendían al compás en sus trazos, sino que sus pinturas también sirvieron como medio de análisis del interior de los discentes, pues tras ser evaluados “a ciego” por artistas profesionales de las Bellas Artes, atendiendo a los colores utilizados, a la forma, composición, etc., coincidió la psicología de la pintura con lo que los estudiantes expresaban día a día debido a sus discapacidades. A su vez, diremos que, algunos de ellos presentaron un nivel artístico elevado en sus obras (ver anexo III).

6.3. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LA PRESENTE TESIS

Los resultados de la Presente Tesis doctoral:

"Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramientas didácticas: Un caso sorprendente"

Y el trabajo de campo incluido en la misma:

“El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”

Dejan abiertas dos líneas futuras de investigación, con el propósito de ayudar a otros doctorandos a continuar ampliando nuestro estudio en beneficio de las Ciencias:

1. Seguir investigando sobre el repertorio de letrasflamencas, así como en las capacidades comunicativas y de expresión y emotividad que tiene el Flamenco
2. Teniendo en cuenta los resultados positivos obtenidos dentro de nuestro trabajo de campo piloto, al unir el Flamenco y la Pintura como forma de detección y expresión de emociones en alumnado con necesidades educativas especiales, se podría seguir investigando sobre la sinergia entre el Flamenco y el Arte Pictórico como medio terapéutico.

7. *CONCLUSIONES PREVIAS.*

1. El poder de comunicación y transmisión del Flamenco radica en el traspaso de impresiones, sensaciones, sentimientos e ideas entre todos los individuos del mundo que se acerquen a él y a sus bienes intangibles y tangibles, incluido el rico repertorio de Coplas flamencas que logran transmitir, en su significado y expresividad, emociones y sensibilidades afines a todos los seres humanos. Además, todo ser humano tiene poder, derecho y libertad para cantar, bailar y tocar Flamenco porque está facultado de manera innata para ello, a pesar de que ese potencial, para desarrollarlo en su totalidad, precise ser estudiado a conciencia. Debido a que el Flamenco parte del hombre, cualquier persona tendrá capacidad de disfrutar con él y entenderlo, más allá de las barreras y fronteras que se impone la sociedad debido a las políticas, religiones, lenguas, sexos o razas, porque el Flamenco es un arte del pueblo que nació por y para él. Hoy día este arte ya ha sido declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, pero realmente su patrimonio va más allá de la inmaterialidad gracias a la posesión de bienes materiales que le son de su autoría. El Flamenco, a pesar de haber nacido en un contexto cultural y económico pobre y hostigado, donde sus artífices cantaban para expresar su dolor y sufrimiento como forma de denuncia al estar sometidos a persecuciones, críticas y humillaciones, ha conseguido establecerse como una forma de comunicación humana universal. En uno de sus proverbios, Simón Bolívar nos dijo que “Para el logro del triunfo siempre ha sido indispensable pasar por la senda de los sacrificios”, por lo tanto el arte Flamenco merecía un puesto de honor en el mundo por ser “la memoria del sufrimiento humano hecho música”, de ahí su eficacia emocional y su fuerza expresiva.
2. El Flamenco tiene la peculiaridad de poder expresar mediante las Coplas flamencas y el gesto del Cante, el del Baile y el del Toque todos los sentimientos y estados de ánimo del ser humano (alegría, tristeza, dolor, llanto, pena, amor, ira, miedo, etc.), ya que esta exteriorización se da tanto de manera verbal como no verbal, apoyada de todo lo que comunican los elementos que lo componen

(lugar, vestuario, instrumentos, abalorios, decoración escenográfica, palos, Coplas flamencas, etc.) y que sirven para dar fuerza a esa transmisión de sentimientos universales. Es por todo ello que el Flamenco se ha internacionalizado, pues ofrece sentimientos y expresiones afines a todos los seres humanos. Es ya un hecho, hoy día, ver como el Flamenco ha logrado saltar toda serie de barreras y obstáculos, muestra de ello es que podemos ver actuaciones, recitales, conferencias, enseñanzas regladas, etc., en torno al Flamenco, y no solamente en España, sino en varios lugares del mundo. Además, si comprobamos periódicos, libros y noticias veremos que se habla de Flamenco como si de una nueva moda se tratase, incluso en cualquier parte del mundo, si preguntásemos a una persona para que nos dijera un rasgo con el que definiría a España, sin lugar a duda, nos dice que el Flamenco. Incluso, el famoso compositor alemán, Karlheinz Stockhausen (1928-2007), conocido tanto por la crítica como por la opinión musical más ilustrada como uno de los mayores visionarios de la música del siglo XX, ya en su composición electrónica *Hymnen*²⁶⁰, (1966), en la que utiliza fragmentos de 40 himnos internacionales, en la región III de la obra, después del Himno de Estados Unidos utiliza la primera copla de unas *Sevillanas* corraleras como anticipo a la Marcha Real Española. Por lo tanto el Flamenco expresa y comunica de manera internacional y universal, llegando a constituirse como una marca de España.

3. Las Coplas flamencas (insertadas dentro de los diversos *Palos flamencos*) hablan de todos los aspectos fundamentales de la vida como el amor, la muerte, el dinero, el trabajo, la pobreza, la religión, las celebraciones, la sociedad, el contexto histórico, etc., y lo hace de una forma muy directa, dura y pasional. Por ello, es difícil para un intérprete del Flamenco no imaginarse, manifestar, sentir y “vivenciar” el palo Flamenco que está ejecutando, lo cual se traducirá en una

²⁶⁰Hymnen, es una composición de música electrónica y concreta de Karlheinz Stockhausen. Escrita en 1966-67 y reelaborada en 1969, es la obra número 22 del catálogo del compositor. Se considera una de las composiciones más significativas de su autor y, para algunos estudiosos una de las cimas de la historia de la música. Fritsch (1976), pág. 262.

mayor expresión y representación exterior, que ayudará a la comprensión por parte del otro y de los otros. Además, observamos que las Coplas flamencas se encuentran enmarcadas dentro de los patrones de la Poesía, pues presentan características en cuanto a la métrica de los versos, recursos expresivos, fonético-fonológicos, morfosintácticos, así como figuras retóricas que dotan a las coplas de lirismo y belleza. También podemos ver que han sido muchos los estudiosos y poetas que se han fijado en el Flamenco para la creación de letras (que posteriormente se han interpretado), así como también para la recopilación, (en libros y cancioneros) de coplas populares creadas y cantadas por y para el pueblo.

4. Tras haber analizado el Flamenco, nos hemos podido percatar de que éste llega a personas de distintos países, sexos, características, limitaciones físicas y/o psíquicas, religiones, políticas, culturas y razas. Los fenómenos que ocurren y hacen posible que se de este hecho son: en primer lugar, el Flamenco tiene como vehículo conductor a la música y esta es innata en todas las personas, ya que su origen se remonta al nacimiento del ser humano, quien partiendo del grito, el llanto y la risa confeccionó la música mediante fortuitas secuencias repetidas, variaciones y agrupamientos de esas respuestas audibles, ya fuesen automáticas o voluntarias, como medida de supervivencia biológica al hacer posible la comunicación con el entorno que les rodeaba. El segundo fenómeno que hace que el Flamenco traspase fronteras se debe a que es la música que más se acerca a las respuestas congénitas del hombre porque utiliza expresiones de máximo dolor así como también de máxima alegría. Por último diremos que se trata de un arte de sedimentación y refundición de diversas músicas que convergieron en Andalucía durante el siglo XVIII, lo que se traduce en que hoy día a cualquier persona del mundo les suenan como suyas algunas melodías, escalas, formas y ritmos del Flamenco, ya que en el interior de este arte se esconde un fragmento de cada cultura.

8. *CONCLUSIONES FINALES.*

1. Las Coplas flamencas y el Flamenco (desde sus ámbitos Cante, Baile, Toque y Percusión) se pueden presentar y utilizar como un sistema óptimo y altamente cualificado, de gran potencial didáctico, que sirve como herramienta y recurso de enseñanza y educación,
2. ello es así porque al tener elementos tan diversos tienen la capacidad de servir como medio para alcanzar el aprendizaje de otras disciplinas a través de él, así como el origen, estudio y comprensión de sí mismo y de la música. Por ejemplo, a través de documentos, letras de los cantes, prensa, grabaciones de Flamenco, instrumentos, enseres, abalorios, vestimenta, teatros, letras, cuevas, Cafés Cantantes, etc., los discentes vivenciarán el gran impacto emocional que el Flamenco tiene en los seres humanos y en el entorno, pudiendo adquirir, gracias a ello, aprendizajes significativos que les sirvan para el conocimiento y desarrollo de otras materias.
3. Por otra parte, al ser un arte sustentado por la música, está dotado de sonidos de gran belleza que logran transmitir emociones y comunicar sentimientos, todo esto posibilita que sea un gran recurso didáctico en clase, a la vez que ayuda a nivel terapéutico dentro del ámbito escolar de la Educación Especial, sin discriminaciones ni limitaciones de ningún tipo, pues ha demostrado, mediante nuestro trabajo de campo, que utilizado de forma lúdica y vivencial los alumnos con necesidades educativas especiales (autistas, psicóticos, esquizofrénicos, tetraplégicos, rasgos psicopáticos, plurideficiencias, etc.) corrigen conductas disruptivas muy graves, logran comunicarse e incluso iniciarse por primera vez en la intención comunicativa.
4. También podemos concluir, y esperamos haber demostrado, que a partir de diversas Coplas flamencas incluidas en diversos cantes, Bailes, Toques y ritmos, los discentes han mejorado su capacidad socio-afectiva, cognitiva, sensorial y motriz, permitiendo al niño desarrollar su creatividad, autonomía, autoestima y mejora generalizada de la salud, a la vez que se pueden globalizar conceptos y contenidos con otras materias curriculares de manera llamativa, peculiar y única.
5. Se ha comprobado también que El Flamenco, el Cante Flamenco y las Coplas flamencas (como transmisoras universales de sentimientos y herramienta

didáctica) contribuyen a la consecución de los fines y principios de la Educación en la LOMCE, a través del área de Artística en su aspecto musical y plástico, concretizados y adaptados en el Proyecto Educativo de Centro del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia- España), permitiendo, a su vez la consecución de las Competencias Básicas, el tratamiento de la Educación en Valores y el abordaje positivo de todos los estándares del aprendizaje.

6. Todo ello creemos haberlo demostrado con el trabajo de campo: “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de las conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”.
7. En definitiva concluimos que nuestra tesis “Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica”, ha dado unos resultados positivos y mayores a los esperados, por ello creemos estar en condiciones de afirmar que el estudiado en la investigación ha sido “un caso aplicado sorprendente”.
8. Debido a los resultados centrales de nuestra tesis observamos, también, algunas necesidades para la mejora de esta aplicación, como sería la apertura de otras propuestas para mejorar, aún más, la capacidad efectiva, afectiva y terapéutica del Flamenco en la Educación Especial. Por ejemplo, elaborar programaciones y unidades didácticas dentro del Área de Educación Artística (Música y Plástica), así como también programaciones que engloben a otras áreas educativas, pues el Flamenco y las Coplas constituyen un eje óptimo para el abordaje de los Fines y Principios de la Educación, debido a la amplitud de campo que presentan, y a los elementos tangibles e intangibles de los que se compone. Debido a que se han conseguido resultados novedosos e importantes en cuanto a la aplicación del Flamenco y el Cante Flamenco como técnica terapéutica, desarrollo personal y normalización conductual en el alumnado de Educación Especial, creemos que también podría ser una buena propuesta, dentro del campo de la Medicina y la Psicología, la creación de estudios y aulas hospitalarias en las que se aplicara el Flamenco de forma médica para la mejora de la salud.

9. BIBLIOGRAFÍA

- A. Blythe LaGasse, PhD, MT-BC. (2014) Effects of a Music Therapy Group Intervention on Enhancing Social Skills in Children with Autism. *J Music Ther*, 51 (3): 250-275. <http://dx.doi.org/10.1093/jmt/thu012>
- AEP Desenvolupament Comunitari y Andalucía Acoge. (2002). *Mediación Intercultural: una propuesta para la formación*. Madrid: Ed Popular.
- Aguado, A. M. y Nevares, L. (1995). La comunicación no verbal. *Tabanque: Revista pedagógica*, 10-11: 141-154.
- Aguirre, P., Álvarez, R., Angulo, M. C., & Prieto, I. (2008). Manual de atención al alumnado con necesidades específicas de apoyo educativo derivadas de trastornos generales del desarrollo. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Aladro Vico, E. (1994). Comunicación, creencia-hábito y la identidad del emisor. *Revista de Ciencias de la Información*, (10): 87-98. Universidad de Madrid.
- Aladro Vico, E. (2004). *Comunicación y retroalimentación*. Madrid, Fragua.
- Aladro Vico, E. (2007). Metáforas e iconos para transmitir información. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 12: 49-57. Universidad de Madrid.
- Aladro Vico, E. (2009). Espacio Interpersonal, Sistemas de Conducta y Escaladas. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 14: 107-119. Universidad de Madrid.

- Aladro Vico, E. (2009). *Poemas para Teresa*. Madrid, Huerga y Fierro.
- Aladro Vico, E. (2011). La Teoría de la Información ante las nuevas tecnologías de la comunicación. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 16: 83. Universidad de Madrid.
- Aladro Vico, E. (2013). Las teorías profesionales y las 5 crisis del periodismo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 18: 69-81. Universidad de Madrid.
- Albadulí, P. Antonio Machado y Álvarez Demófilo. Consultado el 12 de agosto de 2012, en <http://www.andalucia.cc/adarve/creacionliteraria/creacionliter-7.htm>.
- Alegret López, A. J. y Carretero Doménech, J. (2015) *Las cuatro fuerzas de la esfinge*. Barcelona, Cooperativa de Creadores.
- Alvar, M., & Ramírez, P. M. P. (2004). *De la canción de amor medieval a las Soleares: profesor Manuel Alvar In memoriam:(actas del Congreso internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)* (Vol. 42). Universidad de Sevilla.
- Álvarez, Á. (1981). *Historia del Cante Flamenco*. Madrid, Alianza Editorial.
- American Psychiatric Association. (2014). *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5®: Spanish Edition of the Desk Reference to the Diagnostic Criteria From DSM-5®*. American Psychiatric Pub.

Arrebola Sánchez, A. (1988). *La espiritualidad en el Flamenco*. Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones.

Arrebola Sánchez, A. (1990). *Cante y Toros*. Universidad de Málaga, Aula Universitaria de Flamencología.

Arrebola Sánchez, A. (2012). *Flamencoterapia: un ensayo de aproximación*. Villanueva Mesía, Granada: Aula de Flamencología “Alfredo Arrebola”

Arrebola, A. (1994). *Presencia de la mujer en el Cante Flamenco*. Málaga, EDINFORD S.A.

Artigas-Pallares, J., & Paula, I. (2012). El autismo 70 años después de Leo Kanner y Hans Asperger. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 32(115), 567-587.

Azeredo Ríos, T. (2003). “*Comprender y enseñar: por una docencia de la mejor calidad*”. Barcelona. Ed. Graó.

Baltanás, E. (2005) *Machado, A. Obras completas, edición de Enrique Baltanás*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, colección Biblioteca de Autores Sevillanos, (en prensa).

Ballarín Domingo, P. (2001). *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Madrid, Editorial Síntesis Educación.

- Ballarín, Domingo, P. (2006). Historia de la coeducación, en *Guía de buenas prácticas para favorecer la igualdad entre hombres y mujeres 531 en educación*. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía: 8-16.
- Ballarín Domingo, Pilar. (1989). La educación de la mujer española en el siglo XIX. *Revista interuniversitaria de historia de la educación, n° 8*.
- Baltanas, E. (1998). *Antonio Machado y Álvarez. Cante Flamenco y cantares*. Madrid, Austral.
- Barrios, M. (1989). *Gitanos, moriscos y Cante Flamenco*. Sevilla, Editorial Castillejo.
- Berganza Conde, M. R. y Ruiz San Román, J. A. (2005). *Investigar en Comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- Birdwhistell, R. (1970). *Kinesics and Context: Essays on Body Notion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Blanco Garza, J.L., Rodríguez Ojeda, J.L. y Robles Rodríguez. (1998). *Las Letras del Cante Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, Colección de Flamenco.
- Blanco, N. (1994). *Los contenidos del curriculum*, en Angulo, J. F. blanco, n. et al., *Teoría y desarrollo del curriculum*. Málaga, Ediciones Aljibe: 233-262.

- Blas, J. (1978). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Madrid, Librería Valle
- Blas, J. (1986). *Vida y cante de Don Antonio Chacón*. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba (2ª edición Editorial Cinterco, Madrid, 1990).
- Blas, J. (1995). *Silverio, Rey de Cantaores*. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- Blas Vega, J. (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco*. Madrid: Hispavox. (Contiene además 20 LPs, S/C 66.201).
- Blazquez, M. (1995). *El Flamenco en el aula*. Baeza, Edita Asociación de padres de alumnos “San Juan de Ávila” del Instituto de Bachillerato “Santísima Trinidad”.
- Bohórquez, M. (2002). *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Sevilla, Signatura ediciones.
- Boso, M., Politi, P., Barale, F., [et al.]. (2006). Neurophysiology and Neurobiology of the Musical Experience. *Functional Neurology*, 21 (4): 187-19.
- Bretano. (s. d.). En Theory and History of Ontology. *A resource Guide for Philosophers. Franz Brentano's Ontological Development and his Inmanet Tealism*. Consultado el 12 de agosto de 2010, en <http://www.formalontology.it/brentanof.htm>

- Buendía, J. L. (1986). Desarrollo del Flamenco en la escuela. Ponencia defendida en el XIV Congreso de Actividades Flamencas de Hospitalet. *Candil n° 46*, págs. 11-16. Jaén.
- Buendía, J. L. (1994). Discriminación de la mujer en la expresión flamenca andaluza. *El Olivo*, 19: 35- 42. Jaén.
- Buendía, L., Colás Bravo, P. y Hernández Pina, F. (1997). *Métodos de Investigación en Psicopedagogía*. Madrid: McGraw Hill.
- Bueno, G. (1996). *El mito de la cultura*. Barcelona, Edita Prensa Ibérica . S.A.
- Byrne, R. (2009). *El Secreto*. Barcelona, Urano.
- Caba, C. y P. (1988). *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Cádiz, Servicios de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Caballero, J.M. (1975). *Luces y sombras del Flamenco*. Barcelona, Lumen.
- Cadalso, J. (1997). *Cartas Marruecas. Noches Lúgubres*. Madrid: Cátedra.
- Cadoz, C. & Wanderley, M. M. (2000). Gesture-Music. In: Wanderly, M. and Battier, M. (eds). *Trends in Gestual Control of Music*. Paris: IRCAM-Centre Pompidou.

- Calderón, E. (1963). *La Andalucía de Estébanez*. Madrid, Taurus.
- Calvo, P. y Gamboa, J. M. (1994). *Nuevo Flamenco, el duende de ahora*. Madrid, Guía de Música. Colección Encrucijada.
- Carmona, A. (2013). Sobre la poesía flamenca y su métrica. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La madrugá*. Universidad de Murcia. (8), pp 139-156.
- Carrillo, A. (1978). *El Cante Flamenco como expresión y Liberación*. Almería: Cajal.
- Castejón, J. F. O. (2009). La taranta o malagueña de Fernando el de Triana. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*. Universidad de Murcia. (1).
- Castillo Guerrero, M. (2011). Flamenco y Geografía. El Niño de la Huerta y Lora del Río. *Revista de Ciencias Humanas. Espacio y Tiempo*. Universidad de Sevilla. (25), pp. 9-43.
- Cava Guirao, V. (2009). *El Flamenco como lengua especial del español*. Murcia: Azarbe.
- Cava Guirao, V. (2009). *El Flamenco, sus coplas y la prensa*. [Proyecto fin de carrera]. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Comunicación y Documentación.
- Cava Guirao, V. (2015). *El Patrimonio Flamenco como elemento de comunicación, transmisión, enseñanza y mediación cultural. Flamenco, sus coplas y la prensa*. [Proyecto fin de Máster]. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad Educación.

Cenizo Jiménez, J. (2005). *La Madre y la Compañera en las Coplas flamencas*. Sevilla, Signatura.

Cenizo, J., Gómez, A., Herrera, M.; León, C.; Rincón, A. Y Rodríguez, R. (1994). *El Flamenco y su didáctica*. Sevilla, Delegación Provincial de Sevilla de la Consejería de Educación y Ciencia.

Cenizo, J. (1995). *Estudio de las Coplas flamencas desde un punto de vista interdisciplinar*. Junta de Andalucía. Sevilla (Premio en el IX concurso Joaquín Guichot).

Chavás, J., Valcarcel, C. (2001). *Literatura Española Contemporánea (1898-1950)*. Madrid, editorial Verbum.

Chuse, L. (2007). *La Mujer y el Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Clemente Gavilán, L. (1995). *Filigranas. Historia del Nuevo Flamenco*. Valencia, Editorial La Máscara.

Clemente Gavilán, L. (2010). *Kitsch y Flamenco*. Madrid, Lapslázuli.

Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 4ª ed. Madrid: Editorial Gredos.

Cross, I. (1999). Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution. En: Suk Won Yi (Ed.). *Music, mind and science*. Seoul: National University Press. Consultado el 1 de septiembre de 2010, en <http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/MMS/#Hea-ding3>

Cruces , C.(1994). Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. *Seminario de la VIII bienal de Arte Flamenco*. Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco.

Cruces Roldán, C. (1997). El Flamenco como objeto de gestión cultural: Demandas y propuestas de actuación patrimonial y artística. *Revista La Caña, 18-19*: 27-36

Cruces Roldán, Cr. (1993) "*Clamaba un minero así...*" *Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Universidad de Murcia.

Cruces Roldán, Cr. (1994) *Navaceros, "nuevos agricultores" y viñistas. Las estrategias cambiantes de la agricultura familiar en Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla. Ministerio de Cultura-Fundación Blas Infante.

Cruces Roldán, Cr. (1998) *Flamenco y Trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el Flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz* (Premio Juan Valera 1996), Ayuntamiento de Cabra-Cajasur.

Cruces Roldán, Cr. (2001) *El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la declaración de los registros sonoros de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural*, Bienal de Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla- Mailing Andalucía, Sevilla.

Cruces Roldán, Cr. (2002) *Más allá de la música. Antropología y Flamenco (I): Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Signatura Ediciones, Sevilla.

Cruces Roldán, Cr. (2003) *Flamenco y Antropología (II). Identidad, Género y Trabajo*. Signatura Ediciones, Sevilla.

Cruces Roldán, Cr. (2003) *Flamenco y Música Andalusí. Argumentos para un encuentro*. Carena Ediciones, Barcelona.

Cruces Roldán, Cr. (2009) *La Niña de los Peines. El mundo Flamenco de Pastora Pavón*. Sevilla, Colección de Flamenco Almuzara. Serie cante.

Cruces, C. (1998). *Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el Flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*. Córdoba, Ayuntamiento de Cabra.

Cruces, C. (2002). *Más allá de la Música. antropología y Flamenco (I)*. Sevilla, Signatura ediciones de Andalucía. S.A.

Cruces, C. (dir.) (2002). *Historia del Flamenco, Volumen VI*. Sevilla, Editorial Tartessos.

D'Alton, C. (2005). *El origen del lenguaje*. [Tesis para optar por el grado de máster en Ciencias Cognoscitivas]. Universidad de Costa Rica.

Dahl, S., Bevalacqua, F., Bresin, R., [et al.]. (2010). Gestures in Performance. En: Godoy, R. I., and Leman, M. (Eds.). *Musical Gestures. Sound, Movement and Meanin*. New York: Routledge; 36-68.

Dankhe, G. L. (1986). *Investigación y Comunicación*. En: Fernández-Collado, C. y Dankhe, G. L. (Eds.). *La Comunicación Humana Ciencia Social*. México: McGraw Hill; 385-454.

Darwin, CH. (1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray.

Darwin, Ch. (1872). The Expression of Emotion in Man and Animals. Consultado el 24 de septiembre de 2015, en: <http://charles-darwin.classic-literature.co.uk/theexpression-of-emotion-in-man-and-animals/ebook-page-06.asp>

Decarli, G. (2007): *Un Museo Sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José, Costa Rica. UNESCO.

Delaval- Clasquin, P. (2015) *La mochila dorada*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial MeGustaEscribir.

Del Autismo, A. P. H. S. (2015). *¿Qué es el autismo?* Consultado el 10 de marzo de 2017, en: http://132.248.9.195/pd2000/279278/279278_06.pdf

- Del Mar López-Cabrales, M. (2013). Construcciones de género en el repertorio femenino de las letras del Flamenco: el amor y el desamor. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*, 15.
- Delalande, F. (1988). La gestique de Gould; éléments pour une semiologie du geste musical. In: Guertin, G. (Ed.). *Glenn Gould plurie*. Montreal: Louise Courteau Editora; 83-111.
- Dorfman, E. (2012): *Intangible natural heritage: new perspectives on natural objects*. New York. Routledge.
- Duncan, I. (2003). *El Arte de la Danza y Otros Escritos*. Edición de J. A. Sánchez. Madrid: Akal.
- Edlund, B. (1997). Mottor Patterns and Musical Structure. En A. Gabrielsson (Ed.). *Paper presented at the 3rd. Triennial Escom Conference*. Uppsala: ESCOM; 697-705.
- El Solitario (1845). *Dos escenas flamencas 1984*. Córdoba, Ediciones Demófilo.
- Elbers, M^a J. P. 1987. *Lírica Tradicional Española* (selección). Madrid: Taurus
- España Protohistórica.
- Félix (coord.): *Pequeña gran historia del Flamenco*: Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2000. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Fernández Bañuls, J.A.; Pérez Orozco, J.M. (2003). *Poesía Flamenca, Lírica en Andalucía*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Fernández López, J. (1999). El Cante Flamenco. Música Española. *Hispanoteca*. Consultado el 18 de agosto de 2016, en <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Musik-Spanien/Flamenco/El%20cante%20Flamenco.htm>

Fernández López, J. (1999). Las Letras del Flamenco. El Universo espiritual de las letras del Flamenco. *Hispanoteca*. Consultado el 16 de septiembre de 2016, en <http://hispanoteca.eu/Musik-Spanien/Flamenco/Las%20letras%20del%20flamenco.htm>

Fernández Marín, L. (2009). La estética musical del Flamenco en el *Polo* de la contrabandista. *Revista La Nueva Alboréa*, 11: 58-59.

Fernández Riquelme, P. (2008). *Los orígenes del Cante de las Minas. Guía crítica a través de la discografía y los textos*. Murcia: Incides.

Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de Filosofía* (4 Vols.) Madrid, Ariel.

Freud, S. (1973). *Obras Completas I*. Madrid, España. Biblioteca Nueva.

Fritsch, J. G. (1976) "Hauptwerk Hymnen", *Schweizerische Musikzeitung/Revue Musicale Suisse* 116, no. 4:262

Fuentes-Biggi, J., Ferrari-Arroyo, M. J., Boada-Muñoz, L., Touriño-Aguilera, E., Artigas-Pallarés, J., Belinchón-Carmona, M.,... & Díez-Cuervo, A. (2006). Guía de buena práctica para el tratamiento de los trastornos del espectro autista. *Rev Neurol*, 43(7): 425-438.

Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del Flamenco*. Madrid, Espasa Calpe.

Gamboa, J. M. Y Calvo, P. (1994). *Guía del Nuevo Flamenco*. Madrid, El Duende de ahora. Guía de Música.

Gamella, J. F. (2003). *Gitanos andaluces. Andaluces gitanos*, en Moyano, E., y Perez, M. (coordinadores). (2000) *La sociedad andaluza*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, Junta de Andalucía: 687-715.

García y Bellido, A. (1991). *La península Ibérica a comienzos de su Historia*. Madrid: España protohistórica.

García Lorca, F. (1922). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo, *Candil* , 116, Jaén: 3127-3140.

García, G. (1993). *Cante Flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona, Anthropos.

García, I. y Aguiar, F. (2003). Valores y actitudes de las mujeres en Andalucía, en Moyano, E. y Pérez, M. (coordinadores). (2000) *La sociedad andaluza*. Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía. Junta de Andalucía, págs. 571-583.

García, J. et alt. (1996). *Música tradicional de Andalucía*. Talleres de Patrimonio. Málaga, Junta de Andalucía.

García, J. et alt. (1988). *Iniciación al Flamenco: Proyecto de educación psicomotriz globalizada*. Junta de Andalucía. Sevilla (III premio Joaquín Guichot).

Gelardo Navarro, J. (2004). *El Flamenco en Lorca, Lorca en el Flamenco: Viaje a través de la prensa de los siglos XIX y XX*. Murcia: Azarbe.

Gelardo, J. y Belade F. (1985). *Sociedad y Cante Flamenco*. Murcia, Biblioteca Básica murciana, Comunidad autónoma de la región murciana.

Givens, D. B. (2000). Body speak: what are you saying? Successful Meeting (October) 51.

Gómez, M. (Productor y Director) y Rojas, E. (Productor) (1971-1973). *Rito y Geografía del Cante*. [Serie de Televisión]. Madrid, TVE.

Gonzalez, A. et alt. (1980). *Los orígenes del feminismo en España*. Madrid, Zero.

- González Climent, A. (1989). *Flamencología*. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba/.
- González, M. y Gómez, M. (2000). *Historia contemporánea de Andalucía*. Granada, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.
- Grande, F. (2001). *Memoria del Flamenco*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg.
- Grande, F. (1979). *Memoria del Flamenco. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Grande, F. (1985). *Agenda flamenca*. Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Grande, J. (2005). *Flamenco en el Aula. XVII Premio Joaquín Guichot. Educación musical*. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- Grotowski, J. (1993). Los Ejercicios. *Revista Máscara*, 11-12: 27-38.
- Guía Del Flamenco De Andalucía (2002). Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Turismo y Deporte
- Guillén Nieto, V. (1994). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- Gutiérrez, B. (2006). *Enrique Morente. La voz libre*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales.
- Gutiérrez Carbajo, Fr. (2007). *La Poesía del Flamenco*. Córdoba, Editorial Almuzara.
- Gutiérrez Carbajo, Fr. (1989). *La Copla Flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco, D. L.
- Hall, E. T. (1989). *El Lenguaje del Silencio*. Madrid: Alianza.
- Handel, S. (1995). Timbre perception and auditory object identification. En: Moore, B. C. J. (Ed.). *Hearin*. San Diego: Academic Press: 425-463.
- Hemsey de Gainza, V. (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (1996). *Metodología de la Investigación Científica*. Colombia: McGraw Hill.
- Hervás Avilés, R. M^a. (2003, 2005). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos*. Granada, Grupo Editorial Universitario.
- Hervás Avilés, R.M^a (2006). *Orientación e intervención psicopedagógica y procesos de cambio*. Granada, Grupo Editorial Universitario.

- Hodges, D. A. (1999). Human Musicality. En: Hodges, D. A. (Ed.). *Handbook of Music Psychology*. San Antonio: IMR Press; 29-68.
- Ibañez, C. (2009). Las emociones también se heredan. *Revista Mensaje* (58) 582: 38-43.
- Infante, B. (1980). Orígenes de lo Flamenco y secreto del cante jondo. Sevilla, Ediciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía 1931.
- Jacob, P. (2003). Intentionality. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consultado el 17 de agosto de 2010, en <http://plato.stanford.edu/entries/intentionality/#2>.
- James, I. (2009). Claude Elwood Shannon 30 April 1916 -- 24 February 2001. *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society* 55: 257-265.
- Jensenius, A. R. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods. En: Godoy, R. I. and Leman, M. (Eds.). *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge; 12-35.
- Jiménez Torres, J. (2008). *Lectura, expresión oral y escrita*. México: Nueva Imagen.
- Kemper, K. J. & Danhauer, S. C. (2005). Music as Therapy. *Souther Medical Journal*, 98 (3): 282-288.
- Knapp, M. L. (1995). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Korejwo, M. (2012). *El uso de la Musicoterapia en el autismo* [Tesis de maestría]. Instituto Superior De Estudios Psicológicos, Pamplona.
- Kowalski, R. (1992). Nonverbal Behaviors and Perceptions of Sexual Intentions: Effects of Sexual Connotativeness, Verbal Response, and Rape Outcome. *Basic and Applied Social Psychology* (13) 4: 427-445.
- Lacárcel Moreno, J. (1995). *Musicoterapia en Educación Especial*. Murcia: Universidad de Murcia
- Lacárcel Moreno, J. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
- Lafuente Alcántara, E. (1865). *Cancionero Popular. Colección escogida de Coplas y Seguidillas. Segundo tomo*. Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.
- Larrea, A. (1974). *El Flamenco en su raíz*. Madrid, Editora Nacional.
- Lavaur, L.(1999). *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.
- León, C. (1988). El Flamenco a la escuela, *Candil n° 57: 35- 36. Jaén*
- Léon, C. (1990). *Talleres de Cultura Andaluza: Didáctica del Flamenco*. Sevilla, Dirección General de Renovación Pedagógica y Reforma. Departamento de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía.

León, C. et al. (1994). *El Flamenco y su didáctica*. Sevilla, CEP Cornisa de Aljarafe.

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), la cual modifica ciertos artículos de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Licea de Arenas, J., & Parra Pujante, A. (2014). La pertinencia de la ética en la enseñanza, la investigación y la gestión de la información. *Métodos de información*, 4(7), 173-192.

Lizárraga, X. (2009) Expresión de las emociones de Darwin. *Revista Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana (II)*, 21: 15-21.

López, D., Valdovinos, A., Méndez-Díaz, M. y Mendoza-Fernández, V. (2009). El sistema límbico y las emociones: empatía en humanos y primates. *Revista Psicología Iberoamericana Universidad Iberoamericana*, Ciudad de México, (17), 2: 60- 69.

López, L. (2016). *Musicoterapia en niños con Autismo*. Consultado el 14 de junio de 2016, en <http://www.lamusicoterapia.com/musicoterapia-y-autismo/>

López, M. (1995). *El Flamenco y los Valores: una propuesta de trabajo escolar*. Málaga, Consejería de Educación, Junta de Andalucía.

López, M. (2005). *El cante por Jabegotes. Unidad Didáctica*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

López, M. (2007). *Salvador Rueda y el Flamenco, Unidad didáctica*. Diputación Provincial de Málaga- Bienal Málaga en Flamenco 2007. Consejería de Educación. Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

López, M. (Compilador) (2004). *Introducción del Flamenco en el curriculum escolar*. Madrid, Akal, Universidad Internacional de Andalucía.

López, M., y Ternero, M. (1997). *El Niño de las Moras: entre la mar y el campo*. Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.

Luque, J. (1965). *Málaga en el cante*. Málaga, El Guadalhorce.

Machado Álvarez, A. “Demófilo”. (1881). *Colección de Cantes flamencos Recogidos y Anotados por Antonio Machado y Álvarez*. Barcelona: DVD Ediciones Los Cinco Elementos. Málaga: Ed Aljibe, 2005.

Machado Álvarez, A. “Demófilo”. (1975). *Cantes flamencos*. Madrid, Espasa Calpe. Colección Austral.

Mairena, A., Y Molina, R. (1979). *Mundo y formas del Cante Flamenco*. Granada-Sevilla, Al-Ándalus.

- Malik, Be Herraz, M. (2005). *Mediación intercultural en contextos socio-educativos*. Málaga: Ed Aljibe.
- Mandly, A. (2005). *Verdiales: la raíz y el ritmo*. Granada, Música Oral del Sur. Centro de Documentación Musical de Andalucía. 5: 128-161.
- Manfredi, D. (1955). *Geografía del cante jondo*. Madrid, Grifón (reed. 1988 en Universidad de Cádiz).
- Martínez Hernández, J. (2004). *Poética del Cante Jondo. Una Reflexión Estética sobre el Flamenco*. Murcia: Nausícaä.
- Martini, Y. A. (2002). *Patrimonio cultural: gestión y difusión como alternativa de integración latinoamericana*. Argentina, UNRC.
- Mattelart, A. Y M.. (1999). *Historias de las Teorías de la Comunicación*. Editorial Paidós S.A. Buenos Aires.
- Matthew Hodgart (1969) *La Sátira*, Madrid, Editorial Guadarrama. P.7
- Mauleón, C. (2010). *El Gesto Comunicativo del Intérprete*. Actas de la IX Reunión de SACCom, Argentina.
- McEntee, E. (1996). *Comunicación oral para el liderazgo en el mundo moderno*. McGraw-Hill: México, D.F.

- Mebarak, M., Martínez, M., & Serna, A. (2009). Revisión bibliográfica analítica acerca de las diversas teorías y programas de intervención del autismo infantil. *Psicología desde el Caribe*, (24): 120-146.
- Mehrabian, A. (1972). *Nonverbal Communication*. Chicago: AldineAtherton.
- Mengual Bernal, I. (2016). *Gestión mediática de la cultura: del museo a la prensa y, camino de vuelta, cuando la información lleva al museo* (Tesis doctoral).
Universidad de Murcia
- Merchán Gabaldón, F. (2014) El vuelo mágico del iniciado. Madrid, Ediciones Vitruvio y Nostrum.
- Merchán Gabaldón, F. (2016) Con los pies desnudos. Pensamientos de un ingeniero. Asturias, Editorial Sapere Aude.
- Minchin, E. (2008). Communication without words: body language, 'pictureability', and memorability in the Iliad. *Revista de la Universidad Nacional de Australia Ordia Prima* (7): 17-38.
- Molina, R. (1985). *Misterios del Arte Flamenco*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. Biblioteca de Cultura Andaluza.
- Moreno, I. (1992). El Flamenco y los inicios del estudio sobre la cultura popular andaluza. *En Silverio Franconetti, 100 años de que murió y aún vive*. Sevilla, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, pp: 59-80.

Moreno, I. (1994). *El Flamenco en la cultura andaluza*. Sevilla, Seminario de la VIII bienal de Arte Flamenco en Sevilla, Ed. Centro Andaluz de Flamenco.

Muñoz, J. R. (2002). Orientaciones didácticas para el tratamiento del Flamenco en el aula. *En el Encarte Flamenco en el aula*. Sevilla, editado en la revista *Andalucía Educativa de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía*. Febrero: 3-6.

Muñoz, M.T., González C., y Lucero B. (2009). Influencia del lenguaje no verbal (gestos) en la memoria y el aprendizaje de estudiantes con trastornos del desarrollo y discapacidad intelectual: Una revisión. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: Chile. *Revista Signos (42) 69: 29-49*.

Musumeci, O. (2005). Audioperceptiva humanamente compatible. *Eufonía, 34: 44-59*

Navarro Lores, D. Y Pémberton Beltrán, F. (2012) ¿Comunicación o transmisión de información?, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Recuperado el 17 de marzo de 2012, en : www.eumed.net/rev/cccss/19/

Navarro, J. L. (1986). “Un curso de Flamenco para enseñantes”, Jaén. *Revista Candil (46): 31-32*

Navarro, J. L. (1998). *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el Baile Flamenco*. Sevilla, Portada Editorial.

Navarro, J. L. Y Roperó, M. (Compiladores) (1994). *Historia del Flamenco, Tomos I y II*. Sevilla, Editorial Tartessos

Navarro, J. L. y Roperó, M. (Compiladores) (1995). *Historia del Flamenco, Tomo III*. Sevilla, Editorial Tartessos.

Navarro, J. L. Y Roperó, M. (Compiladores) (1996). *Historia del Flamenco, Tomo IV y V*. Sevilla, Editorial Tartessos.

Nicoletti, J. A. (2006). *Fundamento y construcción del acto Educativo*. Universidad Estatal de Matanza Buenos Aires, Argentina.

Núñez, F. y Gamboa, J. M. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del Flamenco*. Madrid, Espasa.

Olmos, R. (1991). Puellae Gaditanae: ¿Heteras de Astarté?, *AEspA*, 64: 99-110

Ordovás, J. (2015) ¿Por qué los católicos celebramos el santo u onomástica?. *Revista Aleiteia Digital*. Recuperado el 18 de febrero de 2017, en <https://es.aleiteia.org/2015/02/01/por-que-los-catolicos-celebramos-el-santo-u-onomastica/>

Ortiz, J. L. (1975). *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano, recogidos y anotados por José Luis Ortiz Nuevo*. Madrid, Editorial Demófilo.

Ortiz, J. L. (1985). *Pensamiento político en el Cante Flamenco. Antología de textos desde los orígenes hasta 1936*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.

Ortiz, J. L. (1990). *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Madrid, Silex, Signos.

Ortiz, M. (2010). Palos flamencos: La Alboreá. *Revista Digital Flamenco Viejo*.

Recuperado el 3 de marzo de 2017, en

<http://www.Flamencoviejo.com/alborea.html>

Parra Expósito, J. M. (1999). *El compás Flamenco de todos los estilos*. Barcelona: Apóstrofe.

Parra Pujante, A. (1999). Memoria del Baile jondo, evocación de la belleza humana. En Álvarez Caballero, A. (coord.): *El Flamenco en la cultura española contemporánea*. pp. 191-200.

Parra Pujante, A. (2001). Baile Flamenco, historia de una verdad. En Grande, Félix (coord.): *Pequeña gran historia del Flamenco: Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2000*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Parra Pujante, A. (2012). El Flamenco a través de las Teorías de la Comunicación. *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, (7), 1: 45-54.

Parra Pujante, A. (2003): *Periodismo y Verdad. Filosofía de la información periodística*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Parra Pujante, A. (2004 y 2011): *El estatuto epistemológico de la información periodística*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Pérez Porto, J. y Merino M (2014). *Definición de terapéutico*. Recuperado el 4 de mayo de 2017 en: <http://definicion.de/terapeutico/>

Phoren, D. (1992). *Paco de Lucía y familia: El plan maestro*. Madrid, Sociedad de Estudios Españoles.

Pineda, D. (1996). *Juana, La Macarrona y el Baile en los Cafés Cantantes*. Barcelona, Fundació Gresol Cultural.

Piñana Conesa, F. J. (2014). Antonio Piñana Segado In Memoriam. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madruga"*, (9).

Pohren, D. (1998). *Una forma de vida*. Sevilla, Colección Morón.

Preston, P. (2005). Nonverbal Communication: Do You Really Say What You Mean? *Journal of Healthcare Management* (50) 2.

Quintana Yáñez, A. (1997). *Ritmo y Educación Física: De la Condición Física a la Expresión Corporal*. Madrid: Gymnos.

- Ríos Ruiz, M. (2002). *El gran libro del Flamenco. Vols. I y II*. Madrid: Calambur.
- Ríos, M. (1972). *Introducción al Cante Flamenco*. Madrid, Ediciones Istmo.
- Ríos, M. y Blas, J. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid, Cinterco.
- Rizzolatti G., Fadiga L., Gallese V., Fogassi L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* (3): 131-14.
- Rodríguez Escanciano, I. y Hernández Herrarte, M. (2010). Análisis de la comunicación no verbal de José Luis Rodríguez Zapatero. *Revista Latina de Comunicación Social*. (65). Universidad de La Laguna, p.p. 436 a 449. Recuperado el 23 de julio de 2010 en
http://www.revistalatinacs.org/10/art3/911_Cervantes/33_Imelda.
<http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-65-2010-911-436-459>
- Rodríguez Marín, Fr. (1929). La copla, en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- Romera, E. (1961). *Cancionero Andaluz*. Buenos Aires: Hachette.
- Ropero, M. (1984). *El léxico andaluz de las Coplas flamencas*. Sevilla , Alfar.
- Rossy, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsca ediciones y publicaciones.

- Ruiz Domínguez, A. (2011). *Personajes Malagueños: Cristobal Palmero Tobalo (Cantaor de Flamenco)*. Recuperado el 11 de noviembre de 2016, en <http://malagapersonajes.blogspot.com.es/2011/03/>
- Ruiz, Fuentes, J.M. (2003). *El Arte de Vivir el Flamenco*. Recuperado de <http://www.elartedevivirelFlamenco.com/>
- Sáez Fernández, P. (1988). *Los Hihitas*. Madrid: Akal.
- Sáez, A. (1998). *La Copla Enterrada. Teoría Apasionada del Cante de las Minas*. Ayuntamiento de la Unión, Concejalía de Cultura, La Unión- Murcia.
- Sánchez Conesa, J. (2014). Los Intelectuales Con El Trovo Y El Flamenco (Homenaje Al Profesor Flores Arroyuelo). *Revista de Investigación sobre Flamenco*, (10).
- Sánchez de Amoraga y Garnica, X. (2013). *Tao Te Ching de Lao Tzu, versión de Campo Hermoso: Filosofía milenaria para tiempos de confusión*. Madrid, Los Libros del Olivo.
- Sánchez, C. Y Navarro, J. L. (1988). *Aproximación a una didáctica del Flamenco*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- Santos, M. A. (1984). *Coeducar en la escuela*. Madrid, Zero.
- Schuchardt, H. (1990). *Los cantes flamencos (Die Cante Flamencos), 1881*. Sevilla, Fundación Machado.

- Seligman, E. (1933). *Lasswell, Historia y pensamiento*. Ed. Trillas, México.
- Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. En *Bell System Technical Journal*, vol. 27, pp. 379-423 and 623-656 (July and October).
- Shannon, C. E. (1948). "A mathematical theory of communication". En *Bell System Technical Journal*, vol. 27, pp. 379-423 and 623-656 (July and October).
- Soler, L. Y Soler, R. (2004). *Los cantos de Antonio Mairena*. Sevilla, Tartessos.
- Steingress, G. (1993). *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez, Centro Andaluz de Flamenco.
- Steingress, G. (1998). *Sobre el Flamenco y la Flamencología*. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía.
- Steingress, G. (2002). El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Andulí revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Sevilla, Editada por el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla, pp 43-64.
- Steingress, G. (2005). La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo Flamenco. Aspectos históricossociológicos, analíticos y comparativos. *Revista Música Oral del Sur*. Granada. CEDMA. (6): 119-152.
- Steingress, G. (2006). *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género Flamenco (1833-1865)*. Córdoba, Almuzara.

- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia y Morata.
- Swanwick, K. (1997). Autenticidad y realidad de la experiencia musical. En: Hemsy de Gainza, V. (Ed.). *La transformación de la Educación Musical a las puertas del siglo XXI*. Buenos Aires: Guadalupe: 141-157.
- Tarby, J. P. (1990). Algunos aspectos de la representación de la familia en la poesía flamenca. *Revista Candil* 68: 365-368.
- Téllez, D. (2007) Letras+ Flamenco. Recuperado el 5 de enero de 2017, en <http://www.letrasdeFlamenco.com/>
- Tomás Frutos, J. (2010). *Entresijos del amor despierto*. PR Ediciones.
- Tomás Frutos, J. (2011). *Aproximaciones Comunicativas y Periodísticas En Tiempos de Crisis*. EAE Editorial Academia Española.
- Tomás Frutos, J. (2012). *Comunicación, Periodismo y Valores en una etapa de tránsito*. PR-Ediciones.
- Tomkins, S. (1962). Affect, imagery, consciousness. *The positive affects (vol. 1)*. Nueva York, Springer Publishing Company.

- Torres Cortés, N. (2010). La evolución de los Toques Flamencos: desde el *Fandango* dieciochesco “por medio”, hasta los Toques mineros del siglo XX. [Versión electrónica]. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 2: 1-87
- Traube, C., Depalle, P. & Wanderley, M. M. (2003). Indirect acquisition of instrumental gesture bases on signal, physical and perceptual information. En: NIME '03, Proceedings of the 2003. *Conference on New Interfaces for Musical Expression*. Montreal: National University of Singapore: 42-47.
- Tsang, C. D., Trainor, L. J., Santesco, D. L., [et al.]. (2001). Frontal EEG Responses as a Function of Affective Musical Features. In: Zatorre, R. J., and Peretz, I. (Eds.). *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930. *The biological foundations of music*. New York: New York Academy of Sciences: 439-442.
- Turchet, F. (2005). *El Lenguaje de la Seducción*. Barcelona: Amat Editorial.
- Turina, J. (1982). *La música andaluza (colección de escritos)*. Introducción de Manuel Castillo. Sevilla, Alfar.
- Urbano, M. (1995). *La Jondura de un Anti flamenco: Eugenio Noel*. Córdoba, Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- Valderrama, G. (2008). *De la música tradicional al Flamenco*. Málaga, Arguval.
- Vanags, T. Carroll, M. and Perfect, T. (2005). Verbal Overshadowing: A Sound Theory in Voice Recognition? *Applied Cognitive Psychology (19)*: 1127–1144

Varios (2000). Flamenco en el aula. *En Encarte de Andalucía Educativa*. Sevilla, Consejería de Educación, Junta de Andalucía.

Vazquez, Victor y Equipo De Maestros De La Prisión De Granada (1990). *Leemos al compás del Flamenco, I. (Para 543 neolectores)*. Sevilla, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias.

Vazquez, Victor y Equipo De Maestros De La Prisión De Granada (1994). *Leemos al compás del Flamenco II. (Para alumnado de formación base)*. Madrid, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias.

Vazquez, Victor y Equipo De Maestros De La Prisión De Granada. (2006). *Aprendemos a leer con arte*. Sevilla, Consejería de Educación y Dirección General de Instituciones Penitenciarias. (Alfabetización, con grabación original por los presos. Trabaja con Letrasflamencas y caló).

Vélez, J. (1976). *Flamenco. Una aproximación crítica*. Madrid, Akal Editor.

Vilar Monmany, M. (2004). Acerca de la educación musical. *Revista electrónica de LEEME, 13*: 1-23.

Villarejo, M. (1989). Los cursos de iniciación al Flamenco en la escuela. *Revista Candil, Noviembre.- Diciembre*: 275-277. Jaén

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society*. Cambridge, MA: Harvard University Press

- Wanderley, M. M. (1999). Non-obvious Performer Gestures in Instrumental Music. In: Lecture Notes In Computer Science: Proceedings of the International Gesture Workshop. *Gesture-Bases Communication in Human-Computer Interaction*. London: Springer-Verlag: 37-48.
- Watzlawick, P., Beavin, J.H. y Jackson, D.D. (1983). *Teoría de la Comunicación Humana. Interacciones, Patologías y Paradojas*. Barcelona. Herder.
- Weinberger, N. (1998). Brain, behavior, biology, and music: Some research findings and their implications for educational policy. *Arts Education Policy Review*, 99 (3): 28-36.
- Zavala, M.A., Valdez, M^a.D. & Vargas, M^a.c. (2008). Inteligencia emocional y habilidades sociales en adolescentes con alta aceptación social. *Electronic Journal of Educational Psychology*, 15, 6 (2), 319-338.
- Zins, J.E. (2000). Criteria for Evaluating the Quality of School-Based Social and Emotional Learning Programs. En R. Bar-Omn y J.D.A. Parker (Eds.). *The Handbook of Emotional Intelligence*. New York: Jossey-Bass, 391-410.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE FLAMENCO Y EDUCACIÓN

AA.VV. (1986). *Cultura andaluza. Sexto volumen, perteneciente a la colección "Materiales curriculares para la Educación Secundaria Obligatoria"*. Sevilla
Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía.

AA.VV. (1994). *El Flamenco y su didáctica.*, Sevilla, Junta de Andalucía

AA.VV. (1996). *Talleres de Patrimonio de Andalucía. Música Tradicional de Andalucía*. Sevilla, Junta de Andalucía. (Contiene libro, dos videos y una cinta de audio).

AA.VV. (2000). *Flamenco en el aula*. Sevilla, Encarte de Andalucía Educativa.

AA.VV. (2013). *Colección Flamenco en el Aula. Experiencias en la enseñanza del Flamenco en los centros educativos andaluces*. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Anguita, J. A. (1999): *El Flamenco. Una alternativa musical*. Granada, Ediciones Mágina

Barros (De) Lirola, F. (2011). *El Flamenco en las aulas*. Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía.

Blázquez, M. (1995): *El Flamenco en el aula*. Baeza . Edita Asociación de padres de alumnos "San Juan de Avila" del Instituto de Bachillerato "SantísimaTrinidad".

Castro, M^a J. (2007). *202 Ejercicios didácticos de historia musical del Flamenco*. Barcelona. Autor-Editor.

Castro, M^a J. (2007). *Historia Musical del Flamenco*. Barcelona, Autor-Editor.

Cenizo Jiménez, J. (1995): *Estudio de las Coplas flamencas desde un punto de vista interdisciplinar*. Sevilla, Junta de Andalucía. (Premio en el IX concurso Joaquín Guichot).

Cenizo Jiménez, J. (2009). *Poética y didáctica del Flamenco*. Sevilla, Signatura Ediciones.

Del Cid, Fr. (2012). *El Flamenco contado a los niños*. Córdoba, El Páramo.

Donnier, Philippe (2008). *El duende y el reloj*. Córdoba, El Páramo.

Fernández, F. (1986): *Talleres de Cultura Andaluza. Taller n^o 18 Cantes y Bailes*. Madrid, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Fonseca García-Donas, J.(2009). *Ole Sardina*. Madrid, Editorial Sieteleguas.

Ganges, M. (2011). *¿De qué están hechas las niñas flamencas?* Barcelona, Combel.

García, J. y Varios. (1988). *Iniciación al Flamenco: Proyecto de educación psicomotriz globalizada*. Sevilla, Junta de Andalucía. (III premio Joaquín Guichot).

- González-Caballos, F.: *Gerundino, un viaje a través del Flamenco*. Bujío ideas, 2011.
- Grande, Julián (2005): *Flamenco en el Aula. XVII Premio Joaquín Guichot. Educación musical*. Sevilla, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.
- Hidalgo Montoya, J. (2004). *Cancionero de Andalucía*. Barcelona, Ediciones Tico Música S.A.
- Huidobro, A.(2014). *Quiero bailar Flamenco*. Barcelona, Oniro,
- León Benítez, C. (1992). *Didáctica del Flamenco*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- León, C. (1990): *Talleres de Cultura Andaluza: Didáctica del Flamenco*. Sevilla, Dirección General de Renovación Pedagógica y Reforma. Departamento de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía.
- León, C. y otros (1994): *El Flamenco y su didáctica*. Sevilla, CEP Cornisa de Aljarafe.
- López, M. (1995): *El Flamenco y los valores. Una propuesta de trabajo escolar*. Málaga, CEP de Málaga.
- López, M. (Compilador) (2004): *Introducción del Flamenco en el curriculum escolar*. Madrid, AKAL Universidad Internacional de Andalucía.
- López, M. (2007). *El Cante por Jabegotes, Unidad Didáctica*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

López, M. (2007). *La imagen de las mujeres en las Coplas flamencas: análisis y aplicaciones didácticas* (Tesis doctoral). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

López, M. (2007). *Salvador Rueda y el Flamenco, Unidad didáctica*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga- Bienal Málaga en Flamenco 2007. Consejería de Educación. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Molina Delgado, Fr. (2014). *El Flamenco mola*. Jaén. Didacbook.

Parra Expósito, J. M^a: *El compás Flamenco de todos los estilos*. Barcelona Ediciones Apóstrofe.

Salazar Miranda, M. (2010). *Propuestas didácticas del Flamenco en Educación Musical y en la ESO*. Madrid, Edición Personal.

Sánchez, C. y Navarro J.L. (1988): *Aproximación a una didáctica del Flamenco*. Sevilla, Junta de Andalucía.

Utrilla Almagro, J. (2007). *Aprende y practica las palmas, con Jerónimo Utrilla* (LIBRO-DVD). Madrid, Ed. RGB Arte Visual

Utrilla Almagro, J. (2007). *El Flamenco en la ESO. Cuadernillo I y II*. Córdoba, Ed. Toro Mítico Educativa

Utrilla Almagro, J. (2007). *El Flamenco se aprende: Teoría y Didáctica de la enseñanza del Flamenco*. Córdoba, Ed. Toro Mítico Educativa.

BIBLIOGRAFÍA DE TESIS DOCTORALES RELACIONADAS CON NUESTRA INVESTIGACIÓN

Arrebola Sánchez, A. (1979). *El Cante Flamenco: Vehículo de Comunicación Humana y Expresión Artística*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.

Blasco García, J. A. (2008). *Los Cantes Flamencos: El Uso Del Ámbito Teórico Formal Clásico Para su Descripción, Análisis, Codificación Y Transmisión*. (Tesis doctoral). Universidad de Alcalá, Madrid.

González Sánchez, M. C. (2016). *La Recepción De Miguel Hernández En La Música Flamenca: Estudio De Literatura Comparada*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.

Gutiérrez Carbajo, Fr. (1987). *Los cancioneros de lírica popular en el siglo XIX y la poesía flamenca*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

López Castro, M. (2007). *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. (Tesis doctoral). Universidad de Málaga.

Mateos Carrillo, F. M. A (2013). *Sensibilidad Del Alumnado De Educación Secundaria Obligatoria Hacia El Flamenco*. (Tesis doctoral). Universidad de Málaga.

Perales Molada, R. M. (2016). *Flamenco, Educación Y Política: Análisis De Su Inclusión En El Aula De Primaria*. (Tesis doctoral). Universidad de Jaén.

Perea Díaz, B. (2011). *El Flamenco en la Educación Musical Andaluza. Nueva propuesta curricular y metodológica*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.

Ropero Núñez, M. (1977). *Estructuras léxico-semánticas en el lenguaje del Cante Flamenco*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.

ANEXOS

ANEXO I: EJEMPLOS DE COPLAS FLAMENCAS CLASIFICADAS POR TEMÁTICAS

❖ 1. AMOR

- CAUSAS DE FELICIDAD
 - Ternezas.
 - Piropos.
 - Ronda.
- CAUSA DE SUFRIMIENTO
 - Firmezas.
 - Celos.
 - Olvido.
 - Penas.
 - Tristezas.
 - Odio causado por el desamor.
- AMOR A LA MADRE
- AMOR A LA FAMILIA

❖ 2. MUERTE

- DESEOS DE MUERTE
- LA MUERTE DEL SER AMADO
- EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE
- LA MUERTE COMO DRAMA
- DESCONOCIMIENTO HUMANO ANTE EL HECHO DE LA MUERTE

❖ 3. RELIGIÓN

- RELIGIOSIDAD
 - General
 - Cristo-Cruz
 - Virgen
 - Santos-Santas.
 - Ánimas.
 - Aguinaldos
- IRRELIGIOSIDAD

❖ 4. POBREZA Y DINERO

- AMOR EN LUCHA CONTRA EL PODER DEL DINERO

- LA POBREZA EXPRESADA MEDIANTE DETALLES
- EL PODER DEL DINERO EN LA SOCIEDAD

❖ 5. SENTENCIOSAS

❖ 6. HONOR

- HONRA
- DESHONRA

❖ 7. TRABAJO

- OFICIOS AMBULANTES
 - Florista.
 - Canastero/a.
 - Frutero.
 - Aguador.
 - Arriero.
 - Carreteros.
 - Pastor.
- LOS TRABAJOS DUROS Y MAL REMUNERADOS
 - Marinero.
 - Zapatero.
 - Pescador.
 - Carpintero.
 - Campesino.
 - Molinero.
 - Esquilador.
 - Contratista de mulas.
 - Muleros.
 - Labradores.
- QUEJA DE LA DUREZA DEL TRABAJO
 - Minero.
 - Enterrador
- DEFENSA Y SEGURIDAD
 - Milicia.
 - Guardia civil.
- OTROS TRABAJOS
 - Toreros.
 - Pintores.

❖ 8. GEOGRÁFICAS

- PAISAJES
- ASTROS
- FUERZAS NATURALES
 - Rayos
 - Terremotos
 - Tempestad.
 - Volcanes.
- CRIATURAS NATURALES
 - Animales
 - Vegetales

❖ 9. SATÍRICAS

- PUYAS O DE “PICAILLA”
- BURLESCAS
- MALDICIONES
- DENUSTOS
- AMENAZAS
- MALAS LENGUAS
- SUEGRAS

❖ 10. HUMORÍSTICAS

- JOCOSAS
- DISPARATES

❖ 11. AZAR

- DESTINO
- FATALISMO
- IMPOTENCIA
 - Impotencia ante la enfermedad.
 - Impotencia ante la muerte.
 - Impotencia ante el paso del tiempo.
 - Impotencia hacia la mentira.
- ESPERANZA

❖ 12. CÁRCEL

- DESACUERDO CON LA SENTENCIA
- DETALLES DE LA VIDA CARCELARIA
- RUPTURA DE LA VIDA FAMILIAR DE LOS PRESOS

❖ 13. ONOMÁSTICAS

❖ 14. SOCIEDAD

- INTENTO DE SEPARACION ENTRE EL GRUPO RACIAL GITANO Y LOS ANDALUCES.

- OPOSICION DEL CANTAOR ANTE LA CLASE SOCIAL ANTAGÓNICA, AL AFIRMAR SU CONDICIÓN.

- EXPRESIÓN DE LA CONCIENCIA PRIMITIVA DE LA INJUSTICIA SOCIAL Y ECONÓMICA.

❖ 15. GASTRONOMÍA

- COMIDAS
- BEBIDAS

❖ 16. CELEBRACIONES

- BODAS
- BAUTIZOS
- COMUNIONES
- BRINDIS

❖ 17. FORMAS DEL ARTE FLAMENCO

- CANTE
- TOQUE
- BAILE

ANEXO I: COPLAS FLAMENCAS

1. AMOR

1.1. CAUSAS DE FELICIDAD

1.1.1 Ternezas.

Por más hondo que sea un pozo
Más fresquita sale el agua,
Cuanto más hablo contigo
Más dulces son tus palabras.

Tengo una estampa en el pecho,
Cuando me acuerdo de ti
Saco la estampa y la beso.

Entre sabanas de Holanda
Y colchas de carmesí
Está mi amante durmiendo
Que parece un serafín.

Mira si te tengo amor,
Veneno que tú me dieras,
Veneno tomaba yo.

La noche del agua recia
Me tapaste con tu capa
En la puerta de la iglesia.

Es que en un túnel me encontraba yo
Muy oscuro, que ya ni veía
Pro tu sonrisa me llenó de luz
Y ahora son tus ojos los que me iluminan.

Al mirarte se me ocurren tantas melodías
Infinitas cosas que te diría
Y tu cara guapa niño me inspira
Siento una brisa fresca si tú me miras.

Sólo si arrancaran mi corazón
Y sin vía quedara mi cuerpo
Sólo así dejaría de quererte
Sólo niño mío si yo muero.

Yo soy cautivo
Y yo me siento feliz
Contento y a gusto vivo
solo con tenerte a ti.

Te quiero,
Cuando te digo te quiero
Se te pone la carita *colorá* de terciopelo.

1.1.2 Piropos.

Mírame a la cara,
Mírame por Dios,
Con la limosna de tus ojos negros
Me conformo yo.

Ay, qué finura
Tienen los mimbres
De tu cintura.

Los ojitos de tu cara
Tan bonitos son de noche
Como son por la mañana.

La madre que te parió
Se merece una corona
Y tú te mereces dos.

Mira si yo a ti te quiero
Que por ti sería capaz
De clavarme en el madero.
Se merece tu persona
El palacio de una infanta
De una reina una corona.

1.1.3 Ronda.

Te quisiera camelar,
Pero estás tú como Cádiz
De murallas *rodeá*.

Te quiero sin que me quieras
Que es verdadero querer;
Que querer porque nos quieren
Es querer por interés.

Si cautivo yo me siento
Yo me siento feliz,
Contento y a gusto vivo,
Sólo con tener a ti.

Un manojito de rosas
No tiene comparación
Con la cara de mi niña
Cuando se asoma al balcón.

Y a esta mujer que yo admiro
A mí el cielo me la ha mandado
Son tan grandes mis deseos
Que ya al espejo yo me miro
Y en vez de verme yo la veo.

Tengo miedo a perder la maravilla
De tus ojos de estatua; y el acento,
Que de noche me pone en la mejilla
La solitaria rosa de tu aliento.

1.2. CAUSA DE SUFRIMIENTO

1.2.1. Firmezas.

De tu vera no me aparto
Aunque a *puñalás* me maten
Y me lleven entre cuatro.

Es tu querer como el viento,
Y el mío como la piedra,
Que no tiene movimiento.

Acuérdate de aquel día
Que delante de un crucifijo
Juraste que me querías.

Tengo yo mi corazón
Firme como las columnas
Del templo de Salomón.

Hasta el alma me llegado
La raíz de tu querer
Si no es verdad lo que digo
Mala *puñalá* me den.

Tú me besas la boca
Tú me muerdes los labios
Y me gritas y me lloras
Y tu vida es un agravio
Y qué culpa tengo yo
Si yo no puedo remediarlo
Que te quiera es imposible
Porque yo en mi corazón no mando.

1.2.2. Celos.

Agujitas y alfileres
Le clavarán a mi novia
Cuando la llamo y no viene.

No me diga usted bonita,
Que mi marido es celoso;
La sangre me tiene frita.
Te den un tiro y te maten
Como sepa que diviertes
A otro gachó con tu cante.

No quiero que vayas a misa
Ni que a la puerta te asomes
Ni que tomes agua bendita
Donde la toman los hombres.

Los celos son *puñalás*
Que se mete 'n el *sentío*
Porque ayer te vi con otro
Estoy loquito *perdio*.

Tengo una pena grande
Que yo no la puedo *aguantá*
Te veo en mano de otro
Y me tengo que *conformá*.

Ay por qué no me dices dónde está mi amor
Águila remonta el vuelo
Y dile que verlo quiero
Que me ahoga la pasión
Y me atormentan los celos.

1.2.3. Olvido.

Para que yo te olvide a ti
Tengo que ver dos señales
O se han de hundir los cielos
O se han de secar los mares.

No sé lo que le ha *daíto*
Esta serrana a mi cuerpo, que hago por olvidarla
Y más presente la tengo.

Chiquilla, no me lo mientes;
Que como lo quiero tanto,
Fatigas me dan de muerte.

Un amor tenía yo
Que me decía llorando
Que nunca me olvidaría

Tengo que mandar poner
Bandera negra de guerra
Si tu olvidas mi querer.

Si las estrellas del cielo
Se cayeran a millares,
Yo no olvido tu querer
Por no darle gusto a nadie.

A un sabio le pregunté
Y me respondió al momento:
Yo también me enamoré;
Y aunque me sobra el talento
Lloro por un

1.2.4. Penas.

La pena grande que se llora,
Con las lágrimas se va.
La pena grande es la pena
Que no se puede llorar.
Esa no se va; se queda.

En mí no reina alegría;
Que, como te quiero tanto,
Siento tu pena y la mía.

Los ojos de mi morena
Se parecen a mis males,
Negros, como mis fatigas,
Grandes, como mis pesares.

Yo creía que el querer
Era cosita de juguete
Y ahora veo que se pasan
Las fatigas de la muerte.
En el cementerio entré,
Levanté una losa negra,
Me encontré con tu querer.

Soñé que contigo hablaba,
Desperté y me hallé solita,
Las penas se me aumentaban.

De novios yo te serví
De edad de catorce años
No me hagas pasar más pena
Que yo me voy a morir
No encontrarás tú quien te quiera.

Cuando un hombre que es muy hombre las lágrimas
Las lágrimas deja caer
Es porque dentro de su alma
La pena ya puede con él
Cuando un hombre que es muy hombre.

Porque el amor que tú me das
Que como era de polvo y arena
El aire se lo llevaba.

Mi pena es más grande, vialita
Porque va por dentro
Y en ella te canto, vialita
El dolor que siento.

1.2.5. Tristezas.

A la orilla de un río,
Yo me voy solo
Y aumento la corriente
Con lo que lloro.

Todavía tengo en mi cama
El hoyito que dejó,
Las horquillas de su pelo
Y el peine que la peinó.

A una mujer quería
Cuando yo era casi un niño
Y como yo no me atrevía
No le declaré el cariño
Que por ella yo sentía.

Lo más difícil del mundo
Se estudia y se aprende bien
Yo me estudié tu cariño
Y no lo pude comprender
Por eso sufro y lloro como un niño.

Anoche mientras dormía
Del cansancio fatigado
No sé qué sueño dorado
Cruzó por la mente mía
Soñaba que te veía
Y que me estabas mirando
Y yo te estaba contando
Mi vida triste, muy triste
Y te desapareciste
Al despertarme llorando
Hombro con hombro nos vimos
En la calle nos cruzamos
A la cara nos miramos
Porque lo nuestro ya fue imposible
Aluego los dos lloramos.

Sacrifiqué todos mis sueños yo
Nunca pensé que así fuera el amor
Y ahora me dices que necesitas pensar,
Si sales por esa puerta no vengas más.

1.2.6. Odio causado por el desamor.

Anda que te den un tiro;
Que no se hace con nadie
Lo que tú has hecho conmigo.

Has de venir a buscarme
Con el corazón partido
Llorando gotas de sangre.

Anda que tienes mal fario;
Tú te fuiste con el otro
Porque te subió el salario.

Hijito de mala madre:
¿Te acuerdas cuando decías
No te olvidaré por nadie?

Cuando más te quería,
Me precisó el odiarte
Porque si no me moría.

Mal hallada sea la persona
Que a mí me enseñó a querer,
Que estaba yo en mi sentido
Y ahora me encuentro sin él.

1.3. AMOR A LA MADRE

Por ver a mi mare diera
Un dedito de mi manita,
¡El que más faltita me hiciera!

Se lo pedí llorando
A la Virgen del Carmen
Que me quitara a mí la salud
Y se la diera a mi madre.

Madrecita mía,
Qué buena gitana,
De un pedacito de pan que tenía,
La mitad me daba.
Tú te colocas enfrente de mí
Por si acaso yo me caigo *patrás*
Empújale al columpio

Empújale al columpio
Empújale al columpio, ¡omá! (mamá)

De la huerta de Murcia
Vengo yo señores,
Como le traigo flores a la madre de mi alma,
Ramitos de flores.

Una noche oscura,
Rezando el rosario,
Se había quedado la madre de mi alma
Dormida en mis brazos.

¡Se murió la madre mía!
¿A dónde volveré a encontrar
Madre como la perdía?

Penas tiene mi mare,
Penas tengo yo,
Y las que siento son las de mi mare,
Que las mías no.

Yo vivo sin ilusión
Desde que murió mi madre
No tengo nada de cobarde
Pero está mi corazón
Que no lo conoce nadie.

Niño que en cueros y descalzo
Va llorando por las calles
Ven acá y llora conmigo
Mare de mi corazón
Yo tampoco tengo mare
Que yo la perdí desde niño

Lo deben de condenar
Aquel que no quiero a su patria
Que a la patria y a la madre
Se le debe venerar
Y que no la ofenda nadie.

Calla por dios pare mío
Tú no me ofendas más a mi mare
Mira que si tú eres mi pare
Ella es la que a mí me ha parió
Y no consiento yo que me la maltrate nadie.
Toítas las noches a las dos
Mis ojitos lloraban canales
Porque a esa hora murió
La pobrecita de mi mare
Y por eso lloro yo.
Que yo me puse a escribir mi pena
En la cáscara de un árbol
Escribí el primer renglón
Y el árbol se vino a tierra
De la pena que le dio.

1.4. AMOR A LA FAMILIA

Por la mañana entre las florecillas
Mi hija y yo nos mojamos los zapatos
Y me lleno de hierba y niña
Y me bebo el rocío fresco
Que de la mano de mi niña,
Que de la mano de mi Estrella.

Ven aquí niño chiquito
Que viene el coco
Y se lleva a mi niño
Si duerme poco.

Mi niño Manolillo ya se ha dormido.
Ya se ha dormido, mi niño Manolillo,
Ya se ha dormido.
Ya se ha dormido,
Al cante de mi nana quedó rendido.
Ea la ea, ea la ea, ea la ea,
Mi niño Manolillo dormido se queda.

2. MUERTE

2.1. DESEOS DE MUERTE

La muerte llamo a voces
Y no quiere venir,
Que hasta la muerte tiene, compañera,
Lástima de mí.

Toítos le piden a Dios
La salud y la libertad
Y yo le pido la muerte
Y no me la quiere mandar.

Paso por la acera de enfrente
Aborreciendo la vida
Y apeteciendo la muerte.

Yo no quiero vivir más,
Ábrase la sepultura
Vivo me quiero enterrar.

Hasta las personas reales
Viene la muerte y las lleva,
Y conmigo no ha podido
Cuando la llamo de veras.

Yo quisiera morirme
Y oír mi doble
Sólo por ver quién decía
¡Dios lo perdone!

2.2. LA MUERTE DEL SER AMADO

Hasta el mismo enterrador,
Mira si sería bonita,
Que en cuanto le vio la cara,
Tiró el azadón y la besó,
Y dijo que no la enterraba.

Pañuelo le eché a la cara,
Para que no comiera la tierra,
La boquita que yo besara.

A la horita de la muerte
No ponérmelo delante
Que como lo quiero tanto
El corazón se me parte.

Doblen las campanas
Doblen con dolor
Que se ha muerto mi compañero
De mi corazón.

Si supiera el sitio
Donde la enterraron
Yo sacarí todos sus huesecitos
Para embalsamarlos.

Todo el cementerio
Lo traigo yo andado,
La sepultura de mi compañera
Yo no la he encontrado.

Ya se secó el arbolito
Donde cantaba el pavo real
Ya se murió, mi china querida
Ya no la vuelvo a ver más
Ya se secó el arbolito
Donde cantaba el pavo real.

2.3. EL AMOR MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Diez años después de muerto
Y de gusanos *comío*
Letreros tendrán mis huesos
Del tiempo que te he *querío*.

Cuando me muera
Mira que te encargo
Que con la cinta de tu pelo
Me amarren las manos.

Si te sentencian a muerte
No tengas pena ninguna
Que el día que a ti te maten
Harán dos muertes en una.

2.4. LA MUERTE COMO DRAMA

Mal fin tenga la muerte
Que tanto ha podido;
Se ha llevado a mi compañera
Y a un hijito mío.

A pie de tu sepultura
Llorando me arrodillé
Las lágrimas de mis ojos
Se quejaban al caer.

En el carro de los muerto
Ayer pasó por aquí,
Llevaba la mano fuera,
Por ella la conocí.

Yo ya me voy a morir,
Gitanitos de *La Cava*
Venir a llorar por mí.

Al subir la escalera
Le dije al verdugo
Que me quitara la túnica blanca
Y la pusiera de luto.

Con aquellas fatigas
Se agarró a mí.
Cómo me dijo compañero mío
Me voy a morir.

Se corta una rama verde,
Se siembra y vuelve a nacer;
Pero si una *mare* se pierde
No se vuelve más a ver.

Día 8 de septiembre
Fiesta de nuestra patrona
No pasaron cuatro lunas
Y dios te llevó a la gloria
Tu jaca se encuentra triste
Tu escopeta no dispara
Y tus pájaros perdices
Ya no cantan ni en la jaula.

Curro Montoya se ha muerto
Y con él murió la copla
Que era pura filigrana
En la rosa de su boca.

Queda una bandera puesta
En las mechas del carril
Con un nombre bordado en rubies
Que dice el niño la huerta
España llora por ti.

2.5. DESCONOCIMIENTO HUMANO ANTE EL HECHO DE LA MUERTE

La vida es como una máquina
Que anda y hace ruido,
Y al final todo se apaga.

3. RELIGIÓN

3.1. RELIGIOSIDAD

3.1.1. General

Anda vete al cementerio
Y llévate un Santo Cristo
Y encomiéndale tu alma
Que es muy grande tu delito.

Anda que ya no mereces
Que mi lengua te salude,
Por lo bien que te he querido
Le pido a Dios que te ayude.

Hermana Malena
Dile a padre Bastián
Que me traiga un confesor
Que me quiero confesar.

No hay otro remedio
Que conformarse con la voluntad
De *Undebel* del cielo.

No hay más amigo que Dios
Y esto es claro y evidente;
El más amigo es traidor
Y el más verdadero miente.

Yo mis fatigas se las conté
A la que está en la carrera
Y como esa señora es tan buena
Me mandó al del gran poder
Y ese me alivió mis penas

3.1.2. Cristo-Cruz

Cristo de Gracia, te pido
Que vuelvas la cara atrás
Y a los ciegos le des vista
Y a los presos libertad.

Yo me encomendé
Al Santo Cristo
Que estaba en la Puerta
Real de Jerez.

3.1.3. Virgen

Hermosa Virgen de Gádor,
Que estás al pie de la sierra,
Ruega por los mineritos
Que están debajo de tierra.

Vengo a mi tierra natal
Antes de a América ir
Para ofrecerte un cantar
Y despedirme de ti,
¡Virgen de la Caridad!

Que no quiere ser francesa,
La Virgen del Pilar dice
Que no quiere ser francesa,
Que quiere ser capitana
De las tropas aragonesas.

Vámonos los dos a Cádiz,
Verás la Virgen de Regla.
La más bonita que hay.

Virgen de la Setefilla
Patrona del pueblo mío
Y de lora del río
Lo mejor de mi Sevilla
Cuna donde yo he *nació*.

La patrona de mi tierra
Que venera el pueblo entero
Su ermita tiene en la sierra
Entre tomillo y romero.

Y yo sé que Lora del Río
Engalana sus caballos a porfía
Y a su virgen soberana
Y van a verla en romería
La típica caravana
La le clareando el día
La típica caravana
Sale clareando un nuevo día.

Y sobre la imagen bendita
Oro fino el sol derrama
Caminando hacia la ermita
El pueblo alegre le aclama
Y una zagalilla grita
Viva la virgen serrana.

Son de guitarra y palillos
Y vino y alegría sana
Y un cante por fandanguillos
Brotan de unos labios grana
Yo también salgo cantando
También canto yo un *Fandango*
Cuando la virgen delante de mí me la paran
Y cuando voy terminando
Las lágrimas me caen
A gotas por mi cara.

Porque me veas que yo lloro
Setefilla no te asustes
Porque me veas con sentimiento y pena grande llorar
Perdí a mi madre de mi alma yo tan buena
Nunca la podré olvidar
A mí me ahoga la pena.

3.1.4. Santos-Santas.

Pasé por Santa Marina
Y una salve le recé
A la Pastora Divina.

Sale de San Agustín
Pasa por El Altozano
Y al llegar a San Francisco
Lo relevan los hermanos

3.1.5. Ánimas.

Ni las ánimas benditas
Pasan más penita que yo
Tú pasas por mi vera
Y no me decías ni adiós.

3.1.6. Aguinaldos

Estos cantes de aguinaldo
Se quedaron muy atrás,
Pero en el sentir Flamenco
Los queremos recordar,
Con *Levanticas*, *Murcianas*
Y cantes de madrugá.

3.2. IRRELIGIOSIDAD

Muere el que se muere
Y queda en la tierra
No sube a la gloria
Como algunos piensan.

Aquella mañana
Que me lo dijeron
Yo reniego de cuantos santos tiene
La tierra y el cielo.

Si yo supiera
Que no me querías
Yo renegara de Dios y me fuera
A la morería.

Salgo de mi casa,
Salgo maldiciendo
Hasta los santos que están en los cuadros;
La tierra y el cielo.

4. POBREZA Y DINERO

4.1. AMOR EN LUCHA CONTRA EL PODER DEL DINERO

La hija de la Paula
No es de mi rango,
Ella tiene un cortijo
Y yo voy descalzo.

Te quiero como si fueras
Hija de un corregidor,
Siendo pobre cigarrera.

4.2. LA POBREZA EXPRESADA MEDIANTE DETALLES

Por el mundo la alegría
El que no tiene no come
Y en la casa de los pobres
El hambre nunca se olvida
Porque el mundo no socorre.

¿Qué quieres que tenga
Si tengo frío
Y no tengo leña?

Cuando me siento en mi mesa,
Le rezo a San Cayetano,
Padre de la pobreza.
Ya te he dicho, María,
Que en la casa de los pobres
Dura poco la alegría.

4.3. EL PODER DEL DINERO EN LA SOCIEDAD

El dinero es un mareo:
Aquel que tiene parné
Es bonito aunque sea feo.

El dinero es muy bonito:
A todo el que tiene dinero
Le llaman el señorito.

A la audiencia van dos pleitos,
Uno verdad y otro no;
La verdad salió perdiendo
Porque el dinero ganó.

Un rico a mí me humillaba
Su entierro yo vi pasar
Uno tan solo le rezaba
Porque tenía que heredar
Yo en cambio lo perdonaba.

Yo he visto un hombre morir
Sin nadie junto a su cuerpo
Nadie quien poder rezarle
Ni siquiera un padrenuestro.

Cuando se muere algún pobre,
¡Qué solito va al entierro!,
Y cuando se muere un rico
Va la música y el clero.

5. SENTENCIASAS

No duermas mi niño
Óyeme despierto
No vivas de engaño
Quiero que lo sepas.

Buena será el agua
Si libre es el veneno
Si tiene patrón no bebas
Aunque te mueras como yo muero.
Tienes cosas de cobarde
Porque clavas los dientes
A los que llevan cadenas
Y mordiendo te diviertes.

Pero mi pueblo que es carne
Nacido de noble vientre
Enterrarán a los perros
Que muerden con malos dientes.

Vergüenza debe de darte
Si eres patrón de esta tierra,
Que esté tan alta la hierba
Y el pueblo muerto de hambre.

Guarda lo que es bueno;
Te acompañará;
Y si no lo guardas,
Sola te verás.

El hilo de la verdad
Por mucho que lo adelgacen,
En la vida quebrará.

Por meterte a redentor
Vas a perder lo *ganao*:
Quien te lo dice soy yo.

Andaluces levantaos
Pedid tierra y libertad
Sea por Andalucía libre
Los pueblos y la humanidad.

Mide bien antes de hablar
Palabras con sentimiento
Que unas se las lleva el viento
Y otras se quedan *clavás*
Y en lo hondo y para los restos

6. HONOR

6.1. HONRA

En un verde prado
Tendí mi pañuelo,
Salieron tras rosas
Como tres luceros.

Ama el hierro candente
De las fraguas al compás del martillo
Que lo convierte en reja,
Al pañuelo blanco de rosas encarnadas
Y al trino del canto
Que en la noche queja.

6.2. DESHONRA

Chiquilla, tú eres muy loca:
Eres como las campanas
Que todito el mundo las toca.

Vas pagando lo que debes,
Por tus chunguitas partías
Nadie en el mundo te quiere.

Agüita que se derrama
Nadie la pué recoger,
Ni humo que va por el aire
Ni el honor de una mujer.

El pañuelo que tú llevas
En el cuello tan florido
Sabén todos los serranos
Que primero había sido mío.

Mira si estaría borracha,
El vino se le caía,
No maltratarla por dios,
Tengo una hermana en la vía
Son desgracias que manda dios.

Esa mujer que allí viene
Déjala pasar de largo,
Que es una liebre *corría*
Mordía de mucho galgo.

El sol le dijo a la luna
Retírate bandolera
Que las mujeres de noche
No traen cositas buenas.

7. TRABAJO

7.1. OFICIOS AMBULANTES

7.1.1. Florista.

Yo vengo vendiendo flores,
Tú vienes vendiendo flores,
Las tuyas son amarillas
Y las mías de *tos* colores.

7.1.2. Canastero/a.

De la vela
A la sombra verde y clara
De la torre de la vela
Fabricaba mi gitana
Los canastitos de canela
Y por flores ella lo cambiaba.

Me gusta la alegría de este pueblo,
Yo soy gitano, soy canastero.
Mi pueblo hace las mejores canastas
Y son las mejores del mundo entero.

Soy canastera,
Venderé canastas
Hasta que me muera.

7.1.3. Frutero.

Ay, Marina,
Yo traigo naranjas
Y son de la China,
Batatitas orondas
Y suspiritos de canela,
Melocotones de Ronda
Y castañas,
Cómo bajean.

Vengo de mi melonar
Traigo melones maduros
Y sandías *colorás*.

7.1.4. Aguador.

Yo la traigo muy fresquita
De la fuente de los caños
Y a la que la solicita
No le falta en todo el año.

7.1.5. Arriero.

Los pícaros tartaneros
Un lunes por la mañana,
Les robaron las manzanas
A los pobres arrieros
Que venían de Totana.

7.1.6. Carreteros.

Carretero, carretero,
Carretero tú no llores
Que la Virgen del Rocío
Aliviará tus dolores.

7.1.7. Pastor.

Las ovejitas eran blancas
Y el pradito verde;
El pastorcito, madre, que las guardaba
De penas se muere.

El gañán y el aceitunero
El herrero y el pastor
Luchan en la gran ciudad
Vendiendo sangre y sudor.

Yo crié en mi rebaño
Una cordera;
De tanto acariciarla
Se volvió fiera.

7.2. LOS TRABAJOS DUROS Y MAL REMUNERADOS

7.2.1. Marinero.

Ya se van los marineros,
Madrugaíta con pan de telera,
Madrugaíta se van para la mar,
Ya se van los marineros.

Y el motor rompe el silencio,
Madrugaíta se van para la mar,
Madrugaíta con pan de telera,
y el motor rompe el silencio.

Ay mi barrio marinero,
Mi barrio, mi barrio.

Dame la mano, dame
Súbete a mi barquilla,
Flamenca dame la mano,
Dame la mano, dame.

Dame la mano, dame,
Y súbete a mi barquilla
Que el vuelo de tus volantes
Salpica mi chaquetilla.

7.2.2. Zapatero.

Me voy a hacer unos zapatitos
Del ala de mi sombrero,
Muy finos y muy flamenquitos,
¡Que es muy Flamenco mi zapatero!

Que resuenen mis pasitos,
Que es muy Flamenco mi zapatero.
Me voy a hacer unos zapatitos
Del ala de mi sombrero.

No los he visto más bonitos
Que mis zapatitos nuevos
¡Que es muy Flamenco mi zapatero!

7.2.3. Pescador.

Por la mar de Andalucía,
La del agua siempre azul
Donde he de volver un día
A pescar coplas de luz
Porque yo soy pescador.
¡Soy pescador y andaluz!

7.2.4. Carpintero.

Este niño chiquito
No tiene cuna.
Su padre es carpintero
Y le hará una.

7.2.5. Campesino.

Yo me voy a volver loco
Porque una viña que tengo
La está vendimiando otro.

Sal de la viña al camino
Mocita vendimiadora
Y dame tu cantimplora
Para beber un trago de vino
Si es que he llegado a buena hora.

Soy hombre de tierras duras
De lentisco y de pinares
Me gusta ver en mis manos
Agua de los manantiales
Por las mañanas temprano.

7.2.6. Molinero.

La molinera, tiene una llave,
Con la que cierra,
Con la que abre,
Y a eso de la media noche, mamita mía,
Me voy con ella.

7.2.7. Esquilador.

Pero el día ha de llegar
De esquilar nuestras ovejas
Y aquella esperanza vieja
Hemos de ver madurar.

Vellones ya no serán
Nubecitas *pa* los pobres
Ni redondos medallones
De unos poquitos *nomás*.

7.2.8. Contratista de mulas.

De Gibraltar a Ronda
Soy el mejor guía,
Tengo una mula torda
Que es mi alegría.
Por la Serranía,
Con mi reata de mulas,
Me gano la vía.

7.2.9. Muleros.

Yo soy mulero y campanillero,
Al son de las campanillas
De mi mula castellana
Voy cantando una coplilla
Al despuntar la mañana.

7.2.10. Labradores.

Contar sus años no sabe,
Y ya sabe que el sudor
Es una corona grave
De sal para el labrador.

A fuerzas de golpe fuerte
Y a fuerza de sol bruñido
Con una ambición de muerte
Despedaza un pan reñido

7.3. QUEJA DE LA DUREZA DEL TRABAJO

7.3.1. Minero.

Pobrecitos los mineros,
¡Qué desgraciaditos son!
Pasan la vida en la mina
Y les mata una explosión.

Porque tiro la barrena
Me llaman a mi barrenero
Siendo yo el mejor minero
Que sale de Cartagena.

De Cartagena a Herrerías
Con mi recua yo regreso,
Trabajo de noche y día
Cargando de manganeso
Un barco en Santa Lucía.

En el fondo de una mina
Se me ha apagadito el candil
Y me han dicho los mineros
Que ya no puedo salir.

7.3.2. Enterrador.

Mira si sería bonita
Que hasta el mismo enterrador
Cuando le vio la cara
Tiró el azadón y la beso,
Y dijo que no la enterraba.

Cuando acabé mi condena
Me vi muy solo y perdido.
Ella se murió de pena
Y yo que la causa he sido
Sé que murió siendo buena.
La enterraron por la tarde
A la hija de Juan Simón,
Y era Simón en el pueblo

El único enterrador.
El mismo a su propia hija
Al cementerio llevó,
El mismo cavó la fosa
Murmurando una oración.
Y como en una mano llevaba la pala
Y en el hombro el azadón,
Todos le preguntaban:
¿De dónde vienes Juan Simón?
Y el enjuagando sus ojos
Contestaba a media voz:
Soy enterrador y vengo
De enterrar mi corazón.

7.4. DEFENSA Y SEGURIDAD

7.4.1. Milicia.

Herido de muerte
Caído en el suelo
Dios se lo pague a los soldaditos
Que me recogieron.

A la Virgen del Carmen
Yo se lo he rogado
De que libre a mi compañero
De salir de soldado.
El señor gobernador
Al general le ha pedido
Ciento cincuenta soldados.
Y que sean escogidos
Se lo decía el alcalde,
Mañana, por la mañana,
Estén a la puerta de la cárcel,
Y decía el general que vinieran todos
Con la bayoneta *calá*.

7.4.2. Guardia civil.

Yo vengo huyendo
¿A dónde me iré?
Que me persiguen madre los civiles;
Me quieren prender.

7.5. OTROS TRABAJOS

7.5.1. Toreros.

¡Son los toreros!,
¡Son los toreros!,
Los que se amarran cinta en el pelo.

En el Puerto murió el Cándido
Y allí remató su fin,
Lo mató un torito en Bornos
Por librar a Juaquilín.

Y al otro día siguiente
Salieron todos los toreros
Vestidos de negro luto
Por la muerte de su maestro.

Un día de julio fatal,
Los tendidos del Flamenco
No pudieron escuchar
El eco de unos clarines
Con un fondo de timbal,
Porque hubo un toro letal
Con divisa carmesí.

7.5.2. Pintores.

Los poetas y escritores
En tu cielo te inspiraron
En tu luz amamantaron
Los ojos de los pintores
Que tu embrujo dibujaron

Los poetas y escritores
En tu cielo te inspiraron
En tu luz amamantaron
Los ojos de los pintores
Que tu embrujo dibujaron.

No la pintan los pintores,
Que no la pintan los pintores,
Que una cara tan gitana,
Que como la de mi Dolores.

El arte de la pintura
Revuelto con nuestro cante
Cintura de la guitarra
El Baile de los pinceles.

Instinto innato pinto
Inocencia niño
Dibujo colores
Papeles lienzos
Ya no pintaré más la flecha
Ni la hora escrita que el columpio
Se lleva con su risa
Prefiero escribir las palabras solas
Solas palabras
Que han de cantar tu nombre.

8. GEOGRÁFICAS

8.1. PAISAJES

Y el Guadalquivir
Dicen que dijo,
Si pudiera llegar
Hasta el Rocío,
Ay, mi río.

Ay, Bonete.
Entre Chinchilla y Bonete,
La roda y El Quintanar,
La provincia de Albacete,
Toíta la traigo *andá*,
Ay, que sólo serrana por verte.

¡Qué bonito que estará
El ferrocarril de Cádiz
Con banderas *colorás*!

A los montes de Armenia
Me tengo que ir
A hacer vida con los ermitaños
Que viven allí.

Calle de la Polvera
No serás tú calle
Sino montoncitos
De arenita y tierra
Que se los lleva el aire.
Tiene la ciudad de Ronda
Tres cosas particulares:
L'alamea, er Puente Nuevo
Y la esquinita en el aire.

Camino de Grazalema
En medio de un olivar,
Hay una fuente que mana
Agua de amor natural.

A la entrada de Granada,
Calle de los Herradores,
Hay una fuente famosa
Con veinticinco faroles.

Viñas, olivos y almendrales
Te visten de blanco y verde
En tus tierras litorales
El rojo del sur se pierde
Entre azules naturales

De tus ríos la fuente
De tus mares los azules
De tu historia la grandeza
Y de tus pueblos la gente
De tus cantes la pureza.

Yo te juro, mi Cádiz,
¡Ay que no te miento!
Aunque no esté contigo
Te llevo siempre en el pensamiento
Y en mentando tu nombre
Yo soy feliz
Porque eres la tierra donde nací
Bello rincón de mi Andalucía
Cuando dios te hizo que alegre estaría
Cienen tus mujeres la gracia divina
Son ramitos de rosas y de clavellinas
Tacita de plata
La tierra de más salero
Nunca te falta alegría
Aunque no tengas dinero
Si yo pudiera tenerte
Conmigo para toda la vía.
Puedo jurar que a mi Cádiz
Por nada del mundo la dejaría
Tu eres tacita de plata
Lo de más gracia de Andalucía.

Ay, puerto moruno de Tánger,
Puerto que te vi marchar
Y en un barquito de espuma.
Ay con la esmeralda del mar.
Ay, que ya no te veo más.
Santa Ana,
Granada tiene un rastrillo
Que es la plaza de santa Ana
Donde van los flamenquitos
Apenas por la mañana.

8.2. ASTROS

Las estrellas del cielo
No están *Cabales*
Porque dicen que faltan
Dos principales.

8.3. FUERZAS NATURALES

8.3.1. Rayos

Dos pastores corrían *para* un árbol
Huyendo a una nube que se levantó;
Cayó un rayo y a nosotros nos libre
Y a uno de ellos lo carbonizó
Pero al otro no,
Que llevaba la estampa y reliquia
De la Virgen pura de la Concepción.

8.3.2. Terremotos

El día del terremoto
Llegó el agua hasta arriba,
Pero nunca llegará
Donde llegaron mis fatigas.

8.3.3. Tempestad.

Que la mar está bravía
Y no se puede “botar”.
La redes *viá* remendar
Mientras espero en la orilla
A que pase el temporal.

8.3.4. Volcanes.

Eres como el fuego de un volcán
Que me acaba de quemar
Para toda la vida.
Yo soy como el aire, como el mar,
Y no me dejo alcanzar,
No vida mía.

8.4. CRIATURAS NATURALES

8.4.1. Animales

Por una montaña espesa
Vuela una paloma triste;
Va en busca del bien que adora;
No hay rincón que no registre;
¡Con qué sentimiento llora!

Vengo de Extremadura
De ponerle a mi caballo
De plata las herraduras.

Sueña con el vuelo del pájaro
Con los tejaos de la gañanía
Y con la brisa suave del aire
En el crujir salitre de la semillas.

A una yegua portuguesa
Su cría yo le robé
Y ella a mí me miraba
Y me daba a mí a entender
Que su cría le robaba.

Como la tortolita
Que andaba por los montes
Así andaba la mía compañerita
De día y de noche.

Mi jaca de muerte hería
Una ronda la alcanzaba
Por salvarme galopaba
Murió salvando mi vía
Yo por la de ella lloraba.

Largas carreras le di
Yo he montado mi jaca
Y ella trató de tirarme
Y yo me agarré a la crin
Que a montar no hay quién me gane.

8.4.2. Vegetales

Por coger la zarzamora
Me he clavado una espina
Y hasta el corazón me llora.

A clavo y canela
Huele mi jazmín
El que no huele a canela y clavo
No sabe distinguir.

Su patio
Huele a jazmines
Huele a naranjos
Y a amapolas
Y también huele a eneldo
Y a flores de la marisma
Gitanita garbosa.
Y en el romero
Sentao en el patio
Yo a ti te espero.

Apenas había nacido
La *yerbitabuena*
Como se iban alimentando
Las raíces de ella.

Debajo de un almendro
Me paré cantando
Las almendritas que arriba había
Vinieron abajo.

Rosas de primavera
De las más tempranas,
Como recoges en el mes de enero
Las primeras aguas.
¡Yo no sé qué tiene
La hierbabuena de tu huerto
Que tan bien me huele!

9. SATÍRICAS

9.1. PUYAS O DE “PICAILLA”

Tú tienes muy poca sal;
Corre, vete a las salinas
Que te acaben de echar.

9.2. BURLESCAS

Tienes mucha fantasía;
Parece que tú has pisado
La flor de la tontería.
En tu puerta me cagué,
Porque allí me dio la gana,
Ahí te dejo ese clavel
Pa que lo huelas mañana
Cuando salgar a barrer.

9.3. MALDICIONES

Te den una *puñalá*
Que el Padre Santo de Roma
No te la pueda curar.

Mala *puñalá* te peguen
Que te den los sacramentos
Porque no le tienes ley
Ni a la camisa de tu cuerpo.

Anda compañera,
Permitan los cielos
Que con el cuchillo que matarme quieres
Mueras tú primero.

9.4. DENUESTOS

Como sabes que no veo
Me vas poniendo con maña
Chinitas por los caminos
Pa que tropiece y caiga.

Las gitanas y los gitanos
Cuando estrenan un *vestío*
No se lo quitan del cuerpo
Hasta que no está *rompío*.

Corazón de fiera
Tiene esa mujer,
Como me ha visto malito en la cama
No me viene a ver.

9.5. AMENAZAS

Te has de morir con la pena
Que la camisa en el cuerpo
Se te ha de volver gangrena.

Por pícara y retrechera
Mis ojos te han de ver
De puerta en puerta pidiendo
Limosna por *Undibé*.

En el querer no hay venganza,
Tú te has vengado de mí,
Castigo tarde o temprano
Del cielo te ha de venir.

Si oyes doblar las campanas
No preguntas quién ha muerto
Que a ti te lo ha de decir
Tu propio remordimiento.

Las pagas con un desaire
Toditas mis atenciones
Pero tendrás ocasiones
De llorar gotas de sangre
Recordando mis acciones.

9.6. MALAS LENGUAS

Aquel que tenga familia
Que no hable mal de nadie
Porque está expuesto en el mundo
A que de la suya hable.

Más mata una mala lengua
Que las manos del verdugo,
Que el verdugo mata a un hombre
Y una mala lengua a muchos.

¡Válgame los cielo!
¡Válgame la tierra!
¡Lo que acarrea un falso testigo
Y una mala lengua!

9.7. SUEGRAS

Tu mare no dice nada,
Tu mare es de las que muerden
Con la boquita cerrada.

Por allá arribita viene
La pícara de tu mare,
¡Los vientecitos se la lleven!

Dile a tu madre que calle
Que te tengo tapadita
Una faltita muy grande.

10. HUMORÍSTICAS

10.1. JOCOSAS

Tiene un pendiente
Y en la cara tiene un pendiente
Lo lleva en la oreja izquierda
En la oreja izquierda lo tiene.

10.2. DISPARATES

Tú me tienes consumida:
Como las salamanquesas,
Por los rincones metida.

11. AZAR

11.1. DESTINO

Sentaíto en la escalera
Esperando el porvenir
Y el porvenir nunca llega.

El carro de mi fortuna
Poco tiempo me duró
Cuando más a gusto estaba
El eje se me quebró.

Ojos míos, no lloréis,
Lágrimas, tened paciencia,
Que el que ha de ser desgraciado
Desde pequeñito empieza.

Pa los pobres que nacen
Pa desgrasiaos,
Hasta los mismos juncos
Son jorobaos.

Mundillo engañoso
Las vueltas que das,
Que los pasitos que *p'alante* doy
Se me van atrás.

A un árbol yo me arrimé
Pa que a mí me diera sombra
Qué mala suerte la mía
Que se cayeron las hojas
Ni el árbol a mí me quería.

11.2. FATALISMO

Al revolver de una esquina
Mataron a curro el Chato
Por causa de la Violita.

Doblaron las campanas
De San Juan de Dios.
Cómo mataron a Torrijo el valiente.
¡Miren qué dolor!

Me asomé a la muralla,
Me respondió el viento;
¿A qué vienen tantos suspiros
Si ya no hay remedio?

Camino de Bollillos
Venta de Noguero
Allí mataron
Alonso de los Reyes
Cuatro bandoleros.

11.3. IMPOTENCIA

11.3.1. Impotencia ante la enfermedad.

Los médicos de Cádiz
A mí me dijeron:
La enfermedad que tiene tu hermana
No tiene remedio.

Qué quieres que yo le haga,
A lo que remedio no tiene
Aguanta como yo aguanto
Y venga lo que viniere.

Me dieron la nueva
De que estaba mala mi compañerita,
Que quizás se muera.

No tengo yo padre,
Ni madre tampoco;
Tengo un hermano de mi alma
Que se ha vuelto loco.

11.3.2. Impotencia ante la muerte.

Cada vez que considero
Que me tengo que morir,
Tiro una manta en el suelo
Y me hartó de dormir.

Si acaso me muero,
Pago con la vida,
Y no sabía ningún cirujano,
Del mal que moría.

11.3.3. Impotencia ante el paso del tiempo.

En la puerta de un molino
Me puse a considerar
Las vueltas *qu'a dao* er mundo
Y las que le *quean* que dar.

Las glorias de este mundo
Son transitorias
Pues duran mientras pasan
Por la memoria.

Yo me metí en una cueva
Por ver lo que había dentro
Y he visto la fin del mundo
Y el desengaño del tiempo.

11.3.4. Impotencia hacia la mentira.

Loco busco con mi alma
Quién me diga la verdad
Por qué se matan los hombres
Y tienen tanta maldad
Y a mí nadie me responde.

Los aires llevan mentiras
Y el que diga que no miente
Que diga que no respira.

11.4. ESPERANZA

De cortos alimentos
Seguimos mal viviendo
Pero ha de llegar el día
Que el trigo sea nuestro.

Puede que andadito los tiempos
Pueda yo asentarme en mi trono
Que son finos mis metales
Y no pierde valor el oro.
Todo el mundo me da de lao
Porque me ve en decadencia
Pero yo me he echado la cuenta
Que el mundo no se ha acabado
Puede dar otra vuelta.

La bandera blanca y verde
Vuelve tras siglos de guerra
A decir paz y esperanza
Bajo el sol de nuestra tierra.

Los andaluces queremos
Volver a ser lo que fuimos
Hombres de luz que a los hombres
Alma de hombres les dimos.

12. CÁRCEL

12.1. DESACUERDO CON LA SENTENCIA

La razón,
Si el tribunal me sentencia
Por qué le pido la razón
Si es que cumplo mi condena
Yo llevaré en mi corazón
Los ojos de mi morena

12.2. DETALLES DE LA VIDA CARCELARIA

Cadena que me aprisionas,
Calabozo, aquí me tienes:
Pague mi cuerpo el delito
Y no padezcan mis bienes.

Dígale usted a mi padrino
Que corriendo venga acá
Y en un papelito fino
Que firme mi libertad.

La cárcel tengo yo por cama,
Ladrillos por cabecera,
Por comida tengo grillos.
Por escándalo, una cadena.

A la cárcel me llevaron
Y no me mató el dolor
Y el vivir con tu recuerdo
Me se alegra el corazón.
Vámonos de este jardín
Para contarte mis dolores
Que si te los cuento aquí
Se marchitarán las flores

12.3. RUPTURA DE LA VIDA FAMILIAR DE LOS PRESOS

A las rejas de la cárcel
No me vengas a llorar,
Ya que no me quitas pena
No me las vengas a dar.

Preso en Ceuta
Mal fin tenga él;
Que ya me duelen los huesitos
De llorar por él.

En la cárcel estoy preso
Porque di una *puñalá*,
Que la hembra que tenía
Me la querían quitar.

Llorando mi mare estaba
A la puerta de mi prisión
Por dios no dejarla sola
Que la va a matar el dolor
Cuando llegue mi última hora.

13. ONOMÁSTICAS

Yo soy loquito queriendo
Y llegando a aborrecer
De tu santo no me acuerdo.

14. SOCIEDAD

14.1. INTENTO DE SEPARACION ENTRE EL GRUPO RACIAL GITANO Y LOS ANDALUCES.

Sólo el color de la piel
Nos distingue de los payos
Pero somos tan humanos
Como el que más pueda ser
A nadie negamos la mano.

**14.2. OPOSICION DEL CANTAOR ANTE LA CLASE SOCIAL
ANTAGÓNICA, AL AFIRMAR SU CONDICIÓN.**

Aunque canto a lo gitano
No soy gitanito, no,
Me he criado entre ellos
Me tira la inclinación.

**14.3. EXPRESIÓN DE LA CONCIENCIA PRIMITIVA DE
LA INJUSTICIA SOCIAL Y ECONÓMICA.**

Forjando una justa verdad
Diez hombres por un buen camino
Pero llegó la fiera injusticia
A morderle su destino.

Si digo Español doy nombre
Si digo Andalucía digo espina
Si digo gitano digo errante
Si digo libertad digo mentira.

15. GASTRONOMÍA

15.1. COMIDAS

Vente conmigo a un palmar,
Yo te cogeré palmitos
Y tú te los comerás.

Al moral me voy
Al moral me vengo
Y las moritas que van madurando
Me las voy comiendo.

15.2. BEBIDAS

En el cristal de tu copa
Mi cara se reflejó
Aquel sorbo de licor

Que yo me llevé a la boca
De veneno me sirvió
Mientes como a dios.

Que me pregunten a mi
Si el vino es para olvidar
Porque yo copas bebí
Y me jarté de llorar
Acordándome de ti.

16. CELEBRACIONES

16.1. BODAS

En la Cala hay una boda
Mi *mare* me va a llevar
Y como iré tan compuesta
Me sacarán a bailar
Con mi par de castañetas.

Anoche vi a Camarón
Cantar en la boda,
Hizo los *Tangos*
De María la Mahora.

16.2. BAUTIZOS

María del Carmen,
¿A dónde vas María del Carmen
Tan compuesta y peregrina?
La he invitado yo esta tarde,
Por si quiere ser madrina,
Para bautizar a un ángel.

Bautizaron a una mora
A España se la trajeron
En la pila del bautismo
Candelaria le pusieron.

16.3. COMUNIONES

Es una rosa encendía
Una explosión de alegría
Que le da gracias a dios
Al ver a toda su familia
En su Primera Comunión.

16.4. BRINDIS

Te di mi copa,
Pa que brindaras.
Pa que brindaras
Por nuestro amor bendito
Que no se acabara.
Que brindis más bonito
Para que durara.
Y esa mañana
Camino del Rocío
Canté con ganas
Pues yo te había pedido
Por *Sevillanas*:
Cuando lleguemos
Ante la Virgen
Le juraremos,
Los dos nuestro cariño
Le brindaremos.

17. FORMAS DEL ARTE FLAMENCO

17.1. CANTE

En el campo nada importa
Cantar bien o cantar mal,
Pero delante de la gente,
Cantar bien o no cantar.

A las doce, fandanguillos:
Un canto claro y sencillo
Para la gente de fuera;
A la una, *Cartageneras*:
Una cosilla liviana;
A las dos, una playera,

Que ya es copla más entera,
y a las tres de la mañana,
Las *Siguiriyas* gitanas...
¡Ya empieza el cante de veras!
Cantores, dejad
Palmas y jaleos
Para los demás.

Ninguno, por cantar bien,
Hable mal de aquel que canta;
Unos cantan lo que saben,
Y otros saben lo que cantan.

El cante grande
Echa la valentía
Como dios manda,
Na de gritos
Ni de falsetes

Ay guajirita de mis sentimientos
Canta, canta despacito
Ay la guitarra no ha de rasguear
Porque el cante quiere punteado.

Traigo un fado en mi cante
Canto la noche
Hasta ser de día
De mi pueblo traigo el llanto
En mi canto a *Mouraria*.
Traigo un fado en mi cante
En mi alma viene guardado
Viene por dentro de mi espanto
La búsqueda de mi fado
Mi fado, mi fado, mi fado, mi fado.

Cuando murió La Serneta
La escuela quedó *cerrá*
Porque se llevó la llave
Del cante por *Soleá*.

El cante no es alegría,
El cante es decir las penas
Que se llevan escondías.

El cante no pude olvidar
Y de eso yo me encargo
A la malagueña canaria
Yo he visto ponerle el alma
Y me hace de llorar
Cuando un canario la canta.

17.2. TOQUE

La guitarra contenta se encuentra,
De tener a buenos artistas de ella,
La pasean y recrean por el mundo
Con toda la admiración y orgullo,
De ser el instrumento más bello
Que dios creo para el buen músico.

17.3. BAILE

Bailaor de mucho arte,
Cuando se pone a bailar
Gana al público al instante,
Mucho genio y compás
Sabe expresa en su Baile,
Para toda la buena afición
Es el mejor de los baluartes.

*Pa' que tu Bailes
Yo te canto por Tangos,
Tangos Flamencos,
Los Tangos de Graná.*

***ANEXO II: FICHA DE AULA “¿QUÉ EMOCIÓN EXPRESA
CADA CANTE?”***

¿QUÉ EMOCIÓN EXPRESA CADA CANTE?

Nombre: _____ Edad: _____

CARCELERA



RUMBA



SOLEÁ



FARRUCA



BULERÍAS



GARROTÍN



NANA



SEVILLANAS



CANTIÑAS



TANGUILLOS



VERDIALES



CANTE DE TRILLA



MINERAS



TANGOS



ZAMBRA



ALBOREÁ



COLOMBIANA



SAETA



***ANEXO III: PINTURAS REALIZADAS POR ALGUNOS
ALUMNOS DE EDUCACIÓN ESPECIAL AL ESCUCHAR
LETRASFLAMENCAS EN CLASE.***

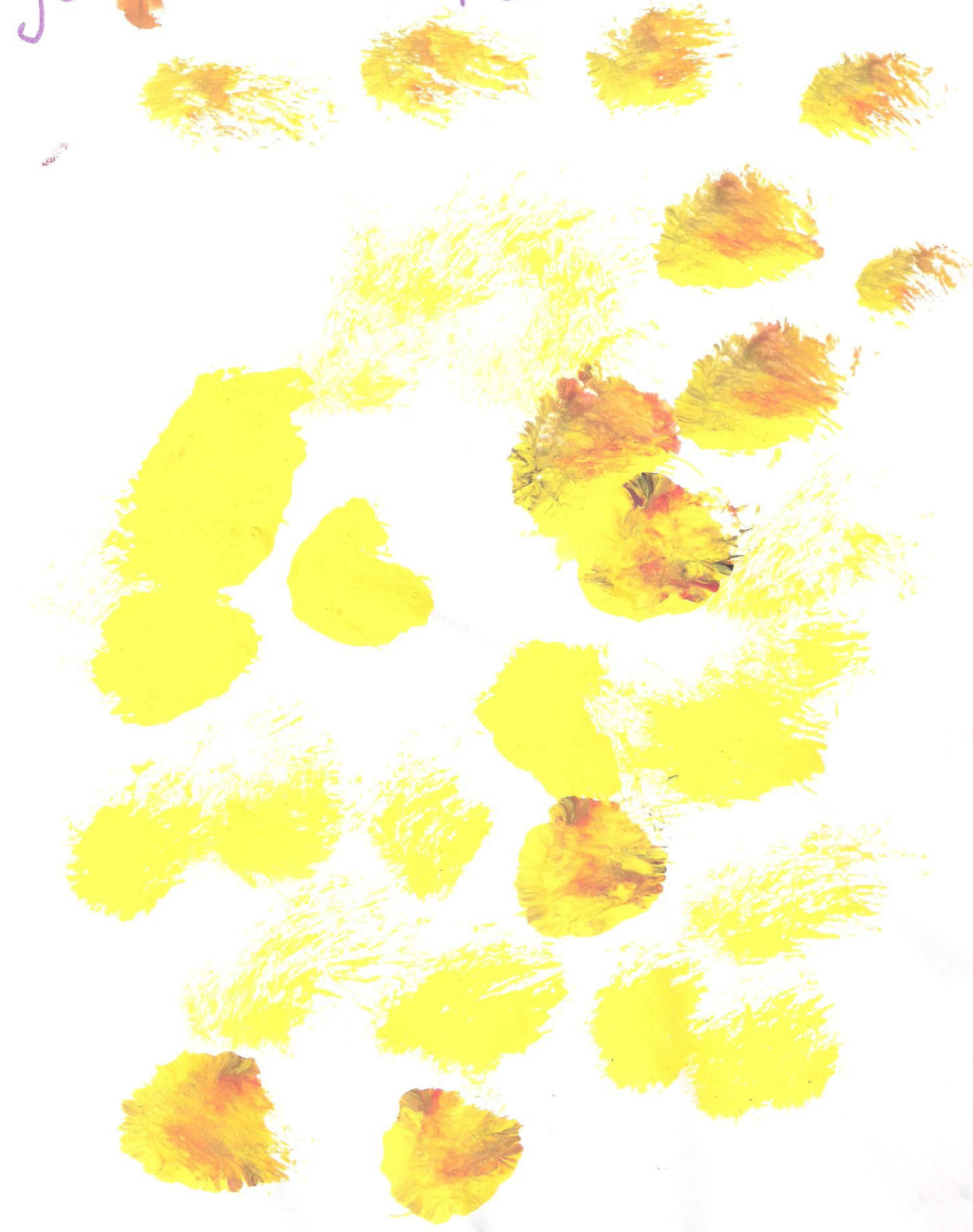
Yo pinto el Flamenco

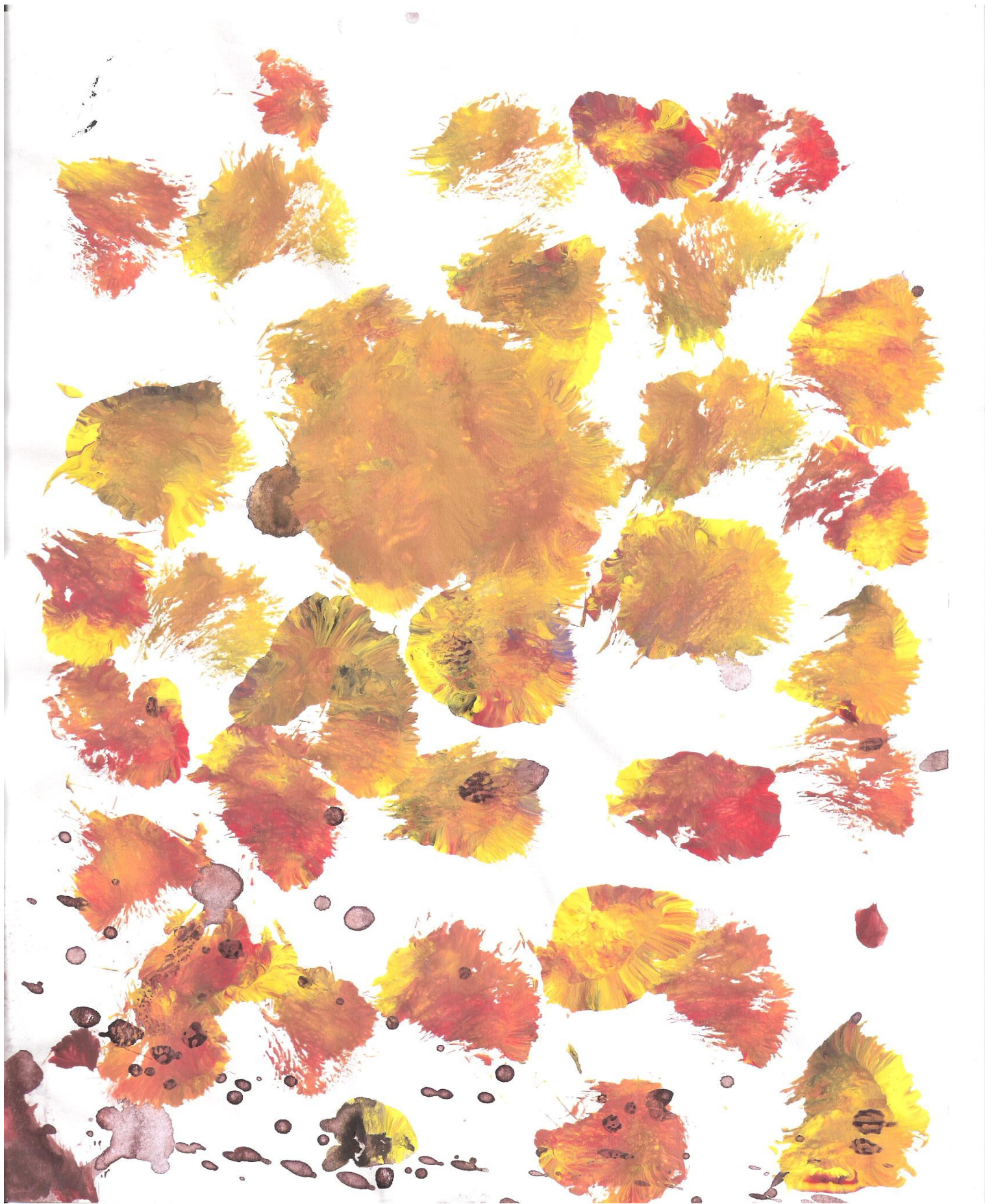






Yo Pinto el Flamenco







ANEXO IV: INFORMES DE ANÁLISIS Y VALORACIÓN DEL TRABAJO DE CAMPO: “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical para el desarrollo personal, normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”

IV.1. Informe de D. José Lax Martínez, Director del Centro Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España)

IV.2. Informe del Médico y Cirujano Dr. Fernando Guerrero Bermúdez, con basamentos de Musicoterapia Holosérgica (Quito- Ecuador).

IV.3. Informe del Servicio de Orientación CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.4. Informe del Doctor en Comunicación y Pedagogía, D. Juan Tomás Frutos (Murcia-España).

IV.5 Informe de D. Elías Valero Zafra, Maestro de Música del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.6. Informe de D. Francisco José Cascales Muñoz, Logopeda del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.7. Informe de Dña. Paloma Fenor Martínez, Maestra de Música en Toronto (Canadá)

IV.8. Informe de D. Nicolás de Maya Sánchez, Artista Plástico: Pintor y Escultor.

IV.9. Informe de Dña. Manuela Ruiz Mula, Maestra de Pedagogía Terapéutica del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.10. Informe de D. Salvador Méndez Pérez, Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria en el CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.11. Informe de Dña. Juana María Sánchez Sola, Trabajadora Social del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.12. Informe del Colectivo Sanitario del Colegio Público de Educación Especial “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).



IV.13. Informe de Dña. Juana Mínguez Salas, Fisioterapeuta del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.14. Informe de Dña. Ana María Párraga Conesa, Educadora Técnica del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.15. Informe de Dña. Ana Marina Carrión Martínez, Maestra de Audición y Lenguaje del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.16. Informe de D. Octavio Rodríguez Guijarro, Licenciado en Pedagogía y Psicopedagogía, y Auxiliar Técnico Educativo del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

IV.17. Informe de Dña. Caty Cánovas Martínez, Graduada en Educación Social por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y Auxiliar Técnico Educativo del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca (Murcia-España).

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

INFORME REALIZACION EXPERIENCIA

D. JOSÉ LAX MARTINEZ, DIRECTOR DEL CENTRO DE EDUCACIÓN ESPECIAL PILAR SOUBRIER DE LORCA Y DNI 22475098G, INFORMA QUE LA MAESTRA D^a VICTORIA CAVA GUIRAO, CON DNI 48617512C, Maestra de la plantilla del centro de la especialidad de música, está realizando durante el presente curso la experiencia que a continuación se describe, y que se insertará dentro de su Tesis doctoral “Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente”.

“EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPEUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES”

Se está realizando con alumnado de las diferentes etapas que se imparten en el centro (infantil, primaria, ESO, Transición a la Vida Adulta y Programas Formativos Profesionales), bien a través de la docencia en grupo, a través de los grupos sociales o en la actividad de coro.

Esta experiencia al tener un alto componente motivador para el alumnado hace que se impliquen en la misma, lo que permite evitar conductas desajustadas y normalización de las mismas, fortalece la cohesión e integración grupal, las relaciones entre alumnos, así como el desarrollo de la autoestima, pues se sienten capaces de realizar unas actividades musicales en las que algunos/as manifiestan sus cualidades para el Flamenco y que cuentan con el reconocimiento del personal que la escucha.

Esta se realiza tanto en el contexto escolar ordinario en la dinámica en la que se imparte la clase, como aprovechando cualquier actividad complementaria y extraescolar que se realiza en el centro.

La experiencia es valorada por la dirección del centro como altamente positiva tanto para la dinámica general de funcionamiento del centro como para el desarrollo personal del alumnado implicado en la misma.

El grado de implicación de la maestra es pleno y muy satisfactorio en los distintos contextos, al ser realizada con entusiasmo, eficacia y adaptándola, en todo momento, a las características concretas del alumnado.

Lo que comunico a efectos de la investigación que la interesada está realizando relacionada con la experiencia desarrollada, dentro de su Tesis doctoral “Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: Un caso aplicado sorprendente”.

En Lorca a 21 de abril de 2017

EL DIRECTOR

FDO.: JOSÉ LAX MARTINEZ

**APRECIACIÓN DEL DR. FERNANDO GUERRERO BERMÚDEZ
CON BASAMENTOS DE MUSICOTERAPIA HOLOSERGÉTICA**

**ACERCA DE LA EXPERIENCIA QUE REALIZA LA MAESTRA, PERIODISTA Y
CANTAORA VICTORIA CAVA GUIRAO EN EL COLEGIO PÚBLICO DE
EDUCACIÓN ESPECIAL “PILAR SOUBRIER” DE LORCA (MURCIA-ESPAÑA)**

SOBRE

**“EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL
DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA
TERAPÉUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES
EDUCATIVAS ESPECIALES”**

QUE ESTÁ DENTRO DE SU TESIS DOCTORAL

**“LAS COPLAS FLAMENCAS COMO TRANSMISORAS UNIVERSALES DE
SENTIMIENTOS Y HERRAMIENTA DIDÁCTICA: UN CASO APLICADO
SORPRELENDE”**

Luego de haber apreciado los videos y la información sobre la experiencia musical, que realiza la Maestra, Periodista y Cantora Profesional Victoria Cava Guirao, con DNI 48617512C, dentro de su Tesis doctoral **“Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente”**, puedo afirmar que su trabajo constituye un indiscutible y valioso aporte, en beneficio del desarrollo personal y la salud.

Para apreciar su experiencia, desde el punto de vista de la Disciplina y Musicoterapia Holosergética, creo conveniente dar a conocer los basamentos de esta Disciplina.

La Disciplina Holosergética tiene una Filosofía Posibilidalista, que manifiesta que el Todo es la Posibilidad de Información Holística Universal, potencialidad que se hace realidad cuando sigue un atractor o tendencia coherente, cuya meta es el estructurarse en cuantos energéticos de información; esta filosofía sistematiza un conjunto de ideas y reflexiones sobre la esencia, propiedades, causas y efectos de las cosas naturales,

específicamente de las que conciernen al ser humano, la mente y el Universo.

El Posibilidalismo Holosérgico, en su proyección humana, es epivivencialista mental práctica, porque aglutina conocimientos y saberes de los fenómenos y circunstancias que se correlacionan e influyen en la energía funcional vital-mental personal, pero que no llegan a producir la disarmonía de su estructura energética esencial. Es práctica y personal, porque su aplicación armoniza y moldea, de manera real y efectiva, la memoria autogénica²⁶¹ y el conectoma²⁶² de la persona.

La Disciplina Holosérgica da principios para el desarrollo del ser humano, desarrollo entendido como el incremento armónico²⁶³ y coherente²⁶⁴ de las facultades que le son específicas y esenciales.

En el campo de la salud, considera que ésta es un estado rítmico, armónico, dinámico y coherente, físico, psíquico y social, en interrelación y correlación energética con el medio.

Es importante que revisemos consideraciones que permitieron la creación y sistematización de la Disciplina Holosérgica.

Comencemos con el criterio de que lo más importante que poseemos los seres humanos en la vida, es la vida misma, pero ésta debe desarrollarse con conciencia²⁶⁵ y salud; si podemos reflexionar y llegar a estas conclusiones, es porque tenemos la facultad psíquica de entender²⁶⁶, que

²⁶¹ Memoria autogénica: Es material genético que almacena las grabaciones de frecuencias energéticas de función vital que son resonantes y equivalentes de la información física somática-corporal (partícula) y funcional (onda) de la vida humana; es una memoria dinámica de adaptación, evaluativa y evolutiva. Es de dos tipos: memoria autogénica esencial, sin la cual no existe vida y la memoria autogénica complementaria, condicionada a lo sociocultural.

²⁶² Conectoma: Es un mapa de las conexiones entre las neuronas.

²⁶³ Armonía: Equilibrio de las proporciones entre las partes de un todo.

²⁶⁴ Coherencia: Correspondencia coordinada secuencial de los elementos, para tener una meta.

²⁶⁵ Conciencia: Es la imagen energética cognitiva sensomotora creada por un estado funcional del cerebro.

²⁶⁶ Entender: es tener una idea clara de una cosa o circunstancia. Idea es la imagen mental energética abstracta producto de la captación de la realidad o de una ficción.

es la que nos ha permitido crear cultura y civilización; éstas poseen saberes y conocimientos que nos ayudan a desarrollarnos en nuestra existencia multidimensional, tanto vital esencial como complementaria sociocultural.

Para coadyuvar al desarrollo del comportamiento vital armónico y coherente, tanto del vital esencial genético como del vital complementario condicionado a lo sociocultural, utilizando la capacidad de entender, se ha sistematizado la Disciplina Holosérgica, que correlaciona de una manera holística, conocimientos y saberes multidimensionales filosóficos, científicos y artísticos, para desarrollar la vida con salud.

La Holosérgica plantea que el ser humano es una entidad holística (total), energética, genética, vital, de sistema biocibernético semi abierto de información.

Energético porque es parte de la energía del Universo, que está en constante interrelación, correlación y cambio.

Genético porque hereda su materia genética²⁶⁷ que estructura la memoria autogénica y el conectoma, que tienen potencialidad de presencia e información de funcionamiento vital; cuando esta potencialidad deviene en realidad funcional de adaptación y supervivencia, hablamos del ser genérgico²⁶⁸.

Es sistema biocibernético semi abierto de información, porque su ser genérgico transforma la información de estímulo, tanto interno como externo (input), en respuesta biológica (output), proceso que es regido por un medio de control modulante, que en este caso es el funcionamiento de plasticidad neurológica vital del encéfalo, de la memoria autogénica y el conectoma.

Debemos considerar que la vida del ser humano, es un estado funcional creado por su materia genética heredada; son sistemas energéticos multidimensionales en armonía y coherencia, que están en constante

²⁶⁷ Materia genética: genoma; tiene potencialidad de presencia y de información de funcionamiento vital.

²⁶⁸ Ser Genérgico: material genético con expresión dinámica de la presencia e información de función vital.

correlación con el medio externo e interno; cuando estos sistemas energéticos sufren alteraciones en su atractor vital por interferencia, distorsión o perturbación, se produce un funcionamiento inadecuado que es la enfermedad, que puede llevar a la perturbación total o muerte.

Para coadyuvar al desarrollo con salud del ser humano, la Disciplina Holosérgica da el Sistema de Armonización Vivencialista Holosérgica, que utiliza energía con frecuencias armónicas sónicas, lumínicas y vitales esenciales, que por resonancia modulante neuro-mental, potencializan la función de atractor vital de la memoria autogénica, con lo cual se logra superar las disarmonías y las enfermedades; en primer término, aprovecha el mejor sonido terapéutico que es la propia voz de la persona, al crear vocálicos armónicos, que en un proceso neuro mental transductivo, armoniza la memoria autogénica. Esta creación es posible, por la capacidad de adaptación plástica dinámica del cerebro, por la función acumulativa y adaptativa de información vital de la memoria autogénica y la gran posibilidad de interconexión de las neuronas, base del conectoma y de la memoria autogénica.

Con la aplicación del Sistema de Armonización Vivencialista Holosérgica, que es concordante con la práctica de estrategias vitales, se ha logrado superar estados depresivos, de angustia y estrés, así como otras patologías tanto psíquicas como somáticas y funcionales, superación que ha sido valorada y comprobada con el método de verificabilidad de evidencia vital.

La Disciplina Holosérgica toma como basamento, la realidad energética vibracional de la vida humana, condición que concuerda con el principio de que todo vibra en el universo y con el criterio dado por Stephen Hawking que dice que el Universo existe por el cumplimiento irrestricto de leyes físicas; entre éstas está la que confirma que todo vibra en el universo.

La vida humana es un sistema energético holístico de interrelación y correlación rítmica, armónica y coherente, de múltiples sistemas frecuenciales energéticos. La enfermedad se da por el funcionamiento disarmónico de estos sistemas.

Para aprovechar las frecuencias sónicas armonizantes, se vale del sonido de la propia voz de la persona, que se la entrena para que cree sus propios

vocálicos armónicos holosérgicos (voarhos), ya que el sonido más terapéutico que existe es la propia voz de la persona, porque a más de poseer el atractor rítmico armónico coherente esencial vital, se agrega la energía de modulación mental consciente de intención, que por procesos energéticos transductivos, llega a ser una onda con características asimilables a un láser biológico (biolaser) con capacidad armonizante vital, que logra eliminar disarmonías específicas de la memoria autogénica.

El aprendizaje de los vocálicos armónicos, en primer término, logra desarrollar la capacidad de orientar los movimientos autónomos conscientes, los cuales en gran medida, van a influenciar la actividad vital inconsciente, por lo que se inicia el proceso de aprendizaje con la concienciación de las distintas partes del cuerpo, que con la práctica de darles órdenes conscientes mentales de contracción y relajación, se logra desarrollar y efectivizar la capacidad de ordenamiento neuro mental armonizante consciente, para que a su vez, éste proporcione un mensaje neuro mental armonizante al inconsciente.

Para que la persona pueda crear sus propios vocálicos armónicos, se le enseña, instruye, educa y entrena sobre la manera correcta de respirar, o sea la respiración abdominal; también se le instruye, que para hacer los distintos vocálicos armónicos, debe distender la lengua, para que no exista una afectación de las cuerdas vocales. Se le enseña la relación de frecuencias sónicas resonantes con las distintas funciones del organismo.

Para aprovechar las frecuencias lumínicas, se le instruye sobre la relación significativa de los colores con la función de los distintos órganos. Y para las frecuencias esenciales vitales, se le entrena en la Armonización Vivencialista, tanto afectiva como razonativa-intuitiva y psicomotriz.

Me permito sintetizar conocimientos básicos de la Musicoterapia Holosérgica Bioresonante:

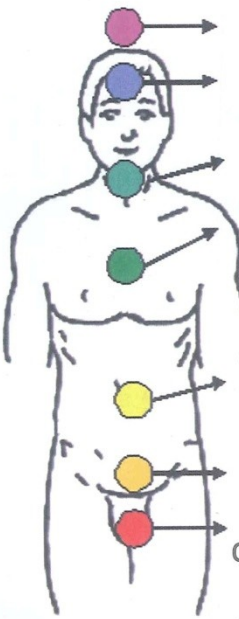
- El Universo existe por el cumplimiento irrestricto de leyes físicas.
- El ser humano al ser coexistente del Universo, también cumple dichas leyes.
- Todo vibra en el Universo, todo es Campo Resonante Cuántico.
- La energía es onda-partícula

- La onda y la partícula son lo mismo, porque la onda es la reunión de partículas y la partícula es la reunión de ondas.
- La diferencia entre la onda y la partícula está dada solo por la distinta frecuencia de vibración.
- La onda es la manera como se traslada la energía de un lugar a otro y la partícula es la memoria de la energía; ésta sigue la entropía, que es la segunda ley de la termodinámica, que determina que todo en el Universo, tiende al desorden.
- La resonancia es la capacidad de vibrar algo en su frecuencia más natural; ésta puede influenciar o ser influenciada por ondas de frecuencias de similares características.
- La estructura energética vibracional de las distintas entidades, está dada por la capacidad de las ondas de ordenamiento energético vibracional angular multidimensional, así como por el fenómeno de arrastre que se da cuando una onda aumenta su frecuencia para ser resonante con otra de mayor frecuencia.
- El desarrollo de la función vital del ser humano, en la posibilidad cuántica, es posible por la capacidad de su ser genográfico de transformar la entropía, tendencia al desorden universal, en contraentropía, orden genético.
- El ser humano es la entidad con la mayor capacidad de recibir, crear y modular las distintas frecuencias vibratoriales.
- La Musicoterapia Holosergética, a través de ondas armónicas resonantes con la función vital, logra la polarización de la membrana celular, esto produce un funcionamiento energético vibracional rítmico, armónico y coherente de los distintos sistemas incluyendo el sistema bio cibernético encefálico, lo que determina el incremento y la efectividad de la función bionegentrópica de la persona. Si consideramos el sistema límbico cortical, el cual coordina funciones emotivas e intelectivas, se aprecia que al aplicar la terapia se produce una tranquilidad similar a la producida por fármacos; es así como se puede eliminar la angustia, depresión, disfunciones psíquicas-somáticas; también se aprecia que existe mejoraría en dolores crónicos y artríticos.
- La salud humana está determinada por la relación armónica, rítmica y coherente de sus sistemas frecuenciales, tanto materiales como funcionales.
- La entidad que mejor puede crear ondas armónicas, rítmicas y coherentes vitales, es el ser humano con su propia voz, condición que

aprovecha la Musicoterapia Holosérgica para lograr la armonización vital holística de las personas, para que éstas se desarrollen con salud.

- Lo que anima en esencia a la Musicoterapia Holosérgica, es eliminar o paliar la enfermedad en forma efectiva para que el ser humano pueda desarrollarse con salud.
- Su aplicación debe extenderse a la mayor cantidad de personas, de una manera simple, efectiva y sistematizada, y que sus conocimientos y práctica tengan secuencia, es decir que vayan incrementando su conocimiento y aplicación para plasmar un alcance, que es lograr el desarrollo personal con salud.

A continuación presento un cuadro de las claves de Musicoterapia Holosérgica Bioresonante para lograr la armonización vital holística, que nos permitirá emitir criterios concordantes con lo que está realizando la maestra Victoria Cava.



Nº	Localización	Comando funcional resonante cuántico	Color	Sonido Armónico Vocal
7	CORONAL	UNION RESONANTE CON LA ARMONÍA SUPREMA DE CONCIENCIA PURA	Lila	I agudo
6	ENTRECEJO	BIOCIBERNÉTICO	Azul Índigo	I
5	CUELLO	EXPRESIÓN Y LENGUAJE	Turquesa	E
4	MITAD DEL PECHO	FACTORES EMOCIONALES	Verde	A (am)
3	OMBLIGO	TODAS LAS FUNCIONES ORGÁNICAS E INMUNIDAD	Amarillo	O (om)
2	PUBIS	GENÉTICA Y GENERACIÓN	Naranja	U (dup)
1	COXIS	SUPERVIVENCIA	Rojo	U (dup)

Claves de Musicoterapia Holosérgica de Bioresonancia (MUHOBI)
Para lograr Armonización Vital Holística (ARVIHO)
 Simbolización de frecuencias vibratoriales resonantes armónicas: sónicas, lumínicas y cuánticas

40

Sistemización para **música** de **Terapia** HOLOSÉRGICA

Con este preámbulo, creo que la experiencia que realiza la maestra Victoria Cava, logra que la expresión artística y vital flamenca se convierta en herramienta válida para lograr el desarrollo personal y la salud; me parece que es concordante con los principios de las terapias energéticas vibratoriales, que dicen que se debe armonizar los procesos cerebrales y

la memoria autogénica, por intermedio de frecuencias que incrementen su potencialidad atractora armonizante vital.

El realizar el ejercicio de marcha intencional siguiendo un ritmo sónico, es un método que produce estimulación del proceso de coordinación entre la intencionalidad mental, el ritmo y el movimiento autónomo consciente; se debe tomar en cuenta que la intencionalidad mental, de por sí, es una energía con frecuencia armónica y coherente, que por abstracción simbólica personal, toma el ritmo para comandar el movimiento autónomo consciente.

Al practicar este ejercicio, se crean y se potencializan frecuencias armónicas modulantes, que efectivizan la capacidad atractora coherente vital y que también pueden corregir y eliminar frecuencias distorsionantes.

Podemos considerar que la voz humana se ajusta con precisión a los rangos de frecuencia innatos del cuerpo, lo que nos permite la autocuración y el desarrollo a través de la práctica de los vocálicos armónicos y el Cante Flamenco.

Puedo apreciar que el Cante Flamenco tiene expresiones sónicas conscientes armonizantes, que concuerdan con los vocálicos armónicos holosergéticos, que producen el desenvolvimiento vital armónico para lograr un desarrollo con salud; así tenemos que la expresión del Cante Flamenco **alialio** contiene los vocálicos armónicos **a i o** que se corresponden con frecuencias que estimulan funciones vitales.

Como podemos apreciar en el cuadro de claves de Musicoterapia Holosergética, la **a** tiene una frecuencia sónica que tiene influencia y armoniza factores emocionales que incluyen la fisiología de las emociones y los mecanismos con los cuales las emociones influyen en los procesos cognitivos, la conducta y la salud determinando una coherencia psicofisiológica; los efectos de esta coherencia incluyen un incremento en la sincronización entre los sistemas nerviosos autónomos, un incremento en la sincronización entre el corazón y el cerebro y el funcionamiento vital armónico.

La **i** tiene una influencia sobre el sistema biocibernético que es el que coordina y comanda todas las funciones del organismo de la persona; la **o**

tiene una influencia frecuencial sobre el funcionamiento de todas las funciones orgánicas y la inmunidad.

Puedo manifestar que los alumnos y alumnas que han aprendido y realizado este cante, están demostrando que han desarrollado su capacidad de aprendizaje y han incrementado su habilidad social, que es el conjunto de conocimientos adquiridos, que permiten a la persona desenvolverse de una manera asertiva²⁶⁹ en un medio determinado.

Las Coplas flamencas, al crear ondas modulantes armónicas coherentes, que influyen en la onda portadora de atractor armónico coherente vital, modifican de manera positiva en el sentir, el pensar y el actuar de la persona.



El Flamenco no solo influye con la expresión sonora sino también con su expresión mental, gestual y emocional, por lo que se enmarcan en una influencia vivencial total.

Pienso que la maestra, con esta experiencia, demuestra con evidencia vital, que se puede utilizar la rica expresión artística flamenca, para lograr la armonización vital holística que redunde en el desarrollo personal con salud.

Quito, 4 de mayo de 2017

Dr. Fernando Guerrero Bermúdez
Cédula de identidad: 170115623-2
Médico Cirujano cod. Ms. LIII F100-299
Creador de la Disciplina Holosérgica
Director de Ciencias del Ateneo Ecuatoriano
Director de Comunicación en Salud del Círculo de la Prensa del Ecuador

269 Asertividad: El término asertividad no forma parte del diccionario de la Real Academia Española (RAE). Sí, en cambio, aparece el adjetivo asertivo como sinónimo de afirmativo. El concepto de asertividad, de todos modos, se emplea en referencia a una estrategia comunicativa que se ubica en el medio de dos conductas que resultan opuestas y que son la pasividad y la agresividad.

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

VALORACIÓN POR PARTE DEL SERVICIO DE ORIENTACIÓN DEL C.E.E. "PILAR SOUBRIER" DE LAS ACTUACIONES DE LA MAESTRA DE MÚSICA VICTORIA CAVA, CON RESPECTO A LA INTEGRACIÓN DEL CANTE FLAMENCO CON NIÑOS DE NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.

La maestra de música Victoria Cava, tras las reuniones llevadas a cabo en el CEE "Pilar Soubrier" con el equipo directivo y demás personal del centro, presentó un proyecto llamado: "El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales". Dicho estudio fue aprobado, y tras reunir todos los permisos necesarios (grabaciones, fotos, informes..etc) Victoria ha recopilado a lo largo de este período de investigación, un conjunto de videos donde muestra la experiencia laboral llevada a cabo en el CEE "Pilar Soubrier". Esta experiencia se enmarca dentro de su Tesis doctoral, la cual lleva por título: "Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente".

En ellos se observa como la utilización del estilo musical del Flamenco es capaz de motivar al alumnado con necesidades educativas especiales, captando su atención, provocando cambios significativos en su desarrollo y reequilibrando en muchos casos diversas conductas disruptivas que suele mostrar este perfil de alumnos.

Un perfil que se caracteriza en algunos casos presentando autismo, discapacidad psíquica severa, déficit en la comunicación e interacción social, así como alumnos con trastornos muy graves de conducta y otras necesidades educativas especiales.

Como psicóloga del centro y una vez hecho el análisis de las observaciones llevadas a cabo por medio de los videos que se nos muestran, y de la observación directa de su trabajo en el aula, tengo que decir que considero altamente positiva dicha experiencia a nivel educativo.

La razón de esta conclusión se remite a la reacción y posterior estado emocional que he observado presentan los alumnos, al interaccionar con la música y en concreto con este estilo musical. En la totalidad de los casos se muestran más serenos, más relajados y con una mayor disponibilidad al aprendizaje y conocimiento del área musical.

Quiero destacar el proceso de cambio actitudinal y evolutivo que se ha observado en algunos alumnos de una manera significativa después de interactuar con el Cante Flamenco, por ejemplo casos concretos de alumnos con discapacidad, retraso severo del lenguaje y autismo que llegan a emitir sonidos mostrando una intencionalidad comunicativa que es inexistente por otros medios.

También es reseñable la modificación de conducta observada en alumnos con trastornos muy graves de la misma. Mostrándose éstos durante las sesiones lectivas con un alto grado de relajación, motivación e interacción hacia la actividad musical. Disminuyendo e incluso extinguiéndose las conductas disruptivas observadas con anterioridad.

Por todo ello mi valoración profesional al respecto de esta experiencia como ya he dicho con anterioridad, es altamente positiva.

Fdo.: Purificación Martínez Piquer
Orientadora del CEE "Pilar Soubrier"
DNI: 24366588C

Don Juan Tomás Frutos, con DNI 27.454.680-V, Jefe de Informativos y Programas de RTVE en Murcia, Profesor de la Universidad de Murcia, Presidente del Círculo de Historia y Cultura de la Región de Murcia, Delegado en Murcia de la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC), Doctor en Comunicación y Doctor en Pedagogía, poseedor de 6 másteres en el ámbito de la Publicidad, la Pedagogía, la Literatura y la Comunicación,

EXPONE lo siguiente:

A propósito de la Tesis doctoral: "Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramientas didácticas: Un caso sorprendente", de la doctoranda **Victoria Cava Guirao**, ha tenido la inmensa fortuna de seguir los resultados del trabajo de campo denominado:

"El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de las conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales".

Se ha notado, como corroboran los vídeos grabados, un avance espectacular y una mejoría en las relaciones interpersonales y en las habilidades de comunicación.

Hasta tal punto es así que algunas personas estudiadas han tenido respuestas comunicativas que hasta el momento no se habían producido con otros menesteres. La mediación del Flamenco se interpreta como crucial para la transformación positiva en sus comportamientos, a veces regresivos o peligrosos, y ahora loables gracias a las interpretaciones musicales.

Pese a no interpretarnos como expertos en psicología evolutiva o comunicativa se palpa un progreso notable en los seres humanos analizados, sobre todo si tenemos en cuenta su historia clínica, en muchas ocasiones de un vacío existencial y/o comunicativo. Está claro que el estímulo-respuesta ilusionante se da con la presencia del Flamenco.

Se advierte, en esta labor académica, que la doctoranda es **periodista**, y que es, igualmente, **flamencóloga**. Se percibe en el uso de determinados tonos, cantes, palos y experiencias que tienen que ver con este mundo, que ella atrae hacia la **pedagogía**, donde se siente cómoda por vocación y por formación. Ejerce como **maestra** en el sentido didáctico, en el comunicacional y, asimismo, actúa de **profesora de Flamenco**, sin olvidar que es **cantaora**. Es un poliedro -nos referimos a Victoria Cava- casi perfecto.

Siempre ha estado claro que la música amansa: nos aleja del espanto, y nos concibe como personas. Nos demuestra, en paralelo, que triunfa el amor. Es el caso en los vídeos expuestos, y así lo testimoniamos.



Las melodías nos transforman: se registra, se capta, se dibuja en las caras, en los gestos, en los comportamientos, que comunican un 80 por ciento lo que somos.

Como reseñamos en el libro "**Claves comunicativas**": "**todo ocurre en la poesía como máxima expresión comunicativa**", y ésta tiene una de sus manifestaciones primordiales en el Flamenco.

"La educación es un hecho cuando surge de manera espontánea", subrayamos en alguna de las obras que citamos al final de este escrito. No hay mayor naturalidad que la que surge de una entrega conductual ante al arte Flamenco.

Está claro que, por las respuestas obtenidas, las personas estudiadas muestran intención comunicativa hacia el cante. En los vídeos hay psicóticos, esquizofrénicos y niños con rasgos psicopáticos, en teoría, y probablemente en la práctica, con grados complejos en su comportamiento. Eso hace especialmente viables las consecuencias reflejadas y constatadas.

Le damos la **enhorabuena** a la doctorada por este espléndido y hermoso trabajo.

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

"El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales"

Como compañero de Educación Musical en el CPEE Pilar Soubrier, Lorca, de Victoria Cava Guirao (DNI 48617512C), he podido constatar y corroborar algunas de las hipótesis que baraja en el desarrollo de su tesis, así como la consecución de los objetivos propuestos, ya que hemos compartido sesiones de música en este centro, bien como apoyo, bien compartiendo plenamente dichas sesiones:

En primer lugar, he podido comprobar durante las sesiones que las Letrasflamencas actúan como vehículo transmisor y como agente emotivo, son una parte de gran importancia pero no solamente en ellas radica la capacidad de comunicación y universalidad del Flamenco, sino que esta facultad recae en su mayor parte en las melodías y los ritmos propios de la música flamenca. De esta manera se corroboran teorías como las de Willems o Dalcroze, en las que cada componente principal de la música (melodía, armonía y ritmo) se corresponde con un rasgo principal de la personalidad (afectividad, pensamiento y movimiento, respectivamente). Es por esto por lo que he decidido centrar mi análisis de la propuesta de Victoria en estos tres pilares básicos.

En cuanto a la respuesta del alumnado al estímulo rítmico, puedo decir que es muy positiva en los casos en los que la movilidad lo permite, ya que los ritmos que ha propuesto Victoria se han adaptado a las posibilidades del discente y han supuesto una puerta introductoria al Flamenco, mediante la cual se han desarrollado otros aspectos significativos de este. En concreto, el uso del cajón peruano (o cajón Flamenco) y el palmeo han sido significativos en la adquisición de una actitud por parte de los alumnos de concentración y de esfuerzo hacia una actividad que, en principio, puede resultar engorrosa de transmitir para un maestro de música. En esos casos, el uso de prosodias y consignas verbales ha sido imprescindible ya que el uso del lenguaje musical es una opción inalcanzable. A pesar de este relativo inconveniente, he podido observar cómo alumnos, en principio arrítmicos, han sido capaces de aprender ritmos Flamencos básicos y ejecutarlos siguiendo los patrones de una melodía y un acompañamiento propuestos.

En el aspecto armónico es muy difícil obtener resultados conscientes y comprobables en el alumnado de primaria, si tenemos en cuenta que la armonía como conocimiento y reglas del movimiento de las voces en una composición está fuera del alcance de cualquier alumno que no curse estudios específicos. No obstante, el hecho de que no se pueda transmitir en esta etapa este conocimiento específico no es significativo si su uso está ligado a otros fines: En el caso que nos atañe, el uso de la guitarra española por parte de Victoria para acompañar diversas actividades rítmicas y

melódicas es fundamental para dotar a la sesión de contenido, no curricular, sino contextual: La armonía (más o menos reconocible en nuestro bagaje cultural) del Flamenco sitúa al alumno en un marco familiar en el cual se siente cómodo para llevar a cabo "incursiones" rítmicas y melódicas de manera espontánea, liberando la sesión de música de rigidez y dogmatismo. En otras palabras, la armonía propia del Flamenco, bien ejecutada y estructurada, predispone a los niños y niñas a sentir "la hora de música" como un ejercicio de libertad creativa bidireccional, donde la maestra les otorga una base armónica para expresarse, susceptible a cambios dados por los mismos alumnos.

El aspecto melódico del trabajo de Victoria es el que me ha parecido más interesante,. Es en el uso de retahílas melódicas basadas en intervalos de tercera mayor y/o menor (propias de *Nanas* y canciones de cuna) y el uso de escalas mixtas (mayores, menores principales y secundarias) donde he observado una respuesta afectiva profunda: No sólo los alumnos y alumnas han retenido estribillos y parte de coplas, sino que las solicitan en cada sesión como parte de su rutina, dando a entender que esas melodías les resultan familiares y agradables, manifestándolo de manera efusiva. De esta forma, he podido comprobar en el caso de varios alumnos y alumnas una respuesta fónica a las letrasy melodías flamencas en casos en los que, en principio, se suponía a los discentes una incapacidad comunicativa verbal total.

Como conclusión, he constatado que la utilización del Flamenco como experiencia didáctica comunicativa y de normalización de conductas resulta grata y ampliamente productiva en la mayoría de los casos, dando lugar al restablecimiento de relaciones afectivas deterioradas entre alumnos con conductas disruptivas. Tal es el caso, por ejemplo, de dos alumnos enemistados que no podían compartir el mismo espacio ya que se producían disputas verbales y físicas entre ellos. Gracias a la utilización del mismo espacio y un ambiente relajado propiciado por el uso del Flamenco y la guitarra española, se consiguió que dichos alumnos fuesen capaces de compartir no sólo el mismo aula, sino también el uso de la guitarra al cantar y tocar, de manera intuitiva, dichas canciones.

Elías Valero Zafra. DNI: 48553195-B

Grado Profesional especialidad de saxofón. Conservatorio Profesional de Música "Francisco Casanovas", Torrevieja (Alicante)



Maestro especialista en Educación Musical. Universidad de Murcia.

- Profesor de lenguaje musical en Escuela de Música Irmgard Beck (2008 - 2017), San Miguel de Salinas (Alicante)

- Profesor de saxofón en Escuela de Música Irmgard Beck (2008 - 2017), San Miguel de Salinas (Alicante)

- Maestro de Educación Musical y Educación Primaria en régimen de interinidad, en la Región de Murcia (2011- actualidad)

- Actualmente: maestro de Educación Musical en el CPEE Pilar Soubr

	<p align="center">Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p align="center">C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p align="right">Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	--	---	---

Yo, Francisco José Cascales Muñoz con DNI 348092322H con las titulaciones de Diplomado en Educación Primaria y Graduado en Educación Primaria y con mención en Audición y Lenguaje me encuentro destinado como maestro especialista de logopedia en el Centro de Educación Especial Pilar Soubrier en Lorca, más concretamente en el segundo tramo de Educación Primaria, por lo que comparto grupos de alumnos con la maestra especialista en Música Victoria Cava Guirao.

En este centro educativo, además de ser el coordinador del gabinete de logopedia tengo asignadas otras funciones. Entre ellas, junto con el maestro y la maestra de la especialidad de Música participo y colaboro con la banda de música que tenemos en nuestro colegio, tanto en los ensayos como en los diferentes desfiles que hemos celebrado a lo largo del curso escolar, ayudando a estos docentes a coordinar al alumnado. Con el uso de los diferentes instrumentos musicales, se pretende lograr un proceso de desarrollo personal, trabajo vivencial, experiencial e investigador, potenciando el desarrollo de la creatividad, la comunicación y la escucha.

Asimismo, en numerosas ocasiones he compartido experiencias acerca de los alumnos y alumnas con Victoria y, además, he estado presente en varias sesiones y clases de música impartidas por ella, en las que he podido comprobar cómo utiliza el Flamenco como vía de expresión de las emociones y los sentimientos a la vez que fomenta la socialización y el sentimiento de pertenencia al grupo. Además, por otro lado, los alumnos aprenden a utilizar su cuerpo como forma de expresar esas emociones y sentimientos que el Flamenco requiere.

Es bien sabido por todos los maestros y maestras especialistas en Audición y Lenguaje que la música es un potente recurso para trabajar con los alumnos que presentan problemas de habla y de comunicación. En este sentido, he podido constatar cómo el Flamenco ha ayudado a los niños y niñas del centro a articular mejor los fonemas, consiguiendo al mismo tiempo mejorar el ritmo, la entonación y la escucha, ya que son vitales para conseguir una buena proyección de la voz.

Sin duda alguna, la utilización del Flamenco en las clases de música por parte de Victoria ha generado una gran motivación e implicación de todo el alumnado de Educación Infantil, Primaria, Educación Obligatoria Secundaria y Talleres.

Soy una maestra de música de Murcia aunque me encuentro actualmente residiendo en Toronto, Canadá. Llegó a mi conocimiento que Victoria Cava estaba realizando su tesis sobre el Flamenco y cómo éste puede afectar o modificar conductas y de inmediato me interesé por el tema. Me ha impresionado positivamente ver los vídeos y fotografías de estos alumnos con problemas de conducta y diversas patologías que me fueron enviados por Victoria, ya que el comportamiento que se observa en las clases de música es magnífico.

Siempre se ha dicho que la música es un idioma universal y que cualquiera puede disfrutarla sin entender lo que dice la letra, pero el caso del Flamenco es especial y así se refleja en los vídeos. Los alumnos están emocionados. Emocionados de escuchar y de participar, ya sea cantando o llevando el ritmo.

Es especialmente destacable el hecho de que algunos de esos alumnos no suelen hablar en el día a día y sin embargo se dejan llevar por la música y son capaces de seguir el ritmo y la melodía e incluso cantar.

Es una muy grata experiencia ver estos vídeos y sin duda me reafirmo en mi creencia de que el Flamenco es un medio de expresar y compartir emociones y además es contagioso, pues los alumnos se van uniendo a la canción, ayudan a los compañeros con las partes que no les salen y aplauden todos al terminar. Además el Flamenco tiene la capacidad de cambiar el comportamiento de los niños. Los alumnos de los vídeos tienen tendencia a la conducta disruptiva y sin embargo los vemos cantando y participando. El comportamiento de los alumnos es muy bueno porque están disfrutando y deseosos de formar parte de la canción. El Flamenco llega a todos y todos quieren participar, es tan sencillo como eso.

He tenido el placer de estudiar mi carrera con Victoria Cava y recuerdo que siempre ha llevado el Flamenco por bandera y cuando organizábamos alguna actuación en la Facultad de Educación nunca faltó gente para participar en el espectáculo Flamenco que organizara Victoria. No había que saber nada de Flamenco, yo especialmente no conocía prácticamente nada al respecto, pero las canciones, el ritmo y la emoción que transmite nos invitaban a todos a participar, era como vemos en estos vídeos: contagioso y una fuente de alegría.

Paloma Fenor Martínez 48611952A

Maestra de Música por la Universidad de Murcia



El Flamenco, espíritu musical del alma = creatividad = Arte

Observando y analizando los tutoriales (videos) de Victoria Cava dentro de la experiencia “El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”, que inserta en su Tesis doctoral “Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente”, vuelvo a refutar esa frase que creo firmemente: “ El ARTE NOS SALVA “ y aquí en este caso el Flamenco nos salva .

La didáctica que Victoria Cava ha desarrollado en su programa ejecutado con los niños y puestos en práctica en el contexto educativo (en este caso en la Educación Especial) vuelve a confirmar que la música -el Flamenco- es un sentimiento universal que habré el alma.

El Flamenco estimula los sentidos más profundos del ser humano,

Sus letras nos llenan de emociones sensaciones, reinterpretando conceptos de nuestro yo interior.

El Flamenco y la Plástica (el dibujo y la pintura) nos abre esa fuente innata que se encuentra en cada ser humano, ahí radica la verdadera creatividad espiritual.

Como vemos en los vídeos, el Flamenco estimula, nos educa, nos forma en nuestra vida.

El Flamenco entra en lo más profundo de nosotros (como ocurre en los niños de los vídeos), pues nos habla de las verdades del ser humano.

Se comprueba con los ejercicios de Victoria Cava que el Flamenco es un estímulo capaz de modificar nuestras vidas, la esencia del ser humano, sentimientos universales.

El Flamenco y la Plástica, nos aporta soluciones e ideas mejorando, descubriendo y haciéndonos preguntas dentro de nuestro ser.

Podría extenderme pero solo quiero reiterar que me ha fascinado este proyecto llevado al campo de la formación educativa así que felicidades y mi más sincera enhorabuena porque el Flamenco es vida y la vida es música y color.

Nicolás de Maya Sánchez D.N.I. 52 .813.953



Graduado en artes y oficios. Especialidad forja artística (Murcia)

Técnico superior en diseño industrial (Madrid)

Artista plástico: pintor, escultor.

25 Años de dedicación completa a esta profesión.

Más de una cuarenta exposiciones individuales y cientos de colectivas.

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

INFORME DE EXPERIENCIA

Manuela Ruiz Mula con DNI 23224621A, Maestra de Pedagogía Terapéutica y Licenciada en Pedagogía por la Universidad de Murcia.

Actualmente soy tutora de un grupo de la etapa de ESO en el CEE Pilar Soubrier, donde comparto grupo con Victoria Cava Guirao, con DNI 48617512C, Maestra de Música del Centro.

He visualizado vídeos y comparto experiencias con los alumnos de mi clase en el aula de música. Las actividades que ha realizado la Maestra de Música con la utilización del Flamenco ha generado una gran motivación e implicación del alumnado.

Ha aumentado el tiempo de atención ante estímulos auditivos y visuales que se le han presentado a los alumnos, estos se dejan llevar por la música y siguen ritmos y Bailes, incluso emiten sonidos que antes no habían realizado.



La maestra ha sabido transmitir su amor y entusiasmo por el Flamenco a sus alumnos.

Por lo tanto, la experiencia "El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical para el desarrollo personal, normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales", dentro de la Tesis doctoral de la Maestra, ha sido muy positiva a nivel educativo, fomentando la integración grupal, autoestima, eliminando conductas disruptivas y favoreciendo el estado emocional del alumnado.

Fdo.: Manuel Ruiz Mula

Maestra del CEE Pilar Soubrier

Abril 2017

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

El trabajo que desde el área de música realiza la maestra Victoria Cava Guirao en el C.P.E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia) mediante la utilización del Flamenco, tiene una clara implicación en el desarrollo de los llamados **prerrequisitos del lenguaje**. Los aspectos que se ven de forma más estrecha vinculados son los siguientes:

- **Atención:** aumenta el tiempo de atención ante los estímulos auditivos y visuales que se le presentan al alumnado, mejorando de este modo la concentración y la percepción sobre los elementos que forman el entorno que le rodea.

- **Repetición e imitación:** el alumnado repite las emisiones de la maestra, desarrollando esta cualidad vital para la mejora de la comunicación.

- **Memoria auditiva,** que se trabaja y se desarrolla al imitar las producciones de la docente.

- **Órganos articulatorios:** al producir emisiones vocálicas, el alumnado estimula, prepara y trabaja los diferentes órganos articulatorios.

- **Respiración,** que es otro de los elementos claves implicados en las producciones orales. A través del trabajo musical expuesto, se mejora la conciencia y el correcto patrón respiratorio, influyendo de manera positiva en aspectos comunicativos posteriores.



Salvador Méndez Pérez

Logopeda del Primer Tramo de Educación Primaria del C.P.E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia)

Diplomado en Magisterio de Educación Primaria. Especialidad Educación Física.UMU



Licenciado en Pedagogía. UNED

Graduado en Educación Primaria. Mención en Audición y Lenguaje. UCAM

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

D^a Juana María Sánchez Sola con D.N.I.: 77508794J, diplomada en trabajo social por la universidad de Alicante, trabajadora social del C.P.E.E. Pilar Soubrier desde hace años ; después de haber visualizado las actividades de Flamenco llevadas a cabo por la maestra de Música D^a Victoria Cava Guirao con D.N.I.:48617512C con los alumnos de necesidades específicas de apoyo educativo en el centro opino que se puede utilizar como técnica terapéutica y estrategia al favorecer el desarrollo personal y social de nuestros alumnos.

Las actividades realizadas de Flamenco han conseguido limar asperezas entre los alumnos antagónicos en permanente conflicto, favorece la comunicación siendo un vehículo para canalizar emociones (rabia, ira, afectivas), manifestar necesidades y eleva la autoestima. También hemos observado como favorecen las relaciones interpersonales, previenen conductas disruptivas que pueden llegar a ser lesivas para ellos o para otros miembros de la comunidad educativa, potencian la cohesión de los/as alumnos/as sin tener en cuenta sus diferencias (edad, sexo, raza, etnia, lengua, limitaciones físicas psíquicas y sensoriales, nivel sociocultural y económico de sus unidades familiares y por tanto de ellos como integrantes de las mismas). Podemos afirmar que el Flamenco es una estrategia que les motiva y estimula, que capta su atención, normaliza conductas, aumenta la felicidad de los alumnos y el grado de satisfacción de los padres en relación a la calidad del servicio prestado por el Centro Escolar y, en última instancia por el Sistema Educativo.

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

INFORME DEL COLECTIVO SANITARIO

Como colectivo sanitario de este Colegio Público de Educación Especial "Pilar Soubrier", y habiendo presenciado las clases de Victoria Cava Guirao con DNI: 48617512-C , como profesora de música y precursora de "El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas, y técnica terapéutica de alumnos/as con necesidades educativas especiales" :

Consideramos que es una experiencia única puesto que estos alumnos con edades comprendidas entre los 3 y 22 años han dado señales de emociones positivas reflejándose en sus caras e incluso llegando a olvidarse en ese horario lectivo de ansiedades, crisis epilépticas, agresividades, etc. Como ejemplo tenemos el caso de niñas/os con problemas de deglución que al participar en clase con el Cante Flamenco han mejorado favorablemente.

También hemos observado como alumnos portadores de sondas gástricas, con vómitos recurrentes, no han llegado a sufrir esta consecuencia durante las clases de Flamenco, debido a la total relajación, motivación y ausencia de estrés. Como enfermeras, en estas sesiones hemos observado también que mejoran de forma muy positiva su estado general de salud. Por lo que el Flamenco sin duda ayuda a estos niños y podría ser una terapia útil usada frecuentemente en estos tipos de centros; como se ha demostrado con el trabajo de Victoria en estos tres meses.

Nos parece que Victoria ha hecho una labor meritoria, que se inserta en su Tesis doctoral: Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica " un caso aplicado sorprendente".



Enfermeras:

M^a Dolores Montiel Jiménez con DNI : 23218695-B

Elvira Parra Arcas con DNI:023261157-S

María Pérez Segovia con DNI: 23233543R

Ana Belén Díaz Provencio con DNI: 77711008B

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

D^a Juana Mínguez Salas con DNI 37679242, diplomada en Fisioterapia y PEE Pilar Soubrier de Lorca en la categoría de fisioterapeuta desde hace 30 años.

Expone:



Que habiendo asistido algunas de las sesiones de la profesora de música D^a Victoria Cara Guirao, sobre ritmo y Cante Flamenco, dentro de la experiencia musical "El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas, y técnica terapéutica de alumnos/as con necesidades educativas especiales", he observado que:

- Aumenta la atención de los niños
- Hacen repeticiones con palmas a un determinado ritmo
- Imitan, siendo ello un cuestión muy importante en niños con graves alteraciones motorices
- Fomenta la memoria pues reconocen ritmos y sonidos
- Intentan repetir parte de la canción, ya sea el principio como el final de las mismas
- Realizan movimientos voluntarios para llevar el ritmo.

Por lo cual agradecemos a Victoria, la incorporación de nuestros alumnos, a este mundo nuevo, el Flamenco.

Juana Mínguez Salas

Fisioterapeuta CPEE Pilar Soubrier

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

INFORME EDUCADORA TÉCNICA

D. ANA MARÍA PÁRRAGA CONESA, EDUCADORA TÉCNICA DEL CENTRO DE EDUCACIÓN ESPECIAL PILAR SOUBRIER DE LORCA Y DNI 22492692P, INFORMA QUE LA MAESTRA D^a VICTORIA CAVA GUIRAO, CON DNI 48617512C, Maestra del centro de la especialidad de música, está realizando durante el presente curso unas experiencias musicales, con los alumnos utilizando el Cante Flamenco como eje sobre el que se organizan las actividades (incluidas dentro de su Tesis doctoral) Éstas resultan muy beneficiosas para el alumnado ya que desarrollan el ámbito musical, afectivo, la comunicación, expresión corporal y otros ámbitos de los alumnos.

Todas estas experiencias las he observado directamente y a través de videos grabados por la maestra. En ellas se aprecia la evolución del alumnado.

Se está realizando con alumnado de las diferentes etapas que se imparten en el centro

Esta experiencia es muy motivadora para el alumnado y hace que se impliquen en ella, consiguiendo muchos logros que motivan al alumnado, profesionales y familias.

Esta se realiza tanto en el contexto escolar ordinario como en actividades complementarias y extraescolares.

La experiencia la valoro muy satisfactoriamente ya que permite sacar un potencial del alumnado a través de la música.



Las actividades musicales desarrolladas son todas ellas variadas y muy adaptadas a las características de cada alumno.

La maestra se implica mucho en todas las actividades musicales que realiza y la relación con el alumnado es muy adecuada, ya que a los niños se les ve muy alegres y predispuestos.

Lo que hago constar a efectos de la investigación que la interesada está realizando: “El Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales” Esta experiencia es pionera, dado su carácter innovador y la tipología de niños/as a los que va dirigida. Destaco la alta idoneidad de la misma.

FIRMADO: ANA MARÍA PÁRRAGA CONESA

EDUCADORA

	<p>Región de Murcia</p> <p>Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	---	--	---

El estudio y trabajo realizado por la maestra de música Victoria Cava Guirao, durante el curso escolar 2016/17 en el C.P.E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia) contribuye al desarrollo integral del alumnado, proporcionándoles experiencias placenteras a través de la música flamenca.

Como maestra de música he observado la utilización por parte de Victoria de los siguientes recursos en su intervención educativa:

RECURSOS DIDÁCTICOS

De los numerosos los **recursos didácticos musicales y comunicativos** que podemos utilizar en el aula para trabajar con este tipo de alumnado se destacan aquellos con los que Victoria ha obtenido respuestas positivas por parte de los alumnos:

- ❖ Ecos- Imitación
- ❖ Improvisación
- ❖ Pregunta-Respuesta
- ❖ Y sobre todo, la canción, que es una maravillosa fuente para el trabajo melódico, quizás el mejor recurso de un maestro.
- ❖ Recomendaciones didácticas.
- ❖ Fragmentación
- ❖ Aislar dificultades
- ❖ El juego (el componente lúdico es inseparable de la música y de la melodía)
- ❖ Utilizar melodías de frases cortas y ritmo fácil, atractivas
- ❖ Repetición e interpretación de melodías. Imitación de sonidos.
- ❖ Actividades concretas. Reconocer algunas canciones (1-3) del repertorio por sus motivos iniciales.

INTERVENCIÓN EDUCATIVA

La intervención educativa en el aspecto musical empieza por imitar gestos y movimientos de Victoria. Bailar espontáneamente según diferentes músicas, o ritmos. Adaptar el movimiento al pulso, con transformaciones agógicas. Percibir cambios dinámicos, agógicos, rítmicos,...Cantar canciones.

Inicialmente, los diferentes elementos musicales se presentan y trabajan por separado, para que el alumno sepa distinguir y pueda responderlo mejor posible. Primero se trabajará fundamentalmente con el pulso, luego con el acento y a continuación el ritmo.

El trabajo de enseñanza-aprendizaje se organiza y combina de acuerdo con un plan perfectamente graduado que abarque los siguientes aspectos:

- **Reconocimiento y ejecución. Imitación.** (En esta fase se desarrolla principalmente el trabajo Victoria, siendo la más importante y relevante del estudio).
- (Lectura y escritura. Lectura). No es una fase importante en este tipo de alumnados, ya que nos basamos en la experiencia vital a través de la música en su estado puro.
- Improvisación y creación. Creatividad.

Remarcando los principios como el del valor educativo del juego, la importancia de la imitación (eco), la prioridad del sentir antes que intelectualizar. Dejando que el niño exprese su propio ritmo, cree sus ritmos y se adapte a los de los demás.

Como maestra de audición y lenguaje:

La intervención de la maestra Victoria durante sus sesiones de música están vinculada al desarrollo de los **prerrequisitos del lenguaje**, destacando: respiración, atención, repetición e imitación, memoria auditiva, órganos articulatorios.



Ana Marina Carrión Martínez. D.N.I 77567290-C

-Maestra de Audición y Lenguaje de E.S.O. en el C.P,E.E. Pilar Soubrier de Lorca (Murcia).Curso 2016/17.

-Diplomada en Magisterio de Educación Primaria. Especialidad Educación Musical. UMU.

-Graduada en educación Primaria. UI1.

-Clarinetista de la AJAM (Asociación Jumillana Amigos de la Musica, Jumilla).

	<p>Región de Murcia Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	--	--	---

Yo, Octavio Rodríguez Guijarro con DNI 23271422E, titulado en las Licenciaturas de Pedagogía y Psicopedagogía, así como en el Máster Universitario de Dirección y Gestión de Recursos Humanos, realizando el trabajo de fin de máster: “Inserción laboral de las personas con discapacidad”.



Actualmente, trabajo en el C.E.E Pilar Soubrier de Lorca como Auxiliar Técnico Educativo, donde comparto la atención, formación y desarrollo de alumnos con necesidades educativas especiales con la Maestra de la Especialidad de Música, Victoria Cava Guirao.

Tras presenciar diferentes sesiones de la asignatura de música impartida en el centro al que pertenezco, y donde la maestra lleva a cabo la experiencia musical “El Flamenco y El Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal, la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”, enmarcada dentro de su Tesis doctoral, he de mencionar los grandes beneficios observados que propicia a los alumnos la metodología y estrategia llevados a cabo por dicha maestra.

En nuestro centro poseemos un gran porcentaje de alumnos y alumnas diagnosticados con trastorno de conducta que ven como su atención se fija en los elementos musicales Flamencos, y ven mejoradas sus posibilidades de mantener una conducta social menos disruptiva. Y más inclusiva.

Es altamente grato evidenciar como alumnos y alumnas afectados por muy diferentes patologías, centran su interés y motivación en las tareas musicales de Flamenco que Victoria lleva a cabo dentro del aula. La Música Flamenca, el cante y los instrumentos se convierten en elementos muy significativos para ellos, y se constituyen como base de una eficiente modificación, y en su caso, extinción de determinadas conductas disruptivas de gravedad.

Por tanto, considero que nuestro alumnado consigue una mayor motivación y genera en ellos un gran interés la utilización del Flamenco en las clases.

	<p>Región de Murcia Consejería de Educación y Universidades</p>	<p>C.P. Educación Especial "Pilar Soubrier". Lorca.</p> 	<p>Diego Pallarés Cachá 4. 30800 - LORCA (Murcia) Teléfono : 968 467372 Fax : 968 444446 E-MAIL.: 30010097@murciaeduca.es</p>
---	--	--	---

INFORME

En este curso escolar 2016/2017, en el CEE "Pilar Soubrier" de Lorca, donde trabajo desde el año 2007 como auxiliar educativo, Victoria Cava Guirao con DNI 48617512-C, ha llevado a cabo como profesora de música en el centro educativo, una gran Tesis doctoral con todo el alumnado.

En mis funciones como auxiliar educativo, he podido observar, y en varios casos me he sentido muy emocionada, como alumnos con graves discapacidades han sido capaces de: mostrar máxima atención, interés, emitir sonidos de Cante Flamenco, participar con movimientos, bailar Flamenco, palmas, tocar instrumentos, mostrar emociones, permanecer sentados, ejecutar ordenes...en muchos casos es admirable y muy sorprendente porque nunca habían mostrado esas expresiones o tenido esas reacciones.

También he constatado la alegría de los alumnos al desplazarse a dar las clases con Victoria, y al recogerlos encontrarlos muy relajados y felices.

He visto que el gran trabajo realizado por Victoria es impresionante y muy amplio, (cante, Baile, instrumentos, palmas, videos...) y para el alumnado ha sido muy positivo y adecuado.

Sería necesario, como queda patente con la tesis de Victoria, y en su trabajo de campo, que el Flamenco se diera en las clases de música, ya que al observar los resultados es muy necesario para fomentar la expresión de emociones, la interacción y la comunicación en el alumnado con necesidades educativas especiales.

Caty Cánovas López

Graduada en Educación Social por la UNED

Auxiliar Educativo en CEE. Pilar Soubrier

74437657-C

***ANEXO V: IMPRESO DEL MODELO DE
AUTORIZACIÓN PARA PARTICIPAR EN LA TESIS
DOCTORAL***



AUTORIZACIÓN PARA PARTICIPAR EN LA TESIS DOCTORAL

“LAS COPLAS FLAMENCAS COMO TRANSMISORAS UNIVERSALES DE SENTIMIENTOS Y HERRAMIENTA DIDÁCTICA: UN CASO APLICADO SORPRENDENTE”

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA, 2017

ALUMNO:	
PADRE/MADRE/TUTOR:	DNI:
DOMICILIO:	
LOCALIDAD:	TELEFONO:

Yo, Dña. Victoria Cava Guirao con DNI: 48617512-C, Maestra de Música del CEE “Pilar Soubrier” de Lorca, con el consentimiento de la Dirección del Centro, me pongo en contacto con ustedes para comunicarles que estoy realizando una **Tesis doctoral** en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia, con el título: **“Las Coplas flamencas como transmisoras universales de sentimientos y herramienta didáctica: un caso aplicado sorprendente”** y les solicito que den su consentimiento para publicar fotos/videos de sus hijos/as en dicha Tesis, ya que a través del trabajo de campo realizado en el presente Colegio (que queda insertado en la Tesis) con título: **“El Flamenco y el Cante Flamenco como estrategia musical comunicativa para el desarrollo personal , la normalización de conductas y técnica terapéutica en alumnos y alumnas con necesidades educativas especiales”**, se han conseguido resultados positivos con el alumnado.

Todo el material audiovisual quedará en el Colegio, a disposición de los padres.

AUTORIZO a que mi hijo/a.....

Aparezca en fotos o vídeos relacionados con la Tesis doctoral antes mencionada, siempre que éstas sean utilizadas sin ánimo de lucro y con fines educativos, científicos, académicos y/ o divulgativos.

Lorca, de de 2017

FIRMA DEL PADRE/MADRE/TUTOR

ANEXO VI: 3 DVD'S CON LOS VÍDEOS DE AULA GRABADOS PARA EL TRABAJO DE CAMPO²⁷⁰:

“EL FLAMENCO Y EL CANTE FLAMENCO COMO ESTRATEGIA MUSICAL PARA EL DESARROLLO PERSONAL, NORMALIZACIÓN DE CONDUCTAS Y TÉCNICA TERAPEUTICA EN ALUMNOS Y ALUMNAS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES”

- *Videos del 1 al 35: DVD 1*
- *Videos del 36 al 70: DVD 2*
- *Videos del 71 al 97: DVD 3*

²⁷⁰ Los vídeos también pueden visualizarse en una plataforma online creada en Google Drive, en la siguiente dirección:

https://drive.google.com/drive/folders/0B27SDsQwE_DAA20yZDQxejhDUm8?usp=sharing